جامعة تشرين
كليّة الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

صورة المجتمع في القصّة القصيرة النّسائيّة السّوريّة

١٩٩٠-٢٠٠٥

رسالة قدمت لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية

بإشراف الدكتور

فاروق مغربي

إعداد
الطالب: رودان أسمر مرعي

٢٠٠٧-٢٠٠٨

شكر وامتنان

الشكر جزيل الشكر والامتنان لأستاذي الدكتور فاروق مغربي، جزاه الله عنّي كلّ خير، الذي لم توقفه آلامه الجسدية، ولا نائبات الزمن عن تجشّم عناء المثابرة على واجب الأبوّة التي يبديها الأستاذ الفاضل لطلابه، فليقف هذا البحث بإجلال واحترام بين يديه ليقدّم له عظيم امتنانه وشكره لما أولاه من اهتمام وكبير رعاية، ولما أبداه من عون وتوجيه لي في إنجازه، أدامه الله وأمدّه بالصحة والعافية..

الإهداء

إلى طائرَي الحب والحنان اللذين طارا إلى عوالم ما بعد التراب تاركين لي في عش حياتي أربعة أقواب أخوةً في ريش أبناء..

المحتويات

الموضوع الصفحة

شكر وامتنان.....٢
الإهداء.....٣
المحتويات.....٤
١- المقدمة ٦
٢- الباب الأول: دراسات تأسيسية.....١٢
- الفصل الأول : الاتجاهات الاجتماعية في الدراسات الأدبية.....١٣
أ- تمهيد.....١٤
ب- تطوّر النظرية الاجتماعية ومساراتها.....١٦
ت- الدراسة الاجتماعية للأدب.....٢٨
ث- الجهود العربية في دراسة النقد الاجتماعي للأدب.....٣٧
ج- نحو مقاربة سيميائية للعناصر السوسيو- نصية.....٤٦
- الفصل الثاني : إشكالية الأدب النسائي ونقده.....٦٤
أ- المرأة في ذمة التاريخ.....٦٥
ب- المرأة في منظور الدِّين.....٧٣
ت- المرأة في الدراسات البيولوجية.....٨٣
ث- المرأة في منظور علم النفس.....٩٠
ج- المرأة في منظور علم الاجتماع.....٩٥
ح- إشكالية الأدب النسائي ونقده.....٩٧
- الفصل الثالث : القص النسائي السوري.....١١٥
أ- القص النسائي السّوريّ حتى التسعينيات..... ١١٦
ب- القص النسائي السوري في التسعينيات وما بعدها.....١٤٨
٣- الباب الثاني : صورة المجتمع في القص النسائي السوري.....١٦٦
- الفصل الأول: ملامح صورة المجتمع من خلال منظومتيه المادية والحيوية.....١٦٧
أ- تمهيد..... ١٦٨
ب- صورة المجتمع المادي:.....١٧١
١. صورة المجتمع المادي من خلال المنظومة المادية.....١٧٤
٢. ملامح صورة المجتمع من خلال المنظومة الحيويّة.....١٩٦

– الفصل الثاني: صورة المجتمع من خلال المنظومة البشرية؛ المجتمع العلاقاتي، والمجتمع الثقافي.....٢٢٠
أ– تمهيد.....٢٢١
ب– صورة المجتمع العلاقاتي من خلال:
١. العلاقات العاطفية.....٢٢٣
٢. العلاقات الاقتصادية.....٢٢٤
ت – صورة المجتمع الثقافي من خلال:
سيميائية العنصر السوسيونصي الرمزي.....٢٥٧
– الفصل الثالث: قضايا فنيّة وجماليّة؛ جماليات التّصوير في القصِّ النِّسائي.....٢٧١
أ– الصورة بوصفها مفهوماً نقديّاً جماليّاً.....٢٧٢
– حدود الصورة.....٢٧٦
– السمات الفنية للصورة المفهوم.....٢٧٩
– علاقة الصورة بعناصر النص السردي.....٢٨١
– تشكّل الصورة والتلقي الجمالي.....٣٠٨
ب– المجتمع وتجليات الجميل الاجتماعي.....٣١٥
– المجتمع الواقعي.....٣١٥
– مجتمع الذاكرة.....٣٢٠
– مجتمع الخيال.....٣٢٣
ت– تيار عين المرأة (منظورها) وخصائصه في القص النسائي.....٣٢٧
٤– خاتمة ومستخلصات.....٣٣٠
٥– المصادر والمراجع.....٣٣٤
٦– بيبليوغرافيا البحث.....٣٤٨

المقدّمة:

تأتي هذه الدراسة بوصفها نقطة تقاطع لحقول ثلاثة؛ الدراسات الاجتماعية للأدب، والأدب النسائي، والقصة القصيرة بوصفها جنساً أدبيّاً ناجزاً ومكتملاً ومعترفاً به. أمّا لماذا تطرّقت الدراسة إلى هذه الحقول من دون غيرها، فللمسوّغات الآتية:

كثرت البحوث الأدبية التي اعتمدت على المنهج النفسي واتجاهاته، وإذا ما قارنا بين هذه البحوث والبحوث التي قامت على المنهج الاجتماعي وفروعه المختلفة وجدناها أكثر كمّاً وتنوّعاً، ممّا يجعل أهل البحث يتساءلون عن سبب هذه القلّة في البحوث التي تعالج الجانب الاجتماعي في النص الأدبي؟

وفي حين أنّ الدراسات النفسيّة تسبر عمق الإنسان عبر دراسة داخليّة ترتكز على مثيرات خارجيّة، بمعنى أنّها تصور عالم الإنسان من داخل ذاته، تقوم الدراسات الاجتماعيّة برصد الحركة الخارجيّة للإنسان وتحدّد القوانين الاجتماعيّة لحركته، وما يتعلّق بها من قيمٍ واتّجاهات، وأعراف وعادات وتقاليد، وتأسيساً عليه " يحاول الإنسان أن يتكيّف مع بيئته بسلوك اجتماعيّ هو محصّلة تفاعل العوامل الشخصيّة مع العوامل البيئيّة"(١) لذلك قد نلحظ اقتراباً بين علمي النفس والاجتماع مما يجعل الباحث يطرق باب السيكوسوسيولوجيا فيمتح من معطياته.

ومن المعروف أنّه لا معنى للأدب من غير الإنسان، والإنسان ظاهرة اجتماعيّة، لذلك غالباً ما يظهر الأدب ببعده الاجتماعي، وانطلاقاً من كون المجتمع ساحة التفاعل البشري بخيره وشرّه وجد هذا البحث مشروعه في الوقوف على صورة المجتمع في القصة القصيرة.

إنّ الوقوف على صورة المجتمع في إنتاج قصصيٍّ، لهو محاولة لتسمية الأدوات النقديّة المناسبة ومعرفة المصطلحات الكفيلة بإضاءة النص عبر مساربه الاجتماعيّة التي تتوزّع خارطة معرفياته. فالقصة تحتاج دائماً إلى مجتمعٍ تُنجز فيه أحداثها وتُفعِّل فيه شخصياتها. لذلك يمكن للباحث أن يقول إنّ صورة المجتمع تشكّل بنيةً جذريّةً في النص القصصي.

---

(١)– شفيق، د. محمد : الإنسان والمجتمع:، المكتب الجامعي الحديث، الأزريطة – الإسكندرية ١٩٩٧ ص٥.

ولا يمكن لنص قصصي أن يقدّم صورة المجتمع إلاّ من خلال تداخل ثلاث منظومات هي:

أ- المنظومة الماديّة: التي تشمل كل جمادات المجتمع الذي يصوّره النص، ممثِّلة كل ما يحتاجه الإنسان في حياته من سكن ومستلزماته، ولباس وتوابعه، وطعام وشراب ووسائط نقل واتصال، وأدوات حياتية مختلفة..

ب- المنظومة الحيويّة: التي تشمل جميع أنواع الكائنات الحيّة الحيوانية منها والنباتية، خلا الإنسان الذي يشكِّل منظومة مستقلّة في مجتمع النص القصصي.

ج - المنظومة البشرية: يقصد بها جميع الناس بمختلف أجناسهم وأعمارهم ومهامهم. وتبقى المنظومة البشرية النواة الأساس في تركيب المجتمع المعني، لأنَّ الإنسان - الذي ينطلق الأدب أصلاً منه- هو غاية الإنتاج الأدبي. فالإنسان هو جوهر العملية الأدبية، وما دراسة المجتمع من منظور الأدب إلاّ بحث عمّا ينفع الإنسان فَيُلْتَزَم، وما يضيره فيُبْعَد.

ولذلك سيقف البحث على العلاقات الإنسانية ويدرسها في ضوء معطيات مناهج علم الاجتماع ونظرياته ولاسيما ما يدرس منها العلاقة الاجتماعية الأوليّة والثانويّة، والفعل الاجتماعي، ونظرية الدور الاجتماعي لعالم الاجتماع تالكوت بارسونز، وسيفيد من (السيكوسوسيولوجيا) أو علم الاجتماع النفسي الذي يدرس علاقات التعايش والمعاشرة وغيرها. وستدرس المنظومة البشرية وفقاً لنمطين من العلاقات وهي: ١- العلاقات العاطفية: التي تكشف علاقة الإنسان بالإنسان وجدانيّاً وما يعتورها من إشكاليات، وما يعزّزها من فعاليات. ٢- العلاقات الاقتصاديّة: وهي مجمل علاقات العمل وما يحيط بها من قوانين وما يعمل على تعطيلها من روتين وبيروقراطية..

وإذا كان إشراق صورة المجتمع يتأتى من حيوية المنظومة البشرية وسعادتها، وانتظامها في سيرورة جمالية تحقق للإنسان غايته ورفاهيته، أي بانتصار العنصر الإنساني عند لحظة التنوير القصصية، فإنَّ قتامة صورة المجتمع وسوداويتها تنتج عن سيطرة المنظومتين الأخريين، أو فقدانهما إذا انتهج النص طريق التعالق بين هذه المنظومات. فهما تؤطِّران - في معظم الأحيان- أبعاد الصراع الذي يعتور حياة الإنسان...

المجتمع هو ساحة الحياة الإنسانية بما يعتلجها من حب ومودّة من جهة، ومن احتراب وصراع من أجل تحقيق الغايات والرغبات من جهة ثانية، تلك الرغبات المتفاوتة والمتراوحة ما بين لقمة العيش- التي تبدو العتبة الدنيا للصراع - وغايات أخرى لا يمكن التنبّؤ بعتبتها

القصوى ولاسيما أنّها تتوزّع حقولاً نفسيّة واجتماعيّة واقتصاديّة وسياسيّة مختلفة، وإذا كانت المنظومة البشرية هي مركز ثقل النص ومعقل الأهميّة فيه، فإنَّ المنظومتين الباقيتين تتوضّعان بوصفهما مثيرات، أو محفّزات، أو متمّمات نصيّة، لا تكتمل صورة المجتمع في النص من دونهما، إلاّ إذا استثنينا النصوص التي تعتمد بعض الرموز الحيوانيّة أبطالاً في النص على سبيل أنّ المجتمع النصيّ مجتمع منزاح عن الطبيعة الإنسانية (حكايات كليلة ودمنة، قصص الحيوانات للأطفال عموماً) وفي هذه النصوص تظهر الأنسنة مشيرة إلى الأزمة في واقع الإنسانية من جديد.

وإذن، فإنَّ جدل العلاقة بين هذه المنظومات هو ما يجلي حقيقة المجتمع الذي أفرز هذه القصص، فجينات الواقع مضمّنة في جسد النص القصصي، وليس ببعيد أن نرى ملامح هذا الواقع وقسماته في معالم القصة.

وقد يسأل سائل لماذا يدرس هذا البحث صورة المجتمع في القصة القصيرة وليس في الرواية والرواية أكثر قدرة على تصوير المجتمعات والخوض في بنياتها الحياتية والمعيشيّة؟ فتكون الإجابة على النحو الآتي: إنّ القصة القصيرة هي قصة الإنسان الفرد الذي ينتمي إلى الجماعة انتماء لا يمكن تجاوزه أو إلغاؤه، وينعزل عنها في الوقت نفسه لأنّها لا تتطابق مع ما ينزع إليه في رغباته وطموحاته وأمانيه، فالقصة – والحال هذه – أشبه بصورة مفردة للنزاع الدائم القائم في مجتمع الإنسان، النزاع الكائن ما بين الإنسان ومحيطه، وكأنّنا بالقصة القصيرة التي تقوم على حوادث كثيرة ومواقف لا تحصى تقدّم (ألبوم) صورٍ لمجتمع الإنسان المليء بالتناقضات والصدامات والمفاجآت، فمجموعة قصصيّة واحدة تقدّم ألواناً مختلفة من الحيوات الإنسانيّة ذات النكهات المختلفة الدرجات.

ولربما جاءت أسئلة أخرى تقول : لماذا القصة القصيرة النسائية دون تلك القصة التي يكتبها الرجل فالرجل أجدر بتصوير خفايا المجتمع؟ أليس الرجل هو ذلك القادر على طرق ليل الشارع دون المرأة؟ أليس بإمكانه أن يجوب أماكن تتعذّر على المرأة ومن ثمّ وصف حوادث اجتماعيّة فريدة؟ نعم الرجل أكثر قدرة على ارتياد مختلف الأماكن ومعايشة أحرج اللحظات في سيرورة المجتمع وديناميّة الحياة المعيشة، ولكن الرجل – كما تصفه اليزابيت جينبواي (١) –

---

(١)– في كتابها " مكانة المرأة في عالم الرجل"، ترجمة حسن بسام، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٨١م.

كائن خارجي والمرأة كائن داخلي في تقييمٍ اجتماعيٍّ يقوم على أساس (المنزل أو البيت) بوصفه المكان الاجتماعي الأكثر شهرة وانتشاراً، فظهور البيت في عالم القص القصير يحقّق معدّلاً مرتفعاً إذا ما قيس إلى غيره من الأماكن التي يمكن وصفها بالاجتماعيّة. وهنا يشير البحث إلى الموقع الذي تتبوّؤه المرأة في المجتمع فهي قادرة على التصوير داخل الخلية الاجتماعيّة الأولى في المجتمع وهي الأسرة، وخارجها إذ انخرطت في العمل المؤسساتي وهي بهذا تتفوّق في حضورها الاجتماعي على الرجل الذي لا يستطيع الانخراط في الجو المنزلي إذ كثيراً ما يهرب من معايشته إلى القراءة أو متابعة برامج التلفاز أو الانصراف إلى تسلية ما. ولعلّ ما قاله حسن م. يوسف يوضّح خصوصية خطاب المرأة القصصي: " القصة أنثى! كي تبوح الأنثى بأسرار عالمها تحتاج لجرأتين، جرأة مواجهة الذات بصدق، وجرأة مواجهة المجتمع الذكوري الذي يحاول إبقاءها محاصرة في حالة الـــ "عيب".. العيب العتيق الذي لا يطيق الذكور الحياة من دونه، ومع ذلك ينظرون إليه كما لو أنه عورة لا يسترها سوى واحد من اثنين: بيت الزوجية أو القبر!."(١)

ويجدر بي هنا أن أشير إلى أنّ صورة المجتمع في القصة القصيرة صورة مركبة (وسيتمّ تركيبها من خلال دراسة مختلف الأنساق التي تكوّن النظام الاجتماعي في النص) لأنّ القصة القصيرة هي قصة الفرد ولا تعطي سوى إلماحة بسيطة عن مجتمعه ولكن يمكن الوقوف على صورة المجتمع بوصفها أرضية القص التي تتحرّك عليها الشخصيّة، بل إنها جملة الظروف التي تعترك الفرد.

وقد اعترضت هذا البحث جملة من المعوقات المتعلّقة بحقوله الثلاثة؛ فقد أشار بعض علماء اجتماع النص الأدبي إلى تعذّر وجود سميائية اجتماعية للأدب، وقد خاض هذا البحث في هذه السيميائية، ولم يجدها متعذّرة تمام التعذّر، ولكن فيها ما فيها من صعوبة واستعصاء؛ ولاسيما في قلة المراجع المتعلقة بهذا الاتجاه السيميائي. وفيما يخص أدب المرأة فقد أحاقت أغلب الدراسات بالاتجاه النسوي لكتابة المرأة؛ بمعنى أن المرأة تكتب حول جنسها ومشكلاته، وقلّما نقع على دراسة تخص المنتج الأدبي النسائي يكون موضوعها غير نسوي، كأن نقرأ موضوع المدينة في شعر امرأة، أو في قص أخرى، أو أن تقف دراسة ما على أي موضوع آخر بعيداً عن الجنوسة (Gender)، بل إن معظم الباحثين وضعوا افتراضاً مسبقاً أنّ المرأة

---

(١)- غلاف مجموعة "وتلاشى الحلم" لأمل حورية.

إن فكّرت وأبدعت فإنها تنطلق من عباءة جنسها وتعود إلى ذاتها في جميع نتاجها الأدبي والفكري. ممّا يجعل محاولة هذا البحث خروجاً عن المألوف النقدي في قراءة أدب المرأة. ويضيّق من حجم مكتبته التي ينبغي له العودة إلى رفوفها للإفادة منها والاغتناء بها. أمّا المعوقات المرتبطة بالقصة القصيرة في الفترة المدروسة فكثيرة جدّاً؛ فقد خلت الساحة النقدية من كتاب واحد يدرس القصة السورية في ما بعد الألفين. كما قلّت الدراسات التي تتناول قصة التسعينيات من القرن المنصرم حتى اكتفت بعدد يكاد لا يتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة. ويعزّز هذا الأمر ضخامة المنتج القصصي في الفترة المدروسة؛ فقد بلغ المنجز القصصي – النسائي هنا – أضعافاً مضاعفة من منجزه قبل التسعينيات وقد بيّن البحث ذلك في بابه الأوّل موضّحاً ذلك بجدول بياني مرفق. وقد وقفت هذه الضخامة عائقاً أمام البحث إذ تعذّر الحصول على عدد كبير من المجموعات التي طبعت هنا وهناك، وبإصدارات خاصّة تتوزّع على مساحات مختلفة وبعيدة من القطر.

وفي نهاية المطاف خرج هذا البحث في بابين تسبقهما هذه المقدّمة، يعرض الباب الأول دراسات تأسيسيّة في ثلاثة فصول؛ الفصل الأول: يبحث في الاتجاهات الاجتماعيّة في الدراسات الأدبية، أسسها وطرائقها وغاياتها وأهم ما انتهى إليه النقد الاجتماعي للأدب. ويخوض في مقاربات للسيمياء الاجتماعية للأدب، فيحدّد مصطلحات للدراسة الاجتماعية انطلاقاً من مصطلحات الدرس السيميائي بشقيه الأمريكي، والأوروبي. أمّا الفصل الثاني منه فقد درس المرأة بوصفها كائناً مبدعاً، عبر دراسته لإشكالية الأدب النسائي ونقده، وما ارتبط به من مقولات تعالج قبوله ورفضه وأسس هذه المقولات وحركيتها القائمة بين مدَّ وجذر. بعد أن عرّف بالمرأة من منظور التاريخ، والدين، وعلم البيولوجيا (علم الأحياء)، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، لتكون شبه دراسة سيرية لحياة المرأة ومدى أحقية مشاركتها للرجل في المجالين الثقافي والفكري.

ويبحث الفصل الثالث في القص النِّسائي السوري، كمّاً ونوعاً، إذ رصد المنجز القصصي النّسائي في سورية منذ نشأته الأولى في أربعينيات القرن العشرين وحتى نهاية الفترة المدروسة، وقد يتساءل القارئ: كيف يعنون البحث بفترة محدّدة تبدأ عام ١٩٩٠ وتنتهي عام ٢٠٠٥ ثمّ يدرس البحث نتاج القاصات السابق على هذه الفترة؟ فيكون الجواب على النحو الآتي:

لقد عمد البحث إلى دراسة المنجز القصصي السابق على الفترة المعنية بالدراسة ليظهر الفارق الكمّي والنوعي بينها وبين المنجز السابق عليها، أولاً، ولـيلخص التجربة النسائية

السورية تلخيصاً يخدم البحث ويغنيه ثانياً. ولاسيما أنّ الدراسات المتخصّصة في هذا المجال قليلة. وليعمل من بعد ذلك على دراسة كميّة لمنجز الفترة المدروسة، ونماذج نوعيّة منها، إذ تتعذّر دراسة كامل المنجز لضخامته، فاكتفى البحث بتحديده وأخذ بعض نماذجه، ليبحث في موضوعاته، وشواغل القص التي قام عليها، وليحدّد من خلال ذلك المنحى الاجتماعي الذي يكتنفه.

أمّا الباب الثاني فقد شكّل صلب موضوع الدراسة وهو صورة المجتمع في القص النسائي السوري؛ إذ تبدأ معاينة (التيمات) الاجتماعيّة التي تؤطّر صورة المجتمع الذي ترسمه القصة النسائيّة السوريّة ومن ثمّ تُبوَّب وتُرتَّب في حقولها التي سعى البحث هنا لتحديدها في منظومات محدّدة. وتأسيساً عليه يقوم الفصل الأول بدراسة ملامح صورة المجتمع من خلال منظومتيه المادية والحيويّة، ممّا يشكّل صورة المجتمع المادّي. ويقوم الفصل الثاني بدراسة صورة المجتمع من خلال منظومته البشرية وما يرتبط بها من علاقات عاطفية واقتصاديّة. فتتشكّل صورة المجتمع العلاقاتي، ومن ثمّ صورة المجتمع الثقافي الذي يعوّل على حاجات عليا في المجتمع. أمّا الفصل الثالث فقد كان فصلاً ختاميّاً حمل بين سطوره معالجة جماليّة لآليّات التصوير ووقف على أهمّ القضايا الفنّية للصورة بوصفها أداة نقدية ومفهوماً جماليّاً، متّخذاً من صورة المجتمع أنموذجاً لها مدعّماً بأمثلة من القصة القصيرة النسائية السورية.
وانتهى البحث إلى خاتمة تضمّنت أهم النتائج التي خلص إليها.

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ مخطّط البحث الأوّليّ قد تغيّر وانزاح في ضوء ما احتاج إليه البحث ليحافظ على صبغته العلمية وأصولها، كما أنّ البحث قد أُرْدِف ببيبليوغرافيا أفادت من أعمال كلٍّ من: د. نضال الصالح، د. عبد الله أبوهيف، وبأقل، د، أحمد جاسم الحسين. وذيّل بقائمة لمصادر البحث ومراجعه.

ولا يفوتني في هذه المقدمة التي تأتي في مستهلّ البحث أن أحيي جهود أستاذي الكريم الدكتور فاروق مغربي لما أبداه من أياد بيضاء في تصحيح ما اعوجّ فيه، وإعادة صياغة ما تخلخل في بنائه، بوركت جهوده، وكثر فضله، وعلا شأنه بعون الله.

الباب الأوّل
دراسات تأسيسيّة

- **الفصل الأول: الاتجاهات الاجتماعية في الدراسات الأدبية.**
- **الفصل الثاني: إشكالية الأدب النسائي ونقده.**
- **الفصل الثالث: القص النسائي السوري.**

الفصل الأول

الاتجاهات الاجتماعية في الدراسات الأدبية:

١. تمهيد.

٢. تطوّر النظرية الاجتماعية ومساراتها.

٣. الدراسة الاجتماعية للأدب.

٤. الجهود العربية في دراسة النقد الاجتماعي للأدب.

٥. نحو مقاربة سيميائية للعناصر السوسيو- نصية.

الاتجاهات الاجتماعية في الدراسات الأدبية

١- تمهيد

الأدب، إن جاز التشبيه، ضوء مركب الأطياف (الأمواج) في جماله وفوائده، ولا يفيد في دراسته سوى موشور النقد – ذي الوجوه المتعددة- الذي يحلله إلى مويجات، وأطياف لونية يتمايز بعضها عن بعضها الآخر في خصائصه ومواصفاته (أوصافه)، فيمثل ضياء هذه الأطياف جمال الأدب ورونقه أي الجانب الإستطيقي الفني منه، ويمثل نورها وحرارتها الفائدة التي ينشدها في معالجته لقضية ما.

في تمثيل كهذا، يبرز الجانب الاجتماعي بوصفه طيفاً من أطياف هذا الضوء، أو موجةً ضوئيةً لطالما حاول الدارسون الوقوف عليها وتبيان حال (فوتوناتها) كما اختصّ باحثون آخرون بدراسة بقية موجاته وأطيافه: النفسية، والفكريّة، والفنّيّة، والأسلوبية، واللغويّة....إلخ.

ولعلَّ دراسة الطّيف الاجتماعي في تركيبة الأدب – ولاسيّما السرديّ منه- أخذت أبعاداً متعدّدة، وقطعت أشواطاً متقدّمة انطلاقاً من تطوّر علم الاجتماع بفروعه المختلفة وأنواعه المؤتلفة. فلا يخفى على مهتمٍ أنَ الدراسات الاجتماعية بلغت شأواً عظيماً في ميادينها الأكاديمية النظريّة والتطبيقيّة، وهي بنمطيها الكلاسيكيّة والمعاصرة امتدت لتشمل جوانب الحياة الإنسانية كلّها مبرزةً المشكلات التي يعاني منها المجتمع الإنساني ومقترحةً الحلول المناسبة أو محاولةً بأقل تقدير، فلم يَأْلُ علماء الاجتماع جهداً في تفسير الظاهرات الاجتماعية ودراسة بنى المجتمع ووظائف هذه البنى حتّى انتهوا إلى أصغر المفاهيم الاجتماعية وأكثرها دقةً مثل التشكيلة الاجتماعية، الفعل الاجتماعي، الدور الاجتماعي....إلخ.

ومهما يكن من أمر علم الاجتماع ومنجزاته في عالم الواقع المعيش، فإنّ ما يهمّ البحث هنا هو ما يتّصل بمادّة الأدب أي حيّز التقاطع القائم ما بين الأدب الذي لا يمكن أن يقوم من دون مجتمعٍ ينتجُهُ، وعلم الاجتماع الذي يدرس (التيمات) الاجتماعية في هذا الأدب، أي يبحث في (الجينات)التي خلّفها المجتمع في هذا الأدب، بل ويتجاوز ذلك ليدرس كل دالٍّ اجتماعيٍّ ويحدّد مدلولاتهِ وفقاً للرؤية التي يحملها النص الأدبي، الأمر الذي يدفع هذا البحث للخوض

في مسألة تحديد الاتجاهات الاجتماعية التي عُنيت بالدراسات الأدبية وتبيان الفوارق القائمة بينها فضلاً عن النقاط المشتركة فيما بينها.

إنّ الجامع ما بين هذه الاتجاهات أنهّا، في مجملها، تنطوي تحت ما أسماه النقاد بالمنهج الاجتماعي الذي ظلَّ " أحد أهم المناهج النقدية الأدبية التي تعوّل على الدور الذي يقوم به الأدباء، أي ركّزوا على وظيفة الأدب في خدمة الإنسان والارتقاء به وذلك عن طريق حلّ التناقضات الموجودة في المجتمع والتي تظهر كلّها في أثناء العملية الإبداعيّة، لأنَّ النقّاد الاجتماعيين يعتقدون بأنَّ النصّ جملة تناقضات يدخل فيها، الواقع الخارجي، والآني، والذاتي، وأنَّ هذه التناقضات تجدُ حلّها في أثناء العملية الإبداعيّة ".(١) وانطلاقاً من هذه التناقضات التي يكتنفها النص ظهرت فتنة الاختلاف في توجّه النقاد الاجتماعيين فمنهم من قسّم دراسة الأدب إلى نهجين: نهج خارجي، ونهج داخليّ كما فعل رينيه ويلّك وَأوستن وارين " ويقصدان بالنهج الخارجي في دراسة الأدب تلك المناهج التي تُعنى – أكثر ما تُعنى – ببحث العوامل الخارجية التي تحيطُ بالأدبِ وتؤثر فيه، محاولة تفسيره في ضوء السياق الاجتماعي له. وإن كانت هذه المناهج تتحول– في أغلب الحالات– إلى تفسيرات عليّة تحاول ردّ الأدب إلى أصوله".(٢) وتأسيساً على ذلك يرى السيد يسين أنهما يناقشان تحت هذا النهج الخارجي علاقة الأدب بترجمة حياة المؤلفين، وبعلم النفس، وبالمجتمع وبالأفكار وبالفنون الأخرى.(٣)

أمّا النهج الداخلي فليس بذي شأن اجتماعي وإنّما اتصاله بالمنهج الفنّي و الجمالي "الذي يركز أساساً على تفسير وتحليل الأعمال الأدبية ذاتها، وأدواته في ذلك دراسة الأوزان والأساليب والصور والاستعارات والرموز والأساطير إلى غير ذلك "(٤)، ولعلَّ خير ما في دراسة السيد يسين المعنونة بـ " التحليل الاجتماعي للأدب" هو محاولته التعريف بماهية علم الاجتماع الأدبي، وتأطيره إذ يقول إنه " يهدف إلى دراسة الأدب كظاهرة اجتماعية، مستعيناً في ذلك بالمناهج والأدوات السائدة في علم الاجتماع،....(ولذلك فإن) مجال بحث علم الاجتماع الأدبي ما زال محلاً للجدل، ومن هنا نستطيع أن نفسّر لماذا تدرج بحوث علم الاجتماع الأدبي في ميدان علم اجتماع المعرفة تارة، أو في ميدان علم اجتماع الفن تارة أخرى."(٥) وإذن،

---

(١)– إبراهيم.د.جودت. نظرية الأدب والمتغيرات. تنوير للتنفيذ والطباعة. حمص. ط١ ،١٩٩٦، ص٦٩.

(٢)– يسين.السيد.التحليل الاجتماعي للأدب. دار التنوير للطباعة والنشر بيروت ط٢، ١٩٨٢. ص١٤.

(٣)–السابق. ص١٤.

(٤)– السابق. ص١٥.

(٥)– السابق. ص٧٦.

فعلم اجتماع الأدب، وعلم اجتماع المعرفة، وعلم اجتماع الفن، علوم تشترك في كثير من أدواتها ومصطلحاتها مما يوقع الباحثين في اللبس والتداخل، ولا غرو في ذلك إذ إن الأدب فنٌّ ومعرفة في آن معاً، من هنا بدأت إشكالية تصنيف العلوم الإنسانيّة. ولكن هل ثمة فرقٌ بين علم اجتماع الأدب وعلم اجتماع النص الأدبي وكلاهما يندرج تحت ما يسّمى بالنقد الاجتماعي؟

٢- تطوّر النظرية الاجتماعية ومساراتها:

إذا ما تجاوز الباحث الجذور العميقة للدراسات الاجتماعية الضاربة في أعماق تاريخ الدراسات الإنسانية، واكتفى بإيراد أسماء أبرز أعلامها على مرّ عصورها القديمة والوسطى ذاكراً أعلام اليونان الإغريق: سقراط (٤٧٠ - ٣٩٩) ق.م، أفلاطون (٤٢٧- ٣٤٧) ق.م، أرسطو (٣٨٤- ٣٢٢) ق.م، والعلامة العربي ابن خلدون (١٣٣٢- ١٤٠٦) م، والفرنسي شارل دي مونتسكيو (١٦٨٩-١٧٥٥) م والإيطالي جيامبا تيستافيكو (١٨٦٨- ١٧٤٤) م، والفرنسيان كوندرسيه (١٧٤٣-١٧٩٤) م وسان سيمون (١٧٦٠- ١٨٢٥) م، فإنّه يمكن لـه رصد حركة هذه الدراسات بدءاً من القرن التاسع عشر الذي عرف عدداً كبيراً من علماء الاجتماع لعلّ أبرزهم:

أوغست كونت (١٧٩٨- ١٨٥٧م) : صاحب الفلسفة الوضعية التي انطلق منها في تعريف ما أسماه " بالفيزياء الاجتماعية"؛ " وهي العلم الذي يدرس الظواهر المجتمعية بمثل ما تدرس العلوم الأخرى للظواهر الفلكية والفيزيائية والكيميائية والبيولوجية، هذا يعني أنّ الفيزياء الاجتماعية تكون هي العلم الوضعي بالظواهر المجتمعيّة."(١) إذ " تصبح مهمة علم الاجتماع – وهو الاسم الذي سكّه بديلاً عن الفيزياء الاجتماعية- الكشف عن القوانين الحاكمة للحياة الاجتماعية بمنهج وضعي، بغية الاستفادة منها والتأقلم معها وليس بهدف تغييرها، ذلك أنّ تغييرها لا طائل من ورائه، إذ هو أشبه بمن يحاول تغيير الجاذبية." (٢) و لذلك عُدّ كونت ممثلاً للاتجاه المحافظ في علم الاجتماع و يقابل هذا الاتجاه اتجاه آخر يمثله:

كارل ماركس (١٨١٨- ١٨٨٣) م: الذي انطلق في تفسيره للوجود من مادته و ليس من جوهره عاكساً بذلك منطق معلّمه (هيجل) الذي يرى أن الفكر سابق للمادة بمعنى " إذا كانت الأشياء في نظر هيجل انعكاس الفكر أو الروح، فإن جدل الفكر ذاته ليس في رأي ماركس

---

(١)- خضر.د. زكريا. نظريات سوسيولوجية. الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ط١ /١٩٩٨/ ص٤٥ .

(٢)- كريب. إيان. النظرية الاجتماعية. ترجمة: محمد غلوم/مراجعة د.محمد عصفور.عالم المعرفة العدد٢٤٤ ص١٣.

سوى انعكاس جدل الأشياء" .(١) من هذا المنطلق الفلسفي أوجد ماركس نظرية ماديّة للدراسات الاجتماعية يمكن اختزالها بالقول إن الإنسان ليسعى إلى تأمين مستلزمات حياته باستمرار، وهو يحتاج في ذلك إلى أدوات الإنتاج، ووسائله التي تعمل بتغييرها وتطوّرها إلى تغيير " العلاقات الاقتصادية بين الناس فتتغير من ثم العلاقات الاجتماعية و العقائدية المتصلة بها." (٢) وهذا هو سرّ الانتقال / أو التغير/ أو التطوّر في المجتمعات فقد أدّى تطوّر وسائل الإنتاج وأدواته إلى تطوّر المجتمع من مراحله الأولى مجتمع الالتقاط والصيد، إلى مجتمع زراعي إقطاعي، إلى مجتمع صناعي رأسمالي، مجتمع برجوازي ....الخ.

وفي كل نمط من هذه الأنماط المجتمعية نجد فئتين عامتين: فئة مسيطِرَة مضطهِدَة، وفئة مسيطَر عليها مضطهَدة ومن خلال الاختلاف أو التناقض القائم بين الفئتين قال ماركس بالصراع، فالصراع هو سبيل هذه الطبقات المتناقضة في حياتها الاجتماعية، إذ تسعى الطبقات المسيطرة إلى الحفاظ على مكانتها وإضعاف الطبقات الأخرى، إذ تسعى هذه الأخيرة للحصول على حقوقها وقلب العلاقات الإنتاجية بما يعود عليها بالنفع وتحقيق العدالة. وهكذا، فإذا كان هدف علم الاجتماع في نظر كونت إنهاء الصراع الاجتماعي بين الفئات المحافظة وتحقيق الانسجام بين الطبقات المتصارعة وتثبيت سلطة الدولة الرأسمالية، فإن العلم الاجتماعي الجديد في نظر ماركس " يهدف لا إلى تثبيت النظام الرأسمالي القائم والحفاظ على استقراره بل إلى تقويض أسسه تمهيداً لإنهائه وإقامة نظام اجتماعي بديل يحقق العدالة والمساواة الحقيقتين اللتين لا تتحققان إلاّ بالقضاء على هيمنة طبقة الرأسماليين على اقتصاد المجتمع ومؤسساته السياسيّة بل القضاء على رأس المال نفسه عن طريق إلغاء الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج ." (٣)

وبذلك نكون قد وقفنا على أولى تناقضات الدراسة الاجتماعية وهي أنها ذات مسلكين متضادين المسلك الأول هو مسلك التوازن والاستقرار يمثله كونت ومن لحق بمدرسته (ولاسيّما في تيار البنائية الوظيفية)، والثاني هو مسلك الصراع ويمثله(ماركس) ومن لحق بمدرسته ولعلّ الجدول الآتي يبيّن نقاط الاختلاف بين المسلكين : (٤)

---

(١)- العوا .د.عادل. المذاهب الفلسفية. المطبعة الجديدة. جامعة دمشق، ١٩٨٨- ١٩٨٩. ص٣٠١

(٢)- السابق ص٣٠١

(٣)- خضر.د.زكريا.نظريات. ص٩ .

(٤)- كريب.إيان. النظرية الاجتماعية. ص٩٤.

((نظرية الصراع))	((نظرية الإجماع)) التوازن
– المصالح هي العناصر الأساسية للحياة الاجتماعية.	– المعايير والقيم هي العناصر الأساسية للحياة الاجتماعية.
– تقتضي الحياة الاجتماعية استعمال الترغيب والترهيب.	– تقتضي الحياة الاجتماعية الالتزام.
– الحياة الاجتماعية منقسمة بالضرورة.	– المجتمعات متماسكة بالضرورة.
– تخلق الحياة الاجتماعية التعارض والحرمان والعداء.	– تعتمد الحياة الاجتماعية على التضامن.
– تخلق الحياة الاجتماعية صراعاً بنيوياً.	– تقوم الحياة الاجتماعية على قاعدة التعامل بالمثل والتعاون.
– تفضي الحياة الاجتماعية إلى خلق مصالح فئوية.	– الإجماع هو أساس الحياة الاجتماعية.
– التمايز الاجتماعي يعني تمايزاً بالقوة.	– يعترف المجتمع بالسلطة الشرعية .
– الأنساق الاجتماعية غير متكاملة وتعتورها التناقضات.	– الأنساق الاجتماعية أنساق متكاملة.
– تنحو الأنساق الاجتماعية إلى التغيير.	– تنحو الأنساق الاجتماعية إلى الثبات .

ولعلّ المدّقق بين بنود قسمي الجدول يلاحظ أن ثاني تناقضات الدراسة الاجتماعية كونها تتراوح بين الماديّة والمثالية، فنظرية الصراع انطلقت من المادية الجدلية التي قال بها ماركس في حين أن نظرية الإجماع تتلاقى مع مثالية هيجل. أمّا ثالث صفة للدراسات الاجتماعية تنحو منحى التناقض فهي تصنيفها ضمن دراسات كلاسيكية تشمل ما وقف عليه هذا البحث حتّى الآن، ودراسات معاصرة أو حديثة؛ وهي الدراسات التي خرجت إلى الوجود في القرن العشرين .

وإذن، سيأتي أحفاد كونت في الدراسات المعاصرة من بنائيين ووظيفيين ليقولوا بالتوازن والاستقرار وليدعموا الاتجاه المحافظ في علم الاجتماع، بينما ستخرج من أحفاد ماركس أجيالٌ تمجّد الصراع وتسير في ركاب التيار الثوري الاشتراكي " الذي يؤكّد على عناصر الصراع

الاجتماعي الذي يؤدي إلى التغيير الثوري في المجتمع." (١) وتجدر الإشارة إلى أنّ تناقضاً جديداً يسم الدراسات الاجتماعية يمكن تبيّنه هنا وهو أن الدراسات البنائية الوظيفية دراسات سكونيّة (*) تدرس المجتمع القارّ بصورة جامدة غير متطوّرة أو متغيّرة، في حين أنّ الدراسات الماركسيّة تدرس المجتمع في تغيره وتطوّره فهي دراسات ديناميّة، هذا ما رآه باحثو علم الاجتماع ودارسوه إلاّ أنّ هذا البحث الذي يسمّي هذا التناقض الصفة الرابعة (سكونية – حركيّة) للدراسات الاجتماعيّة لا يجزم بذلك فقد تدرس البنائية الوظيفية تغير المجتمع وتطوّره وها هو ذا " ميرتون" يستخدم مفهوم المعوقات الوظيفية Dysfunctions ويوضح أهميته بقوله: " إن مفهوم المعوقات الوظيفية بما يتضمنه من ضغط وتوتر على المستوى البنائي، يمثل أداة تحليلية هامة لفهم ودراسة الديناميات والتغيّر." (٢)

في علم الاجتماع المعاصر يعدُّ *إميل دوركهايم (١٨٥٨- ١٩١٧م)* الأب المؤسس له؛ ذلك " لأنه ساعد على تحديد مواضع اهتمام هذا العلم الفتي و إرساء قواعد خاصة به كحقل معرفي مستقل. "(٣) فقد أشار إلى ما سمّاه " بالميادين الخاصة " لعلم الاجتماع وقد قال في ذلك: "هناك، في الواقع، من فروع السوسيولوجيا، ومن العلوم الاجتماعية المحدّدة ، قدر ما هنالك من أصناف الحقائق الاجتماعية." (٤) ويظهر أن اهتمام دوركهايم الذي وزّع فروع الدراسة السوسيولوجية قد شمل " علم المجتمعات " بوصفه علم اجتماع مقارن ضمناً، وركّز على العلاقات الاجتماعية ولاسيما ما يتعلّق منها بمفهوم القيم والمعايير الاجتماعية فقد ذكر بارسونز في مؤلفه" النظرية الاجتماعية والمجتمع الحديث": أنَّ دوركهايم " قد وضّح كيف أنّ المجتمع يعدّ ظاهرة أخلاقية، وأنّ الأخلاق ظاهرة اجتماعية." (٥)

---

(١)- خضر.د.زكريا. نظريات سوسيولوجية ص٦٣.

(*)- أوغست كونت هو أول من قسم السوسيولوجية إلى استاتيكا اجتماعية(علم سكون) وَديناميكية اجتماعية(علم حركة). يراجع: إنكيليس، أليكس.ما السوسيولوجية؟ مدخل إلى العلم والمهنة. ترجمة عيسى سمعان. وزارة الثقافة دمشق ١٩٩٦/ ص٩.

(٢)- خضر. زكريا.المدارس الاجتماعية المعاصرة. مطبعة دار العلم /جامعة دمشق/١٩٨١- ١٩٨٢ /ص٣٣٠.

(٣)- العمر.أ.د.معن خليل. معجم علم الاجتماع المعاصر معجم علم الاجتماع المعاصر. دار الشروق، عمان، رام الله. ط١ :٢٠٠٠ م . ص٢٠٤.

(٤)- إنكيليس. أليكس. ما السوسيولوجية؟ مدخل إلى العلم والمهنة. ترجمة عيسى سمعان. ص١٣.

(٥)- عن. طلال مصطفى. مقال: فلسفة القيم وبنية المجتمع. مجلة المعرفة العدد:٤١٠، تشرين ثاني، ١٩٩٧. ص٣٩.

- *ماكس فيبر Max Weber (١٨٦٤- ١٩١٧م)*: الذي انطلق في فهم المجتمع من الفرد الإنساني إذ اعتمد في دراساته الاجتماعية على فهم العقل الاجتماعي الذي هو: " سلوك إنساني فردي أضفي عليه معنى اجتماعي ما. إنّ زيارة شخص لآخر هي سلوك اجتماعي، أمّا معنى هذه الزيارة فيتمثّل في كونها للتهنئة أو للعتاب أو لاقتراض المال أو للتملّق ..الخ. والمعاني هي البواعث التي تحرّك سلوك الأفراد وتحوّله إلى فعل اجتماعي." (١) وانطلاقا من فهم الفعل الاجتماعي يتحدّد موضوع علم الاجتماع الذي يفهم العلاقات الاجتماعية المتبادلة بين الناس أيا كانت شروطها الموضوعية ." وإذا كان دوركهايم واضحا في رؤيته للمجتمع بصفته مصدراً لتشكيل الفرد وقولبته كيفما شاء ضمن أطره الثقافية (النظرية الجبرية) ، فأصبحت مهمة علم الاجتماع عنده هي دراسة العلاقات الاجتماعية و تفسيرها. وإذا كان الفرد هو ركيزة الحياة الاجتماعية عند فيبر يشكّل المجتمع بإرادته الواعية (النظرية الطوعيّة) أصبحت مهمة علم الاجتماع إذن دراسة فعل هذا الإنسان وتأويل بواعثه وفهم أهدافه ومقاصده." (٢)

لعلّ علم الاجتماع التجريبي يفتح المجال أمام الدراسات الأدبيّة الإحصائيّة، فهو علم تجريبيّ متأثّر بالفلسفة الوضعية الجديدة المتأثرة بمؤلفات عالم المنطق والرياضيات الفيلسوف الإنكليزي برتراندراسل والعالم والفيلسوف فيتجنشتين. وعلم الاجتماع التجريبي " يتعلق بالنواحي الخاصة والجزئيات المنفصلة للكل الاجتماعي ،أي للمجتمع، ويسمّي الباحثون الاجتماعيون البرجوازيون هذا البحث بالبحث التجريبي نظراً لأنهم ينطلقون فيه من التجربة ويعتمدون على الوقائع" . (٣)

تالكوت بارسونز (١٩٠٢- ١٩٧٩) م: سعى إلى دراسة العلوم الاجتماعية وفقاً لرؤية بنيوية " وقد تم له ذلك في تركيبته بين تحليل الفعل الاجتماعي مع تحليل الأنساق الاجتماعية ذات المعايير الكبيرة "(٤) فمن العلاقات القائمة بين الفعل الاجتماعي والنسق الاجتماعي تبلورت نظريته الاجتماعية إذ ينطوي الإطار المرجعي (للفعل) في رأي بارسونز على" فاعل" وموقف وتوجيه الفاعل actors's orientation إزاء الموقف ومحور نظريته هو توجيه الفاعل ويمكننا التمييز بين عنصرين توجيهيين هما : التوجيهات الدافعية والتوجيهات القيمية."(٥)

---

(١)- زكريا .د . خضر .نظريات سوسيولوجية .ص١٢٤.

(٢)- كريب .إيان .النظرية الاجتماعية. ص١٤.

(٣)- بوبوف.س.ع. نقد علم الاجتماع البرجوازي المعاصر . ترجمة نزار عيون السود، دار دمشق للطباعة، ط٢: ١٩٧٤. ص٣٠.

(٤)- العمر.أ.د.معن خليل. معجم علم الاجتماع المعاصر ص٣٢٩.

(٥)- زكريا .د.خضر. المدارس الاجتماعية المعاصرة .ص٣٤١.المقصود بالتوجيهات الدافعية:أي التي تمدنا بالطاقة =

وقد أكّد بارسونز في دراساته أنّه، لا يمكن الفصل بين المجتمع والثقافة والشخصية إلاّ لأغراض التحليل" (١) إنّ في مصطلحات بارسونز مادّة وفيرة للدراسات الاجتماعيّة دراسة آنيّة ، سكونية بمعنى أنّها قادرة على رسم صورة للمجتمع بما هو عليه . وقد اقترح آليات جيدة لفهم العملية الاجتماعي ومن هذه المصطلحات والآليات: النسق، الفعل الاجتماعي ،الدور الاجتماعي،الوظيفة، متغيرات النمط.ولهذا الاصطلاح الأخير دورٌ مهمٌ في توصيف العلاقات الاجتماعية، إذ نستطيع من خلال خمسة أزواج من البدائل التي حدّدها بارسونز أن نصف العلاقة الاجتماعية التي نحن بصدد دراستها وهذه البدائل هي : " إذا كان الدور *متخصصاً* فإن علاقتنا تنحصر بمبادلة معينة ضيقة التحدّد، وإذا كان *منتشراً*، فإن مشاركتنا تنسحب على تنويعة واسعة من المشكلات أو العلاقات ونحن نشدّد إما على *العاطفية* (أي الشعور، والانفعال ، والإرضاء) وإما *الحيادية العاطفية* ، وتعني أننا نضع مزيداً من التوكيد على الاعتبارات الوسائلية أو الأخلاقية. وتتجلى عندنا *التخصصيّة* عندما نعطي اعتباراً خاصّاً للناس بسبب علاقاتهم معنا. في حين أنه عندما تظهر عندنا *العالمية* فإننا نعامل على نحو مشابه نوعاً ما كل الذين نقع عليهم في موقع مقامي معين . وإذا كانت معاملتي لك تقوم بصورة رئيسة على أساس ما أنت عليه في ذاتك، مقابل ما تفعله أو فعلته، فإنني أغلّب *النوعية* على *الأداء* . وعندما يكون اهتمامي منصباً بصورة رئيسة على تطوير أهداف المجموعة ، فإنني أظهر *توجّهاً – جماعيّاً*. في حين أنه عندما يكون جلّ اهتمامي منصبّاً على تطوير مصالحي الخاصّة من خلال علاقتنا، فإنني أشدّد على *التوجه- الذاتي* وعند وصفها بهذه الاصطلاحات، تجنح علاقة الزوج والزوجة ، وفي الواقع العلاقات العائلية النووية كافة لأن تكون *منتشرة، محركة للعواطف، وتخصصيّة، وتعكس التشديد على الكيفية والتوجه – الجمعي* إن العلاقة بين موظف الشركة والزبون ستكون في القطب المعاكس مع كل بعد." (٢)

إلاّ أن نظرية بارسونز الاجتماعية وجهوده البنيوية فيها لاقت جملة من الانتقادات لعلّها مشمولة بما يلي: "١- الصعوبة والتعقيد وعدم الدقة، ٢- التشكيك في صوغه نظرية خاصّة به، ٣- التركيز على التوازن والتكامل والإقلال من شأن الصراع والتغيّر،٤-الانحياز الإيديولوجي" (٣). ويبدو أن الدارسين والمتابعين للنظرية الاجتماعية لم يفهموا نظرية

= التي ستبذل في الفعل وتتصف بثلاثة جوانب هي أنها إدراكية / انفعالية تقويمية. أما التوجيهات القيمية فتشير إلى مراعاة بعض المعايير أو المستويات الاجتماعية ، وتتصف بثلاثة جوانب هي: إدراكية /تقديرية(إعجابية) / وأخلاقية.

(١)- زكريا .د. خضر. نظريات سوسيولوجية ص٢٠٤.

(٢)- إنكيليس . أليكس . ما السيسيووجيا ص١٤.

(٣)- زكريا .د.خضر. نظريات سوسيولوجية ص٢١٠ -٢١١- ٢١٢.

بارسونز الوظيفية البنائية أو على الأقل وقعوا في تخبّط في فهمها فمنهم من ينعتها بعدم الدقة كما مرّ بنا، وبعضهم ينعتها بالدقة. فها هو ذا "إيان كريب" يقول" لأن داهرندورف ليس له ما لبارسونز من دقة التنظيم وسعة المدى " (١) عازياً التنظيم وسعة المدى لبارسونز الذي يهاجمه بعضهم في القضية. ولم تنته الوظيفة البنائية بوفاة بارسونز بل إنّها وجدت متنفسّاً لها ولأفكار بارسونز من خلال ما عرف باسم الوظيفية الجديدة (new functionalism) التي تقدّم وصفاً عاماً للعلاقات المتبادلة وتستخدم فكرة التوازن بصفتها نقطة مرجعية، وليس بصفتها شيئاً موجوداً في الواقع . فالتوازن هو دائماً توازن متحرك (٢) ولعلّ ألمع أتباعها جفري ألكسندر jeffrey Alexander .

إنّ تركيز الوظيفية البنائية على الفعل الاجتماعي كان أساساً لمجموعة من النظريات التي جاءت بعدها تمركز هذا " الفعل " في بحوثها وتنشئ مقولاتها عليه، ومن هذه النظريات :

١- نظرية الاختيار العقلاني" وصورة المجتمع عند هذه النظرية تتلخّص في أنّ نشاطات البشر المتبادلة ترمي إلى الحصول على الحد الأقصى من المنفعة ، وهي تركّز في ذلك على الإجراءات العقلانية التي يتبعها البشر في تقرير أفعالهم."(٣) فالبشر يمارسون سلوكاً يعود عليهم بالنفع والفائدة ويحقق رغباتهم ويشبع حاجاتهم. وأبرز أعلامها: جون إلستر، JON ELSTER، وَألن كارلينج Alan Carling وباري هندس barry hindess.

٢- نظرية التفاعلية الرمزيّة :"وهي تقوم على مجموعة من المسلّمات حول الفاعل الاجتماعي وهي :أن الفاعل يختار من بين أهداف، ويختار الوسائل لتحقيق تلك الأهداف في موقف يتكون من موضوعات ماديّة واجتماعيّة، والأخيرة تتضمّن معايير اجتماعية وقيماً ثقافية." (٤) وهي تلتقي مع نظرية الاختيار العقلي بأن اهتمامها يبقى على مستوى وحدة الفعل الصغرى ولا يعنيان بمستوى الأنساق. ويعدّ جورج هربرت ميد George Herbert Mead مؤسسها الفكري ومنظرها الرئيسي ، ومن أبرز أعلامها هربرت بلومر (١٩٨٦-١٩٠٠م) مانفريد كون Manfred Kuhn (١٩٦٣-١٩١١)، إرفينج جوفمان Erving goffman (١٩٢٢-١٩٨٢م).

---

(١)- كريب .إيان . النظرية الاجتماعية .ص٩٨.

(٢)- السابق ص٩٨.

(٣)- كريب، إيان، النظرية الاجتماعية ص١١١.

(٤)- السابق. ص١٣٠ .

٣- نظريات علم الاجتماع الظاهراتي: التي تركّز على الآليات التي يخلق فيها البشر عالمهم الاجتماعي، وهي تستند إلى الفلسفة الظاهراتية التي تعوّل على الوعي الإنساني في عملية تحقق الوجود فهو وإن كان موجوداً مستقلاً لكنّه لا معنى له إلاّ من خلال وعينا به. ويعد ألفرد شوتز Alfred schuts (١٨٩٩- ١٩٥٩) أبرز عالم اجتماع ظاهراتي،" فقد حاول أن يبين كيف نبني معرفتنا بالعالم الاجتماعي من فيض أساسي من التجارب المضطربة التي لا معنى لها. ونحن نفعل ذلك بعملية / تنميط/." (١)

ولعلّ ذلك يلتقي بما يسمّى بنظرية / التشييد الاجتماعي/، ولقد حاول بيتر بيرجر Peter Berger (١٩٢٩-؟) توسيع هذه النظرية مع توماس لوكمان Thomas Luekman إذ ألفا كتاباً بعنوان : التشكيل الاجتماعي للواقع، وهما يريان أنّ :" البشر يمتلكون عدداً محدوداً من الغرائز المعينة والمستقرة، ولذا فإن استقرار الحياة الاجتماعية لا يعود إلى تلك الغرائز وإنما هو ناتج عن البيئة الاجتماعية التي يخلقها هؤلاء البشر بأنفسهم، وفي هذه البيئة الاجتماعية تمثل القيم والمعاني العليا، وهي أساساً قيم ومعان دينية يتقاسمها الجميع، البؤرة الحقيقية للتنظيم الاجتماعي." (٢)

٤- نظرية التشكيل : وهذه النظرية لا تقف عند الفعل الاجتماعي. ولا عند انتظامه في أنساق اجتماعية، لأن البنية توجد فيه وعبره لذلك تركز هذه النظرية على/ الممارسات الاجتماعية / " ذلك أن مجال الدراسة في العلوم الاجتماعية طبقاً لنظرية التشكيل لا هو خبرة الفاعل ولا وجود أي شكل من أشكال الكل المجتمعي، بل هو الممارسات الاجتماعية المنتظمة عبر الزمان والمكان."(٣) وأبرز أعلام هذه المدرسة أنتوني جدنز ANTONY GIDDENS .

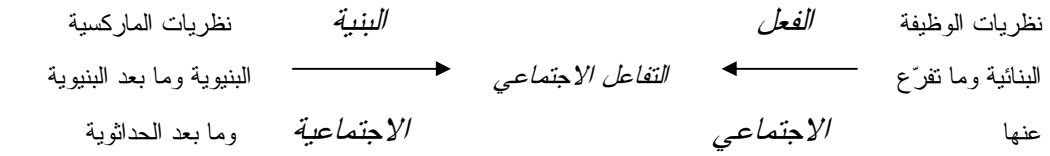
ويبدو لي أنّ معظم نظريات القرن العشرين الاجتماعيّة تنطلق من " بنينة" المنظومات الاجتماعية؛ ففي حين أنّ النظريات السابقة الذكر تمركز " الفعل الاجتماعي " في منطلقها البنيوي فإنّ الماركسية البنيوية وما نجم عنها من نظريات تمتد منها أو تعارضها (تمتد من تصدّعها وانكسارها) تمركز "النسق الاجتماعي " أو" البنية الاجتماعية " :

---

(١)- السابق ص١٥٠ .

(٢)- السابق ص ١٥٢ .

(٣)- السابق ص ١٧٣.



- الماركسية البنيوية عبر أبرز أعلامها لويس ألتوسير، نيقولاس بولانتزاس ولعل أهم مقولاتها:
  - موت الذات : فالإنسان لا يشعر بذاته فاعلاً بل إنّه مجرّد أداة لأنظمة اجتماعية خفيّة تحقق من خلاله ما تريده ..
  - وهم الشعور بأننا صانعو أفعالنا في حين أن البنى الاجتماعية الكامنة هي التي تحدّد أفعالنا التي تنتهي إلى إعادة إنتاج البنى وإدامتها أو تحويلها (بمعنى تغييرها)عن طريق الثورة.
  - البنى الاجتماعية ما هي إلاّ آلات ذات حركة دائمة تتحكم بالبشر. ومن ثمّ البشر دمى تحركها البنية الاجتماعية وكأنّ المجتمع مسرحٌ للعرائس.(١)

ولكنّ هذه المقولات ما لبثت أن تصدّعت وتهشّمت فالذات ترفض أن تموت ، ونظام البنى الاجتماعية يسير إلى ما يكسر انتظامه ويخلخل بنيته كي يصل إلى ما يسمّى باللا نظام أو الفوضى، فالواقع ذو طبيعة متغيّرة ويتّسم بتعددية الأنظمة ممّا انتهى إلى القول بنظريات ما بعد البنيوية أو ما يمكن أن يؤسس على فلسفة الاختلاف التي قال بها جاك دريدا . فالمجتمع وفقاً للمنظور الجديد وبعيداً عن سببية البنيوية وحتميتها المفرطة يصبح نموذجاً من التفتيت و التشتت بحيث يصحّ أن نقول إنه مجتمع فصامي انهارت فيه المعاني التي ما تكاد تشكّل نسقاً ما حتّى ينهار هذا النسق ليعاد تشكيل نسق جديد يختلف عن سابقه وهكذا دواليك في معمعة (التكوّن –الانهيار). ولا غرو في ذلك إبّان ثورة المعلومات التي صيّرت المجتمع نسخة أو محاكاة لنسخة منسوخة عن أخرى فكأننا في ظلّ مفاهيم العولمة التي طرحت بدائلها في أسواق المعارف والثقافات نعي المجتمع مجتمعاً بلا حدود أو ما بعد المجتمع أو اللامجتمع أو لنقل نهاية المجتمع .

---

(١)– كريب، إيان. النظرية الاجتماعية ص ٢٢١– ص٢٥٨.

وإذا ما تجاوز المرء نظرية الفعل ونظرية البنية التي أقيمت على أساسيهما النظريات السابقة إلى النظرية النقدية في علم الاجتماع بحيث يعدل الرسم إلى:

جدل الفعل

النظرية النقدية ⟵ التفاعل الاجتماعي

والبنية

فإنه يجد أنّ النظرية النقدية تتأسس على مفهوم الاغتراب الماركسي والذي يوجزه إريك فروم بقوله : "إن الاغتراب أو الانخلاع Estrangement : يعني بالنسبة لماركس- أن الإنسان لا يمارس ذاته كقوة فعالة في عملية فهمه للعالم، بل كون العالم (الطبيعة – الآخرون – وهو ذاته) ما زال مغرّباً بالنسبة للإنسان، إنها تقف فوقه وضدّه كأشياء، حتى برغم كونها موضوعات لخلقه. إنّ الاغتراب هو جوهريّاً ممارسته للعالم وللذات بشكل سلبي وبتلقٍ كما لو أنّ الذات هي في حالة انفصام عن الموضوع." (١)

ويلخّص إيان كريب هذا المعنى بقوله : " خلاصة القول أن البشر يخلقون مجتمعاتهم و مجتمعاتهم تخلقهم أيضاً ، ويحدث الاغتراب – بشكل عام – حينما تسيطر على الإنسان البيئة الاجتماعية أو البنى الاجتماعية التي خلقها بيده "(٢) ومن خلال القدرة على نقد هذه المجتمعات التي يصنعها البشر بأيديهم لتمارس طغيانها عليهم جاءت النظرية النقدية لتدين هذه المجتمعات بأنها قمعيّة وغير حرّة من جهة ومن جهة أخرى يمكن تحديد أساس آخر للنقد الاجتماعي يقوم على مقولة "العقلانية" الهيغلية فحواه أن أي مجتمع يمنع الناس من الوصول إلى" المعرفة المطلقة " أو من السعي لتحصيلها أو على الأقل امتلاك ملكات عقلانية واستخدامها يمكن أن يقال عنه إنه مجتمع غير عقلاني. (٣)

ولعلّ أبرز أعلام المدرسة النقدية هم أعضاء معهد فرانكفورت للأبحاث الاجتماعية وأبرز مفكريه هم :

---

(١)- فروم إريك. مفهوم الإنسان عند ماركس. .ترجمة محمد سيد رصاص، دراسات فكرية ، ط١ ١٩٩٨ دار الحصاد، دمشق ص٦٣ .

(٢)- كريب، إيان: النظرية الاجتماعية ص٢٩٨.

(٣)- انظر المرجع السابق ص ٢٩٩.

تيـــودور أدورنـــو (١٩٠٣- ١٩٦٩) Teodor Adorno، مـــاكس هوركهـــايمر Max horkheimer (١٨٩٥- ١٩٧٣)، وهربرت ماركيوز Herbert Marcuse (١٨٩٨-١٩٧٩). وإذا كانت الأسس الفلسفية لهذه المدرسة تعود إلى أفكار جورج لوكـــاش (١٨٨٥ – ١٩٧١) والتي يمكن اختزالها بمجموعة من المفاهيم هي: الكل totality : وهـــو أن المجتمع البشري والحياة يشكلان كلاً متناسقاً، الممارسة Praxis: التي تشمل بمعناها كـــل أشكال النشاط بحيث تغدو صلة الوصل بين التطور التاريخي ومعرفتنـــا. صـــنمية الســـلعة commodity fetishism الماركسية الأصل، والتي تنتمي إلى مفهوم التشيؤ (reification): بمعنى تحوّل الصفات الإنسانية إلى أشياء جامدة . واتخاذها لوجود مستقل واكتسابها لصفات غامضة غير إنسانية. (١)

ولعلّ أهم أفكار هذا الاتجاه فكرة الهيمنة التي عبروا عنها من خلال شرحهم لمفهـــوم العقـــل الأداتي Instrumental reason، ولأسلوب الثقافة الشعبية في دمج الناس بالنظام وهي ثقافة البعد الواحد وأخيراً إلى الهيمنة بمعنى سعي الشخصية بنفسها إلى الرضوخ للهيمنة .

ومفهوم العقل الأداتي يتلخص في الآلية التي أصبح الإنسان ينظر فيها للحياة والمجتمع ولأخيه الإنسان وهي ذات بعد مادي تجعل العلاقات بين البشر كالعلاقات بين الأشياء جامدة باردة لا معنى لها وهي منطلقة من صنمية السلعة والتشيؤ. فما العالم سوى أداة، وعناصره مـــن ثـــم أدوات لتحقيق الغايات التي يصبو لها الإنسان.

أمّا الثقافة ذات البعد الواحد: أو ما أسماه أدورنو بصناعة الثقافة culture industry فهـــي ثقافة مختلفة عن ثقافة المجموع الشعبي في إطار التفاعل التلقائي (٢)، وهي ثقافـــة موجّهـــة مضلّلة، ثقافة مصطنعة ينتجها النظام إنتاجاً، غايتها دمج الفرد بالمجتمع من خلال سبل ثقافية تحقق الاندماج مما يجعل المجتمع مهيمناً على الفرد عبر ثقافاته المصطنعة.فهي تسعى إلـــى الهيمنة والمقصود كيفية نفاذ الهيمنة إلى أعمق أعماق النفس الإنسانية وذلك عن طريق آليات (ســـلطوية – نفســـية) مـــن خـــلال جـــروح نرجســـية وتصـــدّعات مدعمـــة مازوشـــيّاً.

---

(١)- للتوسع انظر المرجع السابق ص٣٠٣- ٣١٠.

(٢)- انظر: هاو، آلن. النظرية النقدية (مدرسة فرانكفورت). ترجمة ثائر ديب. سلسلة آفاق ثقافية العـــدد (٣٢) وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٥. ص ١١٧- ١٢٠.

و" الهدف من صناعة الثقافة – وفقاً لمنظري النظرية النقديّة – هو التلاعب بوعي الجماهير كي يبقوا على المؤسسات السياسية والاقتصادية والاجتماعية الحالية. وإنّ ذلك لمن المفيد تماماً لأصحاب القمة الذين يمتلكون الثروة الضخمة والذين يسيطرون على المؤسسات المهيمنة الموجودة في المجتمعات الرأسمالية، البرجوازية."(١)

ولعلّ أهم انتقاد وجّه لأعمال مدرسة فرانكفورت من قبل الوضعيين والماركسيين هو أن النظرية النقدية تأمل فارغ لا يمكن اختبارها (إثباتاً أو نفياً) وفقاً لمعيار مستقل، ولا تستطيع أن تقدم لنا معرفة عن الواقع أو تحليلاً للبنى الاجتماعية الفعلية.(٢)

ولما كان من العسير جمع أشتات النظرية الاجتماعية والإلمام بجميع أطرافها اكتفى هذا البحث بما عرضه من مسيرة هذه النظرية الضخمة التي يصعب حصر الكتب التي أودعت مكتبتها أو الوقوف على أسماء الباحثين والدارسين الذين أسهموا فيها كما نشير أنّنا نحيّنا من البحث بعض اتجاهاتها ومراحلها كعلم الاجتماع الصناعي أو السوسيولوجيا الصناعية والمالتوسية الجديدة وعدم التعمّق ببعض اتجاهاتها كعلم الاجتماع التجريبي وعدم الخوض بعلوم اجتماع مختلفة يُنظر إليها بوصفها علوم اجتماع جزئية أو اختصاصية، وذلك لعدم دخولها مباشرة ضمن سياقنا المنشود.

---

(١)– أيزابرجر، أرثر. النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية. ترجمة وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. ط١: ٢٠٠٣. ص٨٦.

(٢)– انظر : هاو، آلن. النظرية النقدية (مدرسة فرانكفورت). ترجمة ثائر ديب. سلسلة آفاق ثقافية العدد (٣٢) ص ٣٣٣.

٣- الدراسة الاجتماعية للأدب

لقد بدأ هذا البحث رصد حركة علم الاجتماع انطلاقاً من الفلسفة الوضعية لكونت بوصفه نقطة انطلاق علم الاجتماع من جهة، ولأنّ التنظيرات الاجتماعية للأدب قد انطلقت – بوصفها دراسات ذات هوية مستقلّة – مع انطلاق ما يسمّى بـ" السوسيولوجيا " أي علم الاجتماع، ولا ينفي هذا البحث وجود شذرات نقديّة للأدب من القبيل الاجتماعي قبل هذا الانطلاق؛ فالعلاقة بين المجتمع والأدب الصادر عنه قديمة قدمهما.

لقد انعكس أثر المنطق الوضعي لكونت على دارسي الفن والأدب، فتأثّر قسم منهم – أصحاب التيار الواقعي الذي نشأ في فرنسا– بواقعيّة أوجست كونت " فلا توشك سنة ١٨٥٠ أن تحلّ حتى يكون نشاط (تين) الذي يعدّ ممثل أوجست كونت والوفي لمبادئه قد جعل يعمل عمله في تحديد الحركة الواقعية وانتصارها، ولا غرو فإنّ الشعراء والفاجعين والروائيين والفلاسفة والمؤرخين قد طفقوا يديرون وجوههم، ويحولون أقلامهم نحو دراسة الوقائع، وكان من الظواهر الحاسمة التي توّجت هذه الحملة الجدّيّة أن قضى ظهور رواية " مدام بوفاري " لجوستاف فلوبير في سنة ١٨٥٧ قضاءه الأخير على الرومانتيكية." (١)

وقد كان هيبوليت تين (١٨٢٨– ١٨٩٣م) " ناقداً اجتماعيّاً يدرس من خلال الأديب عصره الذي يمثّله." (٢)، وقد أدخل على النقد روحاً مختلفةً عمّا كان سائداً، إذ امتنع عن ذمٍّ الآثار الأدبيّة وكتّابها أو مدحها و" عمد إلى حلِّ القضيتين اللتين فكّر بهما في معرض الكلام على الكتب والفنانين وهما: صلة المؤلِّف بأثره، وعلاقة المؤلفين بالمجموع الاجتماعي الذي هم جزء منه. إنها لقضايا حسّاسة وخصبة كان للسيّد تين فضل السبق في إدراكها ومعالجتها في أكثر مؤلفاته شأناً مثل : (تاريخ الأدب الانكليزي) و(فلسفة الفن) صرّح تين في مقدّمة الكتاب الأوّل أنّ منهجه نوع من الجدليّة Dialeetiqui القائمة على الصعود من الأثر الأدبي إلى الإنسان الجسماني Physiqui الذي أنتجه ومن هذا الإنسان الداخلي إلى روحه، ثمّ الصعود بعدئذ إلى أسباب التكوين النفسيّ ذاته، بدا للسيد تين أنّ تلك الأسباب تكمن في العرق، والبيئة

---

(١)– غلاب، د. محمد. الروايات الواقعية في القرن التاسع عشر. الدار القومية للطباعة والنشر. ٥٩ شارع رمسيس، سنة ١٩٦٠، ص ٥.

(٢)– هنكل، إميل. النقد الأدبي وأصوله العلميّة، ترجمة وتعليق د. إبراهيم الكيلاني، وزارة الثقافة، ج.ع. س، دمشق ٢٠٠٤، ص ٩.

الطبيعيّة والاجتماعيّة، والزمن طارحاً بذلك قانون " التبعيّة المتبادلة" بين مجتمع معطى وأدبه." (١)

وتجدر الإشارة إلى أنّ الباحثة مدام دي ستيل (١٧٦٦ – ١٨١٧م) قد سبقت تين في الدراسات الاجتماعيّة بكتاب لها عن الأدب في علاقاته بالمؤسسات الاجتماعيّة، والتي يمكن "اعتبار مؤلفاتها فاتحة عصر أدبيّ جديد بدأ مع مطلع القرن التاسع عشر." (٢) ويبدو أنّ كتابات مدام دي ستيل، وكتابات هيبوليت تين تشكّل صلب المرحلة الأولى من مراحل النقد الاجتماعي المنهجيّة، أو الاتجاه الاجتماعي في دراسة الأدب. وهذا ما اعتمده الدكتور خالد أعرج في كتابه " في تأويل خطاب النقد الأدبي الاجتماعي" إذ إنّه سمّى المرحلة الأولى من المراحل العامّة للنقد الاجتماعي بـ" الأدب والمجتمع" وتظهر هذه التسمية أنّ العلاقة قائمة بين الأدب والمجتمع مما يفترض وجود نقد اجتماعي يعود إلى اللحظة الأولى التي وجد فيها كلّ من المجتمع والأدب، بحيث يصحّ افتراض أنّ الأدب بحدّ ذاته – بمعنى من معانيه– ما هو إلا نقد للمجتمع وتصحيح لمساره، وتقويم لاعوجاجه، وتبرئة له من عيوبه.

وبمجيء مقولات ماركس وأنجلز قفزت الدراسات الاجتماعية للأدب قفزة كميّة بارعة، وربما يصحّ القول إنّها قفزة نوعيّة أيضاً، فلقد ولدت مصطلحات كثيرة تخدم نهج هذه الدراسة وتزوّدها بالأدوات النقديّة الملائمة للغوص في أعماق أنسجتها الأدبيّة لتحديد بنيانها الاجتماعي والوقوف على المقولات التي يمكن وصفها بالاجتماعيّة أيضاً، ذلك أنّ الماديّة الديالكتيكيّة تستطيع أن تدرس طبقيّة الأدب وأبنيته الداخليّة وفقاً لمنظوري " البنى التحتيّة" و" البنى الفوقيّة" مؤسسة بذلك لثنائيّة ماركسيّة لطالما اتّخذها الدارسون والباحثون منارة في دراساتهم، وأخذت هذه المصطلحات تتفاعل مع المعطى الأدبي ساعيةً لتلمّس خيوط التواصل ما بين البنيتين الفوقيّة والتحتيّة، فظهرت مصطلحات مثل: الانعكاس، الاغتراب، الاستلاب، النموذج، الممارسة (العمل)، التشيّؤ، الصراع، المنافسة.. إلخ. وهي في مجملها تدرس موقع الإنسان وفاعليته عبر ثنائيّة (الوعي، الإنتاج).

ومهما يكن من أمر المصطلحات والأدوات النقديّة الاجتماعيّة الماركسيّة، فإنّ العبقريّة المذهلة للنظريّة الماركسيّة جعلتها أحد أهم المصادر النقديّة للدراسة الأدبيّة، إذ تعدّدت

(١– السابق ص ١٠– ١١.

(٢)– هيغو، فيكتور. مقدمة كرومويل. ترجمة: د.علي نجيب إبراهيم. دار الينابيع. دمشق١٩٩٤. ص١٨.

مدارسها واتّجاهاتها في تناول المادّة الأدبيّة، " وبالفعل فإنّ المفاهيم الماركسيّة هي التي تسيطر على المحاولات المجدية للنقد الاجتماعي. "(١).

وتأسيساً على ما تقدّم يمكن القول بوجود ماركسيّات أدبيّة انطلقت من مقولات الجدليتين الماديّة والتاريخيّة لتؤسّس نظريّة نقديّة في دراسة الأدب وجمالياته، إذ إنّ الأدب – بل والفنّ عموماً – ما هو إلاّ امتلاك جماليّ للواقع. وهذه الماركسيات الأدبيّة في مجملها لا تخرج عن كونها دراسات اجتماعيّة، فكما تشكّل دراسات فرويد ومدرسته وما نتج عنها من مدارس وتيارات مرجعيّة للدراسات النفسيّة للأدب كذلك تعدّ المدرسة الماركسيّة بتفرعاتها وما يلحق بها من مدارس وتيارات مرجعيّة للدراسات الاجتماعية، حتى ليمكن القول إنّه ما من مدرسة اجتماعيّة جاءت بعد ماركس إلاّ وأسّست مقولاتها على أطروحات مدرسته إثباتاً أو دحضاً.

ولقد خضعت مقاربات الأدب الماركسيّة لقراءات وتأويلات وتفسيرات متنوّعة فكانت تنويعات أنغام على وتر واحد، وجاء هذا الاختلاف والتنوّع نتيجة تباين مواقع النقاد، وثقافاتهم، ورؤياتهم النقديّة، وظروف دراساتهم وما يرتبط بها من متغيرات على مختلف الصعد، " ونتج عن هذه التأويلات المتعدّدة نظريات متغايرة حول الأدب والنقد يمكن بلورتها في مقاربتين عامتين:

١- المقاربة الأولى: <u>النقد الماركسيّ الملتزم:</u> وهو يتبنّى أسس علم الجمال الماركسيّ اللينيني بكل طروحاته النظريّة السوفيتيّة حول العلاقات الجماليّة بالواقع، ودور الفن في حياة المجتمع وجوهره ووظائفه، بالإضافة إلى شعبيّة الفن وحزبيّته وطبيعته ثمّ طبيعة الصورة الفنّيّة وعلاقة الشكل بالمضمون وجدليتهما،ومقولتي البناء التّحتي، والبناء الفوقيّ، بالإضافة إلى مفهوم الانعكاس وإيديولوجيّة الفن.

٢- المقاربة الثانية: <u>النقد الماركسيّ الأيديولوجي</u>: ويجمع هذا النقد كل ما يغاير في الرؤية أو التأويل أو القراءة أسس علم الجمال الماركسي اللينيني في التنظير أو الممارسة النقديّة وضمن تعدّد المواقع الأيديولوجيّة للنقاد بوصفها رؤية سياسيّة أو رؤية معرفيّة، أو رؤية اجتماعيّة. ولعلّ أبرز من يمثّل هذه المقاربة جورج لوكاتش G.Lukacs وميخائيل باختين Mikhail Bakhtien "(٢).

---

(١)- كارلوني، وفيللو. النقد الأدبي، ترجمة: كيتي سالم. منشورات عويدات لبنان، باريس، ١٩٩٨. ص ١٢٦.

(٢)- أعرج. د.خالد. في تأويل خطاب النقد الأدبي الاجتماعي. دراسة في نقد النقد. عبد المنعم ناشرون. حلب. ط١: ١٩٩٩. ص ٣٤-٣٥ .

ولعلّ من يتتبّع تاريخ النقد الاجتماعي الماركسي يقف على أسماء لامعة منها من كان وفياً للمبادئ الماركسيَة (ملتزم) ومنها من خالفها وأشاد نظريته علـــى أنقاضـــها (ماركســـية إيديولوجية).ومن أهم هؤلاء الأعلام :

– لينين: فقد برهن في مقالاته عن تولستوي " أن سوسيولوجيا الأدب الحقيقية مستحيلة إن لم تستند إلى مبادئ النظرية الماركسية في المعرفة ذلك أن الأدب لا يؤدي وظيفته الاجتماعية إلا إذا عكس الحياة الاجتماعية وصيرورتها العميقة بدرجة أو بأخرى من الصدق والامتلاء."(١)

– تشيرنيشفسكي، ولاسيما بمقولاته الجمالية التي تتلخص بصيغة " الجميل هو الحيـــاة" فهـــو يرى الجميل في علاقة جدلية متبادلة بين الوجود البيولـــوجي والوجـــود الاجتمـــاعي."(٢). وكذلك لوناتشارسكي، وبليخانوف.

أما اللاماركسيون– ونعني بهم هؤلاء الذين انطلقوا من الماركسيّة وانتهوا إلى أفكـــار مغايرة– فأسماؤهم لامعة ومعروفة أيضاً، منهم هاوزر، وأدورنو، وغولـــدمان، وفـــوغين، وإيسكاربيت، ولقد اتّهم كل من روجيه غارودي، وأرنست فيشر" بالتحريفيّة لأنهمـــا شـــوّها جوهر الماركسيّة" (٣) فالألماني أدورنو ينطلق من مقولتي" الاستلاب" و"التشيؤ" الماركسيتين ويرى "أن تعبير الأدب والفن عن نمو "الاستلاب " الاجتماعي هو الذي يشكّل الخلفيّة الأساسيّة لتاريخهما." (٤)، أمّا لوسيان غولدمان فيخرج عن نمطية أستاذه جورج لوكـــاتش ونموذجـــه الانعكاسي للعمل الأدبي ليقدّم ما أسماه بالبنيوية التكوينيّة " وهي فكرة ذات أصل ماركســـي" (٥) إذ تقوم على مجموعة من المعطيات الماركسيّة من ماديّة جدليّـــة وتاريخيّـــة، وطبقـــات اجتماعيّة، ورؤية العالم بما فيها من مفهوم الانعكاس أو النموذج، وأخيراً قوامها الرئيسي الذي استعير له اسم (الإله الخفي) والذي مؤدّاه أنّ " الفئات الاجتماعيّة هي المبدعة الحقيقيّة للإبداع الثقافي، وعالم الاجتماع ينطلق إذن للبحث عن تماثل البنية بين أيديولوجيّة الفئة الاجتماعيّـــة، وفكر العمل الأدبي. "(٦) لينتهي كلٌّ منهما بنقدٍ مفارق للنقد الماركسيّ، نقد ذي طبيعة

---

(١) – فريق من الباحثين السوفييت. الأدب والعلوم الإنسانية. ترجمة يوسف حلاق . وزارة الثقافة ج ع س دمشق ١٩٨٦– ص ١٢٣.

(٢)– بلوز. د.نايف. علم الجمال. منشورات جامعة دمشق، ط٤ ١٩٩٣– ١٩٩٤، مطبعة الروضة دمشق.ص ٣٥.

(٣)– أعرج. د.خالد. في تأويل خطاب النقد الأدبي الاجتماعي. ص ٣٩.

(٤)– فريق من الباحثين السوفييت. الأدب والعلوم الإنسانية. ص ١٠٢.

(٥)– غولدمان. لوسيان، وآخرون. البنيويّة التكوينيّة والنقد الأدبي. ترجمة محمد سبيلا وآخرون. ط٢، ١٩٨٦، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ص٤٣.

(٦)– السابق ص٧٢.

خاصّة بمنظوره الاجتماعيّ للأدب، فقد أعلن غولدمان" أنّ الموضوع الأساسيّ لسوسيولوجيا الأدب ليس تحليل الأفكار والأمزجة الاجتماعيّة، بل تطوّر وسائل التعبير، المدافع عن "الرواية الجديدة "الفرنسيّة ". (١)

ويلخّص د. أعرج المراحل العامّة في النقد الاجتماعي بثلاث مراحل هي:

١- المرحلة الأولى: الأدب والمجتمع: وتبدأ هذه المرحلة مع كتاب " مدام دي ستيل"عن الأدب في علاقاته بالمؤسسات الاجتماعيّة بالإضافة إلى نظرية " تين" حول العِرق والوسط والبيئة التي أثارت في جوهرها الضرورات التي تفرضها الظروف الخارجيّة على النشاط الأدبي.

٢- مرحلة النقد الماركسي: وهو الأكثر حضوراً في الخطاب النقديّ الاجتماعي والأكثر تنوّعاً في الممارسة النقديّة وتتحدّد مقاربته الأدبيّة بالمرتكزات الفلسفيّة للماديتين الديالكتيكيّة والتاريخيّة.

٣- مرحلة سوسيولوجيا الأدب: وموضوع هذه المرحلة لا يتحدّد بإنتاج القيم الأدبيّة وإنما يتحدّد من خلال توزيعها واستهلاكها، فسوسيولوجيا الأدب تحلّل ركائز الفن الأساسيّة: الكاتب/ النص/ القارئ، في أبعادها الاجتماعيّة ويمثّلها روبير إيسكاربيت في كتابه" سوسيولوجيا الأدب".(٢)

وتأسيساً على نظرة رينيه ويلك و أوستن وارين الرامية إلى وجود نهجين في دراسة الأدب؛ خارجي وداخلي، وتأكيداً على المنظورين اللذين قال بهما فريدليندر في الدراسات الاجتماعية؛ منظور إنتاج القيم الأدبية ، ومنظور توزيع الأدب واستهلاكه (أفضل استخدام قراءته لأنه لا يستهلك)، تأتي دراسات ألبير ميمي التي تركّز على ثالوث الاتصال في عملية الإنتاج الأدبي " المؤلّف، العمل الأدبي، الجمهور"؛ ففيما يخصّ ُ المؤلّف هناك موضوعات أربعة تستحق أن تناقش هنا هي: الوضع الاقتصادي للمؤلّف، والوضع المهني، وطبقته الاجتماعية، وأخيراً فكرة الأجيال الأدبية." (٣)

---

(١)- فريق من الباحثين السوفييت. الأدب والعلوم الإنسانية. ص١٠٤.

(٢)- أعرج. د.خالد. في تأويل خطاب النقد الأدبي الاجتماعي .ص٣١

(٣)- يسين ، السيد . التحليل الاجتماعي للأدب . ص٩٢ .

أمّا فيما يخص الدراسة الاجتماعية للعمل الأدبي فيقترح ألبير ميمي أربعة جوانب رئيسية هي: الدراسة الاجتماعية للأجناس والأشكال الأدبية، والدراسة الاجتماعية للموضوعات والدراسة الاجتماعية للطباع والشخصيات، وأخيراً الدراسة الاجتماعية للأساليب. (١) ويعلّق السيد يسين على اقتراح ألبير ميمي قائلاً : إلّا أننا نرى أنّ ميمي قد أغفل جانباً بالغ الأهميّة. ونعني به الدراسة الاجتماعية للإيديولوجيات الأدبية – إن صحّ التعبير – التي قد تسود في مرحلة تاريخيّة دون أخرى، مثل مذهب " الأدب للأدب " و" الأدب للحياة ".(٢) وهذا البحث لا يراه مخطئاً فيما ذهب إليه. ونظراً لأهميّة العلاقة القائمة بين الجمهور والعمل الأدبي، فقد أخذت دراسة الجمهور بوصفها مساراً من مسارات الدراسة الاجتماعية للأدب حيزاً مهمّاً، فدرست درجة تقبل الجمهور للعمل الأدبي، وأذواق القراء،لأنَّ استقبال القراء للعمل الأدبي يعطينا المحك السريع الملموس لأهمية العمل (محك موضوعي). (٣) وبذلك يشير ميمي إلى دراسة أطراف العملية الإبداعية دراسة اجتماعية محضة . وتظهر الدراسات أنّ إقبالاً شديداً على دراسة الأدب اجتماعيّاً قد حدث في القرن العشرين ولاسيما في النصف الثاني منه فها هو ذا " أ . س. يوشمين" يقول في مقالته : " علم الأدب في علاقته بالعلوم الأخرى " : " إنّ الاهتمام بمسائل الدراسة السوسيولوجية للأدب ينمو نمواً عنيفاً في السنوات الأخيرة في الكثير من البلدان الأجنبية الاشتراكية والرأسمالية ، وعلى سبيل المثال صدرت بين عامي ١٩٧٠ – ١٩٧٤م الكتب التالية: في بولونيا: كتاب جماعي لنخبة من العلماء بعنوان: (مسائل سوسيولوجيا الأدب) وفي رومانيا (سوسيولوجيا الأدب في بعض أوجهها) لترايان خيرسين، وفي ألمانيا الديمقراطية (نظرية إدراك المؤلفات الأدبية في وجهها النفسي والاجتماعي) لهونتيرليمان، وفي فرنسا: (الأدب والسوسيولوجيا) لروبير إيسكاربيت وتلامذته، وفي بلجيكا (سوسيولوجيا الأدب) للوسيان غولدمان وتلامذته، وفي ألمانيا الغربية (سوسيولوجيا الأدب التاريخية النقدية) لديتريش شتاينباخ، وفي إيطاليا (النقد الأدبي وسوسيولوجيا الأدب) لباميانو أونغاري، و(إسهام في مقاربة سوسيولوجيا الأدب) لـ : أ . دزامباردي، وفي اسبانيا " مدخل إلى سوسيولوجيا الرواية الإسبانية في القرن التاسع عشر" لـ : خ . إ .فيريراس. وفي السويد " سوسيولوجيا الأدب. تحليل نظري" لـ ب سيفيرستاد." (٤) كما أنّ يو. أندرييف يشير في مقالته " الأدب والإيديولوجيا " إلى ذات الفكرة؛ تزايد النشاط في دراسة مسائل الأدب

---

(١)– السابق ص١٠٦.

(٢)– السابق ص ١٠٦.

(٣)– السابق ص ١١٢.

(٤)– فريق من الباحثين السوفييث. الأدب والعلوم الإنسانية–ص٢٠– ٢١.

الاجتماعية في انكلترا والهند والسويد وبلدان أخرى. (١) ممّا يزيد من أهميّة العنصر الاجتماعي مؤثّراً ومتأثّراً بالأدب وإبداعاته.

ويظهر أن هناك أكثر من اتّجاه في الدراسات الاجتماعية للأدب يحدّدها غ . م. فريد ليندر في مقالة له بعنوان " الأوجه السوسيولوجية لعلم الأدب " وهو يشير إلى أربعة اتجاهات أساسية لكنّ قارئ هذه المقالة لا يستطيع أن يتبيّنها بدقّة ذلك أنّه يعدّ ُ أدورنو وغولدمان وهاوزر في اتجاه واحد ويضع إيسكاربيت وفوغين في اتجاه آخر إذ يقول : " إنّ السمة المشتركة لنظريات هاوزر وأدورنو وغولدمان السوسيولوجية على رغم ما فيها من فروق هي أنّ َ ما يعني هؤلاء العلماء الثلاثة في المقام الأوّل عملية إنتاج القيم الفنيّة وبالمقابل هناك مدرسة أخرى في علم الفن والأدب المعاصر ذي التوجه السوسيولوجي تؤكّد أنّ َ الموضوع الخاص لسوسيولوجيا الفن والأدب ليس إنتاج القيم الأدبية بقدر ما هو توزيعها واستهلاكها " إيسكاربي و فوغين ". (٢) وهو بذلك يحدّد اتجاهين للنقد السوسيولوجي للأدب وليس أربعة اتجاهات كما جاء في مقالته . ويظهر من المقبوس أنّ َ الأعلام المذكورة ليست مختلفة ومتضادّة في المرحلة – كما يرى د. أعرج – بل إنّ اختلافها في المنظور: منها من ينظر إلى سوسيولوجيا الأدب بوصفها بحثاً عن القيم الأدبية وقراءة في مسار طبيعتهما الفنية (أدورنو، غولدمان، هاوزر) ومنها من ينظر إلى سوسيولوجيا الأدب بوصفها منتَجاً يحتاج إلى التصريف والتوزيع، ومن ثمّ لا بدّ من دراسة المنتِج، والنتاج، والمستهلِك في سياق الصيرورة الاجتماعيّة (إيسكاربيت، وفوغين) بحيث يبقى هؤلاء جميعاً– بمساريهما المختلفين – ممثلي السوسيولوجيا البرجوازية الحديثة التي كان رفضها لنظرية الانعكاس اللينينية أهمّ أسس لا ماركسيتها. ولعلّ د. أعرج وقع في اللبس حين وضع مرحلة " سوسيولوجيا الأدب" مرحلة مستقلة عن مرحلتي" الأدب والمجتمع" و" مرحلة النقد الماركسي"، فتسميات هذه المراحل مشوهة تعتورها الشكوك في المبنى والمعنى ويشوبها شيء من الخلط وعدم الدّقة.

المهم هنا هو أنّ إيسكاربيت وفوغين ومن يسير في ركابهما اهتموا بسياق العلاقات الخارجيّة للمنتج الأدبي. بمعنى أنّهم نظروا إلى مهمة السوسيولوجيا على أنّها " دراسة نظام هذه العلاقات الخارجية: المرحلة الأكثر خصوبة في إنتاجية الكاتب الإبداعيّة، أشكال دفع المكافأة، نظام توزيع الكتب القائم في المجتمع أي حجم الكتاب المرغوب لدى القارئ،

---

(١)– السابق ص٢٧٧.

(٢)– فريق من الباحثين السوفييت. الأدب والعلوم الإنسانية ص ١١٠.

والشروط التي تحكم عدد النسخ وأشكال تنظيم نشر الكتاب وتنظيم التعامل مع المكتبات.." (١). بحيث تصان مصالح ربابنة دور النشر. وبهذا يكون إيسكاربيت ومن ينهج منهجه أكثر ماركسيّة من كثير ممن صنفوا ماركسيين، فهو وإن لم يكن متّفقاً مع لينين في نظريته عن الانعكاس ذات الصبغة الماركسيّة الخالصة، سيعود ليتفق مع الماركسيّة بنقاط أخرى ولاسيما أنّ الإنتاج في تعاليم ماركس هو أساس كل صيرورة اجتماعيّة.

وكان من الاهتمام المتزايد بالدراسات الاجتماعيّة للأدب، وتطوّر ما سمّي بعلم النص، وتطوّر الدراسات التي انطلقت من المدرسة الشكلانيّة الروسيّة أن جاء ميخائيل باختين وهو " أبرز هؤلاء الشكليين الاجتماعيين، الذي يمكن اعتباره المؤسّس الأوّل لعلم اجتماع النص الأدبي، أو حتّى لعلم اجتماع الشكل الأدبي. ففي دراسة له ترجمناها بعنوان (القول في الحياة والقول في الأدب) محاولة للمساهمة في علم شعر (Poe`tique) اجتماعي. وفي داخل الدراسة نفسها يسمّي هذا العلم بعلم اجتماع الشكل، ويحدّد مهمته في (فهم هذا الشكل الخاص للاتّصال الاجتماعي الذي يوجد متحققاً ومثبتاً في مادة العمل الفني.)" (٢) وعلى هذا الأساس استطاع بيير زيما متأثراً بباختين وبكثير من التيارات والمناهج كأعمال مدرسة فرانكفورت والنقد النفسي ومن عملوا بالدراسات الاجتماعية للأدب، أن يفرّق بين علم الاجتماع الأدبي وعلم اجتماع النص الأدبي – وهو الذي أطلق عليه هذا الاصطلاح – وهو تمييزٌ طريفٌ ومهمٌ قائم في صميمه على البنية اللغوية السوسيولسانية؛ ففي حين يعمل علم الاجتماع الأدبي على دراسة الكاتب / النص / القارئ وما يتعلق بهذا الثالوث الاتصالي من معطيات اجتماعيّة، يعمل علم اجتماع النص الأدبي على دراسة النسق اللغوي بوصفه بنية اجتماعية تكتنف الواقع، تحاكيه، تعيد إنتاجه بكلّ تناقضاته وصور انسجامه يقول زيما: " يجب على علم اجتماع النص أن يبدأ بنظرتين متكاملتين : أنّه ليس للقيم الاجتماعية وجود مستقل عن اللغة، وأنّ الوحدات المعجميّة، الدلالية والتركيبّة تجسّد مصالح جماعيّة ويمكن أن تصبح مراهنات لصراعات اجتماعيّة واقتصاديّة وسياسيّة".(٣)

---

(١)– السابق ص ١١١.

(٢)– البحراوي. د. السيد. علم اجتماع الأدب. الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، ط١، ١٩٩٢، ص٤٨.

(٣)– زيما. بيير. النقد الاجتماعي: نحو علم اجتماع للنص الأدبي .ترجمة: عايدة لطفي . مراجعة : د. أمينة رشيد . د. سيد البحراوي .دار الفكر للدراسات والتوزيع والنشر ، القاهرة، ط١، ١٩٩١، ص.١٧٧.

وهكذا يصبح النصّ الأدبي مجتمعاً مصغّراً، أو إذا عدنا إلى المصطلحات الماركسيّة يصبح أنموذجاً للمجتمع أو مثالاً منعكساً عنه، ولكن ليس بالمعنى السطحي للانعكاس إنّ لكل كلمة في النص– حسب منهج زيما – دوراً اجتماعيّاً يقتضيه وجودها ضمن النص في السياق اللغوي. وهذا ما نجده في كتابات رولان بارت، جوليا كريستفا، امبرتو إيكو – ومعظم النقاد الذين اعتمدوا نهج اللغة وبنياتها في القراءة والتأويل، ويشير ميشيل بيشو إلى الصفة الاجتماعية للكلمات بقوله :" كل الصراع الطبقي ، يمكن أن يتلخّص في الصراع من أجل كلمة، ضد كلمة أخرى ."(١)

وفي المحصلة تقدمت الدراسات الاجتماعية خطوة أخرى بانتقالها من المناهج المستقاة من الجدلية المادية والتي كونت علم اجتماع الأدب إلى منهج علم اجتماع النص الأدبي أو ما يمكن تسميته بالسوسيو– نقد والذي خلق فهماً جديداً يمكن من خلاله كشف الفاعلية الاجتماعية في النصوص عبر المنظور اللغوي، (المستويات التركيبية والدلالية)؛ بمعنى أنه يجيب على سؤال : " كيف يتفاعل النص الأدبي مع المشكلات الاجتماعية والتاريخية على مستوى اللغة؟" (٢)

وبهذا المنظور يمكن أن نرى المصالح الاجتماعية والتضامن الاجتماعي وما إلى ذلك في منطق الكلمات أو مفردات النص الأدبي، وهذا من شأنه أن ينتهي بنا إلى دراسات سيميائيّة عن اجتماعية الأدب أو ما يمكن تسميته " بالسيمياء الاجتماعي " غير أن بيير زيما يرى أنّه من المستحيل تكوين علم علامة اجتماعي " سيموطيقيا اجتماعية " معلّلاً ذلك بأنّ أهواء النقاد ستفسد هذه النظرية.(٣)

---

(١)– السابق . ص ١٧٧.

(٢)– السابق. ص١٧٢.

(٣)– السابق.. ص١٧٦.

٤- الجهود العربية في دراسة النقد الاجتماعي للأدب:

لعلّنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إنّه لا يوجد عندنا علم اجتماع أدبي، شأنه شأن بقيّة العلوم؛ إذ إنّ معظم الجامعات العربيّة لا تدرّس العلوم بقدر ما تدرّس تاريخ هذه العلوم. ولكنّ هذا الرأي لا يختلف مع من يشيد بجهود *ابن خلدون (١٣٣٢- ١٤٠٦م)* – وإن كان متقدّماً تاريخياً عن زمن هذا البحث والدراسات الاجتماعيّة المعنيّة فيه- الذي رأى أنّ: "الإبداع الفنّيّ صفة مكتسبة وليست موروثة عند الفنان" (١)، كما تحدّث عن شروط تهيّئ للفنان وضعاً نفسيّاً وجسديّاً يؤهله ليخوض تجربته الإبداعيّة، كما أنّه قسم الفنون إلى نوعين رئيسين هما: الفنون الضروريّة والفنون الكماليّة، ورأى أنّ من أهمِّ وظائف الفن إكساء العقل وإغناء التجربة فضلاً عن دوره في تزجية الوقت تزجية نافعة ملؤها اللهو واللعب والترف والمتعة. (٢) وبهذه الآراء جعله بعض الدارسين صاحب نظريّة في علم اجتماع الفنّ – ولا يخفى أنّ الأدب فنّ بكل ما تعنيه الكلمة – ولم يَجُدِ الزمان بعالم عربيّ له مكانة ابن خلدون وحظوته في سياق الدراسات الاجتماعيّة.

وإذا ما غادر البحث هذه الالتفاتة عبر أروقة التاريخ وعاد إلى مساره المطلوب، فإنّه يجد نفسه مطالَباً بمتابعة أعلام النقد الاجتماعي للأدب من منظرين، ومترجمين، وممارسي تطبيقات التنظير والترجمة. ولعلّ أوّل أعلام العرب البارزين في هذا المجال *سلامة موسى (١٨٨٨- ١٩٥٨م)* الذي كان المنهج الاجتماعي عنده " يعتمد من الناحية الفكريّة على نظريّة داروين في التطوّر البيولوجي ولكنّه عندما أخذ في تطبيق تلك النظريّة على تطوّر المجتمع شأنه شأن المهاجرين العرب الشوام، لم يستطع أن يفرّق بين الاختلافات الجوهريّة بين تطوّر الأجناس البيولوجية وتطوّر المجتمعات الإنسانيّة أو أنّه لم يعامل نظريّة التطوّر الطبيعي معاملة نقديّة، وعلى ذلك يكون من باب المبالغة الشديدة القول: إنّ الخطوة الأخيرة لسلامة موسى في معبد التطوّر هي قمة التعبير التقدميّ في تاريخ فكرنا الحديث." (٣) وهذا المديح المجاني – الذي كثيراً ما نقع عليه في الدراسات والنقود العربيّة – جاء في دراسة لغالي

---

(١)- العمر، د. معن خليل. علم اجتماع الفن. دار الشروق. عمان، ط١، ٢٠٠٠، ص ٢٠٣.

(٢)- السابق: الصفحات: ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٧، ٢٠٨.

(٣)- الشاذلي، د. عبد السلام. الأسس النظريّة في مناهج البحث الأدبي العربي الحديث. دار الحداثة. بيروت ط١، ١٩٨٩، ص٣٩٦.

شكري بعنوان: " سلامة موسى وأزمة الضمير العربي". (١)وتظهر الدراسات النقديّة وما عقبها من دراسات نقد النقد أنّ النقد الأدبيّ " المتأثّر بعلم الاجتماع هو المهيمن على حركة النقد الأدبي العربي الحديث منذ الخمسينيات من باب الأيديولوجية والمذهب الواقعي على وجه الخصوص. " (٢) على أنّ انطلاقة هذا النقد ترجع إلى ثلاثينيات القرن العشرين ولعلّها إبّان تأسيس الحزب القومي السوري الذي كانت أيديولوجيته خير تربة لوجود الواقعيّة الاشتراكيّة ونموّها، ومهما يكن من هذا الأمر فقد ظهرت دراسات كثيرة توزّعت مابين مقالات وكتب لمفكرين ونقاد من مثل أنطون سعادة في كتابه " الصراع الفكري في الأدب السوري" ورئيف خوري الذي يعدّ من خلال مقالاته وكتبه الثرّة من مؤسسي المدرسة الواقعيّة في الأدب، كما برزت أسماء كثيرة مثل سليم خياطة، ويوسف يزبك، ونجلا عبد المسيح وهاشم أمين وأميلي فارس.(٣) وفي أواخر الأربعينيات ظهر اسم لويس عوض وهو من أبرز أعلام المدرسة الواقعية في النقد الأدبي في مصر، أمّا فترة الخمسينيات فتعدّ فترة التوهج والانطلاق المنظّم؛ إذ نجد تنظيمات منبثقة في وجودها من تكوكب الأدباء الواقعيين، وأعني بذلك رابطة الكتاب السوريين التي اتسعت فيما بعد لتكون اتحاد الكتاب العرب. فضلاً عن بروز نخبة من أعلام النقد الواقعي من مثل شحادة خوري (أهم كتبه: الأدب في الميدان، فصول في الأدب والاجتماع)، حسين مروة (من كتبه: قضايا أدبية، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي)، محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس (ولاسيما في كتابهما المشترك: في الثقافة المصرية) وغيرهم.

وإذا كانت المقاربات الاجتماعيّة في الخمسينيات المحدّدة بالإيديولوجية والمذهب الواقعي تنحى منحى نضاليّاً استمرّ طيلة فترة الستينيات، فإنها في السبعينيات اتّخذت أنماطاً جديدةً نتيجة تطوّرها وغناها وتنوّعها المتحصّل من تأويلات النقد " لذلك كانت الحركة النقدية تبلور رؤيتها سواء في منطلقاتها النظرية أو ممارساتها النقدية بما تكشف عنه الرؤية الإيديولوجية للواقع."(٤) فنقاد تلك الفترة أعادوا النظر في منطلقات نقودهم الاجتماعية السابقة، وأدوات مقارباتهم للواقع الذي غدا أكثر مرونة نتيجة تسرّب ثقافات متعدّدة إلى وعي قارئيه الذين تشرّبوا بآراء كبار منظري علم الاجتماع الأدبي ولاسيما في سياقه الماركسي،

---

(١)- شكري، غالي، سلامة موسى وأزمة الضمير العربي. مكتبة الخانجي بمصر، ط١، ١٩٦٢، ص١٤٤.

(٢)- أبو هيف، د. عبد الله. النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ٢٠٠٠. ص١٨٤.

(٣)- عبود، حنا. المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث. وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨، ص٦٥.

(٤)- أعرج، د. خالد. في تأويل خطاب النقد الأدبي الاجتماعي. ص٤٤.

فتعدّلت الرؤية الإيديولوجية شأنها شأن مجموعة من المفاهيم المهمة في هذا الإطار كالتقاليد،والتراث، والمجتمع " وهذا ما جعل ناقداً كبيراً من نقاد الواقعيّة والإيديولوجية، هو محمود أمين العالم يطوّر كثيراً في منهجه النقدي، كما في كتابيه " ثلاثية الرفض والهزيمة"(١٩٨٥)، و"أربعون عاماً من النقد التطبيقي: البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة"(١٩٩٤)." (١)

وكان ذلك في ضوء ما نقل إلى العربية من تعريب نصوص وترجمة لأبرز الأفكار التي عرفها العالم في هذا المضمار، فتنوّعت الرؤيات واغتنت الممارسات وكثرت الدراسات وتعددت الاتجاهات تحت تأثير هذه الترجمات ولاسيما ترجمة أعمال كل من لوسيان غولدمان، وروبير اسكاربيت، وميخائيل باختين، وبيير زيما. فخفّت وطأة المسلكين الإيديولوجي والواقعي في النقد ليحلّ مكانهما اتجاهات جديدة من بنيوية تكوينيّة أو تركيبيّة، وعلم اجتماع أدبي، إلى علم اجتماع للنص الأدبي، إلى سجاليات في الرؤية الاجتماعيّة للأدب، وربما ألمح في النقد الأدبي العربي الحديث إلى سيميائيات اجتماعيّة. وتأسيساً على ذلك يمكن الإشارة إلى الكم الهائل من الدراسات التي وظّفت معظم الاتجاهات البنيوية وما بعد البنيوية من تفكيكيّة وسيميائية في قراءة المعطى الاجتماعي في النص الأدبي. ويمكن تصنيف هذه الدراسات في ثلاث خانات هي :

أولاً: الدراسات المعرّبة: وهي مجمل ما تُرجِمَ ونُقِلَ من مقالات وكتب ومؤلفات في هذا الخصوص من لغات شتى إلى اللغة العربيّة. وتجدر الإشارة إلى بعض أهم هذه الدراسات – ذلك أنّ الإحاطة بمجملها أمر متعذر– فمنها كتب مثل:

– كتاب (دراسات في الواقعية الأوروبية) لجورج لوكاتش، ترجمة أمير اسكندر. ١٩٧٢

- كتاب (مقالة في النقد) لغراهام هو، ترجمة محي الدين صبحي. ١٩٧٣.
– كتاب (النقد الأدبي) لجان ستاروبنسكي، ترجمة بدر الدين القاسم. ١٩٧٦
- كتاب (الانعكاس والفعل) لهورست ريديكر، ترجمة د. فؤاد المرعي. ١٩٧٧
- كتاب (سوسيولوجيا الأدب) لروبير اسكاربيت، ترجمة آمال أنطوان عرموني ١٩٨١.
- كتاب (في البنيوية التركيبيّة) مجموعة من نصوص لوسيان غولدمان، ترجمها ودرسها جمال شحيد، ١٩٨٢.

---

(١)– أبو هيف، د. عبد الله. النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد.ص١٨٤.

- كتاب (النقد الأدبي والعلوم الإنسانية) لجان لوي كابانس، ترجمة فهد عكام. ١٩٨٢.
- كتاب (الواقعية النقدية) لـ. س. بتروف، ترجمة شوكت يوسف. ١٩٨٣.
- كتاب (الأدب والعلوم الإنسانية) لمجموعة كتاب سوفييت، وهو مجموعة مقالات مهمة، ترجمها يوسف حلاق، ١٩٨٦.
- كتاب (البنيوية التكوينية والنقد الأدبي) للوسيان غولدمان وآخرون، ترجمة محمد سبيلا وآخرون، ١٩٨٦.
- كتاب (الرواية والواقع) للوسيان غولدمان وآخرون، ترجمة رشيد بنحدو.١٩٩٠
- كتاب (النقد الاجتماعي- نحو علم اجتماع للنص الأدبي) لبيير زيما، ترجمة عايدة لطفي، مراجعة أمينة رشيد، وسيد البحراوي، ١٩٩١.
- كتاب (النقد والأيديولوجيا) لتيري إيغلتون ، ترجمة فخري صالح. ١٩٩٢.
- كتاب (مقدمات في سوسيولوجيا الرواية) نص للوسيان غولدمان، ترجمة بدر الدين عرودكي. ١٩٩٣
- كتاب (تأصيل النص- المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان) مجموعة من نصوص لوسيان غولدمان. ترجمة محمد نديم خشفة ١٩٩٧.

وعلى الرغم من كون بعض هذه الكتب ما هي سوى مقالات التقت في موضوعها أو اتجاهها مثل الكتب المترجمة لنصوص غولدمان وحولها، وكتاب الأدب والعلوم الإنسانية، ولكن هذا لا يعني أن كل المقالات المترجمة انتظمت في كتب، وإنّما حفلت الدوريات والمجلاّت المختصّة بقسمٍ كبير منها و لعلّ أهم هذه الدوريات: مجلّة فصول المصرية، مجلة الآداب الأجنبية (اتحاد الكتاب العرب)، الكرمل (رام الله)، والموقف الأدبي (اتحاد الكتاب العرب)، مجلة عالم الفكر الكويتية، مجلة آفاق المغربية، والحياة الثقافية التونسيّة، والفكر العربي (بيروت) ومن المقالات المهمّة:

- سوسيولوجيا الرواية، ميشيل زيرافا ترجمة جمال شحيد، مجلة الآداب الأجنبية العدد /٤/ نيسان ١٩٧٥.
- المادية الجدلية وتاريخ الأدب، لوسيان غولدمان، ترجمة محمد برادة، مجلة آفاق العدد /١٠/ يوليو ١٩٨٢.ص١٠
- الوعي القائم والوعي الممكن، لوسيان غولدمان، ، ترجمة محمد برادة، مجلة آفاق العدد /١٠/ يوليو ١٩٨٢.ص ٧٠

- سوسيولوجيا القراءة، جاك لينهارت، ترجمة هاشم صالح، الكرمل، العـــدد /٣٦-٣٧/ ١٩٩٠.
- العمل الأدبي، ابراما فيتش، ترجمة د.إبراهيم أبو الوي. الآداب الأجنبية، العدد/١٠٥/ شتاء ٢٠٠١.
- حقل فوكو، تشارلز ليمرت، ترجمة خالدة حامد، الآداب الأجنبية، العدد/١٠٩/ شـــتاء ٢٠٠٢.
- إثنيتي ، سابين ل. غولز، ترجمة صخر يوسف الحـــاج حســـين. الآداب الأجنبيـــة، العدد/١١١/ صيف ٢٠٠٢.

ويضيق المقام هنا للاستزادة من ذكر عدد أكبر من هذه المقالات، إذ سيقت هنا للدلالة علـــى أهمية النشاط العلمي الذي تمخّض عن حركة الترجمة سواء أكانت كتباً أم مجرّد مقالات فـــي دوريّات مختصة، والجدير بالذكر أنّ هذه الدراسات المعرّبة هي أساس الاتجاهـــات الجديـــدة التي عملت على إزاحة الحركة النقدية عن مسارها التقليدي (أي الإيديولوجي، والواقعي)، فما تجترحه قرائح النقاد العرب من مصطلحات وأدوات نقديّة – إن كان هناك من اجتراح – إنما يأتي وليد ما تُرْجِمَ عن المدارس الغربيّة، ويبدو أنّ هؤلاء النقّاد والدارسين لم يألوا جهداً فـــي تفتيق اصطلاحات تناسب واقع الساحة العربية وخواص آدابها ولاسيما أنّ المجتمع العربـــي يختلف كثيراً عن المجتمعات التي أفرزت هذه الدراسات فكراً ولغةً وطريقة عـــيش وتـــذوّق للأدب؛ " فمما لا شكّ فيه أنّ الطريقة هذه تختلف باختلاف " رؤية العالم" التي يتبناها الشعب". (١) وربما يدفع هذا إلى القول إنّ اتساع رقعة الوطن العربي وتعدد أقطاره وأمصاره عمـــل على تضارب المصطلحات المجترحة واختلاطها.

ومهما يكن من أمر هذه الترجمات فقد كانت نقطة انطلاق للدراســـات العربيـــة تنظيـــراً وتطبيقاً، ولقد شهدت الساحة النقديّة أعمالاً جديدة تعتمد المنهج العلمي وتبتعد عن الانطباعيّـــة والحدسيّة والتخمينيّة، ولاسيما في الجانب التطبيقي منها، من مثل دراسة الدكتورة يمنى العيد (الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان بين الحـــربين العـــالميتين) (١٩٧٩) ومثل دراسة الدكتور سلمان كاصد (الموضوع والسرد: مقاربة بنيويـــة تكوينيـــة فـــي الأدب القصصي) (٢٠٠٢) وهي دراسة لأدب مهدي عيسى الصقر، فنيّة وموضوعاتية.

---

(١)- صناوي، د. سعدي. مدخل إلى علم اجتماع الأدب. دار الفكر العربي. بيروت. ط١، ١٩٩٤، ص٦.

وقد انتبه الدارسون إلى أهميّة الجانب الاجتماعي في دراسة الأدب إبان نهضته في مدارس الغرب، فأنشأ بعضهم يعمل على تأليف كتب تختص به منها:

- كتاب" التحليل الاجتماعي للأدب" السيد يسين ط١/١٩٧٠/، ط٢/١٩٨٢/: يعدّ هذا المؤلَّف مرجعاً مهمّاً للدراسات الاجتماعيّة للأدب، وذلك لأنّه: أوّلاً يعرّف بأعلام وأفكار على مستوى كبير من الأهميّة في مسار الدرس الاجتماعي للأدب. وثانياً لأنّه من أوائل المؤلفات العربية التي تسلط الضوء على علم الاجتماع الأدبي. إلاّ أنّه أُخِذَ عليه: أنّ مقالات كتابه هذا " لا تمثّل قيمة منهجية أو أدبية أو علمية، ولا رابط بينها سوى العنوان، بالإضافة إلى اضطراب الإطار النظري والتاريخي لمفهوم السوسيولوجيا ولاسيما خلطه بين منهج التحليل السوسيولوجي والمنهج البنيوي الجديد الذي يمثله رولان بارت في النقد، وخصوصاً في الفصلين الأول والرابع بالإضافة إلى خلطه بين المنهجين الرئيسين في التحليل السوسيولوجي التجريبي الذي يدرس العناصر الخارجية للنص : الكاتب والجمهور والكتاب ويمثله روبير اسكاربيت في كتابه " سوسيولوجية الأدب" والمنهج البنيوي التكويني الذي يهتم بالنص الأدبي ويركز على تحليل علاقاته وأنساقه الداخلية." (١)
- كتاب " علم الاجتماع الأدبي" د. حسين الحاج حسن. ط١/١٩٨٣/ وهو كتاب في علم الاجتماع العام، أو تاريخ علم الاجتماع وليس في علم اجتماع الأدب، إذ لا يلحظ قارئه أيّة آراء تتعلّق بالأدب ودراسته، بل نجده يتحدّث عن الدراسات الاجتماعية وطرائقها، وروادها الأوائل، وعن الظاهرة الاجتماعية وخصائصها، وما إلى ذلك من علوم الاجتماع المحضة، وإنّ قارئه ليعجب من وجود نعت " الأدبي" في عنوانه.
- كتاب " علم اجتماع الأدب" د. السيد البحراوي. ط١/١٩٩٢/ كتاب مختص يرى أنّ "علم اجتماع الأدب قد نشأ في أوروبا، وانتقل إلينا في مراحله المختلفة، دون أن يكون لنا إسهام فعّال في تطويره أو توجيهه الوجهة التي تُوَجَّه إليها العلوم لتحقيق أهداف أوطانها عادة."(٢) وهو كتاب مهم على الرغم من صغره لأنه يدرس تاريخ علم اجتماع الأدب عبر مدارسه: الوضعية، الماركسيّة، الأمبريقية، لينتهي في أحضان علم اجتماع النص وعلاقته بمحتوى الشكل. ولعلّ أهميّة مدخله تتأتّى من تمحيصه للمصطلحات المتداخلة في هذا السياق.

---

(١)- البحراوي. د. السيد. علم اجتماع الأدب. ص١.

(٢)- أعرج، د. خالد. في تأويل خطاب النقد الأدبي الاجتماعي. ص٦٣.

- كتاب " مدخل إلى علم اجتماع الأدب" د. سعدي صناوي. ط١/١٩٩٤/: هـذا الكتـاب مجموعة من المعطيات الاجتماعية والتعريفات المهمة من مثل(المجتمـع، الجماعـة، الظاهرة الاجتماعيّة) وإعطاء أمثلة عليها من حقل الأدب، وهو ينيط الظاهرة المدروسة بعلوم مختلفة (علم اجتماع، أدب، أدب مقارن، علم نفس، علم نفس اجتمـاعي..إلـخ)، ويشير صاحبه إلى إنّه بحث مبسّط، يسجّل له أنّه يطرق أبواباً اجتماعيّة كثيرة يحتمـل أن ينطوي عليها النص الأدبي، لكنّه – وهذا ممّا يسجّل عليه– يركّز على معطيـات علم الاجتماع أكثر ممّا يركّز على قراءة الأدب اجتماعيّاً، فكثيراً ما نقرأ فـي كتابـه " نص تطبيقي للمطالعة " وكل ما يفعله هو إدراج النص دون تعليق أو دراسة، وإن حدث وعلّق يكون التعليق لصالح علم الاجتماع. فهو يستعرض مقولات علم الاجتمـاع ثـمّ يتبعها بنص أدبي أو تاريخي بطريقة لا تمت للتحليل الأدبي بصلة. وكأنّنا بـه يسـعى للإجابة على السؤال الآتي: كيف يكون الأدب شاهداً على عصره؟ وعلى مجتمعه؟! ولا يقدّم هذا الكتاب أيّة طريقة منهجيّة في قراءة النص الأدبي قراءة اجتماعيّة، بل يمتح من معين المعجم الاجتماعي مصطلحات ليقول إنها تصلح للاستخدام في دراسة الأدب دون أن يستخدمها هو. ويبقى هذا الكتاب مدخلاً إلى علم اجتماع لكن ليس بالضـرورة للأدب.

- ومازال هذا البحث بصدد الوقوف على الجهود العربية المبذولة في حقل الدراسـات الاجتماعية للأدب وقد كثرت الدراسات من كتب مثل:
- كتاب (الرواية والواقع)، محمد كامل الخطيب، ١٩٨١.
- كتاب (الواقعيّة الاجتماعيّة النقديّة في القصة العراقية)، مؤيد الطلال، ١٩٨٢.
- كتاب (الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي– دراسة بنيوية تكوينية)، د. حميـد لحمداني، ١٩٨٥.
- كتاب (الأدب والأيديولوجيا في سوريا)، نبيل سليمان، وبوعلي ياسين. ١٩٨٥.
- كتاب (مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلـى التجنـيس)، د. نجيب العوفي، ١٩٨٧.
- كتاب (في سوسيولوجيا النص الروائي)، عبد الرزاق عيد، ١٩٨٨.
- كتاب (الواقع والمثال: مساهمة في علاقـات الأدب والسياسـة)، د. فيصـل دراج، ١٩٨٩.
- كتاب (انفتاح النص الروائي: النص والسياق)، سعيد يقطين، ١٩٨٩.
- كتاب (الأدب والتغير الاجتماعي في سورية)، د. عبد الله أبو هيف، ١٩٩٠.

- كتاب (النقد الروائي والأيديولوجيا: من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النقد الروائي)، د. حميد لحمداني، ١٩٩٠.
- كتاب (دلالات العلاقة الروائية) د. فيصل دراج، ١٩٩٢.
- كتاب (الصوت الآخر: الجوهر الحواري للخطاب الأدبي)، فاضل ثامر، ١٩٩٢.
- كتاب (تخامر الواقع والحلم)، دريد يحيى الخواجة، ١٩٩٣.
- كتاب (في الواقعيّة الروائيّة: الشيء بين الجوهر والعرض)، صلاح الدين بوجاه ١٩٩٣.
- كتاب (الواقع والظاهرة الفنيّة في القصة القصيرة)، أحمد المعلم، ١٩٩٤.
- كتاب (التناقض والوحدة في رواية المستنقع لحنا مينة)، خالد الغريبي، ١٩٩٥.
- كتاب (فضاء النص الروائي: مقاربة تكوينية في أدب نبيل سليمان)، محمد عزام، ١٩٩٦.
- كتاب (نحو سيميائيات للأيديولوجيا)، سعيد بنكراد، ١٩٩٦.
- كتاب (الواقعية الاشتراكية المغامرة والصدى)، د. وائل بركات، ١٩٩٧.
- كتاب (الالتزام والبيئة في القصة السورية: أدب ألفة الإدلبي نموذجاً)، سحر شبيب، ١٩٩٨
- كتاب (في تأويل خطاب النقد الأدبي الاجتماعي)، د. خالد أعرج، ١٩٩٩.

ومن مقالات في دوريات ومجلات من مثل:

- مقال (سوسيولوجيا الآداب عند لوسيان غولدمان)، عبد السلام بنعبد العالي، مجلّة أقلام، العدد /٤/ فبراير١٩٧٧.
- مقال (قبور في الماء: ملاحظات حول واقعية " زفزاف")، إبراهيم الخطيب، مجلة الثقافة الجديدة، العدد١٣/ السنة الرابعة/ ١٩٧٩.
- مقال (التفسير السوسيولوجي لشيوع القصة القصيرة)، سمير حجازي، مجلة فصول، مجلد/٢/، العدد/٢/، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٢.
- مقال (سوسيولوجيا الأدب " مساءلة نقدية")، د. محمد حافظ دياب، مجلة المنار، العدد ٥٧/ أيلول ١٩٨٩.
- مقال (في طبيعة الصراع والرؤية للعالم في " بدر زمانه")، محمد ساري، آفاق/ العدد١/ ١٩٩٠.
- مقال (باب الساحة مساءلة الانتفاضة والأيديولوجيا)، محمد برادة، مجلة بيادر، العدد/٤-٥/ ١٩٩١.

- مقال (إيديولوجيا بنية النص)، فريال جبوري غزول، مقال في مجلة فصول، مجلد /١٢/ عدد/١/ ١٩٩٣.

وهناك عشرات الكتب، ومئات المقالات التي لم تذكر هنا وهي في صلب الدراسات الاجتماعيّة للأدب وذلك لضيق المجال في هذا المدخل أولاً ولعدم تمكن البحث من حصرها ثانياً. ولعلّ المتمعن في عناوين هذه الكتب والمقالات يستطيع أن يكوّن فكرة تقارب الجهود المبذولة وتقدّرها حقّ قدرها، فنحن وإن لم يكن لدينا علم اجتماع للأدب أو نظرية في النقد الاجتماعي للأدب، يستطيع دارسونا تطبيق معطيات المناهج الاجتماعيّة بمهارة على النص الأدبي، والخروج بمقاربات اجتماعيّة خلاّقة ومن يقف على الدراسات المذكورة ستبقى في ذهنه أسماء كثيرة استطاعت أن تدفع عجلة النقد الاجتماعي إلى الأمام.

٥- نحو سيميائية للعناصر السوسيو- نصية:(مقاربة لسيموطيقيا اجتماعية للأدب)

لم يعد خافياً على دارس في النصوص الأدبية أنّ النص الأدبي إنما هو فضاء علامـــاتي تتحرك فيه هذه العلامات اللغوية – الأدبية – تحركاً حيوياً خالقة فيه عوالم للمعنى لا يمكـــن تأطيرها والقبض عليها لأنها كما قلت في فاعلية خلاّقة والمعنى فيها دائم التشكّل، دائم التنكّر والمواعدة والهروب والانزلاق..

ولعلّ الباحث في سعيه للوقوف على سيميوطيقيا اجتماعية ناجعة فـــي تحليـــل الســـياقات النصية سينطلق مما انطلق منه علم العلامات في أصوله، ونظراً لما قيل فـــي هـــذا الســـياق وتكرّر كثيراً سيكتفي البحث ههنا بإيراد ما يتصل بالحقول الاجتماعية من بين حقول الدلالـــة المختلفة التي يبسط علم العلامات سلطته عليها.

يشير الباحث د. سعيد بنكراد إلى أن سوسير انطلق مـــن دراســـة دوركهـــايم للواقعـــة الاجتماعية فوجد أنّ اللسان "واقعة اجتماعية" (١) وبما أنّ سوسير نفسه عدّ علـــم اللســـانيات فرع من فروع علم العلامات (السيميولوجيا)، فإنّه يمكن القبول بعلم علامة للواقعة الاجتماعية التي يكتنفها نص أدبي، في سياق السعي لتكوين علم علامات اجتماعي للظاهرة الأدبية علـــى عكس ما يتخوّف منه بيير زيما إذ يقول: " ويبدو أيضاً من المستحيل كذلك تكوين علم علامة اجتماعي (سيميوطيقيا اجتماعية) حيث ستفسد الهوائية هذه النظرية ولن تسمح بتحقيق التركيب المنهجي المأمول هنا. " (٢) لكنه يستدرك أنه من الممكن تحقيق ذلك اعتماداً على عمل جـــاد واشتغال على النظريات السيميائية إذ يقول: "ولا يتحقق هذا التركيب إلا إذا استندنا إلى بعض النظريات السيميوطيقية الموجودة بالفعل والتي تسمح مفاهيمها بإثراء النظريـــة الاجتماعيـــة والنقدية الاجتماعية وتحديدها." (٣) فبيير زيما قلق في موقفه من سيميوطيقيا اجتماعية لأنـــه يصر على دراسة النص في علاقته مع المجتمع – الذي أنتجه- من خلال لغتـــه بمســـتوياتها الدلالية والتركيبية. فهو يسير في ركاب من سبقه في البحث عن البنيات الاجتماعيـــة ضـــمن النص.

---

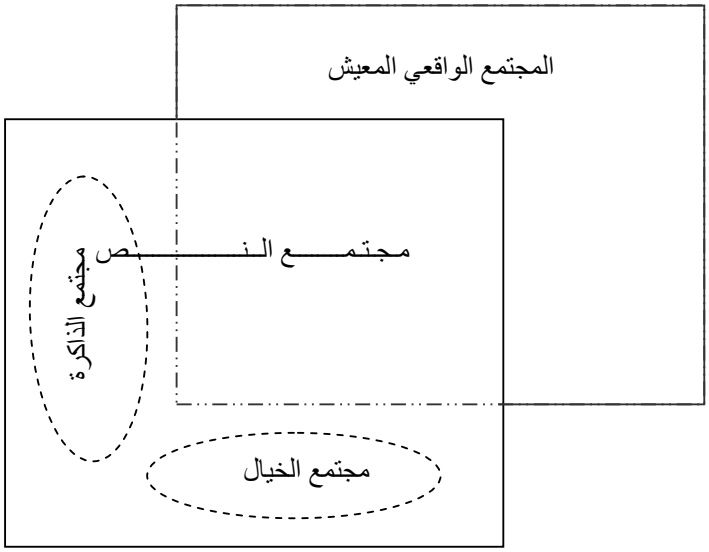
(١)- بنكراد. د. سعيد. السيميائيات: النشأة والموضوع.مجلة عالم الفكر. العدد ٣، المجلد ٣٥، يناير- مارس ٢٠٠٧. ص١٩.

(٢)- زيما. بيير. النقد الاجتماعي: نحو علم اجتماع للنص الأدبي. ص١٧٦.

(٣)- السابق ص١٧٦.

ولكن إذا ما تساءل هذا البحث عن موقف كل من علم اجتماع الـنص الأدبـي، وعلـم اجتماع الأدب، من المجتمع الذي يصوره النص على افتراض أنّه لا يحيل إلى الواقع المعيش الذي أنتجه وحسب؛ وإنما يحيل أيضاً إلى مجتمعات افتراضية وتخييلية أخرى؛ بحيث يصبح المجتمع النصي مجتمعاً ثلاثيّ المنشأ:

- مجتمع الواقع الخارجي الذي يعيش فيه الأديب.(الراهن المتزامن مع التأليف)
- مجتمع الماضي/التاريخ/ الذاكرة (التجربة الحياتية والثقافية المخزونة).
- مجتمع الخيال/ الممكن أو المتوقع/ ولاسيما المؤسطر والعجائبي.



ولذلك نجد صورة مركبة للمجتمع في النص، فما مجتمع النص سوى (تنـاص مجتمعـاتي) متناصاته مجتمعات واقعية (المجتمع الذي أنتج النص في زمنه، مجتمع الذاكرة)، ومجتمعات وهمية متخيلة (الممكن، المتوقع). فما هي أدوات كل من علم اجتماع النص الأدبـي، وعلـم اجتماع الأدب، في قراءة هذه التوليفة الموجودة حقيقة في النصوص الأدبية؟.. وإذ كل منهما يحيل إلى المجتمع الذي أنتج النص في سياقه الثقافي والتاريخي، فقد وجب النظر في المـنهج السيميائي لقراءة اجتماعية ناجحة للأدب تحتفظ بخصوصية النسقين (الأدبي، والاجتمـاعي) دون أن يطغى أحدهما على الآخر. ذلك أن انتهاج السيميائيات لبحث كهذا من شأنه أن يحلل كامل الخطاب تحليلاً محايثاً (وخارجيّاً في آن معاً) يقوم علـى عـدة مسـتويات (سـطحي، وعميق) ويقف على شبكة العلاقات القائمة بين عناصر دوالّه. ويقف على آليّات تناصّه مـع

نصوص خارجية (أدب، تاريخ، فن، مجتمع، علم نفس.. إلخ) . فما السيميائيات؟ وكيف نفيد منها في هذا المجال؟

على الرغم من أنّه "ليس للسيميائيات تاريخ واحد، لأنها لم تنشأ مع سوسير أو بيرس، بل تعود في بدايتها إلى الفكر اليوناني، مع كل من أرسطو، وأفلاطون، والرواقيين، في شكل أفكار متناثرة تفتقد إلى إطار نظري تتساوق داخله "(١) مروراً بالدرس اللغوي العربي والفلسفة العربية، يمكن أن إرجاعها – في أحدث نسخها – إلى سيميائيتين بغية الإحاطة بها:

* السيميائيات الأوربية: هي السيميائيات الغريماسية ذات التأثير السوسيري اليالمسليفي. وهي ترتكز على تقاليد لسانية وبنيوية ثنائية. [إضافة إلى مدرسة تارتو – موسكو].
* والسيميائيات الأمريكية: السيميائيات البيرسية ذات التأثير المنطقي الفلسفي. وهي تقوم على المنطق والعمل والتجريب.(٢)

تنطلق السيمياء – في المدرسة الأمريكية– من شارل سندرس بيرس (١٨٣٩ – ١٩١٤) الذي قدّم ثالوثاً سميائياً (السيميوزيس: Semiosis)، كما تنطلق – في معظم المدارس الأوربية – من فرديناند دو سوسير (١٨٥٧ – ١٩١٣) الذي قدّم مثنويّة دلاليّة اسمها العلامة. واللافت للنظر – فيما يخص هذا البحث – أنّ لكل من العالِمين تقاطعه مع السوسيولوجيا في إرهاصاته لعلم العلامات؛ ففي حين يقترض " سوسير من علم الاجتماع الدوركهايمي القول إنّ اللغة ظاهرة اجتماعية " (٣) متنبّئاً بولادة علم مستقل هو السيميولوجيا إذ قال " ونستطيع إذن أن نتصور علماً يدرس حياة والرموز والدلالات المتداولة في الوسط المجتمعي. وهذا العلم يشكل جزءاً من علم النفس المجتمعي، ومن ثم يندرج في علم النفس العام، ونطلق عليه مصطلح علم الدلالة SEMIOLOGIE (من الكلمة الإغريقية دلالة SEMEION). وهو علم يفيدنا موضوعه الجهة التي تقتنص بها أنواع الدلالات والمعاني، كما يهدينا إلى القوانين التي تضبط تلك الدلالات." (٤) نجد بيرس مدفوعاً إلى " نوع من السوسيولوجيا يرتبط بالسيميوطيقا، كما

---

(١)– بوخاتم، د. مولاي علي. مصطلحات النقد العربي السيماءوي الإشكالية والأصول والامتداد.٢٠٠٣– ٢٠٠٤. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ٢٠٠٥. ص ١١٩.

(٢)– انظر د. مصطفى شادلي. في سيميائيات التلقي. مجلة عالم الفكر. العدد ٣، المجلد ٣٥، مارس ٢٠٠٧. ص٢٠٣.

(٣)– دو لودال، جيرار. السيميائيات أو نظرية العلامات. ترجمة: عبد الرحمن بوعلي. ط١، ٢٠٠٤، دار الحوار، اللاذقية، ص ٤٣.

(٤)– دي سوسير. فردناند. محاضرات في علم اللسان العام. ترجمة عبد القادر قنيني. مراجعة أحمد حبيبي. سلسلة البحث السيميائي. افريقيا الشرق، الدار البيضاء. ١٩٨٧. ص ٢٦.

ترتبط الذرائعية بالنقد الديكارتي. ولأن نظرية بيرس ليست نظرية نفسيّة، ولأنها ترفض فاعل الخطاب (Le sujet du discours)، فإنها نظرية اجتماعية. لنشرح هذا؛ لقد دافع بيرس عن الطبيعة الاجتماعية للعلامة دائماً، ليس كما كان يفعل سوسير بمعارضة اللغة بالكلام، بل بإقصاء فاعل الخطاب ببساطة. إن الأنا (Le je) هي التي تتكلم، لكن ما تقوله ليس ولا ينبغي أن يكون "ذاتيّاً"، إن الأنا هي مكان العلامات، وهي بالأخص مكان المؤولين، وهي مكان معزول، بل بالعكس، هي مكان في حالة وكل حالة اجتماعية.. " (١) فالسيميولوجيا لا تتعارض والسوسيولوجيا وإنما تبدأ منها. وبما أنّ السيميائية نهج لدراسة الظواهر والوقائع فلا ضير في تطبيقها على ما هو اجتماعي. ولكن هذا لا يعني أن نخلط بين الأصول الاجتماعية لعلم العلامة وبين سيمياء علم الاجتماع، وسيمياء اجتماعية للأدب، فلكل منهما دلالة مختلفة. فكيف يمكن الإفادة من مقولات المدرستين للوقوف على مقاربة سيميائية للظواهر الاجتماعية في النص الأدبي؟

لا يكاد باحث يستطلع دراسة سيميوطيقية إلا ويجد فيها بعداً اجتماعياً ذلك أنّ المرجعية والتأويل في المنظورين السيميولوجي السوسيري والسيميوطيقي البيرسي (*) كلاهما يحيلان إلى مرجعية اجتماعية، وإذا ما نظرنا في الاتجاهات المعاصرة للسيميائيات نجد أنها تمركزت في:" سيميائية التواصل، سيميائية الدلالة، سيميائية الثقافة." (٢) والملاحظ أن هذه الاتجاهات جميعها تحمل في جوانبها بعداً اجتماعياً بمعنى أن تطبيق واحدة من هذه السيميائيات على نص أدبي لن يخلو من اشتغال على الأبعاد الاجتماعية التي يتضمنها النص.

٥-١- آليتان إجرائيتان لدراسة المجتمع في النص الأدبي سيميائيّاً:

لا يمكن فصم عرى العلاقة بين المجتمع والأدب كما لا يمكن قبول علم علامة لا يحيل إلى المجتمع، فالمجتمع والعلامات كلاهما يرتبط بالنص الأدبي ارتباطاً وثيقاً. وإذ الأدب لا ينصرف انصرافاً كلياً إلى النواحي الاجتماعية، بل نجد وقائع اجتماعية تظهر في نصوصه ظهوراً تكوينياً جزئيّاً، لذلك سعى هذا البحث ضمن الإمكانيات المتاحة له إلى نمط من السيمياء تختص بهذا الاجتماعي دون أن تلغي التيمات النفسية والفكرية والفنية فاعتمد آليتين

---

(١)- دو لودال، جيرار. السيميائيات أو نظرية العلامات. ص ٤٧.

(٢)- مجموعة باحثين. السيميائية أصولها وقواعدها. ترجمة د. رشيد بن مالك. منشورات الاختلاف. الجزائر. ص٣١.

(*)- هناك توجه بين الدارسين يعد السيمويولوجيا علماً، والسيميوطيقيا نظرية، والسيمياء منهجاً للدراسة.

لذلك هما:

– مبدأ الأنساق الدالة بوصفه مبدأ سيميائياً مذللاً ومعمولاً به من قبل. وهذا ما سنأتي على ذكره لاحقاً في ذكر أنساق الدلالة الاجتماعية .

– كما اجترح البحث هنا سيمياء العنصر السوسيونصي؛ والمقصود بسوسيونصيّة العنصر هو انتماؤه للنص الأدبي أولاً – بوصفه ظاهرة أدبية – وللحقل الاجتماعي ثانياً – بوصفه ظاهرة اجتماعية – وبلغة سيميائية: العنصر السوسيونصي هو علامة نصيّة دالّها لغوي/ أدبي، ومدلولها اجتماعي. وبوجود هذا العنصر نقف على علامة نصية اجتماعيّة نتخطّى بها مزلق ترسيخ الجانب الاجتماعي – من حيث هو جانب علمي خاص بعلم الاجتماع – على حساب الجانب الأدبي في النص. وندرس الأدبي والاجتماعي من دون طغيان أحدهما على الآخر. وتجدر الملاحظة أنّه إذا كانت العلامة السوسيولسانية علامة موجودة في عالم النص الأدبي وعالم الواقع المعيش، فإن العلامة السوسيونصية لا تغادر عالم النص لذلك اعتمدها البحث هنا. وهذا ما ينطبق على قولنا العنصر السوسيونصي.

٥–١–١– العنصر السوسيونصي سيميائياً:

لقد أخذ نعت "سوسيونصي" للعنصر النصي هنا عن سعيد يقطين إذ استخدم مصطلح "البنيات السوسيونصية" (١) التي انتهى إليها في دراسته" انفتاح النص الروائي" التي وجد فيها أنّ النصّ " بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية)، ضمن بنية نصيّة منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محدّدة. " (٢) وفي سعيه للإفادة من علم اجتماع النص الأدبي في تعميق ما أسماه (السوسيو سرديات). ذلك أنّ هذا النعت من حيث تركيبه النحتي يلخص مقولة اللغوي والأدبي والاجتماعي معاً ويفيد في تحديد علامات سيميائية محددة في النص الأدبي تتسم بخصوصيتها الاجتماعية. لكن استخدام يقطين له يحيل إلى المجتمع الواقعي الذي ارتهنت ولادة النص به. وهذا ينفتح على ما استقاه يقطين من دراسات جوليا كريستيفا في رؤيتها أنّ النصّ إنتاجيّة مؤسِّسةً بذلك لمفهوم " الإيديولوجيم" الذي تطلقه على " تقاطع نظام نصي معين (ممارسة سيميائية معينة) مع الملفوظات (المقاطع) التي سيق عبرها في فضائه أو

---

(١)– يقطين، سعيد. انفتاح النص الروائي. المركز الثقافي العربي. بيروت، الدار البيضاء. ط١، ١٩٨٩، ص٥–٦–١٣١..وما بعدها.وهو يريد بالبنية السوسيونصية بنية إيديولوجية وثقافية واجتماعية) أُنتجَ النص في إطارها. ص ١٣٨.

(٢)– السابق ص٣٢.

التي يحيل إليها في فضاء النصوص (الممارسات السيميائية) الخارجية" (١) وتعني به " تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها (ماديّاً) على مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية.... إنّ إدراك النص كإيديولوجيم يحدد منهجية السيميائيات التي – وهي تدرس النصّ كتداخل نصيّ – تفكره في (نص) المجتمع والتاريخ. إنّ إيديولوجيم نص ما هو البؤرة التي تستوعب داخلها العقلانية العارفة تحوّل الملفوظات (التي لا يمكن اختزال النص فيها أبداً) إلى كلّ جامع (النص) وكذا باندماج تلك الكلية في النص التاريخي والاجتماعي." (٢) ولقد فهم يقطين أن هذا الإيديولوجيم هو تناص للنص مع نص المجتمع والتاريخ لكنه منفتح الدلالات وهذا يصب في سعيه لتحقيق انفتاح النص على البنية السوسيو نصية التي أنتج في إطارها.

لقد رأينا أن للعلامات مدرستين الأولى تنظر للعلامة بوصفها ثالوثاً (فهي كالأثفية لا يمكن أن تقوم إلاّ على ثلاثة قوائم) وهذه مدرسة ش. بيرس، والثانية ترى في العلامة كائناً يقوم على قائمتين (فهي كالإنسان يقف على ساقين بل هي جسد وروح) وهذه مدرسة ف.سوسير.

٥- ١- ٢- ***العلامة البيرسية***: علامة ثلاثية التشكيل؛ ولتبيان ذلك نذكر أنّ " تحليل بيرس يتم إنجازه سيميوطيقياً في ثلاثة أزمنة، وفي ثلاثة مستويات مختلفة العلاقة: ١- بالعلاقة مع الممثل: تحلل العلامة بعلاقة مع ذاتها، ٢- بالعلاقة مع موضوعها، ٣- بالعلاقة مع علامة المؤول، وبعبارة أخرى بالعلاقة مع العلامة أو مع مجال العلامات الذي يضع القارئ والمستمع فيه الممثل لكي يمكن لهذا الأخير أن يحيل على موضوع... فالعلامة سيميوز أي علاقة حقيقية بالمعنى الفعال للعلامة، والسيميوز يعني الفعل أو الأثر الذي هو تشارك. أو الذي يفترض تشارك ثلاثة فواعل، هي على التوالي: العلامة، وموضوعها، ومؤولها." (٣) ولذلك يمكن أن نجد من أسماء هذه المصطلحات: (العلامة النوعية، العلامة المتفردة، العلامة العرفية)، (الأيقونة، المؤشر، الرمز.) (٤) وأغلب الدارسين السيميائيين يسمون المؤشر

---

(١)- كريستيفا، جوليا. علم النص. ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم. دار توبقال للنشر. ط١، ١٩٩١. ص ٢١-٢٢.

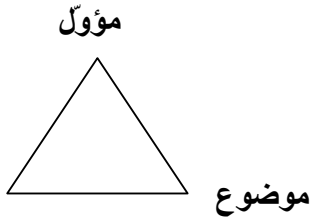
(٢)- السابق: ص ٢٢.

(٣)- دو لودال، جيرار. السيميائيات أو نظرية العلامات. ص٥٩ -٦٠ -٦١.

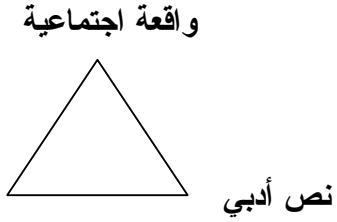
(٤)- مجموعة باحثين. السيميائية أصولها وقواعدها. ترجمة د. رشيد بن مالك. ص٢٧-٢٨.ولعلنا نقف على كم كبير من الثلاثيات التي شكلت علامات ثقافية ومعرفية دخلت الساحة النقدية العربية ومنها : "الأولية' الثانوية، الثالثية"، " ممثل، موضوع، مؤول"، " أيقونة، قرينة، رمز"،" قوى، وقائع، أفكار"، " تمثيل، تواصل، دلالة"، " نحو، منطق، بلاغة"..إلخ.

قرينة. وسيكتفي هذا البحث بهذا الحد من مصطلحات بيرس لأن ما تبقى منها إنما تتأتى فائدته في حقل المنطق وليس في حقول الدراسات الأدبية.

وإذا ما نظرنا إلى العنصر السوسيونصي بوصفه علامة وجدناه يحقق ثالوثها على النحو الآتي: – العلامة في عرف بيرس تمثّل على النحو الآتي:



والعنصر السوسيونصي يمكن تمثيله بوصفه علامة بيرسية على النحو الآتي:



وهنا يمكن أن نناقش أولية هذا العنصر وثانويته وثالثيته، فأوليته (بوصفه ممثلاً مكتفياً بذاته) علامة نصية (فعل، شخصية، شيء، مكان، حيوان، نبات، إلخ..)، وهي بذلك (علامة نوعية) والعلامات النصية (النوعية) موجودة في النص سواء أأحسن القارئ قراءتها أم لم يحسن، حملها دلالة أدبية فنية، أو معرفية، أم لم يحمّلها.. وثانويته (بوصفه موضوعاً) يحال إليه أدبياً، فالأدب هو موضوعنا، وهو موضوع العلامات التي تملأ ساحة النص حضوراً وغياباً؛ وهو بذلك (علامة فردية) فعندما نذكر ***وردة*** في نص أدبي ما لن نقف عند كونها علامة نصية (نوعية) تشير إلى كونها وردة فحسب وإنما هناك غاية أدبية من وجودها (جمالها، ضعفها، إغراؤها..) وبذلك تتحقق فرديتها من حيث إنها تحقق معنى في النص لا يتأتى عن غيرها من علاماته وعناصره، أمّا ثالثيته (بوصفه مؤوّلاً) فهذا المؤول هنا هو الواقعة الاجتماعية التي جعلت من العلامة النصية ترتقي إلى (علامة عرفية) في النص الأدبي وبذلك تصبح عنصراً سوسيونصياً. فالوردة ذاتها بمعانيها الأدبية قد توظّف اجتماعيّاً إيجاباً أو سلباً (تُقدَّم هدية، تُزرَع، يُغرّر بها، يُخدَع من خلالها) إن العبرة الأدبية السابقة الذكر (العلامة الفردية؛ التي جعلت العلامة النوعية ذات معنى أدبي "عبرة أو مغزى") لا تتحصّل إلاّ من خلال ربط

العلامة النصية (التي أصبحت في مستواها الجديد "علامة فردية") بمجتمع النص بكل ما يحمله هذا الاصطلاح الأخير من معنى؛ فعلاقة الوردة – بوصفها عنصراً سوسيونصياً – بالمتبقي النصي هو الذي يرتقي بها من علامة نوعية (لفظ ومعنى على المستوى المعجمي) إلى علامة فردية (دورها في سياق النص أدبياً؛ العبرة منها والمغزى على مستوى الدلالة الأدبية) وأخيراً إلى علامة عرفية ذات بعد معرفي اجتماعي.

ويمكن أن نقبل بوجود ثلاثة أنماط للعنصر السوسيونصي كما تقدّم وصفه سيميائياً هي: العنصر السوسيونصي **الأيقوني** (١)، العنصر السوسيونصي **القرائني**(٢)، العنصر السوسيونصي **الرمزي** (٣). وكل نمط من هذه الأنماط تتوافق دراسته مع اتجاه من اتجاهات الدراسة السيميائية : فالعنصر السوسيونصي الأيقوني، يتفق مع سيمياء الدلالة– ذلك أنّه يشير بلفظه إلى نفسه صراحة فهو صورة الشيء الذي يسميه– وهو يشير إلى دوره الاجتماعي الفاعل في النص. فالبيت في مجتمع نصي كأنه صورة لبيت في واقع حقيقي. والحاجة إلى هذا البيت في مجتمع النص الأدبي كالحاجة إليه في الواقع المعيش. ودراسة هذا النمط ستقدم لنا **صورة المجتمع المادي.**

أما العنصر السوسيونصي القرائني فيتفق مع سيمياء التواصل؛ لأن قرائنية هذا العنصر لا تحيل إلى دوره الاجتماعي وفاعليته في النص كما يفعل العنصر الأيقوني السابق، وإنما إلى أثر يحدثه، فأثره على فواعل النص الاجتماعيين هو المعني بالدراسة وليس هو. فالغيرة مثلاً لا تظهر بنفسها بل بآثارها على شخصيات النص ولذلك سنجد فرصة لظهور العنصر السوسيونصي القرائني في ساحة العلاقات الاجتماعية وأنساقها الدالة التي ستدرس دراسة أوسع وأشمل لاحقاً . ودراسة هذا النمط ستقدم لنا **صورة المجتمع العلاقاتي.**

أما العنصر السوسيونصي الرمزي فيتفق مع سيمياء الثقافة، لأن رمزية هذا العنصر تحتاج إلى إنتاج دلالة مؤجّلة حتى يتم تكثيف الدلالات الممكنة أو المتاحة في النص ثمّ الإحالة

(١)– الأيقون أو الأيقونة (ICON) علامة مبنية على تشابه بينها وبين الشيء المحسوس الذي تشير إليه. بوخاتم، د. مولاي علي. مصطلحات النقد العربي السيماءوي. ص٢٠٠.

(٢)– القرينة الإشارة (Indice): " تشير إلى موضوعها نتيجة لوجود ترابط ديناميكي بينها وبينه من جهة وبينها وبين حواس الشخص من جهة أخرى." بغورة، د. الزواوي. العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة. مجلة عالم الفكر. العدد ٣، المجلد ٣٥، يناير – مارس ٢٠٠٧. ص ١٠٢.

(٣)– الرمز (Symbole): علامة " تشير إلى موضوعها من خلال الذهن والفكر الذي يستخدمها... فالرمز لا معنى له في ذاته، بل يتحدد معناه فقط من قبل الذين يستخدمونه بطريقة اصطلاحية. السابق. ص ١٠٢.

إلى بؤرة التقاء محارقها مع منظومة المعارف والمجالات الثقافية. فالرمز الاجتماعي في السياق الأدبي آلية لكشف العيوب، واستنطاق المسكوت عنه، وسبر العمق، واستيحاء دلالات (الفلكلور) الشعبي والديني، واستكناه العتق التاريخي. ودراسة هذا النمط ستقدم لنا **صورة المجتمع الثقافي.**

٥- ١- ٣- ***العلامة السوسيرية***: علامة ثنائية قائمة على دال (صورة سمعية)، ومدلول (مفهوم أو تصور ذهني) وإذا كانت العلامة في عرف ف. سوسير تمثل ثنائياً على النحو الآتي:

دال (صورة سمعية) ⟵ مدلول (التصور الذهني)

فإنّ العنصر السوسيونصي يمكن تمثيله بوصفه علامة سوسيرية:

دال نصي ⟵ مدلول اجتماعي

وبالمنظور اليالمسيلفي للعلامات الذي يمكن عدّه إرهاصاً لسيميولوجيا غير لسانية (١) يمكن فهم هذا الدال النصي بوصفه تعييناً Denotation أي بوصفه مركباً دالاً (علاقة دال لفظي/ مدلول نصّي أو أدبي)، أمّا المدلول فيفهم بوصفه تضميناً Connotation أي " كنظام ثان من الفهم الأيديولوجي، والتاريخي والاجتماعي..إلخ" (٢) وما يعنينا هنا الاجتماعي حصراً. وإذا كان رولان بارت يقدم مفهومي التعيين والتضمين المأخوذين عن يالمسليف Hjelmslev على النحو الآتي (٣):

دال التعيين	مدلول التعيين	
دال التضمين		مدلول التضمين

فإن هذا البحث يقيس العنصر السوسيونصي على النحو الآتي:

دال لفظي	مدلول أدبي	
دال نصي		مدلول اجتماعي

(١)- انظر. توسان. برنار. ما هي السيميولوجيا. ترجمة محمد نظيف. إفريقيا الشرق ط١، ١٩٩٤. الدار البيضاء. ص٤٢.

(٢)- السابق. ص٤٢.

(٣)- السابق ص٤٦.

فالتضمين – كما يرى بلومفيلد – " سنن اجتماعي كلياً " (١). وإذ الأمر كذلك فإنّ التضمينات النصية كلها سنن اجتماعية ولا غرو في ذلك، لكنّنا هنا نسعى إلى تأطير التعيينات الاجتماعية في النص ذات التضمينات الأدبية:

دال لفظي	مدلول اجتماعي	
دال نصي		مدلول أدبي

وفي هذا السياق العلامي يمكن لنا النظر في العناصر السوسيونصية أي العناصر اللغوية ذات المرجعية الاجتماعية والتي يمكن الانطلاق في تحديدها من المستوى المعجمي وجدولتها في قوائم محدّدة تشير إلى تصنيفها حسب مدلولاتها في المستوى المعجمي الأولي ومن ثمّ الشروع في دراسة علاقاتها بالكلّية النصيّة التي تعمل معها لإنتاج التيمات الاجتماعية التي يسعى النص إلى تقديمها وعرضها أو الإيحاء بها.

من هنا يمكن الوقوف على الألفاظ النصية ذات المرجعية الاجتماعية أو المتناصة مع الأفضية الاجتماعية لدراسة دورها الفاعل في السياق النصي، بوصفها عناصر (سوسيونصية) وستتحدّد سيمياء هذه العناصر من خلال برنامجها التحفيزي الذي يحث وحدات النص الأخرى لأخذ دورها الفاعل في دفع النص نحو تمامه ولحظة تنويره، ومن خلال علاقة هذه العناصر بالمتبقي النصّي. وتأسيساً على ذلك نجد الدوال النصية ذات المدلول الاجتماعي تتوضّع في النص بوصفها عناصر سوسيونصية يمكن اتخاذها مفاتيح للولوج إلى المعالجة السيميائية المنشودة للنص الأدبي.

وإذا ما سأل سائل ما هي ميزات العنصر السوسيو– نصي؟ وكيف لنا أن نقبل بأن عنصراً ما هو عنصر سوسيو – نصي؟ بمعنى ما هو المعيار المعتمد في هذا الاصطلاح؟ قد يكون العنصر السوسيو– نصي فكرة، وقد يكون شخصية وقد يكون اللغة ذاتها أو المكان أو أية لفظة تحفّز المجموع النصي كالحب أو الغيرة أو حصان أو سيارة أو بستان أو بيت أو أي شيء آخر مما يتصل بموقف اجتماعي أو يستشرفه، وتأسيساً على ذلك نعوّل على العلاقات الإنسانية في نص ما إذ لا يمكن القبول بوصف موقف ما بأنه اجتماعي ما لم ينتظم سيرورة

---

(١) – السابق ص ٤٤.

علائقية أحد أطرافها الإنسان. فاجتماعية عنصر نصي تتحدّد من خلال علاقته بالإنسان أو بالمنظومة البشرية المبثوثة في النص. من هنا يمكن الوقوف على نوعين من العناصر السوسيو– نصية في نص أدبي ما، وما يعنينا هنا النصوص السردية:

٥– ١– ٤– عناصر سوسيونصية بنيوية:

وهذا النمط من العناصر يدخل في تقنية النص، بوصفها عناصر بنائيّة في القصة فهي نصيّة قبل أن تكون اجتماعية، وهي محدودة لأنّها عناصر النص السردي ذاتها لكنها هنا اتخذت لبوساً اجتماعياً ومثالها:

المكان: فكثيراً ما تعوّل النصوص السردية على المكان إذ لا يمكنها الاستغناء عنه لما له من دور كبير في تحديد أبعاد الحركة النصيّة، فهو مجال حركة الشخصيات، وقيام الحدث، وبسط الوصف، وتجلّي الزمان، وبعد هذا فهو ذو دلالة اجتماعيّة لا يمكن نكرانها أو إلغاؤها أو تجاوزها. فهو عنصر نصي لا يعدم الدلالة الاجتماعية:

مثال للمكان سيميائياً:

وهذه التقنية النصية تحمل معنى النظام والأمان والراحة الذي يتضمّنه البيت في كل نص أدبي، كما تحمل الفوضى والتوتر والضجيج والصخب الذي نجده في الشارع العام .

الشخصيات الفاعلة في النص في عمومها عناصر سوسيونصية وليس هناك من ضرورة لتعليل ذلك. كذلك فكرة النص التي تقوم القصة عليها قد تكون عنصراً سوسيونصياً أساسياً وذلك حين نجدها تعالج قضية اجتماعية معالجة محضة وتكون هي الفكرة الرئيسة في النص وهنا يمكن أن تكون اللغة عنصراً سوسيونصياً أساسياً أيضاً عندما تنشغل في سياق معالجة

هذا الهم الاجتماعي وتتخصص له في النص فبهذا المعنى يكون الـنص (قصـة اجتماعيـة حصراً) وهي مكوّن نصي أساسي بلا شك وعندما تحيل دلالات ألفاظها في الأعم الأغلـب إلى المعجم الاجتماعي لاشك أنّها ستكون عنصراً سوسيونصيّاً بامتياز.

٥- ١- ٥- عناصر سوسيونصية دلاليّة:

وهذا النمط من العناصر ليس أساسيّاً في النص وإسقاطه لا يؤثّر في بنية النص الهيكليّة بـل يؤثّر في دلالته. كأن نقرأ فيه بيت، سيارة، شارع، سـرير، عقـد، بقـرة، ورود.. وكـذلك الخطوبة، والزواج، والطلاق، وتبادل الزيارات، والسفر، والحسد وما يلحق بـه مـن تمـائم وعادات كلّها قد تكون عناصر سوسيونصية ثانوية.

مثال لعنصر طارئ في النص لا يرتبط بالحدث ارتباطاً مباشراً:

الشخصيات الهامشية – ولا أعني بها الثانوية التي تسهم في تعـديل موقـف الشخصـية المركزية أو تغيير أفكارها – التي يمر ذكرها بوصفها تحمل صـفات المكـان، أو ميـزات المجتمع فيه – كوصف الأزياء، أو لهجة أهل المنطقة، أو عاداتهم – يمكـن النظـر إليهـا بوصفها عناصر سوسيونصية دلالية غير بنيوية أيضاً وكذلك ما يتعلق بهم من لغة وعادات. وسائط النقل (سيارة، مركب، جمل، حمار..)، والأشياء المستخدمة في بيئـة مـا (المغـزل والمنجل، المقص، عدة الإصلاح..) وغير ذلك.

فالعناصر التي يكتنفها مجتمع النص هي التي تحدد ملامحه ومنها يأخذ اسمه، وكثيـراً مـا سيعوّل هذا البحث عليها في دراسته لصورة المجتمع المادي. أما علاقات عناصر المنظومـة البشرية فسيقف عليها البحث ضمن دراسته لأنساق الدلالة الاجتماعية.

٥ – ٢ – ***أنساق الدلالة الاجتماعية*** :

ونبقى في السياق السيميائي متجاوزين فكرة العنصر السوسيونصي لنقف على مقولة "الأنساق الدالة" التي يقدّمها المنهج السيميائي و"النسق الدال": " هو لعبة نمط من الدلائل أو مجموعة أنماط، بنسق من القواعد تتحكم في تأليفها في اللحظة التي يعد فيها نص سيميوطيقي، ويسمي "روسي لاندي" كل قطاع تواصلي نسق دلائل، فأنساق الدلائل عند "لانـدي" مجموعة من رسائل تتحقق بين المرسلين والمتلقين، وتحتوي هذه الرسائل في طيها على قواعد استعمالها. نسق الدلائل إذن هو مجموعة من الدلائل تنسج فيما بينها مجموعة من العلاقات الاختلافية والتعارضية للقيام بتأدية وظائف دلالية متميزة بين مرسل ومتلق، ولتأدية هذا الدور لا بد أن تخضع الرسالة لقوانين وقواعد تركيبية تأليفية وفق شروط ثقافية خاصة. " (١) وإذا كان "روسي لاندي" يرى أنّ الأنساق الدلالية " تنقسم إلى أنساق دلالية طبيعية، وأنساق دلالية اجتماعية، فالأنساق الطبيعية هي الأنساق الموجودة في الطبيعة كالبحر، الجسر، التمثال... إلخ والأنساق الاجتماعية تنقسم إلى أنساق اجتماعية لفظية وأنساق اجتماعية غير لفظية.." (٢) فإنّ ما يهم البحث هنا هو الأنساق الدلالية الاجتماعية – أي التي تخضع للمواضعة الاجتماعية وتختلف عن الطبيعية من هذا المنظور– وسيعمل على دراسة العلاقات التي تربط أفراد المجتمع النصي بعضهم ببعضهم الآخر وإذا ما نظر هذا البحث إلى المجتمع المرهون بالنص الأدبي على أنّه مكوّن من ثلاث منظومات تربطها أنظمة تعالق يحدّدها العنصر البشري هي:

– المنظومة المادية، – المنظومة الحيوية (نبات وحيوان)، – المنظومة البشرية.

وجد أنّ للعلاقات الاجتماعية القائمة بين شخصيات النص نمطين:

– علاقات اقتصادية : إذ تظهر المنظومتان المادية والحيوية ظهوراً فاعلاً في التعالق الاجتماعي وتأخذ كل منها موقعها في تحفيز العنصر البشري لإقامة علاقاته الاجتماعية .

---

(١)– مفقودة، صالح. الأنساق الدلالية وظاهرة الثنائية والتعدّد. علامات في النقد. مجلد ١٤، جـزء ٥٣، ص ٤٨٤) .
(٢)– السابق: ص٤٨٤.

– علاقات عاطفية : وفيها يخفت بريق العناصر اللاّبشرية لتبقى العاطفة الإنسانية سيدة الموقف وليبقى العنصر الفاعل والمنفعل هو الإنسان. وهذا لا يعني إلغاء العناصر المادية ولكنها تبقى دون مستوى الظهور في صورة الحدث.

وإذ العلاقات الاقتصادية المعنية هنا – وهي بمنظور هذا البحث تقابل الأنساق الاجتماعية غير اللفظية لدى روسي لاندي– ستدرس في أثناء دراسة سيميائية العناصر السوسيونصية فإن العلاقات العاطفية المرهونة بالعنصر البشري – والتي تقابل الأنساق الاجتماعية اللفظية – نوعان: **أوليّة، وثانويّة:** فقد ميّز تشارلز كولي بين العلاقات الأوّليّة والثانويّة، ما لبث أن حدّد كينفسلي ديفز خصائص كل منها : (١)

العلاقة الأوليّة:

الشروط الفيزيائيّة	المميزات الاجتماعيّة	عينة علاقات	عينة جماعات
التجاور الكافي	تماثل الغايات	صديق ــ صديق	مجموعة اللعب
عدد صغير	التقييم الذّاتي للعلاقة	زوج ــ زوجة الوالد ــ الابن	القرية ــ الجيرة
ديمومة طويلة	التقييم الذّاتي للآخر معرفة شاملة عن الآخر الشعور بالحرية و العفوية عمل الضوابط غير الرسميّة	معلّم ــ طالب	فريق عمل

العلاقة الثانوية:

(١)–. إنكيليس. أليكس. ما السوسيولوجيا؟ مدخل إلى العلم والمهنة .ص١٤٤

الشروط الفيزيائيّة	المميزات الاجتماعيّة	عينة العلاقات	عينة جماعات
المسافة المكانية	تباين الغايات	موظف ــ زبون	الأمّة
عدد كبير	تقييم خارجي للعلاقة تقييم خارجي للآخر	مذيع ــ مستمع مؤدٍ ــ مشاهد	الجماعة الاكليركية*
ديمومة قصيرة	معرفة متخصصة و محددة عن الآخر الشعور بالقيد الخارجي عمل الضوابط الرسمية	ضابط ــ مرؤوس مؤلف ــ قارئ	الرابطة المهنية الشركة

ولكن تالكوت بارسونز يستخدم مجموعة من المتغيرات النمطيّة لتمييز أوجه أية علاقة اجتماعيّة، فالدور الذي يقام به في علاقة اجتماعيّة إمّا أن يكون عامّاً وإمّا خاصّاً وذلك" كالفرق بين معاملتي لأطفالي ومعاملتي لطلابي" (١)، وهو إمّا أن يكون عاطفيّاً وجدانيّاً وإمّا حياديّاً وذلك كالتعامل ضمن الأسرة الواحدة، والتعامل مع بائع متجوّل، وهو إمّا أن يكون نوعيّاً وإمّا أدائيّاً " يمكن أن أقوّم شيئاً لذاته (كتقييمي لأطفالي) أو أن أقوّمه حسب ما يمكن عمله به، أي حسب إمكاناته الأدائيّة (شأن الطريقة التي أقوّم بها طلابي وفقاً لقدراتهم) ."(٢) وهو إمّا أن يكون منتشراً وإما متخصصاً، فالمنتشر يشمل كل جوانب الموضوع وحيثيّاته، أي أنّ المشاركة واسعة جدّاً، في حين أنّ المتخصص تكون العلاقة فيه على نحوٍ محدّد " تنحصر بمبادلة معيّنة ضيّقة التحدّد" (٣) وهو أخيراً، إمّا ذو توجّه ــ جماعي وإما ذو توجّه ــ ذاتي والأوّل يتجه نحو تطوير أهداف المجموعة، والثاني نحو تطوير المصالح والأهداف الخاصّة.

واستناداً إلى هذه الدراسات تصبح العلاقة الاجتماعيّة مفهوماً قابلاً للتوصيف ومن ثمّ للمقايسة والمقارنة، ويمكن ملاحظة أنّ العلاقات الثابتة، والأفعال الاجتماعيّة المتكرّرة والرّاسخة من شأنها أن تكون نسقاً اجتماعيّاً مؤسساتيّاً، في حين أن الأفعال الاجتماعيّة الحرّة لا تنضبط في نسق أو نظام (كعلاقة التجاور المكاني في وسائط النقل العامّة)...أمّا ما يخدم

(*)- الاكليركي: الاكليروسية، توجه سياسي، يهدف إلى تعزيز دور الكنيسة ورجال الدين في الحياة السياسية والروحية معجم العلوم الاجتماعية، مصطلحات وأعلام. ناتاليا يفريموفا، توفيق سلوم. دار التقدم، موسكو. بيروت. ط١، ١٩٩٢. ص ٢٣٧.

(١)- كريب، إيان. النظرية الاجتماعية ص ٧٦.

(٢)- السابق: ص٧٧.

(٣)- إنكيليس. إليكس. ما السوسيولوحية ؟ ص١٤٥.

السياق الأدبي في هذه العلاقات الاجتماعية الجافة فهو دراسة مواقع الشخصيات بعضها قياساً إلى بعضها الآخر ومراقبة تحركها في المجتمع الذي يحدّد مساراته الاجتماعية وفق أعـراف وعادات وقيم، وكيف لهذه الشخصيات أن ترسّخ المبادئ الاجتماعية أو تشذّ عنها ممّا يعـود بالفائدة في تأطير صورة كلية للمجتمع المتخيل أو المرسوم تفيد في مقاربة الأزمـات التـي تعانيها الإنسانية في المجتمع .

وتأسيساً على ما تقدّم نجد أنّ النص بنية دلالية، إنما نحن هنا بصدد بعض أنساقه الدالـة بغية الوقوف على جانب مهم هو السيرورة الاجتماعية ضمن جهازه الدلالي ويمكن لدراسات أخرى أن تقف على أنساق أخرى وقوفاً يتوخى الدقة والجرأة والعمل الجاد لطـرق مسـارب دلالية طرقاً جديداً فيه ملمح الاختصاص.

٥- ٣- نموذج غريماس:

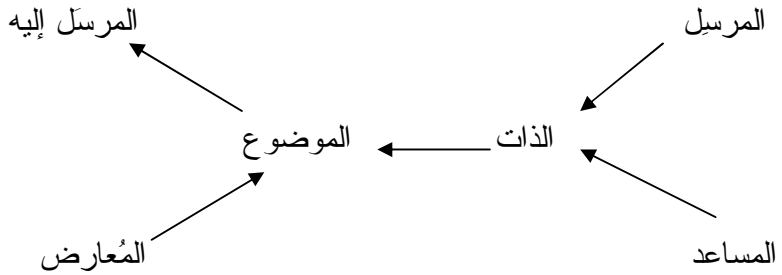
وقد ينظر إلى الدوالّ النصية في نص أدبي نظرة أوسع فإذ هي ليست وقفاً على الكلمـات، أو الأفكار، أو الأشخاص، أو الأحداث.. إلى ما هنالك.. إنما هي أشبه بالعوامل الغريماسية فـي نموذجه العاملي أو ما عرف بالنحو الوظائفي في السيمياء الأدبية. فتأسيساً على ذلك ونظـراً لمرونة نموذج غريماس المعروف والذي يسمى النحو العاملي، أو النحو الوظـائفي، يمكـن اعتماده هنا في الكشف عن شبكة العلاقات الاجتماعية التي تعتمل في النص الأدبي ولاسـيما أنّ عوامله الستة تنتظم في ثلاث علاقات هي:

- علاقة الرغـبة : ذات ⟵ موضوع.
- علاقة التواصل: مرسِل ⟵ مرسَل إليه
- علاقة الصراع: مساعد ⟵ معارض.

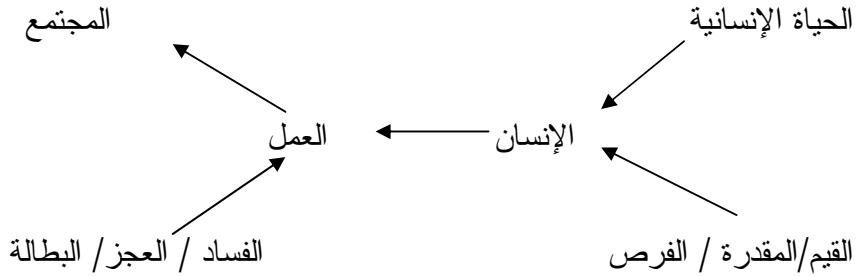
ويظهر جليّاً من العلاقات السابقة النزوع الاجتماعي للعوامل، وهي وإن لم تكن موضوعة في النحو العاملي لدراسة البعد الاجتماعي فإنّها لا تتمنّع على التوظيف الاجتماعي في التحليل.
وإذ النموذج العاملي عند غريماس (١) :

---

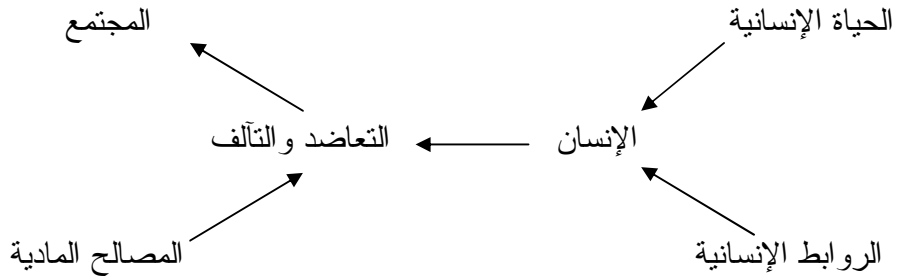
(١)- عن. لحمداني، د. حميد. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقـافي العربـي. بيـروت. ط٢، ١٩٩٣. ص ٣٦.



ومن أمثلتها نموذج النحو العاملي للعلاقات الاقتصادية بوصفها واحدة مـــن نظـــم العلاقـــات الاجتماعية:



وكذلك نموذج لعلاقة عاطفية بوصفها تجلياً لواحدة من نظم العلاقات الاجتماعية:



مما تقدّم نجد أنه يمكن الاعتماد على نظرة بنيوية أساسيّة في التعرف إلى مجتمع النص القصصي تتمثّل في تقسيمه إلى ثلاث منظومات (أنساق)، ثم الاعتماد على مفاهيم سيميائية في دراسة عناصر كل منظومة حسبما يقتضيه سياقها النصي، ومن ثمّ دراسة العلاقات فيما بينها للوقوف على المعطيات الاجتماعية التي يكتنفها النص. ولعلّه من خلال مفهـــومي (العنصـــر السوسيونصي، والعلاقة الاجتماعية) كما قُدِّما آنفاً يمكن الوقوف على النص الأدبي بوصـــفه بنية دلالية من أنساقها الدالة الأنساق الدلالية الاجتماعية دون أن تفرّد هذه الأخيرة وتسيّد على ما تبقى من أنساق دالة نفسية وفكرية وما إلى ذلك.

إنّ ما يرومه البحث هنا ليس التحليل الشامل للنص الأدبي وإنما يريد أن يقيم جســـراً متينـــاً للدراسة الاجتماعية للنص يقوم على أدوات إجرائية قادرة على تحقيق الغاية التي جنّدت لها بعيداً عن الانطباعية والانعكاسيّة والقراءات الأولية المبسّطة التي لا تساير ركب الدراســـات النقدية الرائجة في الوقت الراهن.

الفصل الثاني

إشكالية الأدب النسائي ونقده:

١. المرأة في ذمة التاريخ.

٢. المرأة في منظور الدِّين.

٣. المرأة في الدراسات البيولوجية.

٤. المرأة في منظور علم النفس.

٥. المرأة في منظور علم الاجتماع.

٦. إشكالية الأدب النسائي ونقده.

١- المرأة في ذمة التاريخ:

لعلّنا لا نجد على مر التاريخ، على الرغم من توجّه المثقفين والباحثين نحو ذكوريتــه أو فحولته، مجتمعاً يقوم من دون دورٍ ظاهرٍ أو خفيٍّ للمرأة، وإن كان هذا الــدور ضــئيلاً أو هامشيّاً. ولا نعني بذلك دورها المهمّ في عملية التكاثر البشري واســتمرار جــنس الإنســان وحسب، بل في إنتاجيّة المجتمع الذي لا يحقّق هذه التسمية من دون المرأة. فالمرأة في فجــر التاريخ هي المرأة اليوم في معظم فعالياتها مع الأخذ بالحسبان درجة تطوّر مجتمعها .

ولنسأل من تبحّر في تاريخ الإنسان، منذ مراحل التوحّش الأولى(١) والمجتمعات البدائية عن دور المرأة في تلك الحياة الاجتماعيّة الهشّة؛ فقد " كانت المرأة في مرحلة الصــيد تكــاد تؤدّي الأعمال كلّها ماعدا عمليّة الصيد نفسها، وأمّا الرجل فكان يسترخي مستريحاً معظم العام في شيء من الزهو بنفسه، لقاء ما عرّض نفسه لمصاعب الطراد وأخطاره. إنّ ما تراه بين الرجال والنساء اليوم من تفاوت في قوّة البدن لم يكد يكون له وجودٌ فيما مضــى وهــو الآن نتيجة البيئة وحدها أكثر منه أصيلاً في طبيعة المرأة والرجل." (٢). ولم يكن للرجل مطلقــاً، أن يروّض جماح الطبيعة، ويرسي قواعد الحضارة بمفرده، ففي مرحلة الصيد الآنفة الــذكر كانت المرأة " في طريقها إلى أكبر كشف اقتصادي بين تلك الكشوف جميعاً، وهو معرفة مــا يمكن لتربة الأرض أن تخرجه من طيبات، فبينا كان الرجل في صيده كانــت هــي تنكــت الأرض حول الخيمة أو الكوخ لتلتقط كل ما عساها أن تصادفه فوق الأرض من مأكول؛ ففي استراليا كان العرف القائم هو أنّه إذا ما غاب الزوج في رحلات صيده، أخذت الزوجة تحفر الأرض بحثاً عن جذور تؤكل، وتقطف الثمار والبندق من الشجر، وتجمع العســل والفطــر والحبّ والغلال التي تنبتها الطبيعة." (٣).

---

(١)- وهذه المراحل هي: أ- مرحلة التوحش الدنيا، وتبدأ من طفولته البشرية. ب – مرحلة التوحش الوسطى وتبدأ باستخدام النار وكان الاقتصاد فيها يعتمد على صيد السمك. ج – مرحلة التوحش لعليا وتبدأ منذ اختراع الإنسان القوس والسهم وبذلك كانت الحياة الاقتصادية تقوم في الأغلب على القنص. للتوسّع: علم دراسة الإنسان " الأنثربولوجيا " د. عدنان أحمد مسلم – منشورات جامعة دمشق ١٩٩٢- ١٩٩٣. ص٣٣ .

(٢)- ديورانت، وِل . قصة الحضارة . مجلد ١، ج١ ، ترجمة د. زكي نجيب محمود، ط٣، ١٩٦٥. جامعة الدول العربية. القاهرة. ص ٦٠.

(٣)- السابق: ص ١٥- ١٦.

فالمرأة، هي الإنسان المقيم في حين أنَّ الرجل هو الإنسان المتنقّل لنعود من جديد إلى فكرة تكاملها التي تقف ضدّ القول بتناقضهما أو نفي أحدهما للآخر، كما تطرح ثقافة البعد الواحد – ثقافة الرجل المتوّج بفحولته – ففي الواقع النفسي لكلٍّ منهما حضورٌ فاعلٌ للآخر في حثّه على عمله، ورجائه في نجاحه. وكأنّ الطبيعة التي فطرت عليها المرأة قد زوّدتها ببرامج حثٍّ للرجل لينجز ما أنجزه من تطوّر بمساعدتها.

لعلّ استضعاف المرأة، والتجرؤ عليها، لم يخرجا إلى الوجود دفعة واحدة، بل جاءا تدريجيّاً مجيئاً يتناسب وما دوّنته المخيلة البشرية فيما عرف باسم "الميثولوجيا" وما قاربته من أساطير تروي حكايات فجر الإنسانية حيث وعي الإنسان مازال في حدوده الدنيا، في درجة الصفر أو فوقها قليلاً، والمرأة إذ ذاك تصوّر بهيئاتٍ شتّى من الألوهية الأموميّة، ولكن ثقافة الاستلاب ما برحت تطعن بموقعها، فها هي ذي الأم العظمى، أم الآلهة جمعاء، تُعمل يد الغدر بزوجها لتصيّره إلى الهلاك: فكما تساعد (غايا) ابنها " (كرونوس) على خصي والده (أورانوس) حين زودته بمنجل.. وقد خلع أباه من حكم العالم "(١) وحلّ محلّه، وتزوّج أخته (ريبا) التي فعلت فعل أمّها (غايا) إذ كان من عادة (أورانوس) أن يلتهم أبناءه عند ولادتهم لمعرفته أنّ أحدهم سوف ينتزع منه الملك. وحين اقترب مخاض (ريبا) بِـ (زوس) التجأت إلى جزيرة كريت حيث ولدته خفية وقدّمت إلى زوجها حجراً ملفوفاً كطفلٍ رضيع فالتهمه (كرونوس). وهكذا نجا (زوس) وشبّ وخلع أباه واسترجع أخوته الملتَهمين وجلب إلى العالم الاستقرار، والعدل فعبدت (ريبا) كأمٍّ للآلهة عند اليونان."(٢) فصورة الإلهة الأنثى هنا صورة مكر وخداع وقوّة شقاق وسلطان لا يستطيع الإله الذي هو سيد عصره أن ينجو من مكرها.

ولعلّ الأمر اللافت في الميثيولوجيات – الشرقية منها والغربية – وجود عنصر الأنوثة أو الإلهة المرأة وجوداً قويّاً، إذ تعزى إليها قوى الطبيعة الخارقة مشاركة بذلك الإله الذكر دون أن يستأثر أحدهما دون الآخر بهذه القوى، لكن ربّما كانت سيطرة الألوهة المؤنثة أكبر بدرجة ما. فتكون قادرة على دفع الباحثين نحو الاعتقاد بأن العصور الأولى هي عصور سيطرة الإلهة الأم ممّا حدا بهم لتسميتها بالحقب الأمومية أو النظام الأمومي. ولننظر إلى كثرة الأسماء المؤنثة في قائمة آلهة الأولمب وما يقابلها عند الشعوب المجاورة، بل لنمعن النظر

---

(١)– عثمان، سهيل. و(عبد الرزاق الأصفر). معجم الأساطير اليونانية والرومانية. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق ١٩٨٢، ص ٣١٨ +٣٥٤.

(٢)– السابق: ص ٢٨٠.

بالأدوار التي اضطلعن بها وما مدى اتّصالها بالرجل: فَـ (أثينا)(١) تتربّع على عرش الحكمة والعقل وتعلّم الرجال استخدام النار والمحراث، كانت إلهة الحرب إذ تضع الخـوذة وترتـدي الدّرع وتحمل الحربة والترس، تقابلها (مينيرفا) عند الرومان(٢). وأرتيميس: هي إلهة الصيد – تلك الحرفة التي كان يتباهى بها الرجل على المرأة في مراحل التوحش والمجتمعات البدائية – وحّدها الرومان مع (ديانا إلهة القمر).(٣). ونلاحظ هنا كيف تألّهت المرأة علـى أعمـال الرجال التي طالما افتخروا بها (العقل والحكمة، الحرب والفروسية، الصيد). غير أن أشـهر الإلهات مطلقاً هي (أفروديت): إلهة الجمال والشهوة والخصب والتي طالما تلاعبت بالرجـال آلهة وأبطالاً وبشراً عاديين من ملوك وغيرهم، تقابلها (فينوس) عند الرومان، و(عشتار) عند الشرقيين.(٤)

لكنّ صورة المرأة في هذه الميثولوجيا لا تلبث أن تتغيّر نحو الاستلاب والانكسار ولاسيما عندما تحاول الإلهة أن تمارس سطوة السلف الأنثوي القادر (غايا، ريبا) فلا تفلح، وهذه قصة (هيرا) أعظم آلهات اليونان، التي " كان الإغريق يعدّونها حامية الزواج الشرعي والخصـوبة والأمومة وراعية النساء في المخاض مع ابنتها (إيليثيا) "(٥)، فهيرا تعاني ما تعانيه من سطوة زوجها– وأخيها في آن معاً – (زوس) كبير الآلهة الـذي طالمـا خانهـا مـع الحسـناوات البشريات، وقد " همّت مرّة بتقييد زوجها لتمنعه من الهبوط إلى الأرض وخوض المغـامرات الغراميّة وتآمرت من أجل ذلك مع (بوزيدون) و(أثينا) إلاّ أنَّ زوس اكتشف المؤامرة وعاقب زوجته بأن علّقها من شعرها في حلقة في السحاب وقيد يديها ورجليها."(٦).
ما سرُّ فشل هيرا؟ لمَ لم تنجح كما نجحت من قبل أمّها وجدّتها؟! هل تغيّر الزمن وانتهى دور الأنثى وبدأ دور الرجل، قد لا نستطيع الجزم بـذلك فأثينـا، وأفروديـت، وأرتيمـيس مـن معاصرات هيرا ومنهن من جاءت بعدها ... لكن من الأرجح أن عصر التفوّق الأنثـوي قـد ولّى إلى غير رجعة، فها هي ذي (باندورا) تمثل كيفية انتقام الإله من البشر فهي الآن ألعوبة بيد الإله / المذكر الذي يستطيع أن يفعل بها ما يشاء.

---

(١)– السابق: ص ٣٠ +٣١.
(٢)– السابق: ص ٤١٤.
(٣)– السابق: ص ٣٩ + ٢٥٩.
(٤)– السابق: ص ٥٦ +٣١٥ + ٣٤١.
(٥)– السابق: ص ٤٥٨+ ٤٥٩.
(٦)– السابق: ص٤٥٩.

ويبدو أنّ إشكالية المرأة بدأت تاريخياً مع تفتّح الوعي الإنساني إذ " ثمّة ثورةً أبويّةً ظهرت في نهاية العصر البرونزي*– بعد حقبة أموميّة– وكان لها أثرها الحاسم في ظهور حضارات وأديان عديدة، ومنها اليهوديّة: فقد اعتبر العهد القديم أحد أبرز سمات الحقبة الأبويّة، كما أدّت الأبويّة اليهوديّة الصارمة دوراً رئيسيّاً في تقوية الحسّ الأبويّ عند الشعوب التي جاورتها أو جاءت بعدها وتأثّرت بها. وكان أثر الحركة الأنثوية الإغريقية – الرومانية ضئيلاً على أبويّة اليهوديّة، حيث بدا هنالك ميلٌ متزايدٌ فعلاً نحو إزالة العنصر الأنثوي من الإلوهة واستئصال العنصر النسائي من الحياة الاجتماعيّة."(١) إلاّ أنّ هذا البحث يرجّح أن يكون انتهاء الحقبة الأمومية مع انتهاء العصر الذهبي وبداية العصر الفضي، وليست مع نهاية العصر البرونزي، ذلك أنّ سيطرة الإله/ المذكر (زوس) على مجمع الآلهة بدأت مع بداية العصر الفضي، وكما لاحظنا أيضاً أنَّ إخفاق الآلهة النساء في بسط نفوذها على الآلهة – وحتى غيرهم من أنصاف الآلهة والأبطال – كان في هذه المرحلة. ولعلّ هذه الفترة تكون مرحلة اعتدال في صراع الجنسين؛ بمعنى أن تكون مرحلة لا أمومية ولا أبوية؛ بل بينيّة. ولعلّه من أصدائها، أن كانت المرأة في أوغاريت تعيش فيما بين القرنين الرابع عشر، والثاني عشر قبل الميلاد حياةً تتفق كثيراً وحياة ما سمّين سيدات الأعمال؛ فلقد " تمتّعت المرأة في أوغاريت بحقوقها السياسيّة والاقتصاديّة كافّة: فهي ملكة، وأم ملك مع كل الصلاحيات التي تخوّلها هذه الألقاب، وهي أيضاً مالكة لعقاراتٍ وأراضٍ وعبيد، وسيّدة تتصرّف بملكيتها بيعاً وشراء ورهناً.. وهي شريكة اقتصادية لزوجها في الربح والخسارة والدين والرهن." (٢). ولا يختلف هذا الحال، عن حال المرأة الكريتية التي حظيت بمكانة رفيعة المستوى حتى كادت أن تكون صاحبة السلطان الأعلى، فلم تقبل إلا مشاركة الرجال في العمل الزراعي وفي صناعة الفخّار، والاختلاط بهم في الأسواق، و" كانت النساء تجلسن في المقاعد الأماميّة في دور التمثيل وفي

(*)–تقسم عصور البشرية وفق رؤية ميثولوجية إلى: ١– العصر الذهبي : الذي هو فجر العالم الفردوس في ظل حكم كرونوس (ساتورن) حين كان السلام المطلق والازدهار .. الأرض تعطي ثمراتها من تلقاء ذاتها ... الناس يعيشون شباباً دائماً وحباً وفرحاً ويموتون باستسلامهم لنوم هادئ وراحة أبدية سعيدة.٢– العصر الفضي: عندما خلع زوس أباه كرونوس ، وأصبحت الأرض لا تعطي ثرواتها إلا بالعمل .. الناس يشقون ويتألمون .. تقاسموا الأموال والأرض وكل لزم حده وظهر التحاسد بينهم. ٣– العصر البرونزي والعصر الحديدي: بدأت معهما نزعة الجريمة والبغضاء، قامت الحروب والثورات، انتصرت الرذيلة على الفضيلة، كثرت آلام البؤس والمرض والجوع.. امتلأ قلبه بخوف الآلهة. معجم الأساطير السابق ص ٣١٥ –٣١٦.

(١)– فياض، نبيل. حوارات في قضايا المرأة والتراث والحرية. دار أسامة. دمشق، ١٩٩٢، ص٤٨.

(٢)– كيرفيلا – بلاندين. أيوب: النساء في أوغاريت. تعريب: د. نجيب غزاوي، ط١، ١٩٩٠. الأبجدية للنشر . دمشق ص١١.

حلبات الألعاب، وينتقلن في المجتمعات الكريتية وعليهنّ سيماء العظمة والملل من التعظيم والتمجيد."(١).

وتأسيساً على ذلك، لنا أن نقول إن واقع المرأة قد تباين بين فترة وأخرى، وبين مجتمع وآخر، فعلى عكس المجتمعين الأوغاريتي والكريتي، كان المجتمع الآخيُّ مجتمعاً أبويّاً استبداديّاً، وكان الأب؛ صاحب السلطان الأعلى، وكان له أن يتّخذ من السراري(*) ما يشاء وأن يقدّمهن لضيوفه، وأن يضع أطفاله على قمم الجبال ليموتوا أو يذبحهم قرباناً للآلهة الغضاب."(٢). في ذكر هذا المجتمع تحضر مؤلف قصة الحضارة أفكارٌ حول وجود آثارٍ تدل على وجود مجتمع قبل عهد الآخيين – ولعلّه لا يقصد المجتمع الكريتي بل مجتمعات سابقة عليه – كانت السيادة فيه للأم. غير أنه يرى أن المرأة تكاد تختفي من حضارة اليونان، فنساء أثينا كنساء الشرق في عزلتهن التي أدّت إلى نقص عقولهنّ (٣)، ويمكن إجمال الوضع السيئ للمرأة في المجتمع اليوناني بما قاله د. إمام عبد الفتاح إمام في دراسته حول العلاقة السيئة التي تربط الفيلسوف بالمرأة : " فأثينا سجنتها في ركن مظلم هو "الحريم" وحرّمت عليها الخروج إلاّ وعلى وجهها خمار تعلن بوساطته أنّها " ملكيّة خاصّة: للرجل ينبغي ألاّ تمسّ، بينما جردتها إسبرطة من أنوثتها وحولتها إلى امرأة " مسترجلة " لا تهمّها المشاعر أو العواطف، حتى لو كانت مشاعر الأمّ وعواطفها، وذلك لكي تكون" امرأة قوية " لا تلد إلاّ الأقوياء من الفرسان."(٤). فهل تحويل المرأة إلى رجل حرب، أو مدرّبة رجال للفروسية تصحّ تسميته بتكافؤ الفرص؟هل إعفاء المرأة من عواطف الأمومة. إذ كان يطلب من المرأة الإسبرطيّة أن تدفع مولودها في وعاء فيه ماء أو نبيذ وتجعله فيه وقتاً معلوماً فإن بقي على قيد الحياة فهو أهل لها وإن لا فلا، أهذه القسوة هي فرصة مساواة ؟!.

لقد رأى ديورانت أن هذه مساواة يضرب بها المثل حينما أشار في حديثه عن الفترة الهيلنستية كيف أضحت الحياة في بلاد اليونان أرقّ مما كانت وأكثر تهذيباً، إذ استمتعت النسوة بقسط

---

(١)– ديورانت . ول: قصة الحضارة. مجلد (٢)، ج(١). ترجمة محمد بدران . ط٣، ١٩٦٩، ص٢٣.

(*)– السراري: جمع سُريّة وهي الأمة " نسبت إلى السُّر وهو الجماع وضمت السين للفرق بين الحرة والأمة توطأ فيقال للحرة إذا نكحت سِرّاً أو كانت فاجرة سِرِّيَّةً وللمملوكة يتسراها صاحبها سُرِّيَّةً مخافة اللبس. " لسان العرب. ابن منظور. مراجعة وتدقيق: د. يوسف البقاعي، إبراهيم شمس الدين، نضال علي، الطبعة الأولى: ٢٠٠٥، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت. مادة (سرر).

(٢)– ديورانت . ول: قصة الحضارة. مجلد (٢)، ج(١). ص٩٧.

(٣)– السابق: مجلد (٢)، ج (٢). ص٨٨ .

(٤)– إمام. د. إمام عبد الفتاح: أفلاطون والمرأة. مكتبة مدبولي، ط٢/ ١٩٩٦ / ص١٣.

من الحريّة في غدوّهن ورواحهن وعلاقاتهنّ بالرجال، ولاسيما عقب اجتماعهم معاً للتعلّم في مدارس تيوس Teos وطيشوز إذ كانت تعطى للجنسين فرص متكافئة لا نظير لهـــا إلاّ فـــي إسبرطة. (١) وقد ساعد ذلك على اشتراك المرأة بالنشاطات الثقافية والأدبيّة.

أمّا في روما، فلقد تفاوت وضع المرأة وكان ينوس بين السلب والإيجاب، فتارةً نجـــدها مهددة بالوأد " فقد كانت العادات المألوفة تبيح للأب إذا ولد له طفل مشوّه أو أنثى أن يعرّضه للموت" (٢) وتارة نجد حاجة الرجل إليها، تكسبها من الحقوق ما لا تستطيع القوانين أن تقف في وجهه ومع ذلك فقد كان القانون يحرّم عليها أن تظهر في دار المحكمة ولو كانت شاهدة، وإذا مات زوجها لم يكن لها أن تطالب بأي حقٍّ لها في مالـــه." (٣) ولـــه أن يحرمهـــا مـــن الميراث، وكانت في كل أدوار حياتها تحت رقابة رجل، أبيها أو أخيها أو ابنهـــا أو وصـــيٍّ عليها، وكان لها أن تملك من دون حدود حتى إنّ َ بعضهنَّ كنَّ من ذوات الثروات الطائلة.

في مرحلة لاحقة نجد أنّ وضع المرأة الرومانية قد تحسّن فقد "خلعت النساء الرومانيات العزار" وكان لهنّ من الحريّة مثل ما للرجال سواء بسواء، واتّخذن لهنّ أثواباً مـــن الحريـــر المهلل الشفاف المستورد من الهند والصين، وأرسلن رسلهن يجوبون أسواق آســـيا ليـــأتوهن بالحلي والعطور. واختفى الزواج الذي كان يتبعه انتقال الزوجة إلى دار زوجها وكانت النساء يطلقن أزواجهن كما يطلق الرجال زوجاتهم.(٤) وليس هذا فحسب، بل إن بعضهنّ مارســـن أعمالاً ثقافية، فتعلّمن اليونانية، ودرسن الفلسفة، وقرضن الشعر، وألقين المحاضرات، ومنهن من مارست صناعة المحاماة والطب.

وها هو ذا هيرودوت، وقد فغر فاه دهشة من أمر المصريين الذين خالفوا جميع الشعوب في تلك الفترة التي عاصرها هذا المؤلف الشهير، فما تقوم به نساؤهم هو فعل الرجـــال فـــي الأمم الأخرى، وما يقوم به رجالهم هو فعل النساء في تلك الأمم. وكأنّ َ الدنيا انقلبت رأساً

---

(١)- ديورانت. ول. قصة الحضارة. مجلد (٢)، ج (٣)، ص ٢٥ -٢٦.

(٢)- السابق: مجلد (٣)، ج (١)، ص ١١٨.

(٣)- السابق: ص ١٢٠.

(٤)- السابق: ص ٢٧٩.

على عقب يقول: "مصر تحوي العجائب.. لذلك اختلف المصريون كل الاختلاف عن سائر الشعوب في عاداتهم وسننهم، فالنساء عندهم يرتدن الأسواق ويمارسن التجارة، أمّا الرجال فيبقون في البيت وينسجون ! ".(١)

ولعلّ المتتبع لوضع المرأة في شبه الجزيرة العربيّة قبل البعثة النبويّة يجد الكثير مما ذكرناه عن النساء اليونانيات والرومانيات، فالوأد ظاهرة معروفة. وقد عرفها اليونانيون والرومانيون(*). وقد دأبوا، بالإضافة إلى ذلك، على تقديم الأنثى قرباناً للآلهة " ايفجينيا" يقدمها آغاممنون قرباناً لآلهته، آكافي يقدّمها سلوقس قرباناً لآلهته، ومهما يكن من هذا الأمر فإنّ الوأد مختلف عنه إذ إنّ الوأد يعود لأسباب اجتماعيّة تتعلّق بوعي الإنسان الضعيف والهش في حين أنّ القربان أمرٌ يعود لاعتقادات دينيّة لها خصوصيتها. وعموماً، فإن الرجل الذي لا يئد ابنته، يبقى حزيناً لمولدها، كظيماً، " ويواري وجهه خجلاً من الناس، لأنّه يحس لسبب ما أنّ جهوده ذهبت أدراج الرياح."(٢). وتحفل الفترة الجاهلية بأخبار كثيرة معظمها يجعل المرأة في طبقة دنيا، فهي لا ترث، ولكن "يقال إنّ أوّل من ورّث النساء هو عامر بن جشم بن غنم، فجعل للذكر مثل حظّ الأنثيين. وأقرَّ الإسلام بذلك."(٣).

وتظهر المرأة العربية في الجاهلية كأنّها كلّ ما يعني الرجل " فمن أجلها كان يحارب، وبها كان ينظم الشعر ومنها يستمدُّ حميّته ولأجلها يدلُّ بشجاعته ونسبه وخيره، فيطلب منها أن تسأل عن شرفه وفتكه، وعزّة نفسه وكرمه، ليعلي منزلته في عينيها قال عنترة يخاطب عبلة في معلقته(٤):

هلاّ سألت الخيل يا بنة مالك إن كنت جاهلة، بما لم تعلمي

يخبرك من شهد الوقيعة أنني أغشى الوغى، وأعفّ عند المغنمِ "(٥)

فالعربي يحارب العالم كلّه ليحمي امرأته، ويدافع عنها، خشية وقوعها في السبي وهذا أشدُّ ما يبغضه العربي ويستبسل ضدّه. فهي إذن، في مكانة عالية في قلبه، " ولكن هذه المعبودة كانت

---

(١)- عن . إمام . د. إمام عبد الفتاح . أفلاطون والمرأة . ص ٣٢ – ٣٤ .

(*)- انظر: قصة الحضارة، الجزء الأول من المجلّد الثالث، ترجمة محمد بدران، ط٣، ١٩٧٢. ص١١٨.

(٢)- ديورانت. ول . قصة الحضارة: مجلد (٤)، جزء (٢)، ص (١٣).

(٣)- فياض . نبيل: حوارات في قضايا المرأة والتراث والحرية. ص ٥٨.

(٤)- البستاني . كرم . النساء العربيات . مكتبة صادر . بيروت. د. ت. ص ٨٣ .

(٥)- ديوان عنترة. تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي. رسالة ماجستير. المكتب الإسلامي. القاهرة ١٩٦٤. ص ٢٠٧، ٢٠٩. أشار بجواز الروايتين: الوقائع، الوقيعة.

إلى هذا سلعة من السلع، فقد كانت جزءاً من أملاك أبيها، أو زوجها، أو ابنها تُورّث مع هـذه الأملاك، وكانت على الدوام من خدم الرجل، وقلّما كانت رفيقته."(١) وللمرأة فـي الجاهليـة حضورٌ في مختلف فعاليات الحياة، ففي الأدب نجد لها شعراً ومن ذلك: القصيدة التي رثت بها جليلة بنت مرة زوجها كليباً، على ما يعتورها من الشك في صحة نسبتها إلى جليلة." (٢)

وكان للمرأة دورها في الحرب، فقد " كانت رمز القوة المعنوية، يسـتلهمها الرجـال فـي ساعات الشدّة والضيق، فيستمدّ عزماً من رؤيتها إلى جانبه، وتثور فيه الحميـة والحماسـة، والشجاعة. وقد رويت لنا مواقع كثيرة رافقت فيها النساء الرجال إلى ميادين القتال، حتـى إذا رأين دائرة الحرب أوشكت أن تدور على قبيلتهن حسرن البراقع، وكشفن الشعور، وبرزن إلى المعمعة يستثرن حمية الرجال، ويدفعنهم إلى الدفاع عنهن، وحمايتهن من السبي وهوانه." (٣)

ويظهر أنّ َ الملوك في بعض مناطق العرب كانوا ينسبون إلى أمهاتهم " فالمناذرة نسـبوا جميعاً إلى أمهم ماء السماء، وهي ماوية بنت عوف بنت جشم ملكة العراق وأم ملوك العرب.. وكذلك عمرو بن المنذر ملك الحيرة فإنه كان ينسب إلى أمّه هند، فيقال له عمرو بن هنـد لا إلى أبيه." (٤)

ولا بدَّ ونحن في ذكر الملوك العرب من الوقوف بين يدي ملكة تدمر العظيمة " زنوبيا " التي ربما لم يَجُد تاريخ العرب بامرأة لها مكانتها وسطوتها وبزخها وترفها واعتدادها بنفسها.

---

(١)- ديورانت، ول. قصة الحضارة: مجلد (٤)، جزء (٢)، ص١٤.

(٢)- البستاني، كرم. النساء العربيات. ص٦ .

(٣)- البستاني، كرم. النساء العربيات. ص ٧٧.

(٤) - السابق. ص٨٣ .

٢- المرأة في منظور الدِّين :

لقد ألمح هذا البحث سابقاً إلى وجود علاقة ما بين النظام الأبوي وظهور الحضارات والأديان، وكان قد وصل الإنسان إلى مرحلة مقبولة من الوعي لذاته ولكونه من حوله، وكان من جرّاء ذلك أن سيطر الحسّ الأبويُّ، واعتلت النزعة الذكوريّة، ولم يعد للمرأة ذلك السلطان أو النفوذ في ثقافة عصرها أو إنتاجه " فأسفار العهد القديم "التاناخ*" الكثيرة، لا تلعب المرأة سوى بطولات أربع هي: راعوث، استير، يهوديت، وسوسنة، وباستثناء راعوث التي هي غير يهودية أصلاً. فإنّ قصص النساء الثلاث لا تتحدّث إلاّ عن جمالهنّ."(٢). فقد أزيحت المرأة وأهملت، ودور المرأة اليهودّية في العبادة ثانوي " وأعياد اليهود الكبيرة مقصورة على الرجال فقط، ولا مكان للنساء في الكهنوت اليهودي."(٣) ولعلّ الصورة المأخوذة عن المرأة في الثقافة اليهوديّة، التي تأثّرت فيها الثقافات اليونانية والمسيحيّة والإسلاميّة فيما بعد، صورة سلبيّة تتمثّل بما قامت به حواء- تلك المرأة الضلع – من إثم وخطيئة، إذ أصبحت رمز الخطيئة الأبديّة المحفورة أركيولوجيّاً في ذهن الإنسان، بل لعلّها دخلت نظامه الجينيّ وأصبحت حقيقة (بيو ثقافية) إن جاز التعبير. ولذلك لا يمكن محوها أو تعديلها إذ الجميع يصر على صورتها هذه. على أنّ ما يذكره التوراة من ترميز لحكاية الإنسان الأوّل ليس بالضرورة أن يكون ذلك التفسير المطبوع في ذاكرة البشريّة، ذلك أن الإنسان المؤوّل للتوراة – ولغيره من الكتب المقدّسة – لا يقدّم إلاّ الصورة التي يراها تتناسب مع أفكاره وميوله، والدليل على ذلك أنّ ما جاء في الفصل الخامس من سفر التكوين:"هذا كتاب مواليد آدم. يوم خلق الله الإنسان على مثال الله عمله. ذكراً وأنثى خلقه وباركه وسمّاه آدم يوم خلَق."(٤) غير مذكور في دراستهم عن الأنثى. وكذلك" فخلق الله الإنسان على صورته على صورة الله خَلَقَهُ ذكراً وأنثى خلقهم" (٥)، فالإنسان هو الذكر والأنثى وليس أحدهما دون الآخر. وهذا القول لا يتناسب مع عنجهية الرجل الفحل الذي دوّن الثقافة وفسّرها؛ لذلك فحوّاء هي أصل الابتلاء وليس كما قال آدم "هذه المرَّة عظمٌ من عظامي ولحم من لحمي "(٦)، "وسمّى آدم امرأته حوّاء لأنّها أمّ كل حيٍّ.(٧)

(*)- التوراة هي الجزء الأول من كتاب اليهود المقدّس الذي يتضمّن ثلاثة أجزاء: التوراة، النبيون، الكتابات، ويدعى "التاناخ " أو العهد القديم. نبيل فياض. حوارات في قضايا المرأة والتراث والحرية ص ٢٤٣.

(٢)- فياض. نبيل. حوارت في قضايا المرأة والتراث والحرية ص ٤٨.

(٣)- السابق. ص٤٩.

(٤)- التوراة. سفر التكوين: الفصل الخامس: الآيات (١، ٢).

(٥)- التوراة. سفر التكوين: الفصل الأول: (٢٧).

(٦)- التوراة. سفر التكوين: الفصل الثاني (٢٣).

(٧)- التوراة . سفر التكوين: الفصل الثالث (٢٠).

وهذه هي مكانة الأنثى الحقيقيّة. وكأنَّ منطق التفسيرات الدينيّة – وليس الدين – يقوم على ترسيخ الجانب السلبي لصورة المرأة، ويعزّز هذا الجانب ليغدو أصلاً في المنتج الثقافي الديني مما يتولّد عنه لاحقاً اضطهاد من شأنه أن يكون طقساً من طقوس الدين.

فالنص الديني اليهودي يجعل الإنسان (ذكراً، وأنثى) في خطاب واحد، ويطلب إليهم طلباً واحداً: " فخلَق اللهُ الإنسانَ على صورتِهِ على صورةِ اللهِ خلقَه ُ ذكراً وأنثى خلقهم، وباركَهُمُ اللهُ وقال لهُم انمُوا وأكثروا واملأوا الأرضَ وأخضعوها وتسلّطوا على سمك البحرِ وطيرِ السماء وجميعِ الحيوان الدابّ ِعلى الأرض."(١) وهذا يعني أنّه لا فضل للذكر على الأنثى في فكرة إعمار الأرضَ أو إقامة الحضارة.

وإذ مرّت السنون على ما أعطاه الدين اليهودي من علوم، فقد تمكّن الإنسان من أن يختطَّ سننه التي يرتئيها توافق مجتمعاته المتلاحقة وظروفه ونفسيّته فرسّخ الصورة السلبية عن المرأة وأبعد الصورة الصحيحة، وكان أن تأثرت بذلك الشعوب المجاورة لليهود، والشعوب اللاحقة واستمرّ الحال بالمرأة كما رأينا في الثقافة اليونانية والرومانية – إلاّ ما شذّ عن المجتمعات المتدنية أي إن المرأة في المجتمعات الوثنية تحقق مستوى لائقاً أكثر منها في المجتمعات التي تدين باليهوديّة – قائماً على استبعاد المرأة وحجبها ووأدِها اجتماعياً، فقد كان الحجاب معروفاً بل ومفروضاً فرضاً صارماً (*) " ولم تكن تعاليم الحاخامين ما بعد – تلمودية أقل قساوة من التلمود في مسألة الأنوثة." (٢) فالمرأة إذن، أدخلت الإثم إلى جنّة عدن، وهي رمز لإسرائيل المرتدّة، والنساء محرّمٌ عليهنّ تعلّم التوراة، كما يرى التلمود، لأنّ من يعلّم ابنته التوراة إنّما يعلّمها الفسق، والرجل يقرأ بركةً كلَّ يومٍ ، نصُّها: " مباركٌ أنت يا ربّ لأنك لم تجعلني وثنيّاً ولا امرأةً ولا جاهلاً "(٣). كيف يُعقل هذا وقد نص التوراة كما رأينا على مباركة الرب للإنسان (ذكر وأنثى).

---

(١)– سفر التكوين(١: ٢٧– ٢٨) .

(*)– سفر التكوين (٢٤: ٦٥، ٣٨: ١٤ وَ ١٩).

(٢)– فياض. نبيل: حوارات في قضايا المرأة والتراث والحرية ص٥٠.

(٣)– السابق. ص٤٩ . في حين تجيب المرأة في تواضع جم " وأنا أحمد الله الذي خلقني كما أراد " قصة الحضارة. ديورانت. مجلد (٤)، جزء(٣)، ص٧١.

عندما جاء المسيح وقف وقفة الحقّ– كدأبه دائماً – مع المرأة وإذ به يرفع عنهـــا الظلـــم، وتروي الأناجيل قصصًا تظهر أنّ المرأة ذات شأن كبير في الخطاب الديني ، وإذا ما تجاوزنا المرأة المسماة – بمعنى أنها محدّدة ومعروفة ولها فعل معروف ومسمّى ككل النساء اللـــواتي سمين "مريم" وهن ثلاث – نجد المرأة تتبوّأ مكانة من الوعي والتصرّف الحسن قد يفوق حتّى تلامذة المسيح، ومن ذلك مجيء امرأة بقارورة طيبٍ باهظ الثمن تسكبه علـــى رأس المســـيح وهو متكئ ممّا أغاظ تلاميذه قائلين لماذا هذا الإتلاف، فمن الممكن أن يباع هذا العطر الثمين ويعطى ثمنه للفقراء فقال يسوع عليه السلام: " لماذا تزعجون المرأة فإنّها قد عملت بي عملاً حسناً " فهي تحاول أن تعطي المسيح شيئاً مما تستطيعه وهو أهل له، ولم يكن تلامذته ليعلموا ذلك لولا أن أعلمهم المسيح أنهم باقون مع الفقراء في كل حين، وأما هو فليس معهم في كـــل حين (١).

وهاهي ذي يد القصاص والعقاب تمتد لتنال من امرأة جاؤوا بها إلى المسيح، فأرادوا رجمها تطبيقاً للعقوبة التي أوصاهم بها موسى عليه السلام – محاولين النيل من حكمة المسيح وشريعته والإيقاع به في يد السلطة آنذاك فهم بحاجة إلى ما يشتكون به عليه – فقال كلمتـــه المشهورة " من كان منكم بلا خطيّة فليرمها أوّلاً بحجر"(٢)، وهو يعلم أنهم مخطئون فخرجوا ولم يمسسها سوء فنصحها بألاّ تخطئ ثانية.

ولعلّ المجتمع برمّته كان يزدري المرأة فها هم أولاء تلامذة المسيح يعجبون منـــه كيـــف يتكلّم مع امرأة، لكنّهم لم يجرؤوا على سؤاله: لماذا تتكلّم مع امـــرأة ؟(٣) فالـــدّين المســـيحي يعطي المرأة مكانة رفيعةً تساوي الرجل إن لم نقل تفوقه، ولكن ماذا حدث؟!.

لقد جاءت سيرورة هذا الدين في أفكار الناس لتعدّل ما يخصّ بالمرأة، فإذا كان بولس – أحد تلامذة المسيح – يقرّ للناس ما أقرّه القرآن الكريم فيما بعد بأنّ "الرجال قوّامـــون علـــى النساء"(٤) إذ يقول" فإن المرأة التي تحت رجل هي مرتبطة بالناموس بالرجل الحي"(٥)،

---

(١)– العهد الجديد: إنجيل متى، الأصحاح السادس والعشرون.

(٢)– العهد الجديد. إنجيل يوحنا. الأصحاح الثامن.

(٣)– العهد الجديد. انجيل يوحنا. الأصحاح الرابع .

(٤)– سورة النساء. الآية (٣٣).

(٥)– العهد الجديد . رسالة بولس إلى أهل رومية. الأصحاح السابع .

ويشرّع للمسيحيين بعض الشرائع المتعلّقة بحياتهم. فإنّ من الناس من طوّر هذه الفكرة؛ فكرة التراتب بين الرجل والمرأة ووسّع الهوّة بينهما لتعود الفكرة من جديد: شكراً للإله الذي جعلنا رجالاً لا نساء! كما طرحتها ثقافة معتنقي الدين اليهودي، لا ثقافة الدين اليهودي ذاتها. ولعل المسيحية تُكبِر شأن المرأة وتعظّمه إكراماً لشخص السيدة العذراء، ولكن هل بقيت الكنيسةُ وفيةً للمبادئ الأولى التي أعطاها المسيح فيما يخصّ المرأة ؟!

لقد أسهمت المرأة في العهد الأول بعد المسيح في نشر تعاليمه، فقامت بالتبشير، وأظهرت ضروباً من الشجاعة والإيمان والتمسّك بالعقيدة متعرّضة للعذاب في سبيل الدّين. ممّا أكسبها مكانةً من القداسة والتبجيل، لكنّ هذا الأمر لم يطل فقد أخذ رجال الدين ينفّرون الرجال من النساء رياحين الحياة الدنيا وترغيبهم بالحياة الآخرة في ضوء ما تدعو إليه المسيحية من زهد " ولكنهم ما لبثوا أن تحوّلت دعايتهم هذه إلى عقيدة راسخة في أنفسهم أيضاً. وصار يبلغ احتقارهم المرأة حدّاً قصيّاً حسب ما روت (مدام افريل) حتّى إنّه في مجمع ماكون سنة ٥٨١ م جرى بحث في: هل للمرأة نفس، وهل تعتبر في جملة البشر؟!"(١).

وتبدو المعضلة دائماً عندما يعمل البشر أفكارهم في قضايا الدين وشرائعه، فإنّهم يفسدونها بما يدخلون إليها من ثقافاتهم السابقة، وأمانيهم وتطلّعاتهم، ظنّاً منهم أنّهم يجتهدون بما فيه خير مجتمعهم، والنتيجة أنهم يعمون العين التي يريدون تكحيلها، فلقد "تسرّبت إلى المسيحيّة في بعض عصورها – كما تسرّبت إلى الأديان السماوية الأخرى – فكرة الخوف من المرأة ... وقد أحسّ بعض فئات المسيحيين الخوف الذي كانت تثيره فكرة " الدم " عند القدامى وعدّوا المرأة مصدراً من مصادر الرجس ينبغي أن يحال بينها وبين الرجل ما دامت تلطخه بدم الطمث والولادة " (٢).

وبما أنّ رجال الدين ألحوا على تطبيق الدين وفقاً لما وعوه منه واجتهدوه، وبما أنهم وجدوا في المرأة شيطاناً أو من أطاع الشيطان؛ فهي عونه من جهة وعاصية لكلام الله من جهة ثانية مستلهمين في ذلك قصة حوّاء، فقد جاءت العصور الكنسيّة مجحفة في حق المرأة رغم ما تجود به المرأة من عطاء وبذل فلمّا "استثنيت المرأة المسيحيّة من خدمة الكهنوت في القرن

---

(١)– بيهم. محمد جميل . المرأة في التمدن الحديث. مطبعة السلام . بيروت، ١٩٢٧. ص ٣ .

(٢) – خاكي . أحمد . المرأة عبر العصور. دار المعارف بمصر . طبعة ١٩٤٧ . ص٣٣ .

السابع فتح لها مجال فسيح لإنشاء الأديرة النسائية... ففي الدير صارت تجد المرأة النشيطة المقام السامي الشريف كما تلقى فيه الساذجة الملجأ الأمين، وفي الدير شرعت تترقى مواهب النساء كما أنها تخلّصت فيه من ربقة استعباد الرجل ونالت استقلالها."(١) هكذا نجدها وقد أفنت عمرها فتاة بتولا ولم يبقَ من نساء العصور الوسطى سوى تلك السيدة التي سكنت القصر أو تلك العجوز الشمطاء التي اتّهمها الناس بالسحر؛ " وهؤلاء النساء الثلاث هن اللواتي يمثلن لنا نوع الحياة التي عاشتها المرأة في القرون الوسطى."(٢) ومن يعلم أن القوانين آنذاك كانت تجيز للرجل أن يقتل زوجته الزانية، في حين يُكتفى بأخذ ثلاث شلنات من أحد الأشراف إذا وطئ فتاةً قسراً يدفعها للمحكمة وأن قانون الكنيسة يجيز ضرب المرأة، والقانون المدني يحرمها من القسم في المحكمة لضعفها ويمنعها من أن تكون عضواً برلمانياً، ولا أن تمارس الطبّ، وكانت الإساءة للمرأة يعاقب عليها بمقدار نصف الإساءة للرجل.(٣) من يعلم بهذا كله يعلم أن هذه القوانين كانت غاية في السوء بحق المرأة. إنّ ما حدث تاريخياً في الدينين اليهودي والمسيحي فيما يخصُّ المرأة عاد ليظهر مرّة ثالثة في الدين الإسلامي فقد جاء النبيُّ الكريم وأعاد الحقَّ إلى نصابه – وما يهمّنا هنا هو ما يتعلّق بالمرأة – فرفع عنها جور الجاهليّة وخاطبها خطاب المؤمنين وأقرّ حقّها إنسانة مفكرة مؤمنة كريمة، فالدين دائماً يعطى كاملاً، منصفاً، ترتاح له قلوب الناس على اختلاف أجناسهم وأعمارهم بل وأعراقهم أيضاً.

ماذا قدّم الإسلام للمرأة وماذا بقي من تعاليمه أو ما الذي حلَّ بها ؟!

يشهد تاريخ صدر الإسلام بروز جملة من الأسماء لنساء برهنّ أن الإسلام " لم يفرّق بين الرجل والمرأة إلاّ بذات المعيار الذي فرّق بين الرجل والرجل، وهو التقوى وصدق الإيمان. ومثلما قبل من الرجل" الشهادتين " والإيمان "والجهاد " والاستشهاد " قبل منها ذلك دون تمييز."(٤) فالسيدة خديجة بنت خويلد هي أول من تلقت نداء الإسلام ونطقت الشهادتين، وكانت السيدة " سميّة بنت خُياط " أمُّ " عمار بن ياسر " أوّل شهيدة في الإسلام إذ طعنها أبو جهل بحربة في بطنها.(٥)

---

(١)– بيهم . محمد جميل . المرأة في التمدن والتحديث . ص٦ .

(٢)– خاكي . أحمد. المرأة عبر العصور . ص٣٧ .

(٣)– فياض . نبيل . حوارات في قضايا المرأة والتراث والحرية. ص٥٤ .

(٤)– الزاوي . د. المحامي أحمد عمران . نضال المرأة في مواجهة التحدي، ط١، ١٩٩٨، دار المجد، دمشق . ص ١٥٩ – ١٦٠ .

(٥)–السابق ١٥٩– ١٦٠.

وأسماء كثيرة أيضاً تظهر مجاهدةً مع رسول الله، مشاركةً " في قوات الجيش؛ عن الربيع بنت العوذ، قالت: كنا نغزو مع النبي (ص) فنسقي القوم ونخدمهم ونرد القتلى والجرحى إلى المدينة."(١). فالإسلام لم يفرّق بين الرجل والمرأة، بل " ليست هناك آية واحدة تفضل الرجال درجة واحدة على النساء لا في العقل ولا في الدين."(٢). إذا ما فرقنا بين الذاكرة والعقل.

ولعلّ الآيات القرآنية الكريمة التي تحدّثنا عن مكانة المرأة في ذلك المجتمع الذي يستمدّ قوانينه وشرائعه من القرآن الكريم خير من يشهد لها، فالقرآن الكريم لا يقصر خطابه على الرجل، وإنما يخاطب الرجل والمرأة سواء بسواء، فهي معنيّة بأموره، ومطالَبة بتنفيذ ما يأمر به وما ينهى عنه شأنها شان الرجل: " **إنّ المسلمين والمسلمات والمؤمنين والمؤمنات والقانتين والقانتات والصادقين والصادقات والصابرين والصابرات والخاشعين والخاشعات والمتصدقين والمتصدقات والصائمين والصائمات والحافظين فروجهم والحافظات والذاكرين الله كثيراً والذاكرات أعدَّ الله لهم مغفرة وأجراً عظيماً* وما كان لمؤمن ومؤمنة إذا قضى الله ورسوله أمراً أن يكون لهم الخيرة من أمرهم ومن يعصِ الله ورسوله فقد ضلَّ ضلالاً مبيناً** "(٣) فللمرأة مثل ما للرجل عند الله عزّ وجل وإن اختلفت المقاييس عند الإنسان، ودليل ذلك أنّها تنال الثواب عينه الذي يناله الرجل: " **من عمل صالحاً من ذكر أو أنثى وهو مؤمن فلنحيينّه حياة طيّبة ولنجزينّهم أجرهم بأحسن ما كانوا يعملون.** "(٤) وصرّح القرآن تصريحاً لا غموض فيه ولا لبس أنّ معدن الذكر والأنثى واحد: " **يا أيّها الناس اتّقوا ربّكم الذي خلقكم من نفس واحدة وجعل منها زوجها وبثّ منهما رجالاً كثيراً ونساء واتّقوا الله الذي تساءلون بهِ والأرحام إنّ الله كان عليكم رقيباً.**" (٥)، وكذلك " **هو الذي خلقكم من نفس واحدة وجعل منها زوجها ليسكن إليها فلمّا تغشّاها حملت حملاً خفيفاً فمرّت به فلمّا أثقلت دعوا الله ربهما لئن أتيتنا صالحاً لنكوننّ من الشاكرين.**" (٦)

---

(١)- انظر فياض. نبل: حوارات في قضايا المرأة والتراث والحرية. ص٦٣.

(٢)- زين الدين، نظيرة. السفور والحجاب. مراجعة د. بثينة شعبان. دار المدى للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٩٨ ص١٨.

(٣)- الأحزاب، الآيتان: (٣٥- ٣٦)، وفي الموضوع ذاته انظر سورة النور الآية (٣١).

(٤)- النحل، الآية (٩٧).

(٥)- النساء، الآية (١).

(٦)- الأعراف، الآية (١٨٩).

وإذ كانت المرأة في الجاهليّة مصدر عار وبؤس فلقد أدان القرآن هذا الحكم الرديء، رافعاً بذلك الظلم عنها؛ " **وإذا بُشِّر أحدهم بالأنثى ظلّ وجهه مسودّاً وهو كظيم * يتوارى من القوم من سوء ما بشّر به أيمسكه على هون أم يدسّه في التراب ألا ساء ما يحكمون**" (١) وعلى إثر الهدي الحكيم برزت المرأة المسلمة إنساناً خلوقاً، محترماً، له كامل حقوقه وعليه من الواحبات ما على جميع أفراد مجتمعه، فهي إنسان حرّ مسؤول، وعليها أن تسعى في طلب العلم وأن تحقق ما أسند إليها من أعمال تحقيقاً مخلصاً كما علّمها دينها، من هنا نجد السيدة العظيمة فاطمة الزهراء، ابنة النبي الكريم، " تعلّم الرجال والنساء أمور دينهم، وأنّ الشيخة شهدة (القرن الخامس الهجري، والحادي عشر الميلادي) التي عرفت باسم فخر النساء كانت تحاضر في مدارس بغداد ومساجدها حول الأدب والتاريخ والفقه والدين." (٢) بل إنّ أعلاماً في التاريخ الإسلامي تتلمذوا على أيدي النساء المسلمات؛ فهل من ضرورة للتذكير بأن الإمام الشافعي قد تلقّى علومه على يدّ نفيسة زوجة إسحق بن الإمام جعفر الصادق.(٣) وإذن، فلقد أعاد الإسلام للمرأة منزلتها وحقّها في إنسانيتها الكاملة، إذ تساوت والرجل " في فرائض الدين، وفي فريضة العلم والمعرفة" (٤)، وهي بهذا راضية بل مباهية؛ إذ أعطاها الإسلام فأوفاها وأكفاها، وللمتتبع أن يعلم أيّ مبلغ عظيم بلغته شخصيّة المرأة في ظلّ الإسلام.

لكنّ الدائرة تدور عليها، شأن دورات التاريخ في عصوره السابقة على بعثة النبيّ الكريم محمد (ص)، فما لبثت هذه الصورة المشرقة للمرأة أن تبدّلت، وتزعزعت تلك المكانة الرفيعة للمرأة ولاسيما في ظلّ احتكار المؤسسة الذكوريّة للثقافة، وتسييس الدّين لما فيه مصالح الحكومات المستظلّة بمظلّة الخلافة، ونظراً لكون المرأة ضعيفة في بنيانها الجسدي – ولعلّ هذا ما دفع **النبيّ عليه السلام** ليقول عنهنّ: "**رفقاً بالقوارير**" (٥) – وانطلاقاً من بعض الآيات القرآنيّة مثل قوله تعالى: **(فلمّا وضعتها قالت ربّ إني وضعتها أنثى والله أعلم بما وضعت وليس الذكر كالأنثى)**(٦) التي عوّل عليها أكثر من الآيات الأوضح والمنصفة في

---

(١)– النحل، الآيتان (٥٨– ٥٩).

(٢)– زين الدين، نظيرة. السفور والحجاب. ص ١٦٠

(٣)– السابق ص١٦٠

(٤)– الترمانيني، د. عبد السلام. الوسيط في تاريخ القانون والنظم القانونية. منشورات جامعة حلب. ١٩٨٦. ص٥٧٥.

(٥)– الجزري، أبو السعادات المبارك بن محمد :النهاية في غريب الحديث والأثر. تحقيق : طاهر أحمد الزاوى – محمود محمد الطناحي .ج٤، دار النشر: المكتبة العلمية ،بيروت ١٣٩٩هـ ١٩٧٩م–. ص٣٩.

(٦)– آل عمران، الآية(٣٦).

وضع المرأة، فقد اجتمعت هذه العوامل وما شابهها لتصبّ في مصبٍّ واحد هو رجوع وضع المرأة القهقرى إلى وضع لعلّه أسوأ من واقعها في الجاهلية؛ ففيما يتعلّق بمقولة احتكار الثقافة لصالح الرجل جاء رجال الدين ليقولوا قولاتهم المتلاحقة والمشينة في حق المرأة، ولعلّ أسوأ ما حدث هو نحل الأحاديث ووضعها ثمّ نسبتها جوراً وظلماً للنبي الكريم، إذ لم يكد ينتقل إلى الملأ الأعلى حتى أخذ الناس ينسبون إليه الأقوال ولاسيما بعض الرواة الذين كان لهم اتصال به، بل إن بعضهم لم ينتظر وفاته، فنسبت إليه أقوال وهو مازال بينهم (١) ممّا دفعه للقول " من كذب عليّ متعمّداً فليتبوّأ مقعده من النار"(٢)، لكنّ ذلك لم يمنع المتقولين من وضع الحديث ونسبه للرسول الكريم ولعلّ الغرض الأول للوضع هو الغرض السياسي الذي وجد في بعض قضايا المرأة ميداناً واسعاً لإشغال الناس عن مفارقاته، فما أن هبّت رياحه ممزّقة لواء الإسلام إلى ألوية متعدّدة ومذاهب متفرّقة حتّى أضحت الأقوال المنسوبة إلى الرسول هي المرجع الاجتماعي الأول، بعد أن أهاب الرسول الكريم بالناس ألاّ يأخذوا عنه غير القرآن إذ قال: "لا تكتبوا عنّي غير القرآن فمن كتب غير القرآن فليمحه "(٣) ولقد عمل الخلفاء الراشدون بذلك فتشددوا في منع كتابة الحديث، والنهي عن روايته؛ فمنهم من رأى أنّ الناس يحدّثون عن الرسول الكريم أحاديث يختلفون فيها، والناس بعدهم أشدّ اختلافاً، لذلك ينصح الناس باعتماد كتاب الله، ومنهم من امتنع عن كتابة السنن بعد أن عقد العزم على ذلك، لكنه آثر ألاّ يخطئ خطأ الأمم السابقة التي أشابت كتاب الله الذي جاءهم بما كتبوه، ومنهم من حثّ الناس على محو ما كتبوه، لأنّ ما أهلك الناس هو تتبّعهم أحاديث علمائهم وتركهم كتاب ربّهم.(٤) وقد نالت المرأة نصيباً مما أضيف ووضع، كيف لا وقد سخّرت السلطة كلّ شيء لخدمتها بدءاً من الدين الذي هُمِّشَ فتقدّمت المصالح على المبادئ، في مجتمع كهذا لابدّ أن تستغل المرأة وتستضعف ليسود الرجل عليها سيادة مطلقة متجاوزاً كلّ الدرجات؛ ألم يقل الرسول الكريم:" لو كنت آمراً أحداً أن يسجد لأحدٍ لأمرت النساء أن يسجدوا لأزواجهن."(٥)، أيعقل هذا الكلام ؟! أليس الوضع ظاهراً هنا كلّ الظهور شأن هذا الحديث شأن أحاديث كثيرة دخلت نسيج الثقافة الإسلاميّة لخدمة المتنفّذين في بلاط الخلافة وتوجّهات المجتمع الملىء برواسب الجاهليّة التي يبدو أنها استقرّت في أعماق اللاوعي الجمعي عوضاً عن اختفائها أو

---

(١)- زين الدين، نظيرة. السفور والحجاب. ص ٦٥

(٢)- الجزري، أبو السعادات المبارك بن محمد :النهاية في غريب الحديث والأثر. ج١، ص١٥٩

(٣)- عن الزاوي. د. المحامي أحمد عمران . نضال المرأة في مواجهة التحدي. ص٣٠٢.

(٤)- السابق. ص٣٠٢، ٣٠٣.

(٥)- المنذري، الحافظ زكي الدين. الترغيب والترهيب من الحديث الشريف. تحقيق مصطفى محمد عمارة.دار الكتب العلمية. بيروت. الطبعة الأولى، ١٩٨٦الجزء الثالث، ص٥٥

امّحائها أو تحوّلها عبر فاعلية الإيمان الذي غرسه الإسلام في النفوس. ومن تلك الأحاديث التي تقمع المرأة وتنتحي بها جانباً قصيّاً عن ساحة التفاعل الاجتماعي (١):

- المرأة كالضلع إن أقمتها كسرتها، وإن استمتعت بها، استمتعت بها وفيها عوج.
- إذا كان الشؤم في شيء ففي: البيت والمرأة والفرس.
- النساء حبائل الشيطان، أخّروا النساء حيث أخّرهنّ الله.
- الكلب والمرأة والحمار تقطع الصلاة إذا مرّت أمام المؤمن.

وما يتّصل بذلك كثير، من مثل أنّ سكان جهنّم جميعهم من النساء، وأنّهن أضرّ فتنة عرفها الرجال، وأنّهن قرائن الشيطان. ولقد استقرّت هذه المعاني في أذهان الناس على الرغم من أنّ القرآن الكريم لا يؤيدها ولا يقبل بها، وكانت النتيجة أن احتقرت المرأة وأهينت وانزوت وأخذت تتشرّب هذه الثقافة الجديدة التي أقنعتها مع الزمن بموقعها الدوني هذا ولاسيما أنّها تعلم أنّ ما قاله النبيّ(ص) إنما هو شرح وتفسير للقرآن الكريم. فالتزمت المرأة بيتها لا تغادره في الصورة المثلى إلاّ مرتين يوم زفافها ويوم دفنها، أمّا إذا تجاوزت هذه الصورة فإنها تخرج محتجبة، مسربلة بخمارها، وهي تظنّ صحة ما روّجته ثقافة ما بعد النبي (ص) أنّ الحجاب أمر إسلاميّ محض، غير أنّ التاريخ يشير إلى احتجاب الحرّة في أثينا، وفي التعاليم اليهوديّة كما مرّ سابقاً. ولعلّ قضية الحجاب هذه لا تتعدّى كونها تدبير رمزي للرغبة الجاهلية في وأد الفتاة بعد أن دحره الإسلام.

ولعلّ هذا المنظور الثقافي الذي يبخس المرأة حقها قد اشتدّ عوده في ضوء بعض الآيات القرآنية الكريمة التي عوّل عليها كثيراً في قضية المرأة ومنها: " **الرجال قوّامون على النساء**"(٢)، و" **ولهنّ مثل الذي عليهنّ بالمعروف وللرجال عليهنّ درجة**"(٣)، ومنها الآيات التي تشير إلى الميراث، والشهادة.(٤) والتي عوّل عليها **الإمام علي عليه السلام** إثر موقعة الجمل فقال وهو غاضب أشدّ الغضب " معاشر الناس إنّ النساء نواقص الإيمان، نواقص الحظوظ نواقص العقول، فأمّا نقصان إيمانهن فقعودهن عن الصلاة والصيام في أيّام حيضهنّ، وأمّا نقصان عقولهن فشهادة امرأتين كشهادة الرجل الواحد، وأمّا نقصان حظوظهن فمواريثهن

---

(١)- انظر المرجعين المذكورين سابقاً: أ- فياض. نبيل: حوارات في قضايا المرأة والتراث والحرية. ص٦٤.

ب- الزاوي، د. المحامي أحمد عمران: نضال المرأة في مواجهة التحدّي ص ٣٣٢- ٣٣٩.

(٢)- النساء، الآية (٣٤).

(٣)- البقرة الآية (٢٢٨).

(٤)- النساء، الآية (١١)، البقرة الآية(٢٨٢).

على الأنصاف من مواريث الرجال، فاتّقوا شرار النساء، وكونوا من خيارهن على حـــذر ولا تطيعوهنّ في المعروف حتّى لا يطمعن في المنكر."(١) وإنّ هذه الأحكام لا تخرج بحال مـــن الأحوال عمّا جاء به القرآن الكريم، فهل أراد القرآن الكريم أن يحطّ من شأن المرأة وقد مـــرّ بنا غير ذلك؟! لقد تناقل الناس مقولة الإمام من دون ربطها بسبب القول ولا بالظرف الـــذي دعا إليه. وبالمقابل فقد " كان أشهر الخطباء المحرضين في معسكر العراقيين بمعركة صفين من النساء ووردتنا نصوص من الخطب النارية التي ألقينها يوم ذاك".(٢)

ولقد وصلت المرأة بمفعول هذه الثقافة التي عكست ثقافة الإسلام الحقيقيةّ علـــى مرايـــا محدّبة تارة ومقعّرة تارة أخرى، وقلّما فعلت ذلك على مرايا مستوية، أقول وصلت المرأة إلى وأدٍ نفسيّ واجتماعيّ وربما روحي بعض الأحيان – إذ عملت بعض الاتجاهات على حرمان المرأة من تعلّم الدين– هو أقسى بكثير من ذلك الوأد الذي عرفته الجاهلية، وهو دفنها بقبـــر ثقافيّ معتم ومخيف ومليء بالأشباح وأطياف الرعب.

---

(١)– ابن أبي حديد. شرح نهج البلاغة. المجلّد الثاني، دار الهدى الوطنيّة، بيروت. دون طبعة ودون تاريخ، ص٧٦–٧٧. في واقع الأمر تحتاج القضيّة مزيداً من التروّي فالمرأة ناقصة الإيمان لسبب عضويٍّ وحتميّة بيولوجيّة موضّـــحة في المقبوس السابق، وليس لنا هنا – وقد أراد الله خلق الإنسان ذكراً وأنثى – إلاّ أن نذكر المرأة بالخير إذ افتدت بأعزّ ما يملكه المرء استمرار النسل البشري فلها علينا أن نكبر تضحيتها المفطورة عليها هذه لا أن نقف عليها بوصفها عيباً نعيرها به أمّا تذكير الإمام بهذه الأمور فلكي يشير إلى هول موقعة الجمل التي أزهقت أرواح الكثيـــر مـــن المســـلمين ولغضبه الشديد لما حدث. ووجود التفاوت بين إمكانيات الرجل والمرأة لتحقيق الانسجام فـــي الحيـــاة والانتظـــام فـــي المجتمع البشري، فلعلة التكامل بين الرجل والمرأة وإتمام أحدهما للآخر اقتضي الاختلاف. على أنّ المشكلة تكمن فـــي أنّ ما يبقى في الذاكرة الاجتماعيّة هو الأقوال المجتزأة غير الواضحة المعالم والتي تفيد غير ما قيلت من أجله والأقوال الموضوعة المنسوبة زوراً وبهتاناً لعظماء التاريخ وأئمة الفكر والحكمة.

(٢)– العلوي، هادي. فصول عن المرأة. دار الكنوز العربية، بيروت. ط١: ١٩٩٦. ص٦٤.

٣- المرأة في الدراسات البيولوجية:

الإنسان مخلوق متحول من مواد كيميائية إلى كيان فيزيائي يسّمى الجسد إلى ما هو أرفع شأناً ألا وهو منظومة القيم والمثل العليا التي يتمثلها أو باختصار " الأخلاق ".

كيف يتّبدى الإنسان كيمياءً فكياناً فيزيائياً ؟ بل هل الإنسان هو الذكر الرجل أم هو الأنثى المرأة في تبديه الجسدي أيهما الأصل وقد تنازعت الثقافات حول أصل الإنسان هل الأنثى هي الأصل كما ترى د. نوال السعداوي أم الرجل هو الأصل كما تذهب الثقافة العامة ولاسيما المستقاة من الأصول الدينية ؟! ماذا يقول علم الأحياء في هذه المسألة ؟! يرى علماء البيولوجيا ولاسيما المهتمين بعلم الجينوم (*) منهم أنّ هنالك حقيقة احيائّية مفادها أنّه "ليست الأنثى في الأصل أنثى خالصة ولا الذكر كذلك خالصاً بل إنّها أكثر أنوثة منه وهذا أكثر ذكورة منها" (١) كيف يكون ذلك ؟! هل هذا يعني أنّ الرجل فيه جوانب أنثوية. والمرأة فيها جوانب ذكريّة (رجوليّة) كما استشفَّ كارل غوستاف يونغ في دراساته النفسية (**) ؟! أم ماذا ؟!

لقد أفادت الدراسات الجينية المتطورة عبر الخارطة التي استنبطها علماء البيولوجيا التطورية بما أسمته "السيرة الذاتية للنوع البشري" مما فتح طريقاً جديدة لدراسة الإنسان ومعرفة خفاياه، بل لعلها ثورة علمية في عالم البيولوجيا. حيث تشير الدراسات إلى أن الجينات البشرية (المورثات) تؤلّف بمجموعها ما يسمّى بالجينوم البشري الذي "رُصَّ في ثلاثة وعشرين زوجاً من الكروموسومات ويرقم اثنان وعشرون زوجاً من هذه الكروموسومات حسب الترتيب التقريبي لحجمها ، ابتداءً من أكبرها رقم /١/ حتى أصغرها رقم /٢٢/ بينما يتكون الزوج الباقي من كروموسومي الجنس : وهما كروموسومان كبيران من(X) في النساء،

(*) الجينوم GENOME : هو علم الجينات أو علم المورثات وهو اسم كتاب لـــ " مات ريدلي MATT RIDLY " يدرس فيه خصائص الكروموسومات المكونة من آلاف الجينات، المكونة بدورها من اكسونات وانترونات، وهذه مصنوعة من كودونات وهذه الأخيرة تنتظمها قواعد. للاستزادة راجع: الجينوم "السيرة الذاتية للنوع الإنساني " مات ريدلي، ترجمة د. مصطفى إبراهيم فهمي. عالم المعرفة. العدد ٢٧٥. نوفمبر ٢٠٠١.

(١) روستان، جان. الانسان . ترجمة د. عدنان التكريتي . مراجعة د. بشير العظمة . منشورات وزارة الثقافة .دمشق. ١٩٧٠. ص٧٤.

(**) هذه الفكرة موجودة في كتابه " البنية النفسية عند الانسان" ترجمة نهاد خياطة . دار الحوار اللاذقية ،١٩٩٧. ص٢٣

وكروموسوم إكس مع كروموسوم واي y الصغير في الرجال ويأتي ترتيب كروموسوم إكس حجماً بين كروموسومي (٧) و(٨) بينما كروموسوم واي هو الأصغر حجماً " (١). وهذا يعني أنَّ الرمز الجيني للأنثى هو / xx / والرمز الجيني للذكر / xy /. فهل وجود الكروموسوم / y / هو امتياز الذكر أم أنَّ طغيان الكروموسوم / x / هو الذي ينتقي خصائص الجنين ويعززه جنسياً ؟!

يحاول جان روستان صاحب كتاب "الإنسان" الإجابة عن هذا السؤال فيقول: " يبدو أنَّ الصبغية / y / وهي الخاصة بالذكر، ليس لها دور في تحديد الجنس. فإذا أنجبت بيضة xy ذكراً أو بيضة xx أنثى فليس ذلك لأنَّ البيضة الأولى تحوي صبغية y والثانية لا تحويها، بل لأن الأولى تحوي صبغية واحدة x بينما تحتوي الثانية صبغيتين منها "(٢)

إلا أنَّ هذه الإجابة ليست دقيقة إذ يلاحظ بنفسه أنَّ الصبغيّة y لا تدخل في تعيين الجنس عند بعض الأحياء كذبابة الخل، ولكن ليس عند الإنسان، وبيان ذلك أنَّه يوجد أفراد يحملون صيغة صبغية مكونة من yxx وهي صيغة غير طبيعية. أما فيما يتعلق بصفاتهم الجنسيّة فيمكن عدَّهم إناثاً يحملن صبغيّة y إضافية أو ذكوراً يحملون صبغية x إضافية. ولقد اتضح الأمر فيما بعد من خلال (الجين DAX وَالجين SRY) إذ " تتجمع على كروموسوم واي الجينات التي تفيد الذكورة، ولكنها كثيراً ما تكون ضارة للإناث، وتتجمع على كروموسوم اكس جينات مفيدة للإناث ومؤذية للذكور. مثلاً هناك جين اكتشف حديثاً اسمه داكس DAX ويوجد على كروموسوم اكس، وهناك قلة نادرة من الناس يولدون بكروموسوم اكس واحد وواي واحد ومعهما نسختان من جين داكس على كروموسوم اكس، والنتيجة هي أنه على الرغم من أنَّ هؤلاء الأفراد هم وراثياً ذكور، يتنامون إلى إناث أسوياء، والسبب كما أصبح معروفاً هو أن جين داكس مضاد لجين سراي SRY وهو الجين على كروموسوم واي الذي يجعل الرجال رجالاً. وجين سراي واحد يهزم جين داكس واحداً، أما جينان من داكس فيهزمان جين سراي واحداً ."(٣)

---

(١)- ريدلي. مات. الجينوم ص٧ .

(٢)- روستان. جان . الإنسان. ص٧٣.

(٣)- ريدلي . مات . الجينيوم . ص١٣٢

وبهذا المعنى نجد أنَّ صراع الجنسين يحدث على مستويات عميقة في لجج البيولوجيا وخفايا أعماق فيزيولوجيا الجسد، ومن نتائج هذا الصراع تتحدد آلية التكوين الجنسي عند الجنين في أيَّام تكوّنه الأولى حيث يكون (مضغةً)، فهذه الجينات تباشر عملها وفقاً للمعادلات التي تأخذها البيضة الملقّحة؛ فإذا كانت تقابل الترميز xy تشكلت الغدد الجنسية الذكرية بفعل الجين SRY وإذا كانت تقابل الترميز xx تشكلت الغدد الجنسيّة الأنثوية بفعل الجين DAX، " ولا يتم تحديد الصفات الجنسيّة الثانوية إلاَّ بشكل غير مباشر لأنَّ هذه الصفات ستحدّد تحت تأثير موادّ كيماويّة أو هرمونات تفرزها الغدةّ الجنسيّة التي تؤثر في الوسط الخلطي على كامل العضوية وتختلف هذه الهرمونات باختلاف الغدّة،.. على أننا نجد دوماً قليلاً من الهرمون المذكر في أخلاط المرأة، و قليلاً من الهرمون المؤنث في أخلاط الرجل. والهرمونات الجنسية أجسام ذات تأثيرات قويّة جدّاً وفعّالة بمقدار جزء من ألف من الملغرام وهي تُفرز منذ العمر المضغي وتفرض تفريق المجاري التناسلية (*) فالمضغة الصغيرة للجنسين تحوي في الوقت نفسه مجريين لـِ " وولف Wolff " تتفرعان من الكلية البدائية، ومجريين لـِ "موللر Muller " من منشأ مستقل، **وعليه فلا وجود لأية فوارق في الأصل بين الذكر والأنثى**. وبدءاً من الشهر الثالث تؤثر الهرمونات المفرزة من المبيض عند الجنين المؤنث فتؤدي إلى ضمور مجاري وولف (**) وبقاء مجاري موللر التي تصبح بوقين رحميين. ونجد عكس ذلك عند الجنين المذكر. إذ تؤثر في ذلك الوقت الهرمونات الخصوية فتؤدّي إلى ضمور قنوات موللر وبقاء أقنية وولف التي تصبح الأقنية الخصويّة (***) "(٢).

وبهذه الطريقة تتحدّد جنسية الجنين ويبدأ نموّه بتأثير الهرمونات التي تفرزها غدده الجنسية إذ " لا يوجد أي جزء من العضوية لا يتأثر بالفروق الهرمونية للجنس "(٣) ولعل هذه الهرمونات تتعدّى التأثيرات الجسميّة إلى الفعاليات النفسيّة والآليات السلوكيّة بمعنى أنَّ العادات تتحدّد وراثياً، إذ تكون العادات الذكورية كلها نتاجاً لجين سراي نفسه، الذي يشغّل في تتابع سلسلة الأحداث التي تؤدي إلى ذكورة المخ مثلما تؤدي إلى ذكورة الجسد (٤) وهذا معناه أن للجين الأنثوي داكس DAX تأثيراً على الجسد الأنثوي وعلى عادات المرأة فيما بعد

(*) – تظهر الغدة الجنسية للمضغة البشرية في الأسبوع الخامس، ويظهر الشكل الجنسي للذكور في الأسبوع السابع، والشكل الجنسي للإناث في الأسبوع العاشر. روستان، جان. الإنسان. ص٧٨ .

(**)– ويبدو أن هذا الضمور بفعل الجين DAX الأنثوي.

(***)– وهذا الضمور بفعل الجين SRY الذكري.

(٢)– روستان. جان. الإنسان. ص٧٧– ٧٨.

(٣)– السابق ص٧٩.

(٤) – ريدلي مات . الجينيوم . ص١٣٤.

مما يُسهم في تعميق فكرة الاختلاف بين الجنسين وميولاتهما وعاداتهما.

وما يهمنا هنا هو الفوارق بين الرجل والمرأة جسدياً، لعلَّه لا يوجد اختلاف في تركيب الجسد إذا ما نظرنا إلى الهيكلية الكلية، بمعنى أن عدد العظام المكونة للهيكل العظمي لدى الرجل مساو لعدد العظام لدى المرأة مما يجعل الدراسات البيولوجية تأخذ منحى عاماً في دراستها للهيكل العظمي مع وجود فارق لعلَّ معظم الدراسات لا تشير إليه – نظراً لاتجاهها العام – وهو أنَّ عظام حوض الأنثى تختلف عن عظام حوض الرجل، ليس في عددها وإنما في ميزاتها وذلك لأنها ستقوم بعمليتي الحمل والولادة. وثمة أمر آخر هو أن عظام الرجل تختلف عن عظام المرأة في طولها ولقد قدَّم آلان نورس دراسة بعنوان "جسم الإنسان" بيَّن فيها مجموعة من الاختلافات بين الرجل والمرأة يقول: " فإذا عثر على عظم فخذ طوله ٤٤.٧٥ سم فان الجدول الحسابي المبين أدناه يعطي القامة المقابلة لصاحب العظم في حياته وهي ١٦٥ سنتمتر" (١).

ارتفاع القامة في حالة الحياة (بالسنتمترات)	
في الذكر	في الأنثى
(٢.٨٩٤× عظم العضد) +٦٩.٥٢٨	(٢.٧٥٤ × عظم العضد) + ٧٠.٣٥٠
(٣.٢٧١ × عظم الكعبرة) + ٨٤.٥٧٣	(٣.٣٤٣ × عظم الكعبرة) + ٧٩.٩٤٥
(١.٨٨٠ × عظم الفخذ) + ٨٠.٠٢٥	(١.٩٤٥× عظم الفخذ) + ٧١.٦٩٨
(٢.٣٧٦ × عظم الساق) + ٧٧.٤٢٥	(٢.٣٥٢ × عظم الساق) +٧٣.٥٩٨

وبذلك يكون حجم الأنثى أصغر من حجم الرجل عموماً. مع وجود الاستثناء إذ توجد نساء أضخم من الرجال ولكن المقايسة هنا نسبية – وهذا هو المقياس العام ولا نعّول على الاستثناءات والحالات الشاذة. أما فيما يخص عضلات الجسد، فعدد عضلات كل من الرجل والمرأة واحد هو ستمئة عضلة "(٢) وتؤثر الهرمونات في قوة هذه العضلات فنجد عضلات الرجل تشتد وتقوى في حين أن عضلات المرأة تبقى محافظة على استرخائها وطراوتها مما يخدم دماثتها ونعومتها. ولربما كان هذا الأمر أيضاً من إسهام الهرمونات الأنثوية وخير ما يشير إلى ذلك هو أنَّ هرمونات الذكورة تجعل صوت الرجل خشناً في حين تجعل هرمونات الأنوثة صوت الأنثى ينسجم وعالمها ويبدو أن وجود بعض صفات الرجل في المرأة هو

(١)– نورس. آلان. جسم الإنسان . ترجمة د. حسن قطراوي. منشورات وزارة الثقافة /دمشق ١٩٧٠ ص٨٨–٨٩.
(٢)– نورس. آلان. جسم الإنسان ص٦١.

بتأثير تلك الهرمونات المذكرة الموجودة وجوداً قليلاً في أخلاطها والتي سبقت الإشارة إليهـــا ويصحّ هذا في الرجل أيضاً .

ولعلَّ دراسة المرأة بيولوجياً تجعلنا أمام تساؤلات كثيرة من مثل ما الفرق بين دماغ الرجـــل ودماغ المرأة، وهنا سنقف عند هذا السؤال قليلاً إذ " اتضح أن دماغ الرجل ودمـــاغ المـــرأة يختلفان بدرجة كبيرة سواءً في المبنى أو في الفعالية " (١)

فمن حيث الوزن نجد أن وزن دماغ الرجل أكبر من وزن دماغ المرأة على النحو الآتي:(٢)

الجنس	حجم الدماغ	الوزن بالغرام
الرجال	صغير	١١٠٠غ
	متوسط	١٤٠٠ غ
	كبير	١٧٠٠ غ
النساء	صغير	١٠٥٠ غ
	متوسط	١٢٧٥ غ
	كبير	١٥٥٠ غ

ولعلّ أهم ما ورد في مقال علمي بعنوان "دماغه و دماغها" يلخص بما يلي: (٣)

- وجد الباحثون سلسلة مذهلة من الاختلافات البنيوية والكيميائية والوظيفية بين دمـــاغ الذكر ودماغ الأنثى.
- أن أجزاء من القشرة الدماغية الأمامية مركز كثير من الوظائف الإدراكية العالية هي أكبر عند النساء مما هي عند الرجال كما هي الحال في أجزاء من القشرة الدماغيـــة الطرفية التي ترتبط بالاستجابات الانفعالية.
- أن أجزاء من القشرة الدماغية الجدارية الخاصة بجدار الرأس الخلفي الأعلى – التـــي تستخدم في إدراك الفضاء/الحيز/ هي أكبر عند الرجال مما هي عند النساء كما هـــي الحال في الأميجدالا (*).

---

(١)– كهيل، لاري." دماغه ودماغها " ترجمة د. جعفر جميل أبو ناصر. مجلة الثقافة العالمية. العدد:١٣٦. مايو – يونيو ٢٠٠٦. ص٦٦.

(٢)– نورس. آلان. جسم الإنسان ص٣٠٨.

(٣)– كهيل، لاري ." دماغه ودماغها" .السابق. ص ٦٦– ٧٥.

(*)– سيأتي تعريفها لاحقاً.

- أن عند النساء خلايا عصبية nearons بكثافة أعلى في أجزاء من الفص الصدغي للقشرة الدماغية ذات العلاقة بالصياغة اللغوية والقدرة على الفهم.
- أن حجم "قرن آمون" أكبر عند النساء منه عند الرجال. هذه الفوارق التشريحية قد يكون لها علاقة باختلاف طرق الملاحة عند الرجال والإناث .
- وجد الباحثون أن النسبة الأمامية بين المدار الأمامي والأميجدالا orbitofrontal –to amygdale ratio – (OAR) عند النساء أكبر منها عند الرجال. مما يمكّن المرء أن يخمن بأن النساء – عموماً – أكبر قدرة على السيطرة على رد الفعل على الانفعالات من الرجال.

فإذا ما علم المرء أن " الأميجدالا " هي النتوء اللوزي وهو المكان المخصص في المخ للاحتفاظ بالمشاعر المتعددّة، وهي الجزء المتخصص في الأمور العاطفية وهي الحالات التي يطلق عليها أحياناً (العمى الانفعالي Affective Blindness) ويؤدي العجز عن تقدير المشاعر العاطفية إلى أن يفقد الإنسان القدرة على التواصل مع الآخرين "(١) وأنَّ قرن آمون The hippocampus هو المكان المخصص في المخ للاحتفاظ بالمعلومات والأرقام .(٢) انتهى إلى نتيجة مفادها أن لدماغ المرأة قدرات رفيعة المستوى.

وعموماً، فإنَّ الفروق البيولوجية بين الرجل والمرأة لا تحدّد شيئاً فيما يخصّ ذكاء كلٍّ منهما، فلقد أثبتت الدراسات " حقيقة مسلماً بها وهي: لا يكوّن الفارق البيولوجي بين الجنسين أيّ فرق ذكائيّ بينهما، فليس الحاصل الفكري بشكل عام أعلى عند الذكور منه عند الإناث "(٣) وهذا ما تؤكده روائز الذكاء، وإذا كان الرجل يحمل صبغية خاصة به "y " فإن النساء اللواتي يحملن هذه الصبغية لا يتميزن عن بنات جنسهن،(٤) مما يشير إلى أنَّ كروموسوم الذكورة لا علاقة له بالتفوّق أو التدنّي وإنما هو حامل للصفات الذكرية وحسب. " أما علم الفيزيولوجيا فيفرّق بين نصفي الكرة الدماغية عند الجنسين اللذين يختلفان عند الأنثى عنها عند الذكر."(٥) ويرى علماء البيولوجيا أن هناك عدداً لا يحصى من الفوارق في تركيب الجسم وفي نمط عمل الجسم، وحساسيته بين الجنسين ولاسيما في سن البلوغ " نتيجة لزيادة

---

(١)– جولمان . دانييل. الذكاء العاطفي. ترجمة ليلى الجبالي. مراجعة محمد يونس . عالم المعرفة.العدد٢٦٢. تشرين أول ٢٠٠٠. ص٣٢–٣٣.

(٢)– السابق: ص٣٢.

(٣)– روستان، جان. الإنسان. ص٨٠.

(٤)– السابق: ص٨١.

(٥)– عاقل، د. فاخر. "ما وراء علم النفس: المرأة والرجل". مجلة المعرفة العدد ٥١٦. أيلول ٢٠٠٦. ص١٨–٢٠.

إفراز الهرمونات الجنسية، فيحرّض الفوليكولين والبروجستيرون على نمو الثديين عند المرأة، وتنمو اللحية عند الرجل ويتبدل شكل الحبال الصوتية لديه بتأثير التستوستيرون "(٤) ولقد لاحظ العلماء أنَّ القدرة التي تصرفها المرأة في أعمالها تختلف عن القدرة التي يصرفها الرجال في الأعمال ذاتها لذلك نجد آلان نورس وقد صنَّف جدولاً في القدرة التي يصرفها الرجال والنساء في الدقيقة (٥).

---

(٤)- روستان، جان. الإنسان. ص٧٩.

(٥)- نورس، آلان . جسم الإنسان ص٣٠٧. /(الوحدة المستعملة هي الحرة = ١٠٠٠حريرة) وانظر ص٣٠٨- ٣٠٩.

النساء	عدد الحرات	الرجال	عدد الحرات
في الاستلقاء أثناء الراحة	٠.٩٨	في الاستلقاء أثناء الراحة	١.١٩
في الوقوف	١.١١	في الوقوف	١.٢٥
في أعمال المكتب	١.٣١- ١.٧٢	في أعمال المكتب	١.٦
في تقشير البطاطا	١.٢٩	في تقشير البطاطا	٢.٧
في غسل الصحون	١.٥٣	في غسل الصحون	٣.٣
في غسل الملابس	٣.٣	في غسل الملابس	٣.٥٦
في المشي	٢.٩	في المشي	٥.١
في ترتيب السرير	٥.٤	في ترتيب السرير	٧
في التزلج على الجليد	١٠.٨	في التزلج على الجليد	٩.٩

ولعل قارئ هذا الجدول يستطيع أن يستنتج أنَّ صرف الطاقة لدى الرجال والنساء يكون أعظمياً عندما يعمل أحدهما عمل الآخر ويبدو أنّ للممارسة دورها في ذلك. ويقدّم لنا نورس أيضاً قائمة ببعض مظاهر الاختلاف بينهما:

القياس	النساء	الرجال
وزن القلب	٢٢٧ غ	٢٨٤ غ
كمية الدم	٠.٨٧٥ غالون	١.٥ غالون
مساحة سطح الجلد	١.٦١ متر مربع	١.٨٥ متر مربع
الماء % من وزن الجسم	٥٤ %	٦٠ %
العضلات % من وزن الجسم	٣٦ %	٤٢ %
الشحوم % من وزن الجسم	٢٨ %	١٨ %
العظام % من وزن الجسم	١٨ %	١٨ %
متوسط طول العمود الفقري	٦١ سم	٧١ سم
عدد الحركات التنفسية في الدقيقة في أثناء الراحة	٢٠ – ٢٢	١٤ – ١٨
عدد الكريات الحمر في المتر المكعب من الدم	٤٢٠٠٠٠٠ – ٥٤٠٠٠٠٠	٤٦٠٠٠٠٠ – ٦٢٠٠٠٠٠

٤- المرأة في منظور علم النفس:

لعل المنظور النفسي للمرأة أهم المنظورات التي تعني هذا البحث ولاسيما أنَّ علم النفس يتواشج مع الحقول المعرفية التي تدرس الإنسان وأفعاله ومنجزاتـــه، ومجمـــوع التـــأثيرات المتبادلة بينه وبين مجتمعه ولاغرو في ذلك إذ نجد علم نفس الطفولة والمراهقة، وعلم نفـــس المرأة، وعلم نفس الرجل، وعلم نفس الشيخوخة، وعلم نفس العمل بمجالاته، وعلم نفس القيادة والسلطة على اختلاف درجاتهما ونجد علماً جامعاً لعلاقات المرء بمجتمعه يسمى علم الـــنفس الاجتماعي.

إنَّ هذا البحث يسعى في مرحلته الرَّاهنة للإجابة عن تساؤلات تخصّ إشكاليّة أدب المرأة ونقده، ولمّا كان الأدب وعلم النفس صنوين في الآلية الإبداعيّة، كان لزاماً على هذا البحـــث الوقوف على ما يقوله علم النفس في المرأة.

المرأة إنسان، وإذن، فهي بالإضافة إلى ما يخصّها جسدياً ذاتُ جهاز نفسيٍّ معقّـــد وإنَّ هـــذا البحث ليرى أن المرأة نفسياً تتعرض لضغوطٍ هائلةٍ ممّا يمكن له أن يستنتج أنهّا من الناحيـــة النفسية جبارة وقوية، إذ إنها ذاتٌ مقموعة حسب ما يقدّمه المنظور التاريخي للمرأة – إذا مـــا استثنينا بعض الطفرات التاريخية التي تجعل المرأة إنساناً فاعلاً مسيطراً – ولذلك فإن الـــذات الأنثوية تختلف عن ذات الرجل في جميع اتجاهات علم نفس؛ فسلوكها مختلف وبنيانها، فهـــو وإن لم يكن مختلفاً تماماً فإنَّ فاعليته مختلفة، ومجال تحركاتها وعملها والطقس الذي تعمل به تختلف أيضاً.

البنية النفسية للمرأة:

لم تقدّم الدراسات النفسية أية فكرة حول اختلاف البنية النفسية بين الرجل والمرأة فكلاهما تتوزّع بنيته النفسية على ثلاث مناطق هي:

١- الشعور، ٢- شبه الشعور (ما قبل الشعور)، ٣- اللاشعور(العقل الباطن).(١)

---

(١) شفيق، د. محمد. الإنسان والمجتمع. المكتب الجامعي الحديث . الأزريطة الإسكندرية ١٩٩٧ ص١٩٨

أمَّا مكونات البنية النفسية فهي :

١- الهو : The Id ، ٢- الأنا The Ego ، ٣- الأنا الأعلى The Super Ego .وبهذا يكون فرويد – زعيم مدرسة التحليل النفسي- قد قسّم النفس وبيّن مكوّناتها " فالأنا العليا، والأنا، والهو، تلكم هي الإمبراطوريات، الأقاليم، المناطق التي تقسم الجهاز النفسي بينها".(١) إلاّ أنّ كارل غوستاف يونغ – تلميذ فرويد – وجد في بنية النفس تقسيماً آخر يراعي فيه تأثير المجتمع على الذات، لذلك فإنّها تحتوي ثلاثة مستويات هي:

"١ــ الواعية consciousness

٢ــ الخافية الشخصيّة personal unconscious

٣ــ الخافية الجامعة(*) أو العامة collective unconscious "(٢)

ومهما يكن من أمر بنية النفس الإنسانية فإنّها تنشط وتعمل وفقاً لمبدأين هما:

" مبدأ اللّذّة : pleasure principle ومبدأ الواقع reality principle وفي حين يمثل المبدأ الأوّل ما لدى الإنسان من حافز للتخلّص من التوترات التي تخلّفها الدوافع الغريزيّة لديه وبطريقة تحقّق أكبر قدر من اللّذّة، فإنّ المبدأ الثاني يعدّل الأوّل نظراً لأنّ العالم الخارجي (أو المجتمع) يفرض شروطاً وضرورات تحول دون نيل اللّذّة وإشباع الرغبات مباشرةً، وبأقصر الطرق، ممّا يدفع بهذه الرغبات إلى الخضوع لتحولات شتى تتراوح من الإرجاء والتأجيل، مروراً بالكبت وغيره من المصائر، وصولاً إلى إدانتها والحكم عليها بالشجب واللعنة"(٣).

وإذن فالنفس البشرية تعمل وفقاً لآليّة محدّدة، وهي ذات تركيب متفاعل متعارك، تحتدم في أجوائها الصراعات، وتتصادم الانفعالات، وهي لذلك مضطرّة للدفاع عن نفسها، لتحقق الأمن والاستقرار، ضد نزعاتها الغريزية الدفينة من جهة، وضد التطاولات الخارجيّة من جهة ثانية، وهي والأمر كذلك تيّار انفعالي يسير دائماً نحو الاعتدال ــ في الحالة العامة السّوية ــ تحت إمرة الأنا الأعلى الذي ينهض بها لتكون محافظة على كرامتها وتوجيبها، لتحافظ على القيم والمثل الاجتماعية الأرقى والأكمل .

---

(١)- مجموعة من المؤلفين. مراجع الشخصيّة. ترجمة: وجيه أسعد. منشورات وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٤. ص١١٩.

(*)- الخافية أو اللاشعور، الخافية الجامعة= اللاشعور الجمعي. والمصطلح الأخير أكثر شهرة.

(٢)- يونغ، كارل غوستاف. البنية النفسية عند الإنسان. ترجمة نهاد خياطة .ط١ ١٩٩٧. دار الحوار اللاذقية. ص٤٩.

(٣)- ديب، ثائر.المرأة في التحليل النفسي الفرويدي. مجلة المعرفة. ع :٣٨٧ كانون الأوّل ١٩٩٥ . ص٧٢.

ونظراً لحساسيّة المرأة وخصوصيتها فقد تضاعفت محاذير المجتمع ونواهيه لها، مما زاد من مطالب (الهو) لديها من جهة ومن روادع (الأنا الأعلى) من جهة ثانية لتصبح (الأنا) لديها في جحيم مستعر من هنا يمكن استنتاج القلق الدائم الذي يعتري حياة المرأة ووجودها.

ولقد وحد علماء النفس مجموعة من العقد النفسيّة في الذات الأنثويّة لعلّ أهمها:

١- عقدة الخصاء: وهي مركّب النقص الناتج عن فقدانها ما يمتلكه الذكر وحسدها إياه. وتظهر " لدى البنت على شكل خيبة أمل كبرى ترشح غالباً في ألعابها، وأحلام اليقظة لديها، ورسومها. ويبيّن هذا الإحباط أيضاً العدوانيّة حيال أمّها " (١) لأنها جاءت بها بنتاً ولم تأت بها صبيّاً.

٢- عقدة الدونيّة: "يمكن للمرأة أن تعاني من ثلاثة أنواع من الشعور بالدونيّة: أ- شعور شخصيّ بالدونيّة تثيره ظروف الحياة ، وطفولتها وتربيتها والأسلوب الذي استخدمته في ردّ فعلها على أحداث وجودها، ولكن ذلك كله صحيح على السواء للرجال والنساء، ولا يتصف بأنّه خاص بالمرأة. ب- شعور جماعي بالدونيّة من جراء انتمائها إلى السلالة الأنثوية. ج- عاشت المرأة دائماً وفق مقاييس ليست مقاييسها، وهي تعيش هذه الحال في أيامنا هذه أكثر مما كانت تعيشها في الأمس، ويصفها غالبية الرجال بالاستناد إلى مقاييس الذكر." (٢) ولعلّ د. عبد الله الغذامي انطلق في كتابه ذي الجزأين " المرأة واللغة، وثقافة الوهم" من عقدة دونيّة المرأة وانحطاطها على سلّم الثقافة والإبداع الفكري وتبعيتها للرجل(*).

٣-عقدة الحصر الناجمة عن الوضع الأوديبي الذي يتّصف لدى البنت بأنّه ضبابي عسير(٣). وهنالك عقد ومركّبات نفسيّة كثيرة وهي تزداد بازدياد ضعف الكائن الإنساني وقوّة الضغوط المفروضة عليه في مجتمعه خلال مسار نموّه.

ولذلك فقد عُطِبَت نفس المرأة لما عانته في مسارها الفردي على الصعيد الخاص بشخصها، وفي مسارها الجمعي الخاص بجنسها، حتى إنّ من يلج إلى عوالمها النفسيّة يقف على معرض من الآلام والأوجاع التي توضّعت بوصفها أمراضاً نفسيّة، فما من شكٍّ في أنّ المرأة تعاني من مازوشيّة (مازوخية) حادّة إذ غدت تلتذّ بما يمارسه عليها المجتمع من عذاب وضغوط،

---

(١)- سيلامي، نوربير. المعجم الموسوعي في علم النفس. ترجمة وجيه أسعد. منشورات وزارة الثقافة. دمشق.٢٠٠١. الجزء السادس. ص ٢٦٩٦.

(٢)- داكو، بيير. المرأة: بحث في سيكولوجية الأعماق. ترجمة وجيه أسعد. مؤسسة الرسالة ط٣/١٩٩١/ص٥٣-٥٤.

(*)- انظر كتابه "المرأة واللغة " ص٨+ فصل الأصل التذكير ص١٥، وكتابه "ثقافة الوهم": ص٥٩، وص١٥٨.

(٣)- السابق. ص٣٥٧.

وكذلك نرجسيّة المرأة وما يرتبط بها من حالات قد لا نجدها عند الرجال، ومن ذلك تلك المرأة " المصابة بالغلمة النسويّة المرغمة على أن تهب نفسها لكلّ الرجال بفعل الحاجة النرجسيّة القاهرة إلى أن تكون محبوبة؛ ولدى مغويّة الرجال الباردة جنسيّاً التي ينبغي لها أن تفتن الرجال للسبب نفسه ولكنها التي ينبغي لها في الوقت نفسه أن ترفض الاستسلام لهم بفعل النرجسيّة، ولدى المرأة التي تتزيّن والمرأة التي تهمل نفسها معتقدة أنّها كاملة، وذلك أمر يمضي بها إلى حدّ الهذيان." (١)

وعلى العموم، فإنّ علاقة قويّة تربط بين أوديبيّة المرء ونرجسيته، وهذا ما يتجلّى في حياة المرأة أكثر من الرجل، ويعود ذلك إلى تربية الفتاة تربية قوامها الكبت والمنع والترهيب؛ فالحصر الناجم عن المرحلة الأوديبيّة القاسية ينعكس في المراحل التالية إذ " إنّ الكبت الفكريّ يؤدّي إلى كبت جنسيّ، والبنت التي تربّى على كبت أفكارها وآرائها تتعوّد أيضاً على أن تكبت رغباتها ومشاعرها. والكبت الفكري طوال سنوات الطفولة والمراهقة يؤدّي إلى عقم فكريّ في الشباب والكهولة وكذلك الكبت الجنسي طوال سنوات الطفولة والشباب يقود إلى عقم جنسي (ومعناه برود جنسي) في سن النضج والكهولة."(٢)

ولا غرو أن نجد في إثر ذلك عصابات وذهانات وأمراض مختلفة تجتاح الذات الأنثويّة بفعل ضغط الحياة المتواتر، ومفرزات العصر الذي حوّل المرأة إلى شيءٍ سلعيٍّ يروّج له شأنه شأن ما يتبضّعه المرء في تسوّقه، والغريب أنّ المرأة انسجمت مع هذا التشييء وها هي ذي تعدّل من ميزاتها الجسديّة والشكليّة لتتلاءم مع الطلب والنمط المرغوب، من هنا تحدّث بيير داكو عن " ناصلات اللّون" (٣) اللواتي غدون نساء نهاية القرن العشرين، وقد قصد بهنّ المصنّعات. وتشير دراسته إلى أنّ الذكورة والأنوثة كلاهما موجود في الكائن البشري رجلاً كان أم أنثى وبمقادير تتناسب مع الجنس الذي ينتمي إليه هذا الكائن، وكان يونغ قد ألمح إلى هذا المعنى في دراسته للبنية النفسية للإنسان إذ يقول: " يمكننا تشبيه الذكورة والأنوثة ومكوناتهما النفسيّة بمخزن مواد استُنْفِذَت منه في النصف الأوّل من الحياة مقادير غير متساوية؛ فالرجل يستنفذ مخزوناً ضخماً من مادة الذكورة ويتعيّن عليه الآن أن يستعمل القليل من مادّة الأنوثة، وما يجري مع المرأة هو العكس تماماً، فهي تتيح لمخزونها المهمل من مادة

---

(١)– غرانبرغر، د. بيلا. النرجسية. ترجمة وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة.٢٠٠٠. دمشق، ص١١.

(٢)– السعداوي، د. نوال. المرأة والصراع النفسي. دار مطابع المستقبل بالفجالة، القاهرة. ط٣: ١٩٩٣. ص١٠٥.

(٣)– داكو، بيير. المرأة: بحث في سيكولوجية الأعماق. ص ١٩١– ٢٠٣.

الذكورة أن ينشط في أواخر أيّامها."(١) وعليه فإنّ كلاً من الرجل والمرأة يتّصف بشيء من الآخر. فإذا كانت الأنوثة – عبر هرموناتها – تهيئ للثبات، والسلبية، وقابلية الاستقبال، والاستقرار، والحمل والماهية، فإنّ الذكورة تهيئ للتقلقل، والفاعليّة، والمحاكمة المنطقيّة، والترحال، والتعبير الخارجي عن الذات، والمظهر. (٢) ممّا يشير إلى التكامل بين قطبي الجنس البشري.

غير أنّ المرأة كانت ولا تزال تعاني من العقد النفسية والأزمات العصبيّة التي تتزايد مع تقدّم المجتمع وتطوّره ومنها ١- سيطرة الزوج، أو الأب، أو الأخ، أو المسؤول عنها داخل الأسرة وخارجها. ٢- عدم تحقيق طموح المرأة على الصعيدين العلمي، والمهني، والمساواة.. وكذلك عدم استقلالها الذاتي..٣- الكبت والحرمان، وهما سببا العلّة، إلى جانب عدم الثقة بنفسها وبالمجتمع، وإخفاقها الدائم في الحياة العاطفية والروحيّة... وكذلك المهمات الواقعة على عاتق المرأة من مسؤوليات..٤- عدم رضاها عمّا يجري حولها، مع تناقض البيئة والمجتمع الموجودة فيهما، إلى جانب الفروق الضخمة بينها وبين أخيها الذكر أو زوجها.
٥- العصر المتمدّن بكثرة متطلّباته أفسد نظرتها إلى هذه الحياة، فما كان منها إلاّ أن تجاري العصر و(الموضة) ولو على حساب أنانيتها وحساب الحالة الاقتصاديّة من جانب الزوج ويمكن ألاّ تلبّي كلّ رغباتها، ممّا يولّد عندها الضيق والحسد إلى جانب الكبت والحرمان." (٣)
وكذلك اضطهادها من قبل أسرة زوجها، مما يؤدّي إلى تمزّق الأسرة وانشقاقها من خلال الطلاق أو الانفصال، ويضاف إلى ما سبق تناقضات المجتمع إذ لا تعرف ما تصنع حيالها فهل هي جسد وروح، أم مجرّد آلة تلبّي ما يطلب منها؟

وتبقى المرأة ذلك الكائن المستعصي على علم النفس لغموضها وعمق أغوارها، ألم يعترف فرويد في نهاية رحلته المليئة بالعطاء – أواخر أيامه- " بأنّه يجهل نفسيّة المرأة ويجهل أيضاً رغباتها. " (٤)

---

(١)- يونغ، كارل غوستاف. البنية النفسية عند الإنسان. ص٢٣.
(٢)- داكو، بيير. المرأة: بحث في سيكولوجية الأعماق. ص٢٠٨.
(٣)- كيّال، باسمة. سيكولوجية المرأة. مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٦. ص١٠ -١١.
(٤)- نجم، د. خريستو. في النقد الأدبي والتحليل النفسي. دار الجيل بيروت. ط١: ١٩٩١. ص١٣.

٥- المرأة في منظور علم الاجتماع:

تبدو المرأة في علوم الاجتماع إنساناً فارقاً، أو لنقل علامة فارقة بين بني الإنسان؛ لذلك تحفل مكتبات علم الاجتماع بالدراسات الخاصّة بهذا الكائن العجيب. فهي تزخر بالكتب التي تعالج قضايا المرأة وظروفها في مجتمعها، وكيفية توزّعها في حقوله المختلفة ومؤسساته المتنوّعة، وتدرس حقوقها وواجباتها، وخصوصيتها في عالم الرجل. إنّ غزارة المنتج الثقافي والفكري في قضية المرأة يحيل إلى إخفاقه وصيرورة تراكمه تراكماً خاوياً ومفرّغاً من محتواه إذ إنّ الدراسات التي تسعى إلى تحقيق المساواة بين الرجل والمرأة عمّقت اللامساواة، وحفرت في الوجدان الإنساني ثقافة الاختلاف والتمايز، فالمطّلع على كمية البحوث المنجزة في المرأة وشؤونها يوقن أنّها إشكالية إنسانيّة، ويوشك المرء أن يجزم أنّ هذه المكتبة خلت من الدراسات المتعلّقة بالرجل فهي إمّا أن تدرس المجتمع وإما أن تدرس المرأة فهل يرمي علم الاجتماع إلى عدّ المجتمع مفهوماً مساوياً في المعنى للرجل وموازياً له.

ثمّ لماذا تفرد الأنثى إفراد المريض الذي ينتظر العلاج، ويبقى الرجل بمنأى عن الشكوك والاتهامات؟ هل لأسباب دينية أو بيولوجية أو نفسيّة، أم لأسباب اجتماعيّة؟! يرى باحث اجتماعي أنّ " اضطهاد المرأة وتهميشها لم يكونا في الحقيقة والواقع بسبب العامل البيولوجي أو الديني أو النفسي، وإنّما بسبب العوامل الاجتماعية والطبقيّة والأعراف والقيم الذكورية التي تنتج عن مصالح الرجل في الهيمنة والاستحواذ بها وإخضاعها لمشيئته وهو أساس عدم المساواة بين الجنسين والصراع الأزلي بينهما." (١)

ولا غرو في أنّ العقل الإنساني يقوم بتضخيم الفروق بين الرجل والأنثى ويمزجها ببعد ميتا فيزيقي مما يكسبها معاني جديدة تأخذ منحى أسطورياً عجائبيّاً تدخل المرأة معه حيّز الغريب والمستهجن، فتبدو صورتها مقلوبة في مشهد الحضارة الإنسانيّة، وبما أنّ المرأة كائن مشحون بمعطيات الثقافة التي ينتجها المجتمع فقد قبلت بما أُسْبِغَ عليها من ضعف وتدنّ، وقد يكون للحقائق العلمية التي تَدرس بنية المرأة الجسدية وما يلحق بها من اختلافات عن بنية الرجل الجسديّة دورها في تعميق أباطيل الثقافة الموروثة.

---

(١)- الحيدري، إبراهيم. النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب. دار الساقي. بيروت، ط١: ٢٠٠٣. ص ١٣.

وكثيراً ما تظهر صورة المرأة في المجتمع ذي الثقافة الأحادية – الذكورية – ظهوراً ثنائياً متناقضاً فهي (أخت الرجال) في بعض أدوارها التي يحتاجها المجتمع، وهي في الوقت نفسه مجرّد امرأة قاصرة لا ترقى مرقى الرجال، ولنذكر أن القانون الفرنسي رفض أن تكون من المواطنين وصنّفها مع الحيوانات والمجانين في أواخر القرن الثامن عشر(*) مما يدفع المهتمّ إلى القول إنّ اضطهاد المرأة ليس وليد نظرة شرقية أو غربية بل وليد نظرة عالميّة وتشير الدراسات الكثيرة مثل دراسات سيمون دي بوفوار، إليزابيث جينبواي، فرجينيا وولف، روجيه غارودي، نوال السعداوي،.. وغيرهم إلى ذلك. وقد تعددت تسميات هذا الاضطهاد وتنوّعت مصطلحاته فنجد " سيطرة الرجال، الجنسانيّة، اللامساواة القائمة على الهوية الجنسية، التمييز الجنسي، الاضطهاد الجنسي، الجنسيّة الغيريّة، النظام التراتبي القائم على الجنس، والهوية الجنسيّة، كراهية النساء المنظَّمة أو المنهجيّة، تشكيل النساء بوصفهن طبقة مستَغلَّة، البطريركية بوصفها ديانة كونيّة، تسيّد الرجال....إلخ" (١)

ويظهر أنّ منظور علم الاجتماع يعوّل كثيراً على العامل المكاني، ولاسيما على صعيد المجتمعات الشرقية، فقد عملت الدراسات على جعل المرأة إنساناً داخليّاً لا يستقيم خروجه من بيته، فما أن تخرج المرأة من بيتها حتى تلاحقها الشكوك وتعتريها الظنون، بينما يكون الرجل هو إنسان الخارج، إنسان المساحات والشوارع إنسان الفضاء الخارجي. وقد صاغ ذلك جان جاك روسو بقوله: " فطر الرجل طبيعة على الحياة الخارجية، بينما فطرت المرأة على مكانها داخل الأسرة " (٢) وربما التقى ذلك بما قدمته الدراسات البيولوجية حول الاختلاف بين الرجل والمرأة في قضية الملاحة التي ذكرت سابقاً. فالمرأة مرهونة للعمل المنزلي الذي لا أجر له، وهذا يعني أنّه لا قيمة اقتصاديّة له، ممّا يعود على المرأة بالخيبة، ويشعرها بعدم جدواها في مجتمع لا يعوّل إلاّ على القيم الماديّة ذات المردود الاقتصادي، وإن قامت المرأة بالعمل الذي يقوم به الرجل بقي عملها رهين النقص والدّونيّة ذلك أنّها متّهمة بالتقصير في عملها لانشداد تفكيرها نحو أطفالها وبيتها. ولعلّ ذلك كان مفتاح القول في تشتتها ما بين ذاتها وعالمها، مما حدا ببعض النقاد إلى القول إنّها تدور في فلك ذاتها، وكل ما يصدر عنها إنما هو فعل يخدم ذاتها ولا يخدم المجتمع فعمل الرجل يقيم الحضارات وعمل المرأة لا معنى

(*)– الغذّامي، د. عبد الله محمد. ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء، بيروت. ط٢: ٢٠٠٠ . ص ٦٣و ص٦٨.

(١)– ثائر ديب. صفحات من الثقافة العالمية.. مجلة المعرفة. ع٤٨٣. كانون الأول ٢٠٠٣. ص٢١٨.

(٢)– حيدر، منيرة. المرأة هموم وتطلعات. دار يعرب. ط١: ٢٠٠٠. ص٦٤.

له، الأمر الذي يعني تفريغ المرأة من إنتاجيتها ومن ثمّ من إنسانيتها.

٦- إشكالية الأدب النسائي ونقده:

لعلّ الفقرات السابقة تضعنا في تصوّر أنّ المرأة هي الإنسان المختلف جسداً ونفساً وفكراً وموقعاً في المجتمع؛ فالتاريخ يذكرها بوصفها موضوعاً لا مؤرِّخة، وهي في عرفه تتبوّأ مواقع متفاوتة وتؤدّي أدواراً متناقضة ما بين السيادة والعبودية، والفاعلية واللافاعلية، والدّين يعاملها بوصفها إنساناً معاملة الرجل لكنّه يراعي فيها تلك الطبيعة البيولوجية التي عدّها البحث هنا تضحية أزلية منها في سبيل استمرار النوع البشري، وقد قالت سيمون دوبوفوار: "إن الأنثى إلى حد أكبر من الرجل هي ضحية النوع" (١).

والمجتمع يؤخرّها إلى مرتبة ثانية، فهو لا يقبل أن تكون إنسانه الأوّل إذ لا تمتلك مقومات الرجل الذي له امتيازات الأوّلوية، لذلك كان من الطبيعي أن تختلف أجواؤها النفسية وطرائق التفكير لديها. انطلاقاً من هذه المعطيات أضحت المدوّنة الفكرية والثقافية التي أبدعتها المرأة محطّ نظرة مختلفة، مغايرة للمدوّنة التي أبدعها الرجل، فأثارت جدلاً كبيراً حول أحقيّة المرأة في الكتابة والتأليف إذ ستتمزّق نياط تراث إنساني عميق في التاريخ ومنتشر على مساحة تساوي مساحة العالم ، فالمرأة في مختلف أصقاع الأرض تعاني الاضطهاد والدونية والحرمان، وإذا كان للمرأة جميع مقوّمات الأديب، بل لعلّها تفوق الرجل بما تمتاز به من أدوات وأبعاد ذاتية قلّما تستقيم له، وعلّة ذلك أنّ العلاقة بين الكبت النفسي أو آليات النفس المقموعة والأدب علاقة قوية لا انفصام لعراها. والكبت وما يردفه من قهر وقمع واضطهاد، يجري في أعماق ذاتها في مجريين: مجرى فردي شأنها فيه شأن نفسية الرجل فكل منهما فرد في مجتمعه له معاناته وهمومه. ومجرى جمعي تتميز به وأخواتها عن جنس الرجال فجميع الدراسات الاجتماعية والأنثربولوجية تتفق على أن جنس النساء جنس مضطهد. وإذا كان وضع المرأة على هذه الخصوصيّة، وقد امتلكت خلال قرنٍ ونيف من الزمن أدوات الإبداع وعاشرت اللغة عشرة إنتاج وإبداع. فإنّ هذا البحث يرى إنّ المنتج الثقافي والفكري للمرأة أصبح ذا أهميّة خلّاقة في فهم كائنها الذي احتارت به ثقافة الإنسان حتى وقت قريب، وربما حتى هذا الوقت في بعض المجتمعات، إذ عُدّت المرأة كائناً

---

(١)- روزالدو، ميشيل زمبلست. ولويز لامفير. المرأة ،الثقافة، والمجتمع. ترجمة: هيفاء هاشم. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق: ١٩٧٦. ص ١٢١.

أسطورياً، وعالماً ميتافيزيقياً مليئاً بالأخطار والأهوال ولا تكاد المرأة تخرج من الغيبيات إلى عالم الإدراك والتعرّف إلاّ في طور الأمومة الذي لم يخلُ من بعض الأسطورة والتهجّم والاعتداء ولاسيّما من قبل المرأة نفسها في طور كونها ابنة لتلك الأم. ولعلّ ذلك ولّد مفهوم الخوف من الأنثى، فالرجل يخاف المرأة ويرعب منها، بل إنّ لديه رُهاب المرأة وعقدة الخوف منها(١).

إنّ الثنائيات الضديّة التي رسّختها الثقافة التقليدية من مثل :"الرجل متكلّم، المرأة مستمع"، "الرجل كاتب، المرأة مكتوب"، "الرجل عقل ،المرأة جسد"، "الرجل فكر،المرأة عاطفة " تشير إلى نقص في الرجل كما تشير إلى نقص في المرأة، فالرجل إن لم يستمع كما يتكلّم فقد يفقد حسّ الاستماع، وإنّ لم يُكْتَب كما يَكْتُب يفقد مكانة الخطاب وأهليّة ضميرِهِ(أنتَ، كَ). وإن لم يتجسّد الرجل يفقد إحساسه بـ "أناه " وإن لم يشعر فقدَ جزءاً مهمّاً من إنسانيته، من هنا كان لا بدّ من تبادل الأدوار فتكون المرأة عقلاً مفكراً؛ متكلّمة وكاتبة فتبزّ بإنسانيتها، وتنقذ الرجل من جموده المتعالي وتُكْمِل له موقعه وأبعاده .

فكلّ من المرأة والرجل مرآة للآخر ولا تكتمل إنسانيّة أحدهما إلاّ من خلال الآخر، وإنّ الثقافة القائلة بدونية المرأة هي ثقافة دونيّة عدائية لا تخلو من غرور وكبْر وهي ولاشك ثقافة الوهم (*)، والجهل أساسها، ومقولات التخلّف تعيث فساداً فيها، فالخوف من المرأة والجهل بعالمها جعلا الرجل، يحرم المرأة ويمنعها بقوّة عقائده وأعرافه، ويحظّر عليها ما يحظّر الأمر الذي عزّز ضعفها وحرمانها، ولينظر قارئ التاريخ كيف تكون المرأة معشوقة وترقى أدراج خيالات الشاعر حتى تتبوّأ عروش آلهة الأولمب، وتكون منبوذة في الواقع، مزدراة، مكناة بحبائل الشيطان. فهل جسد المرأة طبقة عازلة تبعدها عن الاحترام والتقدير٠ إنّ هذا المنطق وليد ثقافة تأصّلت على مفاهيم منغلقة على بعدها الفحولي، فكم من الوقت نحتاج لتفكيك هذا "الجبروت الرمزي"(*) القائم على الوهم والظلم وتعميق الخطأ وتعزيزه٠ يقول روجيه غارودي "إنّ مما أفقر العقل، إفقاراً هائلاً، عبر تاريخه، هو استبعاد الجزء الأنثوي فيه ذاته"(٢).

---

(١)- انظر. نجم. د.خريستو. في النقد الأدبي والتحليل النفسي . ص٥.

(*)- عبارتا ثقافة الوهم، الجبروت الرمزي للغذّامي في الجزء الثاني من كتاب "المرأة واللغة" .

(٢) غارودي٠روجيه٠ مستقبل المرأة٠ ترجمة ٠د٠محمود هاشم الودراني٠ دار الحوار. اللاذقية . ط١ :١٩٨٥. ص٨٤.

إنّها سياسة إقصاء الأنثى، تلك السياسة الاجتماعية التي حفلت بها مسيرة الإنسان، ولعلّ الزمان يهدّدها بالانتقام حين يعزز في عصرنا أفكاراً مضادةً لتلك السياسة، تقوم على إقصاء الذكر فهل نذكر آلية الاستنساخ التي تعرض أولى مقدماتها بإلغاء الحاجة إلى الذكر في صلب مسمّاه،فبالاستنساخ لا تعود هناك حاجة لدور الذكر في التناسل. وها هو ذا النقد اليوم – من وجهة نظر أخرى– يحفل بنتاج الأنثى بوصفه أدباً يقابل أدب الرجل وربما يفوقه وهناك مؤلفات كبيرة وكثيرة في هذا السياق. ولعلّه ليس عبثاً أن يحتفل العالم بعيد للأم دون عيد للأب. فهل هذه ردّات أفعالٍ على ثقافة الذكر أم هي محاولات في سبيل إقامة المصالحة بين الرجل والمرأة قطبي البشرية نحو تحقيق العدل والمساواة.

كيف ستكتب المرأة، وهي كائن من غير لغة، فاللغة هي لغة الرجل، في سياق التفكير الاحتكاري الذي رسخته ثقافة الرجل، وإذن فالمرأة مخلوق من غير لسان، ودوالها الفكرية تحيل إلى مدلولات خارج اللغة، فمتى كانت للمرأة لغتها التي تعّبر بها عمّا تريد وترفض من خلالها ما ترفض؟ لم يكن لها عبر الزمن الطويل سوى لغة الإيماء والإشارة ، فكيف لها أنْ تروّض الأبجدية لتبني رؤى الإبداع وتترجم معطيات الخيال؟ " إنما – باختصار– هي ذلك الكائن (الآخر) الذي احتجزناه وحوّرنا في كيانه، وجعلناه بالشكل الذي يجب أن يكون فيه، كما نريد نحن، أي أسقطنا فيه ومنه، ما يحقّق هذه الإرادة والرغبة داخله!"(١) فهي دمية اجتماعية مبرمجة آلياً لتتصّرف كما يريد مجتمعها، وهي إذ تحسن أداء ما بُرْمِجَتْ عليه تكون امرأة صالحة، دون اعتراض أو امتعاض. " إنّها حين تتكلّم، لا تتكلّم إلاّ بوساطة متكلّم آخر، يضادّها في كيانها٠ويميزها بدونيتها."(٢) فإذا كان هذا شأن الكلام فما شأن التعبير والإبداع والإفصاح عن مكنونات نفس مقهورة مكبوتة متّهمة بخطايا الوجود وملوّثة بالدنس.

من هذه المفارقة أقام الغذّامي مشروع كتابه" المرأة واللغة" بجزأيه، مسطِّراً سيرة للمرأة مع اللغة فقد رأى أنّ المرأة جاهدت لتكون صاحبة لغة شأنها شأن الرجل فانطلق من كون الأصل التذكير إلى تدوين الأنوثة، بمعنى أنّه جعل السرد نصّاً مؤنثاً حيث استخدمت المرأة جسدها ليكون خطاباً إبداعياً مجازياً معبراً عن قيمته الثقافية محاولة بذلك غزو مدينة الرجال واحتلال اللغة، ولمّا كان المكان مذكّراً تطاولت إلى تأنيثه فانتقلت من ليل الحكي إلى نهار

---

(١) – محمود، إبراهيم. جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت. مركز الإنماء الحضاري، مطبعة عكرمة دمشق ط١: ٢٠٠٢. ص ١٣٨.

(٢)– السابق. ص ١٤٠.

اللغة المستلبة إلى ضمير الأنوثة وأزالت ما أعاق ذلك فعملت على تأنيث الذاكرة بعد أن كانت ذاكرة فحولة ولكنها وقعت في اللّبس جرّاء المعاناة فنجدها أحياناً تقف ضدّ أنوثتها فاعلة بذلك فعل الرجل. فلغة المرأة تطفّلت على لغة الرجل، ولعلّه يستقيم لبعض الباحثين أن يستنتجوا أنّ لغة المرأة خرجت من أضلاع لغة الرجل، وأن يتساءلوا ما هوية لغة المرأة فيما لوعُدَّت لغة الرجل أنثى؟! وهل ستبقى في حدود عدم التعيين والتعريف.

إنّ غاية اللغة هي التواصل بين الناس والتعبير عن أوضاع ذات ما لذات أخرى. وهاتان الذاتان هما "الذات المذكرة " و" الذات المؤنثة "، الرجل والمرأة، فاللغة ليست حكراً لذات دون أخرى، بل تفاوت الذوات في تحصيل اللغة يعود إلى اجتهاد كل منها و عملــه،وإذن، فهــي مشكلة فرديّة وليست مشكلة نوعيّة كما أرادها بعضهم، وإذ وجدوا أنّ السيطرة كلّها لتلــك الذات المذكرة التي بسطت سلطانها على مجمل فعاليات الحياة وأقانيمهــا الفكريــة والثقافيــة والسياسية والاجتماعية والاقتصادية....إلخ، ممّا حدا بالباحثين والدارسين أن يعزوا اللغة إلى تلك السيطرة الذكورية، فاللغة لغة الرجل.

وفي مسألة المرأة والتاريخ يرى الغذّامي أنّ الأنوثة غابت غياباً تامّــاً عــن التــاريخ – بوصفها أنوثة فاعلة، مدوّنة، ومؤثرة – " لأنّها غابت عن اللغة وعن كتابة الثقافة وتفــرّدت الفحولة باللغة فجاء الزمن مكتوباً ومسجّلاً بالقلم المذكّر واللفظ الفحــل. "(١) فهــذه القضــية قضيّة التفكير والتعبير اقتصرت على الرجل لأنه وحده يمتلك العقل؛ " نقول بكــل وضــوح العقل الرجالي، لأن النساء استبعدن استبعاداً مطلقاً خلال ثلاثة وعشرين قرناً، عــن الإبــداع الفلسفي، بتهمة أنهن لسن "عقلانيات"، ولسن "منطقيات". " (٢)، و يجدر بنا أن نتساءل اليــوم ما الجدوى من دخول المرأة حقول الفاعلية الإنسانية في بناء الحضارة؟ لقد انتهى إلينا التاريخ بوجه موارب وثقافة مذبذبة مشكوك في أمرها، لأنه من حبك الرجل وتلفيقه، الرجــل ذلــك السياسي الذي يجعل كذب التاريخ حرفة فن وإبداع، فأعذب الشعر أكذبه وربما عامل التاريخ معاملته للشعر– هل سيصدق التاريخ بعد أن دخلت المرأة نسق الكتابة لتواجه أكاذيب الرجل أو لتحدّ من غلواء الثقافة ذات البعد الواحد(الفحولي)؟!.

---

(١)– الغذامي،د،عبد الله محمّد ،المرأة و اللغة :المركز الثقافي العربي : بيــروت، الــدار البيضــاء. ط٢: ١٩٩٧. ص١١.

(٢)– غارودي، روجيه، مستقبل المرأة ،ص٨٣ ،

ولعلّنا نذكّر بأنّ المرأة عبر التاريخ تداولتها أدوار متقلّبة، مما يعني أنّ لدى هذا البحث بعض التحفظات على ما ساقه (الغذامي وغارودي) فغياب المرأة واستبعادها عن المجرى التاريخي الفاعل لم يكن مطلقاً إذ لمعت للنساء أسماء في مختلف فعاليات الحياة كنّ نواقيس يقرعن في الأجواء الرجولية أنّ هناك إنساناً آخر غير الرجل، فهل تُنْسى (سافو) الشاعرة اليونانية التي وضعها أفلاطون وأرسطو في مصاف هوميروس وأرخيلوكوس، بين أعظم شعرائهم(١) إذ قال أفلاطون في مقطوعة شعر حماسّية " يقولون إنّ ربّات الشعر تسع، ألا ما أكثر غباءهم، فليعلموا أن سافو اللسبوسية هي العاشرة "(٢).

كما زُيِّنت المسيرة الفلسفية اليونانية بأسماء بعضهن، فلقد كانت أمام أفلاطون (اسباسيا) صاحبة الصالون الذي كان يرتاده هو نفسه في أثينا، وهي المرأة التي كان لها دور بارز في السياسة والتي يذكرها في محاوراته لبلاغتها، كما كانت هناك – ديوتيما – معلمة سقراط التي أدار حولها حديث الحب السقراطي في المأدبة، كما كان هناك نساء فلاسفة في المدرسة الفيثاغورسية. "(٣) والتاريخ العربي يذكر صفحات مشرقة بالعطاء المبدع للنساء، فمن الخنساء إلى ليلى الأخيلية إلى عائشة التيمورية إلى نازك الملائكة ومي زيادة وصولاً إلى غادة السّمان وكوليت خوري وغيرهن. وما ذلك إلاّ ليشير إشارة واضحة على أنّ المرأة قادرة إن منحت الفرصة وأُعِدّت إعدادَ بقيةِ بني الإنسان. فليس هنالك ما يمنع المرأة من الكتابة والإبداع رغم ما سطّرته فتاوى أهل العلم ورجال الدين والتي سنذكرها لاحقاً.

انطلقت الإشكالية المعنية هنا من وعي المرأة بذاتها، وبمجتمعها، فأرادت أن تنظّم تحركاتها اجتماعياً وفكريّاً لمواجهة الاضطهاد البطريركي ضدّها فولدت النزعة النسويّة وهي من إنتاج النساء ومن ناصرهن من مفكرين وباحثين، وإذ طرائق التفكير مختلفة وميادين معالجة القضية متعددة، فقد نشأت تيارات واتجاهات نسويّة ذات منطلق واحد تمثله قضية المرأة في مجتمع يضطهدها، ومستقراتها متباينة ومناهجها مختلفة حتى ليصحّ القول بوجود موسوعة ضخمة لنظرياتها واتجاهاتها. وبانطلاق ما يسمى بـ "النسوية "بدأ تناسل المصطلحات وتوالدها، واختلطت المفاهيم على الباحثين فنجد: الجنوسة Gender"، و"النسوية

---

(١)– الظاهر، رضا. غرفة فرجينيا وولف: دراسة في كتابة النساء. دار المدى. دمشق. ط١: ٢٠٠١. ص١٧.

(٢)– ديورانت، ويل. قصة الحضارة. ترجمة محمد بدران المجلد الأول، الجزء الثاني، ص٢٧٨.

(٣)– إمام، د. إمام عبد الفتاح. أفلاطون والمرأة .ص٨.

Feminism" والأنثوية Feminine"و "الكتابة النسوية: Feminist – Writting "و "الكتابة النسائية:Women's Writting" وهناك الأنثى Female والأنثوي Feminine" قد يحدث لبس بينهما، فلا بد من توضيح الفرق بينهما في إطار المرجعيات البيولوجية والثقافية.

وتزداد الإشكالية تعقيداً في الساحة العربية، ذلك أن معظم هذه المصطلحات وافد إليها من الغرب، ولذلك تحتاج إلى ترجمة واعية، ودراية بخصوصية كل من اللغتين المنقول منها، والمنقول إليها، وذلك لاختلاف الأسس الثقافية والاجتماعية التي تنهض عليها كل من اللغتين ومجتمع كل منهما. لقد كثرت الدراسات التي تدرس النسوية والكتابة النسائية والكتابة الأنثوية وأدب المرأة، ولكل باحث مصطلحه الذي يراه مناسباً دون تسويغ أو تعليل، مما جعل المشهد الثقافي والنقدي المعني بهذا الموضوع أشبه بلوحة سوريالية غامضة. ولنقرأ بعض المساهمات التي استخدمت هذه المصطلحات دون تسويغ مناسب أو إيضاح لمفاهيمها:

هناك دراسة للدكتور علي نجيب إبراهيم بعنوان "مفهوم الحرية في الأدب الروائي:الرواية النسوية السورية أنموذجاً"(١). تظهر هذه الدراسة أنّ د.إبراهيم يرى في النسوية كتابات النساء حول ذواتهن أو أي موضوع آخر فالنسوي هنا بمعنى النسائي، وفقاً لما سيعرّف به كل من النسوي والنسائي لاحقاً. وهناك دراسة للدكتور نضال الصالح بعنوان "القص النسوي السوري "(٢) يدرس خلالها قصصاً لمجموعة من القاصات السوريات. فالنسوي والنسائي لديه بمعنى واحد، فهو يستخدم القص النسوي ولعلّ الحق كل الحق معه في ذلك إذ ما الفرق بين النسّوي والنسائي والنسواني ؟! في حين نجد دراسات أخرى تستخدم "النسائي من مثل دراسة د.بثينة شعبان "مئة عام من الرواية النسائية العربية "(٣) ودراسة هيام ضويحي "الرواية النسائية في سورية ١٩٤٦-١٩٨٥"(٤) ودراسة د.حسام الخطيب "حول الرواية النسائية في سورية "(٥) وغيرها .. فما المقصود بـ "النسائي "وما المقصود بـ "النسوي" هل هما بمعنى واحد؟ أم لكل منهما معناه الخاص؟ وهل أخذ جميع الدارسين بالمعاني الخاصة لكلا المصطلحين أم بقيت المسألة معلقة بما تبتغيه إرادة الباحث وأهواؤه؟.

---

(١)- مجلة جامعة تشرين، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية: المجلد /١٨/العدد/١٠/عام ١٩٩٦.

(٢)- الموقف الأدبي، العدد/٣٩٥/آذار /٢٠٠٤/ص٤٤. انظر كتابه: القصة القصيرة في سورية قص التسعينيات. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ٢٠٠٥. ص١٧.

(٣)- دار الآداب. ط١ /١٩٩٩/ بيروت.

(٤)- مطبعة العجلوني، /١٩٩٢/دمشق.

(٥)- مجلة المعرفة /العدد١٦٩/عام١٩٧٦/ص٨٢-٨٨.

لقد اتّفق لبعض الباحثين (١) أنّ الأدب النسائي هو الأدب الذي تكتبه المرأة أياً كان موضوع كتابتها، والأدب النسوي هو الأدب الذي موضوعه المرأة أيّاً كان كاتبه، رجلاً كان أم امرأة، ولقد حاول بعضهم استخدام غير هذه التسميات فنجد أدب المرأة(٢) ولم يقع بين يدي هذا البحث شيئاً من الأدب النسواني مع أن كلمة نسوان ونساء، ونِسوة، ونُسوة كلّها جموع للمرأة (*)، والأمر بمجمله يتأتى من نسبة الأدب إلى واحدة من هذه المفردات لنخرج بـ "أدب نسائي"، "أدب نسوي"، "أدب نُسوي"، "أدب نسواني". ولعلّ إضافة ياء النسبة لكل من هذه الجموع لا يضيف أية فروقٍ في المعنى عليها. لذلك حقّ لنا أن نتساءل كيف استطاع الباحثون أن يميزوا بين "الأدب النسائي" و"الأدب النسوي"؟! ولعلّ الرؤية العربية للمصطلح – أقصد الرؤية وفقاً لما تقتضيه الألفاظ العربية ومعانيها – لا تجلي الفرق بينهما فحدث الاشتباه والالتباس واستعصى الوضوح. لذلك يجب مقارنة هذه المصطلحات مع ما يقابلها من مصطلحات غربية بلغة أجنبيّة حتى تأخذ في الذهن المجرى المراد لها، فتسري في الأفهام، "علينا أن نميز أولاً بين مفهوم كتابة النساء Women's Writting ومفهوم الكتابة النسوية Feminist Writting " فالأول يعني ما تكتبه النساء. من وجهة نظر النساء سواء أكانت هذه الكتابة عن النساء أو عن الرجال أو عن أي موضوع آخر، أما الثاني فيعني الكتابة من وجهة نظر نسوية سواء أكانت هذه الكتابة من إبداع امرأة. وهي الغالبة لأسباب نفترض أنها مفهومة ومبرّرة أو من إبداع رجل وهي النادرة وينبغي عدم الخلط بين المفهومين."(٣).

---

(١)– منهم رضا الظاهر في دراسته"غرفة فرجينيا وولف: دراسة في كتابة النساء "ص١٠، وثائر ديب في مقاله " صفحات من الثقافة العالمية: قضايا النسوية والجنوسة "مجلة المعرفة العدد/٤٨٣/ك١ ٢٠٠٣/ص ٢١٤– ٢٤٥.

(٢)– مثال ذلك دراسة د. بدوي طبانة: " أدب المرأة العربية في القرن العشرين " منشورات دار الثقافة بيروت ط٢/١٩٧٤/وظهرت الطبعة الأولى منه سنة ١٩٤٨ عن دار العالم العربي في القاهرة .

(*)– جاء في القاموس المنجد في اللغة. في مادة :"نسو": "النسوة والنسُوة والنساء والنسوان والنِسُون والنسنين: جموع للمرأة من غير لفظها ". فهل سيبادر بعض الدارسين للتساؤل عن الأدب النسوني والأدب النسنيني. أتساءل على الرغم من أن احتمال ذلك ضعيف إذ لم أقع على هذه الجموع في معاجم أخرى. المنجد في اللغة .الطبعة الثالثة والثلاثون /١٩٩٢/ منشورات دار الشرق. بيروت. ص٨٠٧. وقد جاء في مجمع الأمثال: " ويقولون في سن الرجل ... وابن العشرين باغي **نسين** أي طالب نساء " وهذا جمع جديد ويبدو أنّه بلهجة محكية وليست فصحى. أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني النيسابوري. مجمع الأمثال. تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد. دار المعرفة، بيروت، ج/ ١/ ص٣٨٠.

(٣)– الظاهر، رضا.غرفة فرجينيا وولف. ص١٠.

النسويّة إذن، تقابل المصطلح Feminism إذ " تشير إلى مذهب يدافع عن النساء وحقوقهن وضرورة أن تكون لديهن فرص مساوية لفرص الرجال " كما " تشير إلى قضيّة سياسيّة تتعلق بحركة المرأة الجديدة التي بزغت أواخر الستينيات من القرن العشرين" (١) فهي حركة اجتماعية خاصة بالدفاع عن المرأة ونظرية فكرية قائمة على منظومة من المفاهيم والافتراضات التي من شأنها تحسين وضع المرأة بعد دراسة أحوالها. والسؤال المهم هنا هو : لماذا قابل الباحثون مفهوم الـ Feminism وترجموه بالنسويّة ولم يترجموه بالنسائيّة على الرغم من أنهما مترادفان لغة ومعنى حسبما تقول معاجم اللغة.

أما القول إنّ مصطلح Women's Writting يقابل مصطلح " كتابة النساء" فيشير إلى ترجمة حرفيّة، فإذا ما أضفنا ياء النسبة لهذا المصطلح الأخير ليصبح " الكتابة النسائية"، هل ستبقى دلالة المصطلح الأجنبي نفسها أم يجب تعديله ليتوافق معه، وهذه واحدة من إشكاليات المصطلح إذ إنّ بقاء المصطلح الغربي مرادفاً للاصطلاحين يعني تعدّدية الترجمة وعدم الدّقة نظراً لخصوصية كل من اللغتين، ممّا يثير الريبة والشك ولاسيما إذا ما أضفنا ترجمات من مثل " كتابة النسوة"، " كتابة النسوان"، "الكتابة النسوية "، " الكتابة النسوانية"..

أما إذا تعدّل المرادف الغربي ليتوافق من جديد مع الإضافة – ياء النسبة– وخرج في حلّة مغايرة، تشابكت المصطلحات وتعدّدت، وتعقدت المسألة فالعرب لا يقيمون كبير فرق بين قولهم "كتابة النساء " و " الكتابة النسائيّة" فالدراسات النقدية العربية لم تعمل على التمييز بينهما. بل وحدتهما دلاليّاً، لذلك يبقى المصطلح متذبذباً في أذهان الباحثين، غير قار، ولعلّ الاضطراب فيه يعود إلى:

أولاً – " غياب التصور النقدي الذي لم يصل بعد إلى مستوى دراسة هذه الظاهرة وتفكيكها داخلياً " (٢) ومن ثم عدم تحديد الفروق الدقيقة بين النسائيّ والنسويّ والنسوانيّ – إذ لا فروق لغويّة فقهيّة أو فلسفيّة واضحة بينها، وإنما هو غنى لغوي واتّساع معجميّ – ومن ثم غياب الدليل العلمي الذي يقنع المتلقي بأحقية الاختلاف فيما بينها.

ثانياً – رفض المرأة لماهية هذه المصطلحات من مواقع ثقافية وسياسية واجتماعية كيلا تعمّق الدّونية الملحقة بها، وإذا ما رفضت هذه المصطلحات في عمقها وصلب مفاهيمها فلن تجد الجهد الكافي للتمحيص في ألفاظها وأشكالها اللغويّة وسيترك الأمر جزافاً.

---

(١)– ديب، ثائر. صفحات من الثقافة العالمية قضايا النسوية والجنوسة. مجلة المعرفة. العدد٤٨٣. كانون الأول ٢٠٠٣. ص٢١٦.

(٢)–عن: المناصرة، حسين. تفاعلات النقد النسوي في الرواية العربية.مجلة علامات في النقد. ج٤٤. مجلد١١. يونيو٢٠٠٢. ص١١٢٥ والكلام لـ رشيدة بنمسعود. المرأة والكتابة: سؤال الخصوصية، بلاغة الخطاب (١٩٩٤).

ثالثاً – يناقش مقال "صفحات من الثقافة العالمية: قضايا النسوية والجنوسة " هذه المصطلحات مناقشة موضوعية، ويعرض مجموعة من الأسئلة أراها تسهم في تبيان الاضطراب الحاصل إذ يقول: " ثمة مقولة شائعة هي مقولة "كتابة النساء" وعلى الرغم من أنه كان هنالك على الدوام نساء كاتبات، إلا أن هذه المقولة لم تعد مقولة أدبية مميزة وحقل دراسة محترم، بل وسوقاً للنشر مربحة إلا مع النسوية الحديثة، وخاصة مع ظهور النقد الأدبي الحديث. غير أن ذلك كله لم يخرج هذه المقولة من كونها محل خلاف شديد. فمن منظور علمي: هل تنتمي جميع النصوص المكتوبة من قبل النساء إلى هذه المقولة لمجرد أن كتابتها من جنس النساء ؟ أم أن على "كتابة النساء" أن تكون معنية بـ "قضايا النساء " أو حتى أن تكون "نسوية "كما تضمها هذه المقولة؟ ومن منظور جمالي: هل هناك ما هو مشترك في كتابة النساء من حيث الموضوعات "الثيمات" والأساليب ومختلف الصنعات والتقنيات الأخرى؟ وإذا ما كان الأمر كذلك، هل يمكن الكلام على "جماليات أنثوية " أو حتى "جماليات نسوية "مميزة؟ ومن منظور سياسي: ألا تؤدي معاملة النساء على نحو مستقل ومنفصل عن الثقافة السائدة إلى خطر عزل النساء في معزل أو انعزالية "غيتو "(*) من جنس واحد، الأمر الذي قد يدفع إلى تجاهلها وإضعاف أثرها؟ ومن منظور فلسفي، فإن السؤال الخطير هو: هل هناك صفحة جوهرية ثابتة ما –بيولوجية أو ثقافية – تحدد "كتابة النساء "وتميزها، بصرف النظر عن اختلافاتهن الاجتماعية والسياسية، الأمر الذي يجعل من مقولة "النساء" أو من مقولة "الأنوثة " جوهراً متعالياً على التاريخ والاجتماع، وهو ما يعاكس القول إنّ "الأنوثة" ليست إنتاجاً بيولوجياً أو طبيعياً وليست مسلمة أو بداهة بل نتاج ثقافي وتاريخي؟. "(١)

وتأسيساً على ذلك نجد أن المصطلح يضطرب في ركنيه الشكل والمضمون، واللافت للنظر هنا أن هذا المصطلح رغم ما يعتوره من اضطراب وتذبذب وعدم وضوح يفرض نفسه بقوة نتيجة قوة الصوت النسائي في عالم الإبداع والكتابة، إذ إن ثورة من الأقلام النسائية في مختلف اتجاهات الإبداع الأدبي خرجت إلى العالم؛ وأسوق مثالاً واحداً لا أكثر في الرواية وتحديداً في الأدب الإنجليزي "سجلت ببلوغرافيا كمبردج للأدب الإنجليزي حضور أكثر من أربعين كاتبة روائية بين /١٨٣٠–١٩٤٠/نشرن ما يقارب ثلاثمئة رواية". (٢)

(*)– " GHETTO: الغيتو: أحياء منعزلة بالمدن الأوروبية في العصر الوسيط، كانت تخصص لسكن اليهود. توسّعاً: حي في المدينة، تقطنه أقلّية اتنيّة (قومية، دينية...) منبوذة.. ". معجم العلوم الاجتماعية، د. ناتاليا بريموفا، د. توفيق سلوم. دار التقدم، موسكو. الطبعة الأولى بيروت ١٩٩٢. ص١٥٧، المادة: ٨٨٤.

(١)– مجلة المعرفة .العدد٤٨٣/ك١ /٢٠٠٣/ص٢٢٣.

(٢)– الأعرجي، نازك. صوت الأنثى: دراسة في الكتابة العربية .الأهالي ، دمشق. ١٩٩٧. ص٢٥.

٤- ولعل من أهم أسباب ضبابية المصطلح وجود مجموعة من المصطلحات المتعالقة معه، والتي تتداخل ببعض مفاهيمها معه ومن ذلك مفهوم "الجنوسة ": وهو تعريب لمصطلح Gender ويعني التشكيل الثقافي والاجتماعي لكل من الذكورة والأنوثة، أو التصورات الثقافية المشيدة على أساس التقسيم الجنسي."(١) وقد جاء هذا المفهوم من الضرورة الداعية إلى التمييز " بين الجنس (Sex) الذي يشير إلى البيولوجيا ويقسم البشر إلى ذكور وإناث، وبين البناءات الاجتماعية والثقافية والنفسية المفروضة على هذا الاختلاف الجنسي البيولوجي."(٢)

٥- إن قضايا النسوية في الغرب شديدة التعقيد وغزيرة في أنواعها واتجاهاتها وتعدادها، مما ولد عنها مفاهيم كثيرة ،حاول المعربون نقلها إلى العربية دون خطة ممنهجة مما جعلها دغلاً ثقافياً شائكاً لا يمكن الولوج إلى أعماقه إلا بعناء وجهد كبيرين، ولعل دارسينا استصعبوا الولوج إلى هذه الأعماق فبقيت منغلقة، تبعث القلق في نفس طالبها والباحث عنها، وعلى سبيل المثال لا الحصر .يهتم المختصون بالنسوية الغربية بالتمييز بين "Femal" "الأنثى "التي تشير إلى البيولوجية البحتة التي تميز النساء جنسياً عن الرجال و(هذا يعيدنا إلى مفهوم الجنوسة بأحد شقيه) وبين "Feminine " "الأنثوي " الذي يشير إلى ما تفرضه المبادئ الثقافية والاجتماعية الأبوية (البطريركية) من أنماط الجنس والسلوك، فهي تشير إذن إلى الثقافة، بمعنى مجموعة الصفات المحددة ثقافياً واجتماعياً وتاريخياً والمفروضة على النساء ككل فرضاً بوصفها جوهرهن الطبيعي .(٣)

٦- لعل ما يعمق القضية السابقة هو ظهور دراسات نقدية وقراءات متعددة عبر دور النشر تخلو من الدقة العلمية، وغزوها للساحة الفكرية، فتندس في هذا الركام عاملة على تعميق شائكيته من جهة وعلى تسميمه من جهة أخرى. ومن ذلك ما ساقته رفيف صيداوي في "الكتابة وخطاب الأنثى: حوارات مع روائيات عربيات " إذ جاءت في المقدمة فقرة بعنوان "بين الأدب النسوي والأدب النسائي " قالت فيها: " مع شيوع "الأدب النسوي" بمعنى الأدب الذي تكتبه نساء، سيطرت على بعض الكتابات النقدية نزعة أفضت إلى ثنائية ضدية بين كتابة الرجال وكتابة النساء .."(٤)

---

(١)- سليطين. د. وفيق. " في تنظير كتابة النساء: هوامش على متن ألفت كمال الدروبي" .مجلة جامعة تشرين، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية /المجلد ٢٥ .العدد١٩ السنة ٢٠٠٣. ص٢٥.

(٢)- مجلة المعرفة .العدد٤٨٣. ك١ ٢٠٠٣. ص٢١٩.

(٣)- السابق.ص٢١٦.

(٤)- صيداوي. رفيف: الكتابة وخطاب الأنثى: حوارات مع روائيات عربيات " المركز الثقافي العربي . بيروت، الدار البيضاء. ط١: ٢٠٠٥ . ص١٧.

نجد أنها تروج شائعة في مسارات النقد فكيف استقام لها أن الأدب النسوي قد شاع عوضاً عن الأدب النسائي دون تعليل أو تسويغ يقنع المتلقي ولاسيما أن كتابها يهم كثيرين لأنها ضـــمنته أصوات مبدعات كثيرات .

وإذن، تغيب عن هذه المؤلفات والدراسات الرقابة النقدية التي من شأنها أن تقوّم اعوجاجهـــا وتصونها من الخطأ وتجعلها تسهم في إغناء المشهد الفكري والثقـــافي ولـــيس فـــي إفقـــاره وتشويهه وتحويله إلى ما يمكن تشبيهه بالنزل الإسباني حيث الرفيع والدنيء، العظيم والوضيع سواسية.

لذلك ونظراً لما أسماه البحث "إشكالية الأدب النسائي "فإنه سيضم صوته إلى صوت مـــن اجترح أنّ الأدب النسائي هو أدب المرأة المكتوب بقلمها أيّاً كان موضوعها ،أي هو ما تكتبه النساء عموماً والأدب النسوي هو ما كتب عن النساء من قبل الكتاب الرجال والنساء، وذلـــك لأنه لم يتمكن من الوقوف على مسوغات علمية تميز بين "النسائي والنسوي" من جهة، فهـــو يفترض أنهما سيان في المعنى، ولأن القضية أثيرت ونوقشت لدى بعض المهتمين وانتهوا إلى أن النسوية تعني البحث في قضايا المرأة والبحث عن حلول تلائمها فلا يملك إلا التسليم لهذه الرؤية النقدية التي لا تطرح المدونة النقدية بديلاً عنها من جهة ثانية، مع الإشارة إلـــى أنهـــا تتخطى إشكاليتها فيما لو حدث واتفق النقاد والدارسون على تثبيت هذه المصطلحات على هذا النحو. ولكن كيف السبيل لإقناع هذا الجمهور من الباحثين بضرورة الاتفاق العلمـــي الـــذي يسهّل عملية قراءة المنتج والتعليق عليه دون الدخول في متاهات الاصطلاح وتشـــعباته ممـــا يفتّت وحدة المشهد النقدي.

وليست إشكالية التسمية هي الإشكالية الوحيدة التي تعترض سبيل "الأدب النسائي "، بل إنـــه يتأرجح بمفهومه العام بين القبول والرفض، ولقد وقفت الباحثة نازك الأعرجي على مواقـــع أربعة لرفضه إذ تقول: " ولنتأمل:١- هناك من يعارضه من موقع الانضـــباط إلـــى عقائـــد شمولية، سواء أكانت يمينية أو يسارية، فعلى جانب اليمين، لا يحبّذ تأطير النتـــائج النســـوي الذهني والعقلي لأن ذلك يتنافى مع المرتبة الدونية. المطلوب الحفاظ على المرأة في إطارها، وهو الأمر السائد والقار اجتماعياً وقانونياً، أما على جانب اليسار، فلا يحبّذ تمييز نتاج المرأة في أي مجال، حيث إن "إطار المساواة" وهو إطار وهمي بكل معنى الكلمة كفيل بوضع نتاجها تلقائياً – على قدم المساواة مع نتاج الرجل .

٢- وهناك من يعارضه من موقع "تقدمي" كسول ويائس في قرارة وعيه من احتمالات التغيير... ويضم هذا التيار معظم المثقفين الذين يدفعون بديلاً عن "المصطلح النسوي" مصطلح "الأدب الإنساني".

٣- و هناك معارضة من نوع آخر تحول دون تأصيل مصطلح "الأدب النسوي " لدينا تتمثل في الركود النقدي...

٤- وهناك أخيراً الأديبات أنفسهن .فما أن تسأل الأديبة عن "الأدب النسوي حتى تجيب على الفور: ليس هناك أدب نسوي .. أنا أكتب أدباً إنسانياً؟ "(١) وتناقش هذه المواقع مناقشة منطقية؛ ففي الموقع الثاني ترى أن المثقفين يرمون إلى تحقيق هدف مزدوج أولاً يريدون لأدب المرأة ألاّ ينعزل، وثانياً يخشون إثارة زوابع نقدية حول حتميات ومواجع نعجز عن الإفصاح عنها، فيبقون على السكون اللذيذ، الذي من شأنه أن يرضي نزعة التفوق لدى الرجل. وفي الموقع الثالث: ترى أن المصطلح مستورد من مجتمع حي فعال، وينتقل إلى مجتمعنا المليء بالعوائق والجوامد التي تمنع تأصيل هذا المصطلح . وفي الموقع الرابع: معارضة الأديبات العربيات أنفسهن لهذا المصطلح خشية أن يفقدن حماية الرجل؛ فالمرأة المثقفة هنا تواصل ما تفعله في الحياة البيتية حيث يتعين عليها أن تنضوي تحت لواء حماية الرجل. ويرى هذا البحث أنها ترفض وجود هذا المصطلح من وجهة نظر أخرى تنطلق من إحساسها بالدونية والتفريق والتمييز بينها وبين الرجل الذي يسودها فإذا قبلت بوجود أدب خاص بها فإنها تحكم عليه مسبقاً بأنه من الدرجة الثانية لأن كل ما يخص المرأة هو من الدرجة الثانية، ومن ثم فإن رفضه – برأيها –هو احتفاظ للمرأة بممارسة الأدب العام ذي الدرجة الأولى المعترف به، الذي يتناوله النقاد والقراء تناولاً جاداً.

وبهذه المعالجة ننتقل من رفض المصطلح ومعارضته إلى رفض المفهوم الذي ينطوي عليه واستجلاء المآخذ التي تنطوي عليها كتابة النساء أو كتاباتهن؛ فلقد بلغ من معاداة بعض الباحثين لفكرة كتابة المرأة أن بحثوا عن كل ما يتعلق بها من مآخذ ونقائص وألصقوا بها تهماً كثيرة بغية إقصائها من جديد لكن السيل الإبداعي جرف هذه الأصوات التي يمكن أن نقف على بعض ادعاءاتها:

---

(١)- الأعرجي، نازك. صوت الأنثى. ص٨٦.

من أولى تلك الادعاءات أن كتابة المرأة تأتي في المقام الأول استجابة لمطالبها الخاصة وتدور في فلك ذاتيتها المحضة إذ لا تغني كتاباتها المجتمع ولا تبحث في مشكلاته وقضـــاياه بل تنغلق كتاباتها على نفسها فتغدو الكتابة النسائية نسوية محضة ولنفترض أن هذا الادعـــاء صحيح فإن ذلك لا يلغي الكتابة النسائية ولا يحيلها إلى الإفلاس من حيث الجـــدوى والفائـــدة فلطالما اشتكت الثقافة من غموض المرأة وعدم فهمها بوصفها إنساناً غامضاً فلا يزال علماء النفس وعلماء الاجتماع يلهثون بحثاً عن فهم متكامل لشخصية المرأة وكيانها وهاهي ذي اليوم تدخل إلى غرف التحليل النفسي وتجلس على كرسي البوح بخفاياها مـــن خـــلال إبـــداعاتها وسيراها الناس من خلال كلامها فما الضير من ذلك وسيغتني الأدب بنظـــرة جديـــدة إذا مـــا حاولت أن تصف مجتمعها من حولها فلا يمكن للأديب أن ينعزل عن بيئته وبـــذلك نســـتجبي رؤية جديدة ومنظوراً بكراً لأشياء الوجود من حولنا لطالما حرمنا منه. ولاســـيما أن المـــرأة تكتب بوصفها إنساناً له حضوره الإبداعي الفاعل في مكان وجوده فكيف بها وقـــد خرجـــت للعمل خارج بيتها فأصبحت كائناً متميزاً في حضوره عبر المكان تلـــج الـــداخل والخـــارج وتتفحصه تفحصاً مختلفاً عن قرينها الرجل الذي تختلف لديه طرائق التكيف مع المكان عـــن طرائق تكيف المرأة كما تقول الدراسات البيولوجية لدماغ كل منها. إلا أن بعضـــاً ممـــن لا يطيقون للمرأة ظهوراً على مسرح الحياة الإبداعية ينعتون المرأة بنقص في مرجعيات أدبيتها وقدرتها الفكرية فهي ناقصة العقل ولا ترقى إلى مستوى الإنسان المفكر فكيف لها أن تصف مصاف المفكرين المبدعين ومن أين لها أصالة الأدب الذي ينشد المثل والكمال، بل كيف يتأتى أدب عظيم عن كائن ناقص؟ من هنا تسقط جميع محاولات المرأة في الإبداع والتأليف، وفـــي أحسن الأحوال فإنها تنتحل صفة الأديب أو المبدع، ثم إنّه بدا أدبها أدباً ذاتياً فما العيـــب فـــي ذلك؟ هل ثمّة أدب يتجاوز ذاتية الأديب ؟ ألم تتصف الأساليب الأدبية بالذاتية تمييزاً لها عـــن الأساليب العلمية الموضوعية؟ والمرأة لم تسر سوى زمن يسير في تجربة الكتابة فعمر الكتابة النسائية لا يتجاوز القرن ونيّف فهي لا تعدو مرحلة الطفولة إذا ما قارناها بكتابة الرجل التي مر عليها آلاف السنين. وإذن، فكتابة المرأة في طورها الأول الطفولي ولاشك في أن الطفـــل يظن أنه مركز العالم وقطبه الوحيد ففهمه له ينطلق من مقاييسه الذاتيـــة ولا أدري كـــم مـــن التوفيق يصيب هذه المقابلة إذ إن الكتابات النسائية حققت نجاحات كبيرة وأضـــحت كتابـــات ذائعة الصيت.

وقد تخوف هؤلاء من تلك الكتابة التي تمنح المرأة مزيداً من الحرية والاستقلال، وهـذا أمر لا يجوز في المجتمعات المنغلقة على ثقافتها، المقدِّسة لماضيها تقديساً مطلقاً يمنعها مـن تشذيبه وإعادة ترتيبه. وإذ المرأة كائن بغيره لا بذاته –على حدّ تعبير خالدة سعيد (١)– فإن قبول كتابتها هو تغيير لهذا المبدأ وسير باتجاه المرأة كائن بذاته لا بغيره، مما سيغير نظـام الاستبداد الفحولي ذا الاتجاه الرجولي والمنظومة الأبوية القمعية من نظام أحـادي يتزعمـه الرجل إلى نظام ثنائي تدخل المرأة فيه مشاركة في الفكر والتنظير كما في العمـل والبيـت. ولذلك يجب أن تبقى المرأة دون الوعي بذاتها وبمجتمعها فالوعي شرط التغييـر والتطـوير. ولعلنا في آخر المطاف، نضيف أنّ الكتابة النسائية اتهمت أنها لا تستطيع أن تضارع كتابـة الرجال من حيث الخصائص الفنية والإبداعية، ولذلك خرجت من أفواه هـؤلاء تسـاؤلات لا تخلو من تعجيز للمرأة بأن يكون لها أنساق خاصة تمكن من دراسة الأساليب الأنثوية وكأننـا نسير باتجاه إعطاء جنس للأدب (ذكوري أو أنثوي) فهل يتعين على الـنص الأدبـي الـذي أبدعه الرجل أن يظهر جنسية كاتبه من خلال أفكاره أو أساليبه.

ولقد رأى بعض الدارسين أن المرأة إذ تكتب تتطفّل على المسالك الرجولية، فاللغة للرجل كما مر بنا، ولا يحق لها أن تستخدم لغته، إذ ليس لها لغة! وهذا الأمر قد يثير ضحك بعـض المتعقلين فقد يسألون بتهكم: أليس للمرأة ربع لغة الرجل فيما لو حـدث التوريـث ؟! وهـل سيسمح الرجل لنفسه بإعطاء الأنثيين مقداراً من اللغة يعادل المقدار الذي سيأخذه لنفسه؟ بـل من أين للرجل أن يتفرد باللغة؟ هل بدعوى أن اللغة لمن يستخدمها ؟! وهل وضع الرجل يده على فم المرأة كل هذه الدهور ليقول لها في نهاية المطاف لا يحق لك التكلم لأنني متكلّم بارع وقد سبقتك إلى الأحرف الأبجدية فوزعتها على مخارج حروف جهاز النطـق الـذكري دون الأنثوي أم لأن نطق الأنثى عورة شأنه شأن مفردات وجودها و كذلك كتابتها. وقد أشارت إلى ذلك د.سعاد الصباح في قصيدتها ("فيتو" على نون النسوة) إذ تقول: "يقولون: إن الكتابة إثـم عظيم /فلا تكتبي / وإن الصلاة أمام الحروف حرامٌ / فلا تقربي/ و إنّ مداد القصـائد سـمُ / فإياك أن تشربي/ يقولون: إنّ الكلامُ امتياز الرجال/ فلا تنطقي/ وإنّ الكتابة بحر عميقُ المياه / فلا تغرقي/ يقولون: إني كسرت بشعري جدار الفضيلة / وإنّ الرجال هم الشعراء ..." (٢).

---

(١)– انظر: عادلة، ندى نزار. " موقع المرأة في البنية الاجتماعية الاقتصادية العربية المعاصرة " مجلـة المعرفـة. العدد٤٨٣. ك١، ٢٠٠٣.، ص٢٣.

(٢)– الصباح، د. سعاد. فتافيت امرأة. دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع. الصفاة، الكويت ط٩: ١٩٩٧. ص١٣– ١٥

لقد نالت المرأة إنسانيتها كاملة بنضالها وجهادها واستحقت أن تعيش حياتها بعد هذا الموت الطويل، منتفضة من رمادها، وقد بعثت نفسها من قبور الثقافة الفحولية التي وأدتها وأداً ثقافياً واجتماعياً بعد أن أمرت بإقصاء النساء عن الكتابة، يذكر هذا الشأن المعرّي، وخير الدين بن أبي الثناء في مخطوطته (الإصابة في منع النساء من الكتابة) (١) وتذكر بهذا الخصوص مقولة لمؤسس علم الاجتماع أوغست كونت (لا يمكن للمرأة أن تصبح من زمرة المؤلفين شانها في ذلك شأن العمال البروليتاريين)(٢).

واستطاعت على الرغم من ذلك أن تعود إلى الحياة الخلاّقة والمتجددة بالإبداع فالمرأة اليوم هي الشاعرة والروائية والقاصّة والصحفية النشطة، والمحلّلة البارعة الناقدة القادرة، فلقد بزّت جوليا كريستيفا أساتذتها، وشاع صيت سيمون دي بوفوار في جميع أصقاع المعمورة وكثيرات أمثالهما أو من سرن في ركابهما .

لقد جاء هذا البحث في زمن يصعب فيه إحصاء أو محاولة إحصاء المبدعات في حقلي الشعر و النثر فقد انطلق الصوت الأنثوي مفتّقاً أمداء الإبداع ولم يعد صوت الأنثى غريباً ومستهجناً على الأذن الثقافية الذواقة في المجتمع، بل لقد غدا صوتاً عذباً مستساغاً حطم أصنام الجمود والتحجر التي رسّخها التاريخ وتجاوز الأعراف والتقاليد البالية ناسجاً مقولته الجديدة والمجدِّدة لأفهام الناس فالمرأة اليوم إنسان يعلمنا ما لا تستطيع جماهير من الرجال أن تعلمنا إياه لأن مسيرة امرأة واحدة تختلف عن مسيرة جميع رجال العالم.

من هنا جاءت أهمية النقد النسوي ويرجح هذا البحث مصطلح النسوي هنا لأن هذا النقد خاص بنتاج المرأة الأدبي فيصح قولنا النقد النسوي أكثر من القول النقد النسائي الذي يعني النقد الذي تمارسه المرأة حصراً، وسنعود إلى الدائرة ذاتها التي خرجنا منها عند مناقشة أدب نسائي أم أدب نسوي؟! الذي خصص لدراسة المنتج الأدبي النسائي أو المدوّنة الإبداعية النسائية والذي بدأ يرسي قواعده ومناهجه في وقت مبكر. فإذا كان البحث قد أشار إلى قبول مصطلح الأدب النسائي بدلاً من الأدب النسوي، فإنّه لا يتردد في قبوله مصطلح النقد النسوي،

---

(١)- الغذامي. المرأة واللغة. ص٩.

(٢)- دي بوفوار، سيمون. الجنس الآخر. ترجمة. لجنة من أساتذة الجامعة. دار أسامة. دمشق، بيروت ١٩٩٧. ص٥٩.

للنقد المعني بدراسة أدب المرأة وكتاباتها، ورفضه لأن يسمى النقد النسائي على قياس الأدب النسائي فالأمر مختلف تماماً، إذ إنّ النقد النسائي يعني في مساقات الاصطلاح السابق النقد الذي تكتبه المرأة أيّاً كان موضوع النقد، ودراسة نقد المرأة والوقوف على آلياته واتجاهاته ومداخله إنما يأتي في سياق نقد النقد أو ما عرف بالمتن الثالث. و" النقد النسويّ، خطاب نقديّ أو منهج نقديّ يتبناه الرجل والمرأة دون التفريق بينهما في هذا الجانب". (١)

وقد كان لزاماً على هذا البحث أن يخوض في مسألة النقد النسوي بمقدار ما، ليشير إلى الأهميّة التي حظيت بها كتابة المرأة – وأخصّ هنا المرأة العربية– التي تكاد تضارع الرجل في مجالات الإبداع، فقد فرض نشاطها على الساحة النقديّة أن يُخصّ إبداع المرأة بمؤلفات نقديّة خاصّة تقف على مزايا هذا الإبداع وخواصّه حتّى تشكّلت منظومة نظريّة متكاملة لها أسسها ومنطلقاتها، واتّخذت ميدانها الخاصّ بها وانفردت بتسميتها فلا يستطيع أحد إنكار النقد النسويّ بوصفه حقلاً نقديّاً يتناول المدوّنة الأدبيّة النسائيّة فيعزّز من إبداعها ونشاطها ويصوّب أخطاءها ويقوّم اعوجاجها، فيدافع عنها حيناً، ويدينها حيناً آخر.

ويمكن لمتتبّع النقد النسويّ أن يقع عليه ضمن سياقين، عامّ وخاص: فالسياق العامّ هو سياق النقد الأدبي الذي يدرس الأدب عموماً دون النظر إلى جنس مؤلفه، فيدرس أدب المرأة ضمناً، وهذه الدراسات النقديّة ليست عن أدب المرأة " فهي لا تنظر إلى هذا الموضوع على وجه التخصيص، بل تجري دراسته أو الحديث عنه في إطار الظاهرة أو القضية المدروسة"(٢) وما أكثر الكتب والمؤلفات التي تشكّل هذا السياق، وما أكثر المقالات والدراسات التي تسير في ركابها متناثرة هنا وهناك في دوريات ومجلات مختصّة وصحف عامة.

أمّا السياق الخاص – وقد أخّره البحث هنا للتفصيل فيه – فهو لا يدرس إلا أدب المرأة ونتاجها الإبداعي وقد فصّل النقاد النسويون فيه فجعلوا له مسوّغات ومداخل، وأسساً ومبادئ، وتوجهات ومقولات، فتشكّلت بذلك نظريته التي جعلت له خطاباً خاصّاً ولعلّه سيخرج بمعاجم نقديّة ينفرد بها وذلك لغزارة المصطلحات والمفاهيم التي أفرزها وما تتصف به من حساسية

---

(١) – المناصرة، حسين. " تفاعلات النقد النسوي في الرواية العربية" . علامات في النقد . ج٤٤ مجلد ١١ يونيو ٢٠٠٢. ص١٠٩٥.

(٢) – أبو هيف. د. عبد الله." مصادر دراسة المرأة والأدب في سورية". الموقف الأدبي. العدد ١٨٠ نيسان ١٩٨٦. ص٤٥.

ودقة.

وللحق، فإنّ هذه المعطيات لم تخرج إلى الوجود دفعة واحدة بل إنها خرجت وتخرج تباعاً، فإذا كان النقاد في الماضي قد نظروا إلى المنتج الأدبي النسائي نظرة كليّة يؤطرون فيها توجهات هذا النقد، كما فعل د. عبد الله أبو هيف قبل ما ينوف عن عقدين من الزمن إذ قال : " لعلّنا نلمح في موضوع أدب المرأة التوجهات التالية: ١- أدب المرأة تعبير عن نفي الحياة أو انعدام الحياة وهذا واضح في نتاج عدد كبير من الكاتبات غوصاً في مرارة اليأس أو الخيبة أو الخذلان...٢- أدب المرأة تعبير عن حرية مشروطة: وهو أدب غزير يحتمي بالدين حيناً أو التقاليد أو الأعراف حيناً آخر ... ٣- أدب المرأة تعبير عن حريّة مطلقة: وهو أدب ينتمي إلى التقاليد الواقعية والحداثية والتعبيرية بحكم التجديد ودعوات الثورة أو التمرد .." (١) فإنّهم ينظرون اليوم نظرات تفصيليّة تخترق القضيّة من اتجاهات متعدّدة وتقلّبها على مختلف وجوهها ولننظر في مقال نقدي جاء في مطلع الألفية الجديدة بعنوان: " تفاعلات النقد النسوي في الرواية العربية " للباحث حسين المناصرة (٢): إذ يرى في مجموعة من المداخل البارزة في شخصية المرأة مسوّغات للنقد النسوي تتمثّل في الاختلاف الذي تتميّز به المرأة على المستوى **النفسي**، فنفسيتها تشكّل "محوراً فاعلاً لتبرير مشروعية النقد النسوي من جهة ولتفعيل الرؤى المنهجيّة النفسيّة من جهة أخرى"، والمستوى **الجسدي**، الذي يعد مدخلاً لتوظيف النقد النسوي"من خلال مقولات الجسد التي تدعو إلى إعادة قراءة الثقافة والإبداع على أساس إعادة القيمة إلى الجسد لا ابتذاله كما شاع في الثقافة ما قبل النسوية من خلال إكبار الروح المنتمية إلى الهيمنة الذكوريّة، وتأثيم الجسد المنتمي إلى الأنثى. والمستوى **العقلي** "وما ينتج عنه من رؤى وأخيلة." وأخيراً مستوى يمكن أن أطلق عليه صفة **اجتماعي** تشكل فيه "أوضاع المرأة في الأسرة والمجتمع والعالم والتاريخ خطاباً دراميّاً بطلته المرأة الضحية التي تجبر على أن تقبل ظروف الاضطهاد بوصفها كبشاً للفداء. وسلعة مشيّأة في ظلّ هيمنة ذكوريّة.." ومن ثمّ يقف على مداخل يعدّها مداخل النقد النسوي يصنّف من خلالها المؤلفات النقديّة النسويّة حسب الأساس الذي بنيت عليه، وهذه المداخل هي:

(أولاً – مدخل **صوت المرأة** : الغذّامي "المرأة واللغة"(١٩٩٦)، أحمد جاسم الحميدي " المرأة في كتاباتها أنثى برجوازيّة في عالم الرجل"(١٩٨٦)، جورج طرابيشي " أنثى ضد الأنوثة: دراسة في أدب نوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي"(١٩٨٤).

---

(١)- السابق ص٤٧- ٤٨

(٢)- يشغل هذا البحث الصفحات من ١٠٩٤ حتى ١١٤٤. من علامات في النقد. ج٤٤ مجلد ١١ .

ثانياً – مدخل **جسد المرأة:** عبد الله إبراهيم "الرواية النسائية العربية: تجليات الجسد والأنوثة " (انترنت)، عفيف درّاج " الحريّة في أدب المرأة "(١٩٨٥)، سهير توفيق: "الذات والحب: تمرد واتّصال. دراسة في الرواية والقصص المعاصرة لكاتبات عربيات" (١٩٩٨).

ثالثاً: مدخل **الدراسة الأدبية أو التحقيب الثقافي** من أجل إبراز دور المرأة في الثقافة والإبداع: بثينة شعبان "مئة عام من الرواية النسائية العربية" (١٩٩٩)، شريفة القيادي: "إسهام الكاتبة العربية في عصر النهضة حتى ١٩١٤ "(١٩٩٩)، إيمان القاضي: "الرواية النسوية في بلاد الشام ١٩٥٠– ١٩٥٨ "(١٩٩٢)، بو علي ياسين " حقوق المرأة في الكتابة العربية منذ عصر النهضة "(١٩٩٨)، رشيدة بنمسعود "المرأة والكتابة: سؤال الخصوصية/ بلاغة الاختلاف."(١٩٩٤).

رابعاً:– مدخل **صور المرأة وعلاقاتها** في الرواية: لطيفة الزيات"من صور المرأة في القصص الروايات العربية". طه وادي " صورة المرأة في الرواية المعاصرة"(١٩٨٠)، سلوى الخماش "المرأة العربية والمجتمع التقليدي المتخلف".

خامساً: مدخل **نظرية الرواية النسوية** : نازك الأعرجي "صوت الأنثى: دراسات في الكتابة النسوية العربية"(١٩٩٧)،وفي هذا المجال النظري تصنّف قراءات: سعاد المانع، شانتال شواف، ريتا عوض، حمدة خميس، كما تنطوي تحته الشهادات النسوية؛ [رفيف صيداوي " الكتابة وخطاب الذات: حوارات مع روائيات عربيات " (٢٠٠٥)].

سادساً– مدخل **الهويّة النسويّة العامّة:** شمس الدين موسى"المرأة الأنموذج في الرواية العربية الحديثة"(١٩٨٨) و"تأملات في إبداعات الكاتبة العربية"(١٩٩٧)، عبد الرحمن أبو عوف "قراءة في الكتابات الأنثوية: الرواية والقصة القصيرة المصرية"(٢٠٠١)، عفاف عبد المعطي "المرأة العربية رؤى سوسيولوجية"(٢٠٠١)).

ولقد تعدّدت أنماط النقد النسوي وأنواعه فنجد النقد النسوي الأكاديمي، والصحفي وربما اندرج تحته السيرذاتي (الحوارات والشهادات)، والتنظيري، والتطبيقي، والموضوعي، والجنوسي وغيرها. وبعد كل هذا هل يحق القول: " إن النقد النسوي يسعى إلى اكتشاف الجوهر الحقيقي لشخصية المرأة بعد أن تراكم فوقها الكثير من المفاهيم الذكورية المغلوطة." (١) وهل غدا ضروريّاً أن نعدّ النقد النسوي اليوم حقلاً درسيّاً غنيّاً، يفتح آفاقاً جديدة لم تكن لتوجد لولاه.

---

(١)– عبود، حنا. ليليت والحركة النسوية الحديثة. منشورات وزارة الثقافة. دمشق ٢٠٠٧، ص١١٤.

الفصل الثالث:
القص النِّسائي السوري

١ – القص النسائي السّوريّ حتى التسعينيات:

٢ – القص النسائي السوري في التسعينيات وما بعدها:

١ – القص النسائي السّوريّ حتى التسعينيات:

تأخر صوت المرأة كثيراً عن صوت الرجل في إبداع القصة القصيرة في سورية، فإذا كانت المجموعة القصصيّة الأولى قد خرجت إلى الوجود عام ١٩٣١معنونةً بـ "ربيع وخريف " للقاص علي خلقي، فإن أولى القصص النسائية كانت للقاصة والناقدة وداد سكاكيني وقد ذكر الأستاذ عادل أبو شنب ذلك في حديثه عن فترة الأربعينيات إذ قال: " ولعلّ أهمّ ما يلفت النظر في هذه الفترة، نشر قصة بقلم قاصة، فالقصة النسائية، بمعنى أن الكاتب امرأة لم تكن قد عرفت في سورية من قبل، وهو أمر ليس جديراً بالتسجيل فحسب، وإنّما هو جدير بالتريث والتحليل أيضاً. كانت الريادة في هذا الميدان السيدة وداد السكاكيني، فقد كتبت قصتها "المرحلة الأولى" في ركن " قصة الأسبوع "على امتداد نصف صفحة، فهي قصة قصيرة إذا ما قيست بقصص ذلك الوقت لكنّها بسردها وأشخاصها، وعقدتها تحمل كل مميزات قصة تلك المرحلة. "(١) ويشير الأستاذ صلاح دهني إلى أنّ قصص سكاكيني قد عرفت منذ أواخر الثلاثينيات، إذ "حازت منذ حوالي عام /١٩٣٩/الجائزة الأولى بين كتاب القصّة في سورية ولبنان في مسابقة نظّمتها مجلة "المكشوف" البيروتية آنذاك."(٢) ويبدو أن فوزها في هذه المسابقة أحدث ضجّةً كبيرةً آنذاك حيث ثار لغط كثير، وتنازع الفوز رجال عديدون، من واقع وإحساس رجالي لم يكن ليتقبل ببساطة، تفوق المرأة في مجال الإبداع "(٣) على أن المجموعة الأولى لوداد سكاكيني لم تعرف قبل منتصف الأربعينيات ،إذ خرجت مجموعتها "مرايا الناس "إلى الوجود عام (١٩٤٥)(*) والثانية "بين النّيل والنخيل "عام (١٩٤٨)، ولها "الستار المرفوع" (١٩٥٥)، و "نفوس تتكلم"(١٩٦٢)، و"أقوى من السنين" (١٩٧٨) فكانت أول قاصة سورية مسجلة اسمها في رأس القائمة التي ما لبثت أن ازدانت بأسماء كاتبات بارعات استطعن أن يعطين للقصة النسائية السورية هويتها داخل القطر وخارجه.

---

(١)– أبو شنب ،عادل .صفحات مجهولة في تاريخ القصة السورية .دراسة ونماذج. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق. ١٩٧٤. ص ١٢٨–١٢٩. وقد نشرت هذه القصة في مجلة الصباح العدد /٦٥٢/ تشرين الأول ١٩٤١.

(٢)– مجموعة من الباحثين .القصة في سورية وفي العالم .إعداد دار الفن الحديث. دراسات . د. ت . ص٢٠.

(٣)– المصري، مروان وَعلاني، محمد علي. الكاتبات السوريات ١٨٩٣– ١٩٨٧. الأهالي، دمشق، ط١: ١٩٨٨. ص ١٠٩.

(*)– يشير الأستاذ عادل أبو شنب في دراسته المذكورة أعلاه أن المجموعة "مرايا الناس" نشرت عام /١٩٤٧/. يذكر أن المجموعتين الأولى والثانية نشرتا في مصر.

ولقد تفاوتت آراء النقاد في أدبها، ولعلّنا نجد بينهم من امتدحها وقدّم نقداً إطرائيّاً لا يتصل بنقد فنّ القصة بقدر ما يتصل بآداب المجاملة والمديح المجاني، ومن ذلك ما قدّمته في مطلع مجموعتها "مرايا الناس " من كلمات للأساتذة: مصطفى الشهابي، ومحمود تيمور، وكرم ملحم كرم. فقد جاءت كلماتهم في مدحها وتقريظها خاليةً من أيّ لوم أو عتاب أو حتى نصيحة ترتقي بأعمالها، لكأنَّ أعمالها – على حداثتها – خلو من أي خطأ فنيّ أو خلل تقني، خارجة على هيئة مثال القصة القصيرة، وحريّ بهم أن يصوبوا عملها وأن يقفوا على هفواتها ولا سيما أنّها تقدّم باكورة أعمالها " فإذا بها تشتمل على إنشاء عال، وسبك حسن، وتصوير دقيق، وأفكار عميقة "(١)، "وثمّة مزية ثانية هي ما ينطوي عليها فن القاصّة الأديبة من قوّة الملاحظة..فأما المزيّة الثالثة فهي ما يحسّه القارئ أوّل وهلة من استقلال فنّ الأديبة السيدة وداد وخلوص هذا الفن من أي مؤثر أجنبي "(٢)، والحقيقة أن ريادة سكاكيني أهل للمدح والتقريظ، ولكن علينا أن نقف في باب النقد – موقفاً موضوعيّاً فنذكر ما للأديب وما عليه من موقع خبرة ومعرفة، لا أن نسومه كلاماً يملأ نفسه غروراً، ويضخّم إحساسه بـ (الأنا المتورمة). فقد جاءت أقلام ناقدة لاحقاً وقفت على نتاج سكاكيني وقفة موضوعيّة تتحلّى بالمعرفة العلميّة وتنطق من موقع الخبرة، فها هو ذا د. نعيم اليافي يقول: "تعتمد الكاتبة في حدود ثقافتها التي لم تُغذّ بأية ثقافة وافدة أو بأية ثقافة قديمة لها جذورها العربية على الفهم المكاني التقليدي للقصة الذي يحصرها في نطاق القدرة على الوصف أي في نطاق الأسلوب "(٤) ويرى د. اليافي أن الأسلوب ليس كل أركان القص بل هو أحد لبناته وأن القاصّة اعتمدته اعتماداً كليّاً واستندت قصتها "إلى قوام وأعضاء ليست من صناعة الفن وإن كانت من صميم الحكاية، واتسعت من أجل ذلك هواجس النفس كلّها و خواطرها وتفاهات الواقع اليومي، وأصبحت تخضع للزيادة والنقصان والتغيير والحذف والإطناب والإيجاز دون أن ينبع ذلك من طبيعتها ذاتها ."(٥) على أنّ د. اليافي يضع سكاكيني في فترة المحاولة – قصة الصورة" الإنشائية والتسجيلية والإخبارية" – أي فترة إرهاصات القصة القصيرة في

---

(١)– سكاكيني، وداد. مرايا الناس. لجنة النشر للجامعيين. مطبعة مكتبة مصر. ص٥–٦ والكلام للأستاذ مصطفى الشهابي.

(٢)– السابق. ص٧–٨ والكلام للأستاذ محمود تيمور.

(٤)– اليافي، د. نعيم: التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب النسائي الحديث ١٨٧٠ – ١٩٦٥ منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٨٢ ص١٦١.

(٥)– السابق. ص١٦١.

سورية – ولا يأتي على ذكر أيّ صوت نسائي في فترة الريادة والتكون أو ما أسماه "القصة الفنيّة " مع أنّه يشير إلى أن دراسته تشمل فن القصة حتى عام ١٩٦٥.

وأيّاً كانت الدرجة الفنّية التي بلغتها قصص سكاكيني، والتقنيات التي اعتمدتها يكفي أنّ هذه القاصّة الناقدة استطاعت قصَّ الشريط الحريري لهذا الفن فاتحة المجال للمرأة أن تدخل عالم القصِّ القصير فلقد " نشأ أدب القصة القصيرة في سورية، واتّخذ شكله، في صورته التي خلقت متطورة، من حيث التصاقه بالواقع والحياة ضمن إطار أدب المرأة على يد وداد سكاكيني "(١) فكان فضاءً إبداعياً رحباً أتاح للمرأة أن تبثَّ عبره شجونها وآلامها وأن ترسم تطلّعاتها ممّا لفت نظر النقد إليها ليتّهم نتاجها بالذاتية ويسمه بها، فَأُخِذَ على القصّة النسائية نزعتها النُّسويّة.

ويزول الحياء الإبداعي شيئاً فشيئاً من حياة القاصة السورية، فتتجرّأ وتقبل على الكتابة القصصيّة، فما أن تهلّ الخمسينيات من القرن العشرين حتى تظهر أسماء قاصات جدد من مثل: منور فوال، سلمى الحفار الكزبري، ألفة الإدلبي، إلى جانب وداد سكاكيني، وتتعدّد المجموعات القصصيّة لتصل إلى سبع مجموعات هي على الترتيب: ثلاث مجموعات للأولى، ومجموعتان للثانية، ومجموعة لكل من الثالثة والرابعة، بعد أن كانت في الأربعينيات مجموعتين لقاصة واحدة. ولا يخفى أنّ هذا القدر من المنتج القصصي النسائي قد شكّل ظاهرة أدبيّة في سورية، لم يجد النقاد بدّاً من ذكرها، والخوض فيها، وإن لم يعطوها القدر الكافي من الدراسة والبحث. وقد علّق د. أحمد جاسم الحسين على القصّة النسائية في الخمسينيات قائلاً: "سجلت هذه المرحلة حضوراً ما للقصّة القصيرة التي تكتبها المرأة، وإن اشتكت نصوص كثيرة من هموم عديدة، لم تستطع قاصات عديدات التخلّص منها إلى يومنا هذا، ولاسيما أنّ عدداً منها تغلب عليها إنشائية اللغة ومقالاتيّة الطابع. وإن لم يكن حضور المرأة آنئذٍ يعبّر عن غنى لأنّه لم يكن بذي حظوة فنية عالية، ويكاد المرء لا يعثر إلاّ على اسم ألفة الإدلبي ممّن استمرّ من النساء في القصّة الفنّيّة، بالرغم ممّا يمكن أن يقال حول انشغاف الإدلبي بالجوانب التوثيقية للمجتمع الشامي بخاصّة ."(٢)

---

(١)– المصري ، مروان وَعلاني، محمد علي. الكاتبات السوريات. ص١٠٩.

(٢)– الحسين، د. أحمد جاسم. القصة القصيرة السورية ونقدها في القرن العشرين. اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١ ص١٤٥.

ويلاحظ متتبّع القصّ النسائي السوري في الخمسينيات أنَّ النقد الذي عنـــي بهـــذا القـــص ودرسه لم يكن منصفاً. فمعظم الأقلام النقديّة تطرّقت لإنتاج وداد سكاكيني وألفـــة الإدلبـــي – ولاسيما من حيث واقعيتهما وتسجيليتهما – وأغفل إنتاج منور فوال وسلمى الحفّار الكزبري، حتى ليكاد المرء لا يعثر إلاّ على شذرات نقدية قليلة تناثرت هنا وهناك، فقد ورد في كتـــاب "الكاتبات السوريات "(١) معلومات قليلة حول القاصّة " منور فوال " تشـــير إلـــى ميلادهـــا وزواجها ودراستها للصحافة وإسهامها في إنشاء رابطة أدبية هي " رابطـــة الأدب العربـــي " التي تهدف إلى خدمة الأدب العربي ولاسيما الأدب النسائي منه، وعملها التدريسي وأعمالهـــا القصصية المطبوعة " كبرياء وغرام ١٩٥١"، " دموع الخاطئة ١٩٥٥"، "غداً نلتقي ١٩٥٩".

وإذا كانت العتمة قد لفّت نتاج منوّر فوّال، فإنّ شيئاً من الضوء قد انهال على نتاج الكاتبة (سلمى الحفار الكزبري) (٢) التي تركت على رفوف مكتبة القصة القصيرة ثلاث مجموعات قصصية هي "حرمان" (١٩٥٢) و"زوايا "(١٩٥٥) و"الغريبة "(١٩٦٦)، وحـــزن الأشـــجار (١٩٨٦) وعلى الرغم من أنّ أول نتاج الكزبري كان في الشعر المكتوب باللغة الفرنسيّة، إذ لم تنظم الشعر العربي، وجدت أن النثر أكثر طواعية لقريحتها الأدبيّة، ولاسيما أنّ طفولتهـــا شحنت بطاقة حكائيّة شفويّة جاءتها من جدّتها التي أسهمت في تكوين موهبتها القصصيّة، فها هي تجيب عدنان بن ذريل عندما سألها: "على من تتلمذت ؟ " بقولها: "لا أستطيع أن أقول أنّي تتلمذت على أحد من كبار الكتّاب، على الرغم من أنّي أولعت بقراءة آثارهم منـــذ صـــغري، ولكن (جدتي)لأمي هي التي حببتني بالقصّة، وشوّقتني إلى إتقانها لما كانت عليه مـــن ذوق رفيع وأسلوب أخّاذ في روايتها "(٣).

---

(١)– المصري، مروان. وَعلاني محمد علي. الكاتبـــات الســـوريات ١٨٩٣–١٩٨٧. ص١٣٤ – ص١٣٥ ويشـــير الكتاب إلى مراجعه في هذه المعلومات، فهي " مستقاة من كتاب " المرأة العربية " الذي أصدره عام ١٩٥٩ السيد توفيق الحلبي، صاحب المكتب العربي للصحافة ....،.. ومن كتاب " من هم " ص٥٩١، ومعجم المؤلفين لعبد القادر العياش ".

(٢)– سلمى الحفار الكزبري، ولدت في دمشق (سوريا)عام ١٩٢٢، باحثة وشاعرة وقاصّة وروائية، تلقت علومها في دمشق وعملت في الحقل الاجتماعي الخيري والنسوي فأسست جمعيّة المسير النسائية عـــام ١٩٤٥ كمـــا عمـــات فـــي الصحافة والإذاعة، عضواً في دار الكتاب العرب، نالت جائزة الملك فيصل العالميـــة لـــلأدب العربـــي عـــام ١٩٩٥. للاستزادة راجع : د. سمر روحي الفيصل. معجم القاصات والروائيات العرب، جروس برس، طـــرابلس لبنـــان، ط١: ١٩٩٦، ص ٦٠–٦١ وكتاب :الكاتبات السوريات ص١٣٩–١٤١

(٣)– بن ذريل، عدنان. أدب القصّة في سورية، منشورات دار الفن الحديث العالمي، مطبعة الأيام .د.ت ص٢٨٥.

وكانت الكزبري قد أشارت إلى فضل جدّتها في مقدمة مجموعتها "زوايا" إذ قالت عنها: "..كان لها أعمق الأثر في تربيتي، وتوجيهي وتكوين ذوقي وشخصيتي..."(١) ولذلك نجد في مجموعتها القصصية قصصاً مأخوذة عن جدّتها، وقصصاً من بيئتها الشاميّة، وأخرى متأتية من رحلاتها وسفرها إلى بلدان أمريكية وأوربيّة، إذ "تنفسّت السيدة سلمى السياسة في الأدب، والأدب في خضم الحياة السياسيّة ومن خلال صانعيها والمشاركين فيها، كما أنّها درست الموسيقا في طفولتها وصباها واستفادت منها بتوظيفها الإيقاعية والميلودية الملحوظة في الكتابة القصصيّة..منحت أسبانيا للأديبة سلمى وساماً رفيعاً عام (١٩٦٤)، هو (شريط السيدة ايزابيلا كاتوليكا) تقديراً للجهود التي بذلتها في أثناء إقامتها مع زوجها سفير سورية نادر الكزبري في مدريد عامي ١٩٦٢ –١٩٦٣... وإننا نرى في كتاباتها تأثّراً واضحاً بثقافة فرنسيّة حصّلتها في مدرسة راهبات الفرنسيسكان، وهي ثقافة متطوّرة بالمقارنة بالسائد من بقايا الماضي. "(٢) إنّ لهذا التنوّع في البيئات الثقافية أثره في نتاج الأديبة القصصي، إذ يغنيه بألوان الواقع المرهون بالزمان والمكان اللذين كثرا في قصصها كثرة لافتة جعلت الناقد عدنان بن ذريل يسجل ذلك بوصفه سمة من سمات قصّها الواقعي (الريبورتاجي).(٣) وتغلب على موضوعاتها النزعة الاجتماعية ولاسيما في وصفها للواقع السوري آنذاك – الدمشقي منه حصراً– ونجد قصصاً تحكي حال واقع إسباني مثل "العاشقة الصغيرة " و"لعينيك يا دولوروس " (٤) أو أرجنتيني مثل "الغريبة " و"السنيورة أبيض "(٥) أو غير ذلك، أما القصص التي تعالج الواقع المحلّي في سورية فكثيرة ومنها: "الأسيران، أم البنات "من مجموعة "الغريبة "(٦) ومعظم قصص مجموعتيها "حرمان " و"زوايا " وتجدر الإشارة إلى أنّ جريدة الأسبوع الأدبي (٧) قد خصّصت ملفّاً عن الكاتبة شارك فيه نخبة من الأصوات النقدية في سورية والعالم العربي وذلك تكريماً لها وتأبيناً لها في رحيلها، حيث ذكرت د. ماجدة حمود مجموعتها القصصية "حزن الأشجار "عام (١٩٨٦) أي بعد عشرين سنة من إصدار آخر مجموعاتها.

---

(١)– الكزبري، سلمى الحفار، مجموعة "زوايا " دار المعارف، القاهرة. ط١: ١٩٥٥. ص٥.

(٢)– المصري ، مروان .ووعلاني، محمد علي. الكاتبات السوريات ،ص١٤٠–١٤١.

(٣)– بن ذريل ،عدنان. أدب القصة في سورية ص٢٩٣.

(٤)– من مجموعتها "الغريبة "ص٣٠ ، ص٣٦ .

(٥)– السابق: ص٦٦ ،ص٧٩.

(٦)– السابق: ص٩ – ص١٦.

(٧)– العدد /١٠٣٣/السبت ٢٠٠٦/١٢/٢م ص٩–١٠–١١–١٢.

ولعلّ القاصّة " ألفة الإدلبي "(١) هي أكثر من قدّم في مسيرة القصّة القصيرة من القاصات اللائي ظهرن في فترة الخمسينيات، فقد استّمر عطاؤها القصصي على امتداد عقود متوالية، إذ ظهرت مجموعتها "قصص شامية" عام(١٩٥٤)، قدّم لها عميد القصّة العربية محمود تيمور " وأشار إلى أنّ "صاحبة هذه المجموعة القصصيّة كانت ذات شخصيّة مستقلّة تتقن الإفصاح عن نفسيّة المرأة، وتعرف كيف تصوّر الحياة الشرقية والعقلية الشرقية، هذه المجموعة كانت تضمّ سبع عشرة قصّة قصيرة منقولة من صميم بيئتها المحليّة الدمشقية "(٢) ثم أصدرت الكاتبة مجموعتها القصصية الثانية عام(١٩٦٣)، أي بعد قرابة عقد من الزمن، لتضمّ "أيضاً سبع عشرة قصّة من القصص القصيرة المستوحاة من التراث الشعبي، والواقع الشامي، والثورات القوميّة ."(٣) ويبدو أنّ أسلوبها القصصي قد انتقل من مرحلة التسجيل (الفوتوغرافي) إلى مرحلة فنيّة، ففي مجموعتها الأولى ذات الطابع المغرق في المحليّة إذ لم "تخرج عن نطاق رصد حياة الأسرة وحياة الناس بملامحهم الشرقية "(٤) تكتفي بالتصوير والنقل التسجيلي عن الواقع فقد بخلت عليها الروح المحلية التي لم تخضع لنقاء الروح الفنية وصلابتها .ولذلك جاءت القصص الجيدة من الناحية الفنية قليلة وفي طليعتها "الستائر الممزقة " و "كان سيئ الخلق " و" كلام رجال " أمّا مجموعتها الثانية فإنها قد حقّقت جميع ما بشرّت به ملامح القصص الأولى من ميزات فنية وخصائص أسلوبيّة في التصوير والتعبير ."(٥)

وإذا كانت موضوعات المجموعة الأولى لا تخرج عن نطاق اجتماعي محلّي فإن موضوعات المجموعة الثانية "تنزع إلى تصوير رحاب الحياة المناضلة ضد المحتل الغازي وضد الدخيل الغاصب وأخيراً ضد الإقطاع الغاشم"(٦) ولاسيما في قصة (سلاطين مخفية)(٧) التي تلتقي مع قصة "الآغا أبو الدب "(٨) من المجموعة الأولى في رصد الواقع السيئ للفلاح في ريفنا السوري آنذاك.

---

(١)- من مواليد دمشق عام ١٩١٢.

(٢)- شبيب، سحر .الالتزام و البيئة في سورية أدب ألفة الإدلبي نموذجاً .الندوة الثقافية النسائية دمشق. ط١: ١٩٩٨. ص٥٤.

(٣)- السابق. ص٥٤.

(٤)- الدقاق، د.عمر .تاريخ الأدب الحديث في سورية .منشورات جامعة حلب ط٢: ١٩٧٩. ص١٢٦.

(٥)- صبحي، محي الدين .الأدب و الموقف القومي .دار الأنوار .دمشق ١٩٧٦ .ص٢٣٢.

(٦)- الدقاق، د.عمر .تاريخ الأدب الحديث في سورية.ص١٢٦.

(٧)- من مجموعتها "وداعاً يا دمشق " وزارة الثقافة ،دمشق. ط١: ١٩٦٣.

(٨)- من مجموعتها "قصص شامية " دار اليقظة العربية .دمشق. ط١: ١٩٥٤.

وتأتي بعد هاتين المجموعتين القصصيتين مجموعتها القصصية الثالثة " ويضحك الشيطان " عام ١٩٧٠ التي تتناول فيها "المرأة زوجاً وأمّاً، عاقراً وعانساً، تتناولها كعشيقة وضرّة ومخدوعة،... ولكنها على الدوام المرأة المدنيّة أمّا المرأة الريفية فلا تظهر غير خادمة في قصة واحدة " الكنز " والمرأة في أغلب القصص هي المحور الأساسي. "(١) بالإضافة إلى "أربع قصص " نضالية "عن العمل الفدائي الفلسطيني والثورة **السورية الكبرى والمرأة المناضلة.**

وقد صدرت مجموعتها القصصية الرابعة "عصيّ الدمع " عام ١٩٧٦ "ويلاحظ فيها اتساع دائرة اهتمام الكاتبة بقضايا المرأة والمجتمع والوطن، التي تعكس الواقع الجديد بكلّ تبدّلاته، وتطرح قضايا إنسانيّة عن استغلال الإنسان للإنسان وعن بؤس المقهورين وغربتهم في مجتمعهم وعن آثار الرجعيّة في أوضاع المرأة، وتعرض صوراً عن صراع الفقر والغنى الذي لا ينتهي. و كذلك تتحدّث عن حرب تشرين وآثارها النفسيّة في أبناء شعبنا."(٢) فإذا كان بعض النقّاد قد نظروا إلى أدب ألفة الإدلبي بوصفها "ممثلة صادقة لمصالح المجتمع الإقطاعي الشرقي وآرائه وقيمه. الذي لم يزل يحتفظ ببعض السلطة عن طريق رجال الدين وبقايا الإقطاع، وعن طريق القيم والأخلاق المتوارثة، العشائرية والبطريركية والدينية، عبر هذه القيم والأخلاق المسماة خطأ "عربية " والأصح تسميتها "عربية قديمة " والتي ما تزال تلقى الكثير من الدعاية والتكريم. أمكن ظهور أديبة كألفة الإدلبي وانتشار أدبها ولو انتشاراً محدوداً. لما للشكل الأدبي لديها من نواقص ومآخذ."(٣) فإنها في مرحلة ما بعد حرب تشرين التحريريّة قد أصبحت أكثر وضوحاً في أذهان متلقيها ونقّاد الأدب السوري، وكثير من النقاد أشار بأدبيتها وشخصيتها ويكفي للباحث أن يقرأ بضع الصفحات التي اختتمت بها الباحثة سحر شبيب كتابها عن ألفة الإدلبي تلك التي عنونتها بـ " شذا الكلمات، مما قاله بعض الأدباء في ألفة الإدلبي "(٤) ليعرف من هي هذه السيدة التي سمّاها بعضهم "ست الشام "(٥) وآخرون نعتوها بـ "ياسمينة دمشق "(٦) هكذا مرت سفينة الكاتبة في بحر التلقي ما بين مدّ وجزر، وقد مرّ بنا قول الدكتور أحمد جاسم الحسين إنها الكاتبة الوحيدة من قاصات الخمسينيات التي

---

(١)- ياسين، أبو علي وسليمان ،نبيل .الأدب والأيديولوجيا في سورية ١٩٦٧-١٩٧٣ دار بن خلدون . بيروت ط١.تشرين الثاني ١٩٧٤. ص٣٥.

(٢)- شبيب، سحر ،الالتزام و البيئة في القصة السورية ص٥٦.

(٣)- ياسين، أبو علي وسليمان ،نبيل .الأدب و الأيديولوجيا في سورية، ص٥٦.

(٤)- شبيب ،سحر، الالتزام و البيئة في القصة السورية، ص١٩٥ – ص٢٠٣.

(٥)- السابق. ص٤٦.

(٦)- السابق. ص٤٦ وأنظر: كتاب " الخطاب النسوي في الأدب العربي الحديث " لأحمد دوغان، حلب ط١/د.ت ص١٤١.

استمرت حتى فجر القصة الفنّيّة ونضيف بل حتى عقد التسعينيات إذ ظهرت مجموعتها " ما وراء الأشياء الجميلة" (١٩٩٣). وإذا كانت الإدلبي من الجيل المحافظ، المقدّس للماضي وتقاليده، الممجّد لتراثه، من الناحية الأيديولوجية والفكريّة. فإنها ارتقت فنّيّاً بقصصها من الواقعية التسجيلية ذات البعد الإنشائي الإخباري إلى واقعية فنيّة اعتمدت فيها آليات القص وتقنياته الفنيّة المتعلّقة بفنيّة السرد وتنويع الحوار والمونولوج الداخلي والتداعي ووصف الشخصيات والتسلسل المنطقي للأحداث وذلك مع تنويع موضوعات القص واتساع آفاقه.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ قصص ألفة الإدلبي – وأدبها عموماً – قد عرف في غير لغة، بل هناك من يقول إنَّ العديد من أعمالها القصصية قد ترجم إلى ما يزيد على عشر لغات أجنبيّة لا بل دخلت بعض قصصها إلى المناهج المدرسية في سورية، مثل قصتي "عاد إنساناً" و"الحقد الكبير" وتدّرس هذه القصّة الآن في الولايات المتّحدة الأمريكية على طلبة الشهادة الثانوية أيضاً "(١).

وإذا ما تركنا الحديث عن الكاتبات اللواتي كتبن القصّة انطلاقاً من الخمسينيات، وأردنا الولوج إلى المنجز القصصي النسائي في الستينيات، أمكن لنا أن نفترض أن تطوّراً قد لحق بالقصّة القصيرة النسائية، على المسارين الكمّي والنّوعي، ولعلّ متتبّع مؤشراتها يقر بهذا النمو ولاسيما من الناحية الكميّة في المنتج الإبداعي، وفي عدد القاصات، فإذا كانت الأربعينيات قد سجلت اسم قاصة واحدة في سجلاّتها، وفاقتها الخمسينيات بثلاث، فقد سجَّل عقد الستينيات قفزة نوعية في المجالين الإحصائي الكمّي والإبداعي النوعي، بمعنى أن الستينيات لم تُخْرج إلى الوجود عدداً من القاصّات وحسب بل إنّها أرست على شاطئ الإبداع أسماء ونتاجات لن تُنسى لما حفرته في جسد الإبداع القصصي من مساهمات جعلت تاريخ النقد في سورية يسجلّها بوصفها ريادة أو سبقاً إبداعيّاً.

ومما لا شكَّ فيه أنّ تعدّد الأصوات القاصّة في الستينيات أفضى إلى تنوّع التقانات القصصيّة وتباين الموضوعات والمضامين واختلاف طرائق التناول والأساليب ضمن فضاءات التجريب

---

(١)– شبيب، سحر. الالتزام والبيئة في القصة السورية ص ٥٧–٥٨.

المتفاوتة وإن تقاربت البيئات القصيّة، إذ إنّ جميع القاصات حتى فترة الستينيات من بيئة دمشقية، ولا يقع الباحث على قصص نسائية سورية خارج دمشق حتى مطلع السبعينيات (*) ولعلّ أول صوت نسائي يسمع في الستينيات هو صوت أمّ عصام (خديجة الجراح النشواتي) عبر مجموعتها " ذاكر يا ترى"الصادرة عن دار الثقافة في دمشق عام (١٩٦٠) ومن يقرأ هذه المجموعة يقف على موضوعات نسويّة متفرّعة عن الهموم العاطفيّة للمرأة ،ذلك أنّ الثيمة المشتركة بين قصص المجموعة هي أنّ " المرأة ذائبة في حب الرجل، بينما لا يستحق الرجل هذا الحب مما يدفعها إلى محاولات تخطّي هذه العلاقات المتعبة التي تؤدّي إلى شقاء المرأة و عذابها "(١) وخديجة الجراح النشواتي من مواليد دمشق عام (١٩٢٣) (٢) ولها في القصّة القصيرة أربع مجموعات هي "ذاكر يا ترى" عام (١٩٦٠)، و"إليك " عام (١٩٧٠)، و"عندما يغدو المطر ثلجاً" عام (١٩٨٠)، و"غداً يوم آخر" عام(١٩٨٥)، وقصص مجموعة " إليك " لا تبتعد عن قصص مجموعتها الأولى في أسلوبها وموضوعاتها، إلاّ أنّ القاصّة طوّرت في مجموعتها الثالثة " عندما يغدو المطر ثلجاً " نزوعها الرومانسي، بمقارنة أوثق لعنصري التوتر والتكثيف تخفيفاً للاسترسال الإنشائي اللغوي وملامسته لمبنى استعاري عن طريق التحليل النفسي و دقة الوصف المجازي "(٣) ويبدو أن أم عصام " تحاول الجمع بين أسلوبين للقصص هما: النقل الفوتوغرافي للواقع، وطريقة الروي النسوي الشفوي... وأنَّ عالم أم عصام يختلف عن عالم الكاتبات السوريات الأخريات، فهي قلّما تسجّل فولكلوريات الحياة النسوية التقليدية التي تمدها جماليات ناديا خوست، وتسجيليات سهام ترجمان، ودقائق إلفة الإدلبي، بدماء الحياة ...إنَّ أم عصام تعيش قصصها، هي، ومن خلال وقائع العالم الملموس الذي تحياه."(٤) ولعلّ قارئ مجموعتها الأخيرة يتلمّس غلبة الروح الرومانسية، ولاسيما في معالجتها لقضايا المرأة في أواخر عمرها، وعموماً، فقد سيطرت النزعة النسويّة على نتاج خديجة الجراح النشواتي. ولذلك فقد رفعت صوتها لتشدّ من أزر المرأة ولاسيما أنّها اعتقدت

(*)– هذا الحكم خاص بالمجموعات المطبوعة، ولا يخصّ القصص المنشورة في الدوريات والمجلات، لأن الباحث قد يقع على قصص منشورة هنا وهناك لقاصات سوريات. وعلى سبيل المثال لا الحصر نشرت ضياء قصبجي – من حلب – قصصاً منذ عام ١٩٦٥ وفازت بجائزة أحسن قصة لعيد الأم عام ١٩٥٧ انظر الكاتبات السوريات، المصري. ووعلاني ص ١٣٦.

(١) – أبو هيف، د. عبد الله، القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق. ٢٠٠٤. ص ٤٩.

(٢) – السابق ص ٤٨ ، والكاتبات السوريات، المصري و وعلاني ص ١٤٩.

(٣)– أبو هيف، د. عبد الله ، القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة . ص ٥٠.

(٤)– المصري، مروان. ووعلاني . محمد علي، الكاتبات السوريات ١٨٩٣– ١٩٨٧. ص١٥٠.

أنّه ما من أحدٍ يفهم المرأة سوى المرأة إذ قالت في لقاء صحفي ".... أجد أنَّ شخصية المرأة يجب أن تكتب عنها المرأة فهي أقرب الناس إليها ."(١)

ومن قاصات الستينيات أيضاً القاصّة ثريّا الحافظ (٢) التي تطالعنا في مجموعتها القصصيّة الوحيدة " حدث ذات يوم "(٣) ببطولات نسائية بعيدة عن هموم العاطفة والغرام الجنسيين ومجبولة بعاطفة وطنية صاخبة، إذ تبدو المجموعة وكأنها سيرة ذاتيّة لمناضلة هي الأديبة ذاتها – تتحدّث في قصصها عن بطولاتها مع رفيقاتها أو مع أسرتها ويظهر ذلك بدءاً من الإهداء:" إلى روح والدي الشهيد أمين لطفي الحافظ الذي استقبل الموت ضاحكاً وهو يقول لجلاّديه: مرحباً بالموت في سبيل العروبة، وليعلم السفاح التركي بأنّ لنا أولاداً سيشبّون ويعيشون في أرض بنينا لهم فيها من جماجمنا صروح العزّة العربيّة والكرامة الإنسانية ".... وإلى روح أمي ...التي أرتني طريق النضال ودفعتني إليه ... وإلى زوجي الكريم المجاهد النبيل منير الرّيس الذي علّمني ما هي المبادئ ."(٤). وكما تشير إلى ذلك قصص المجموعة من خلال العتبات الأولى وأعني بها العناوين: " الفداء، من صفحات الجهاد، ذكريات في عيد الجلاء، سلاح الإيمان" فالهاجس الأول هو الوطن وقضيّة الصراع مع المستعمر من هنا كان الالتزام هو السّمة التي تميّز مجموعة ثريا الحافظ، بل إنّ القصص الأخرى التي لا توحي عناوينها بالهمّ القومي والشاغل الوطني لا تخرج عن هذا الإطار. مثل " مؤامرة على فأرة، فليسقط واحد من فوق، الصديق المجهول، أمنية الأستاذ علي، ...." كما كان لهذه الكاتبة مشاركات سياسية وثقافيّة هامّة عبر مسيرتها الحافلة بالعطاء.

وفي فترة الستينيات انبثقت أولى قصص كوليت خوري (٥) القصيرة – و إن كان صوتها قد سمع في الرواية والشعر منذ فترة الخمسينيات – فظهرت مجموعتها " أنا و المدى " عام (١٩٦٢) ثم جاءت مجموعتها الثانية " كيان" عام (١٩٦٨) والثالثة " المرحلة المرة " عام (١٩٧٠) والرابعة " الكلمة الأنثى" عام (١٩٧١) و" قصتان" عام(١٩٧٢) و" أيام مضيئة " عام

---

(١)– السابق ص١٥٠. انظر .جريدة (الكفاح) لبنان. العدد٣٠٨٩. في ١٩٦٩/٦/١٨.

(٢)– من مواليد دمشق عام ١٩١٢ انظر الكاتبات السوريات ص٦٦.

(٣)– الحافظ، ثريا . مجموعة " حدث ذات يوم " مطبعة الاعتدال ط١: ١٩٦١. يرى د.أحمد جاسم الحسين في ثبته للقصص أنها طبعت عام ١٩٧١.

(٤) – السابق ص٣–٤.

(٥) – ولدت كوليت خوري في دمشق عام ١٩٣٧. وعليه خلاف . انظر : الكاتبات السوريات ص٨٨.

(١٩٨٤) و"امرأة " عام(٢٠٠٠)، و" طويلة قصصي القصيرة" عام (٢٠٠٠) و "ستلمس أصابعي الشمس" عام (٢٠٠٢). و" في الزوايا.. حكايا " عام(٢٠٠٣). وتظهر أعوام النشر امتداد صوتها الأدبي على ما يقارب نصف قرن من الزمن، فإبداعات كوليت خوري تتسم بتنوّعها (شعر– قصة– رواية) وتمتد على فترة طويلة زمنياً مما يشير إلى حضور أدبي رفيع المستوى، لكنّه لم يسلم من النقود اللاذعة حيناً ولم تعمل الإطراءات على جعلها سيدة لفن من الفنون الأدبية، بل إنها تراوحت في إبداعاتها بين قبول ورفض، بل إنّ هنالك من ذكر أن معارك شنّت ضدها في صحف الخمسينيات (١) وقد " عانت كوليت خوري من تجاهل الصحافة السورية لها طوال ما يقرب من ثماني سنوات "(٢) ولقد اتهمت بالذاتية التي " إذا طغت على الأحداث تميتها، وهذا يلحظ في كثير من قصص المرأة، بخاصة تجربة كوليت خوري التي تملك لغة منسابة لكنها أميل إلى التعبير عن جوانب عاطفية بمفردات ذات مداليل شعرية إلى حدٍّ كبير مع انعدام التصعيد الدرامي وحصول الانسياب اللغوي والتداخل الذي لا يكون محسوباً من وجهة البناء "(٣) وهناك من يرى أنّها برجوازيّة، متنصلة من هذا النعت " إنها تعد نفسها فوق الطبقات، خارج التشكيل الطبقي التاريخي، إلاّ أنّ من يزعم هذا الزعم هو في الواقع منتم إلى الطبقة المسيطرة في المجتمع، ينال الامتيازات دون أن يعترف بذلك، بهدف التملّص من مسؤولية طبقته، ومن ثمّ من مسؤوليته الشخصيّة، ممّا ييسّر له لعب دور الحكم (المتميز طبعاً تحت ستار الموضوعية و الإنسانية) في الصراع الطبقي."(٤)

وإذن، فلقد تعرّضت كوليت خوري للنقد، ولاسيما اللاذع منه وربّما جاء ذلك في سياق أن الشجرة المثمرة أكثر تعرّضاً للضرب من الشجرات التي لم تثمر ومن النقد الذي حاول التلطّف قول د. حسام الخطيب في قصصها:" إيحاء خفيف تبثّه كلمات رشيقة مثل فراشات الحقل، مع عبارات معينة يجري تكرارها ربّما على طريقة موضوعات الإنشاء لدى طالبات المدارس الموهوبات ويظل العنصر الأوتوبيوغرافي ركيزة من ركائز القصة. وهذا هو تفسير

---

(١) – المصري، مروان. ووعلاني، محمد علي. الكاتبات السوريات ص٩٢.

(٢) – السابق. ص٩٢. وخلال لقاء عقد وممثل مجلة " البلاغ" اللبنانية، ردت كوليت: " فالصحف السورية لم تكتب عنها حرفاً (المقصود كتب كوليت الأربعة " دمشق بيتي الكبير "، " كيان "، " المرحلة المرة "، " الكلمة الأنثى ") طوال ثماني سنوات".

(٣) – الحسين، د. احمد جاسم ، القصة القصيرة السورية و نقدها في القرن العشرين. ص٢٤٩.

(٤) – ياسين، بو علي ، سليمان ، نبيل : الأدب والإيديولوجية في سورية. ص٦٢.

الرّتة الوجدانيّة (ليريك) في ما تكتبه كوليت، ونموذج البطلة وطبقتها لم يتغيرا، ومن أجل هذا يقولون إنّ قصص كوليت قصص برجوازيّة ."(١)

ولم يجهد النقاد كثيراً ليجدوا أنَّ القاصّة تميل إلى إنشائية شعريّة وسمها بعضهم بأنّها "كتابة نصف شاعرية عن مشاعر رقيقة "(٢) وقالت فيها الكاتبة قمر كيلاني: " وهي تكتب بسلاسة وعذوبة قريباً من روح القارئ لكنّها لا تعتمد كثيراً أو قليلاً على الرمز والدلالة، ولا يعنيها أيضاً أن تكون العبارة قوية ومتينة لغويّاً بل يهمّها أن تواصل مشاعرها مثل أفكارها إلى القارئ "(٣) وهذا عدنان بن ذريل يقدّم ملاحظاته حول نماذجها القصصيّة فيقول إنّها: " لا تستطيع الانفلات في قصصها من شاعريتها لا في موضوعاتها ولا في أسلوبها، إنّها مهما حاولت الالتفاف إلى الواقع أو إلى الحياة والمجتمع ظلّت تزاحمها بالأخيلة الجيّاشة، تزاحمها بالمعاني الشيّقة، والعواطف الرهيفة. كما وأغلب الظن أنّها في قصصها تتأثر، صراحة خطى (المنحى) الشعري في القصة والذي أخذ يشيع في أدبنا المعاصر اليوم، ويعتبر القصّة قصيدة مثل الشعر المنثور، غايتها رسم لوحة، أو تلقين همسة لا أكثر، تقرأ في هذه القصص فلا تسحب إلاّ أنّك تقرأ شعراً منثوراً أو نثراً فنّيّاً ..(يا أنا) و(إلى أين ؟) و(من منّا الغائب ؟) و(سراب) ....وغيرها "(٤) وقد اختلف النقاد حول انزلاق القصة نحو الشعر أو ارتقائها نحوه، فمنهم من اعتبره انزلاقاً وانحرافاً نحو الشعر من مثل عبد القادر الحصني (٥) ومنهم من رأى أنّ "القصة إذا لم تكن شعراً فهي ليست قصّة " كما يقول د. عبد الملك مرتاض (٦) ولذلك أصبحت المعايير النقدية مترجرجة خاضعة للذائقة النقديّة وللتعصّب

---

(١) – الخطيب ، د. حسام . القصة القصيرة في سورية : تضاريس و انعطافات . منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي. دمشق.١٩٨٢. .ص١٥٦.

(٢)– السابق ص١٥٥.

(٣)– دورية الموقف الأدبي . السنة الخامسة والثلاثون العدد ٤٢٧. تشرين الثاني ٢٠٠٦. حوار مع الأديبة قمر كيلاني. حاورها: أديب قزاز : ص ١٢٠ – ص١٣١.

(٤)– بن ذريل، عدنان . أدب القصة في سورية .ص٤١١.

(٥)– شاكوش . ابتسام . مجموعة " محاولة لخروج من المجال المغناطيسي " .مطبعة عكرمة . دمشق. ط١: ١٩٩٧. المقدمة بقلم عبد القادر حصني ص٥.

(٦)– عن . بن سالم، عبد القادر ، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد .اتحاد الكتاب العرب . دمشق ٢٠٠١. ص٤٣.

الإيديولوجي وللنظر الدوغمائي. الأمر الذي يدفعنا للقول إنّ جملة النقود الموجّهة لكتابات القاصّة لا تقلّل من شأن هذه القصص، بل يكفي أنّها تسلّط الضوء عليها وقد مرّ بنا أنّ كوليت خوري قد اشتكت من القطيعة النقدية، في أدنى مستوياتها – وأعني به المستوى الصحفي – فهي تريد أن يتناول النقاد هذا المنتج لتستشعر التواصل وللتأكد من وصول الرسالة .

ويجدر بالبحث هنا أن يشير إلى استخدام كوليت خوري لتقانات قصصيّة تحديثيّة منذ مجموعاتها الأولى فبالإضافة إلى شعرية اللغة التي أومأ إليها النقاد، نجد لديها التقطيع والنجوى (المناجاة) والحوار والسرد بضمير التجربة (الأنا) والسرد بضمير الغائب ولاسيما المؤنث (هي) وقد أشار إلى بعضها عدنان بن ذريل إذ قال:" إن عنصر الإيحاء واعتماد النثر الفنيّ، المتقطّع، والقصير، والمهموس، يجعلها نمطاً خاصّاً وجديداً "(١). وفي النهاية لا بدّ من القول إنّ كوليت خوري (*) أديبة بارزة في ساحة النثر السوري على امتداده منذ فجر الستينيات، فيما يخص القصة القصيرة – و لا تزال همتّها الفنّيّة تتحف الساحة الإبداعية بخلاصة تجاربها ومعايشاتها.

إذا كان الأدب يحتاج إلى ثقافة واسعة يتحلّى بها مبدعه، ويحتاج إلى ذات لا تقبل بالواقع ولا ترضى به، بل تثور على نقائصه ودونيّاته وتفجّر فيه طاقات الممكن واللازم وتؤجّج فيه كبرياء المثل وعنفوان القيم فإن نزق غادة السمّان وانتفاضها ضد تقاليد الواقع العربي وأعرافه التي سامها البلى جعلت منها رائدة من روّاد الكتابة النسائية في عرف بعض القرّاء، ولا غرو في ذلك إذ إنهّا قدّمت أدباً جريئاً طرق (تابوات) متعددّة لم يجرؤ قلم نسائي من قبلها على طرقها. فهي " أوّل من تجرّأ على طرح قضية المرأة ضمن إطار ثوري متكامل، وهذا ما دفع بعض الأوساط الدينيّة المتزمتة إلى مهاجمتها منذ بداياتها، متهمين إيّاها بالتحريض على ثورة نسائية ."(٢).

---

(١) – بن ذريل، عدنان ، أدب القصة في سورية ص٤١٥.

(*)– معظم الدراسات تذكر " كوليت خوري " إلاّ أن مجموعاتها القصصية (الكلمة الأنثى ، أنا والمدى) ترفع اسم "كوليت الخوري ".

(٢) – الاختيار، نجلاء نسيب، تحرر المرأة عبر أعمال سيمون دوبوفوار وغادة السمان (١٩٦٥–١٩٨٦) دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت. ط١: كانون الثاني ١٩٩١. ص٦.

ولذلك فقد اقترن اسمها باسم سيمون دوبوفوار وفرجينيا وولف.(١) وقد ترجمت بعض أعمالها إلى اللغات:" الإسبانية، الفرنسية، الإنكليزية، الروسية، الألمانية، الرومانيـــة، البولونيـــة "(٢) ولعلّها من أغزر الأدباء إنتاجاً، وقصصها " تحمل إحساساً عاطفياً غنياً بـــالوطن والتـــراث، وبغربة حادّة، ربّما كانت من تأثير الموجة الوجودية التي غمرت الأســـواق الفكريـــة للعـــالم العربي في فترة الستينيات."(٣). وإذا كانت أولى مجموعاتها القصصـــية قـــد صـــدرت فـــي الستينيات فقد استمرَّ عطاؤها عقوداً بعد ذلك وأولى مجموعاتها هي :" عيناك قـــدري " عـــام (١٩٦٢) ثم " لا بحر في بيروت " (١٩٦٣) تلتها مجموعة " ليل الغرباء " (١٩٦٦) و" رحيل المرافئ القديمة " (١٩٧٣) التي عدّت توجّهاً جديداً في مسارها الأدبي ومجموعة " زمن الحب الأخير " (١٩٧٨). ومجموعة " القمر المربع" (١٩٩٤).

ولقد شغلت غادة السمان النقاد والقرّاء ويتحدّث عبد العزيز شبيل عـــن " اخـــتلاف النقـــاد الشديد في نظرتهم إلى أدب غادة. ولعلّ اختلافهم هذا لا يعادله إلاّ اتفاقهم – رغم ذلك – على ضرب من النقد " الانطباعي " الذي لا يعدو أن يكون مدحاً يصل إلى حدّ المغـــالاة، أو ذمّـــاً يشارف الانتقاص، وقد حاولت أن اطّلع على أغلب ما كتب حول غادة فوجدته في أغلبـــه لا يخرج عن هذين المسلكين هذا بالإضافة إلى أنَّ هذا النقد يهتم بغادة " الإنسانة "على حســـاب غادة " الأديبة ".(٤) ولعلّ عبد العزيز شبيل قد أصاب كبد الحقيقة في مقولته، فخلدون الشمعة يتحدث عن ملامح من الواقعية الانطباعية في قصصها من خلال الاهتمام بالحواس وإخضاع العقدة والسياق القصصيين للمزاج (٥).

ويرى رياض عصمت أنَّ أهم من كتب القصة القصيرة الانطباعيّة هي غادة السمان، " بل ربما كانت أفضل من يمثّلها بكل ميزاتها وأخطائها. "(٦) ويرى أنها ستخلق بعدئـــذٍ مزيجـــاً رائعاً بين المدرستين الانطباعية والتعبيريّة. وعلى العموم فقد عدّها بعضهم من الجيل المجدّد

---

(١) – ينظر: عنوان المرجع السابق، والشمعة، خلدون. الشمس والعنقاء: دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيـــق. اتحاد الكتاب العرب. ١٩٧٤. ص١٤٦. إذ يشير إلى استفادتها من تقنية فرجينيا وولف ولكن بشكل مغلوط.

(٢) – المصري، ووعلاني ، الكاتبات السوريات ص١١٢.

(٣) – عصمت، رياض، الصوت والصدى ص٦٣.

(٤) – شبيل، عبد العزيز، الفن الروائي عند غادة السمان ،كتاب المعارف ، دار المعارف ، سوسة ، تونس ط١: ١٩٨٧ ص١٠.

(٥) – ينظر: الشمعة، خلدون، الشمس والعنقاء ص١٠٤.

(٦)– عصمت، رياض، الصوت والصدى. ص ٦٢.

في القصة القصيرة السورية (١) إذ إنها " تجيد تصوير شخصياتها إجادة بالغة، فقد أوتيت أسلوباً أخاذاً يطفح بالحيويّة ويعجّ بالصور المتوثّبة وبخاصّة في مضمار تصوير نزعات الأنثى ورغائبها في لقطات ذكية طريفة ."(٢) وهذا ما تذهب إليه الأديبة قمر كيلاني إذ سئلت عنها فأجابت أنّها " ذات أسلوب متفرّد ، والعبارة عندها ذات خصوصيّة شديدة، وهي عبارة متدفّقة وتظّل قصصها القصيرة أكثر إبداعاً من رواياتها ..."(٣) ولعلّ اختلاف النقاد حول أدبها فنّاً وفكراً، جعل لإبداعاتها مكانة تختلف عمّا حققته إبداعات المنجز القصصي النسائي المعاصر لها.

وفي عقد الستينيّات أصدرت د. ناديا خوست أول نتاج لها في مضمار القصة القصيرة وكانت مجموعتها القصصيّة الأولى " أحب الشام " عام (١٩٦٧) ثمّ توالت نتاجاتها فصدر لها " في القلب شيء آخر" (١٩٧٩) و" في سجن عكا " (١٩٨٤) و" لا مكان للغريب " (١٩٩٠) و"مملكة الصمت " (١٩٩٧). ممّا جعل مسيرتها القصصيّة تحظى بالعناية والاهتمام من كبار النقّاد السوريين أمثال د. عبد الله أبو هيف ود. نضال الصالح وغيرهما. وقد تحدّث النقّاد عن أسلوبها " المتوتر البسيط الحي الآسر، إنّها قاصة من طراز فريد تكتب بإلهام وعفوية، فتتدفّق قصصها كغدير من الماء العذب لا يوقف جريانه شيءٌ"(٤) وركزّوا على تجربتها القصصيّة التي لا تستمدّ " أهميتها من ريادتها النسبيّة في تجربة القص النسوي السوري فحسب بل من مفارقتها لهذه التجربة بآن "(٥) من حيث المقدرة الأسلوبية الرفيعة المستوى، والموضوعات النابضة بالحيوية والمحايثة للواقع، ويلاحظ أنَّ تجربتها امتدت عبر عقود طويلة رغم قلّة إنتاجها مما يفترض وجود هذه الخبرة الإبداعية التي لمسها المطلعون في نتاجها. فلقد " ابتكرت د. ناديا خوست لغتها الخصوصيّة، من خلال خلق جماليات الكتابة الخاصة، عبرت بوساطتها إلى مشكلات الحياة اليومية، بدءاً من الحياة المنزلية – البيئية، إلى العلاقات الإنسانية بين الرجل والمرأة .... وهي في كل هذا ترفع سيفاً من الخشب لتطال رقبة

---

(١)- الحسين، د. أحمد جاسم. القصة القصيرة السورية ونقدها في القرن العشرين. ص١٥٥.

(٢)- الدقاق. د. عمر. فنون الأدب المعاصر في سورية. منشورات دار الشرق ط١: ١٩٧١. ص١٩٣-١٩٤.

(٣)- الموقف الأدبي. السنة الخامسة والثلاثون، العدد /٤٢٧/، تشرين الثاني ٢٠٠٦، حوار مع الأديبة قمر كيلاني. ص١٢٠- ١٣١.

(٤)- عصمت ، رياض ، الصوت و الصدى . ص٢٥٠.

(٥)- الصالح، د. نضال. مملكة الصمت عالم الموتى الأثير. مجلة عمان، تصدر عن أمانة عمّان الكبرى . العدد السادس والتسعون، حزيران ٢٠٠٣ . ص٣٠-٣٣.

من المعدن... إنها تريد أن تفعل شيئاً إنسانياً ثورياً ولكنه غير دموي "(١) لقد خصصت دراسات كثيرة لنتاجها تحدثت عن معظم عناصر القصّة من لغة وأحداث وطرائق عرض وشخصيات و" الصحيح أن البطل في قصص ناديا خوست هو الحياة اليومية، ولكن إيمانها العميق بانتصار الإنسان جاوز مدى الظلم إلى اختبار فكرتها عن الواقع في وجوه متعدّدة ممّا أنجب بدوره قصصاً ذات نكهة متميزة وإحساس شجي بالحياة "(٢).

وللمتتبع المدقّق أن يلاحظ أنّ المنجز النسائي في القصة القصيرة لم يشكل سوى حجم صغير أمام حجم ما أنجزه القاص السوري في الستينيات، ولعلّ المقارنة تشير إلى أنّ المجموعات الصادرة ما بين عامي /١٩٦٠-١٩٦٩/ تتوزع بنسبة مقدارها مجموعتان نسائيتان مقابل إحدى عشرة مجموعة للقاصين الرجال، وهذا يعني أنّ المنجز القصصي النسائي كان أقل من خمس ما أنجزه القاص، وتشير المجموعات الصادرة في عقد السبعينيات إلى تغيّر هذه النسبة التي قد يصل فيها نتاج المرأة القاصة إلى ربع نتاج القاص الرجل (من حيث عدد المجموعات ولاسيما بعد أن أصبحت قصص الأطفال في عداد المجموعات المعنيّة.) ونجد في كتاب " القصة في الوطن العربي " حديثاً عن القصة القصيرة في سورية: " مع إطلالة عقد السبعينيات تبدأ المرحلة الرابعة للقصّة السوريّة القصيرة، ويؤكدّ كتاب الجيل الرابع حضورهم... كما تشارك القاصات في هذه المرحلة الخصبة بالأسماء، ولعلّ أبرزهن ناديا خوست، دلال حاتم، ليلى صايا سالم، ضياء قصبجي، ملاّحة الخاني، سلوى الخيّر وهنّ الامتداد الطبيعي لأجيال القاصات السوريات اللواتي شاركن الرجل رحلة الولادة والنضوج، فقد تميزت قصة المرأة منذ البدايات وحتى إطلالة المرحلة الثالثة، بتابعيتها للرجل واتّصفت بصفات قصّته، ومع نهاية الخمسينيات ومطلع العقد التالي، تقف القصة (النسائية) على قدميها وتتميز أسماء منها: (وداد سكاكيني، ألفت الادلبي، منور فوال، كوليت الخوري، سلمى الحفار الكزبري، نجاح العطار، غادة السمّان.) فيضعن قصصاً وروايات، ويكتبن الدراسات، وتأخذ المرأة القاصة مكانتها اللائقة لتسهم كطرف معادل ومساوٍ للرجل القاص، في رفد القصة السورية فتكبر بهن، مساحة الاهتمام التي تحتلها القصّة القصيرة بين الأجناس الأدبيّة في سوريا ".(٣)

---

(١)- المصري، مروان. ووعلاني ، محمد علي. الكاتبات السوريات. ص٩٨-٩٩.

(٢)- أبو هيف. د. عبد الله. كاتبات من سورية. مجلة المعرفة، العدد ٢٣٦. تشرين أول ١٩٨١. ص٢٠٧.

(٣)- يوسف، محسن. القصة في الوطن العربي، سلسلة كتاب الشعب. العدد:٩٥. طرابلس ليبيا. ط١: ١٩٨٥. ص١٥١-١٥٣.

ويُظهر كلام الباحث أن ظاهرة الكتابة النسائية للقصة (القص النسائي) مرّت بمراحل تضارع مراحل القصة السورية بمجملها، وأن لها في عقد السبعينيات أن تنهض ولاسيما بعد أن وقفت على قدميها في الستينيات فهل يوحي واقع الحال بهذا القول؟! وعلى الرّغم من المآخذ التي يمكن أن تؤخذ على هذا القول، فإنّه يشير إلى بروز صوت أنثوي على امتداد المراحل التي قسّمها الدارسون وصنّفوها.

برزت أسماء كثيرة في هذا العقد وتركت آثاراً واضحة في مسيرة القصة القصيرة السورية ومن هذه الأسماء الأديبة " قمر كيلاني "(١) التي أصدرت رواية منذ الستينيات بعنوان "أيام مغربية " (١٩٦٥)، أما قصصها القصيرة فلم تخرج إلى الوجود مطبوعة في مجموعة حتى عام (١٩٧٢) إذ ظهرت مجموعتها " عالم بلا حدود " عن وزارة الإعلام العراقية، كما ظهرت مجموعتها " الصيادون ولعبة الموت " عام (١٩٧٨) عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق. وكانت قد كتبت قصصاً قصيرة نشرتها هنا وهناك. تقول لمحاور لها:" وظلّت رغبتي الأولى أن أكون في موكب الملكة الصغيرة أو القصة القصيرة التي نشرتُ أعداداً منها كثيرة في الوطن العربي كلّه، وترجم بعضها إلى لغات أجنبية، ولم أنس بالطبع الإذاعات العالميّة أو العربية التي كانت تحتفي بالقصّة القصيرة وتذيعها في برامجها الثقافية "(٢) وبما أنّ القصّة القصيرة هي حكاية الإنسان الفرد في صراعه مع مجتمعه لم تخرج في إبداعاتها القصصية عن هموم الإنسان وتطلّعاته؛ "فكتابات قمر كيلاني تشكل مدوّنة إبداعية – اجتماعية عن حياة الناس في سورية طوال العقود الأربعة الماضية من القرن العشرين، كما تشكل مدوّنة للوعي الوطني والقومي حين تحسست بأدبها آلام الشعب العربي الفلسطيني وفداحة المأساة التي تعرض لها."(٣)

ولعلّ الأديبة القاصّة " ضياء قصبجي "(٤) تحقّق حضوراً في المشهد الثقافي السوري ولاسيما بعد إصدارها لمجموعات تقوم على مفهوم القصة القصيرة جداً ، وهي مقروئية قصصيّة حديثة طرأت على فن القصّة القصيرة . صدر لها في مجال القصة القصيرة :" العالم

---

(١)- ولدت في دمشق عام ١٩٢٨م . باحثة وكاتبة وقاصة وروائية. انظر: معجم القاصات والروائيات العرب .ص٩٤.

(٢)- الموقف الأدبي العدد /٤٢٧/ ت٢/٢٠٠٦/حوار مع الأديبة قمر كيلاني: ص١٢٣. أجراه أديب قزاز.

(٣) - السابق ص١٢١.

(٤)- ضياء قصبجي من مواليد حلب /١٥/ آب /١٩٣٩/ .انظر كتاب: الكاتبات السوريات. المصري ووعلاني. ص١٣٦ وكتاب أديبات عربيات: سير ودراسات، الجزء الثالث. عيسى فتوح. دار كيوان ط١: ٢٠٠٣ دمشق. ص٢١٣.

بين قوسين" (١٩٧٢) و" القادمة من ساحات الظل" (١٩٧٩) و" جسد يحضن الحب ويبتعد"(١٩٨١) و"أنتم يا من أحبكم"(١٩٨١) و" التوغل في عمق الغابة"(١٩٨٤) و" ثلوج دافئة" (١٩٩١) و"إيحاءات" (١٩٩٥) و" إيحاءات جديدة" (٢٠٠١).

وللأديبة باع طويل في الأدب: قصة، ورواية، وفي الفنّ التشكيلي، فقد فازت بجوائز عديدة، ونشرت في مجلات كثيرة تتوّزع على امتداد الوطن العربي، وقد ترجمت بعض قصصها إلى الفارسيّة.(١) ولعلّ اهتمامها بالفن التشكيلي ساعدها على خلق نصوص قصصيّة ذات تقنيات سرديّة جديدة، أو بمعنى آخر ساعدها في تجريب نماذج قصصيّة طريفة ولاسيما في آخر مجموعتين إذ اعتمدت القصّة القصيرة جدّاً نصّاً لإيصال أفكارها وأدبها، وانطلاقاً من العنوان " إيحاءات " نجد الأثر التشكيلي الفنّي في أدبها ولاسيما أنّها وظّفت لغة شعريّة لمّاحة ممّا دفع القاصّ والروائي فاضل السباعي للقول: " إنّ هذه القصص القصيرة جدّاً هي بالأحرى قصائد قصصيّة قد استلهمتها من وجدانها المفعم بالتجارب الثرّة، الحافل بالملاحظات الناقدة، وهي آثرت ألاّ تخصّ كلّ قصة باسم رغبة منها في أن تجعل من هذه القصص الخمس والأربعين فصولاً في رواية من روايات الحياة."(٢)

ويبدو أنّ الفنون الأدبية وما يتناهى إليها من إبداعات تتراسل في أعماقها وهذا ما نجده في قولها مجيبة على بعض الأسئلة:" ما أحبّ الغوص فيه، هو واقع النفوس والمزاجيّات، وخبايا كل إنسان، تردّده وضعفه، حبّه وتغيّره، فما وجه الإنسان إلاّ قناع شفّاف أو غير شفّاف لعالم نفسيّ زاخر مليء، كبستان تتوسّطه بركة ماء وعلى حوافّ البركة زهيرات البنفسج، وفي الممرّات الطالعة من الأرض والمتدلية نحو الأرض، كذلك تنمو فيه الأشواك والحشائش الطفيلية ولا يخلو الأمر من وجود الحشرات السّامة."(٣) بهذا الوعي الفنّي والفكري تخرج إلينا ضياء قصبجي بنتاجها القصصي والروائي لتقول إنّ للمرأة القاصّة وجهة نظر تغني القضية وتسهم في حلّ إشكالاتها، وتضيف إليها رونقاً جديداً لم يكن ليوجد لولا مبادرة الأديبة.

---

(١)- فتوح، عيسى. أديبات عربيات. سير ودراسات. ج٣، ص٢١٣-٢١٤.

(٢)- السابق ص٢١٦.

(٣)- المصري، مروان ، ووعلاني .محمد علي ، الكاتبات السوريات ص١٣٧.

ولعلنّا لا نغالي إذا ما ذهبنا إلى أنّه من فضل السبعينيات أيضاً أن تخـــرج إلـــى العـــالم القصصي قاصة أتحفت المسار القصصي بروائع اجتماعية ولمح واقعيّة دفعت متابعاً حريصاً إلى وصفها بـــ"سيّدة القصّة الواقعيّة الاجتماعية "(١) وأعني بها القاصّة الأديبة: دلال حـــاتم "(٢) التي اتّخذت من القصّة القصيّرة منبراً لتقدّم أفكاراً تربويّة واجتماعيّة ســـامية ولتصـــوّر حال المرأة تصويراً واقعيّاً عبر مجموعاتها التي ابتدأتها بمجموعة " العبور من الباب الضيّق" (١٩٧٩)، ثم "حالة أرق "(١٩٩٠)، ثمّ " امرأة فقدت اسمها " (١٩٩٧)، ومجموعتها الأخيرة " الطوق والسلسلة" (٢٠٠٢)، بالإضافة إلى مجموعات كثيرة للأطفال لا مجال هنـــا لـــذكرها. ويرى الناقد د. عبد الله أبو هيف في دراسته لمجموعتها الأولى أنّها تتقدّم "صفوف الكاتبـــات في التعبير الساطع عن امتثال المرأة للتقاليد دون استسلام، وكأنّ للحرية ميقاتها الآتي علـــى الرغم من الظلام المنتشر في الوعي الاجتماعي. "(٣) فالإيقاع الاجتمـــاعي متغيّـــر وحريّـــة المرأة منوطة بهذا الإيقاع وها هي ذي " أم أحمد " بطلة قصّة " عتاب " تنفر من الاضطهاد " فبعد ثلاثين عاماً من الصمت، وبعد أن أجبر المرضُ الرجل على السكوت ، تتكلم أم أحمـــد " .(٤)

وإذا كانت قصصها الأولى تدور حول المرأة الضحيّة المقهورة ذات الحظ السيئ، والتي تطمح لإزاحة هذه الحال السالبة، فإنّ قصصها اللاحقة تخرج إلى فضاء أرحب لا تعدو المرأة فيه كونها إحدى الثيمات الاجتماعية التي تعالجها القاصة، أو لنقل إنها لا تعدو كونها خيطاً في نسيج المجتمع، لكنّه خيط متعدّد الألوان ففي قصّة " الساحر والمهرج " (٥) نجد أنماطاً مـــن النساء جئن لحضور العرض المبهج والمدهش شأنهن شأن الرجال والشبان وقد اختلط الجمع ممّا وفّر للقصّة فرصة نقل لقطات اجتماعية مختلفة منها ما يخدش الحياء ومنها ما يثير الشفقة وكل هذه اللقطات تخصّ المرأة بأوضاعها المختلفة (المرأة الحامل، والفتاة اللعوب، والفتاة

---

(١)- فتوح، عيسى. أديبات عربيات. الجزء الثالث ص١٠٥

(٢)- من مواليد دمشق عام ١٩٣١ . تحمل إجازة في التاريخ ،سكرتيرة تحرير " المرأة العربية" و رئيسة تحرير مجلة " أسامة "للأطفال ...انظر: معجم القاصات والروائيات العرب للـــ د. سمر روحي الفيصل .ص٤١. و كتاب " الكاتبـــات السوريات ص٦٤.

(٣)- أبو هيف .عبد الله . فكرة القصة . نقد القصة القصيرة في سورية . منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٨١. ص٨٠.

(٤)- عن الكاتبات السوريات: الكلام للقاص والكاتب وليد معماري نشـــرته جريـــدة تشـــرين عـــدد/١٤٤٢/ تـــاريخ ١٩٨٠/٣/٢١.

(٥)- من مجموعة "حالة أرق" منشورات وزارة الثقافة . دمشق١٩٩٠. ص٥.

الخجولة...) ونجد كذلك في مجموعتها هذه المسماة " حالة أرق" قصصاً تعالج مشكلات خارجة عن عالم المرأة مثل قصة " سعيد حتى الموت " و قصة " الرجل والبحر" وغيرهما، وتتنوّع كذلك قصص مجموعتها " الطوق والسلسلة " لتشمل موضوعات اجتماعية كثيرة تتكامل فيما بينها لتقارب صورة للمجتمع " واقعية في مرارتها وبؤسها، وقتامة ألوانها، واستشرافها للإشراق قائم على استخدام أفكار فوق واقعية، أو بتعبير آخر ما ورائية مؤسطرة "(١) لا لتؤكد هذا الإشراق المزعوم بل لتزيد من عتمة المأساة التي يعانيها الإنسان كما في قصة " السعادة " وقصة " يوم نامت الشمس "، و"النيزك " و" وداعاً" و"البلبل والوردة ".

وفي مجمل القول نجد بين قرائها من يشهد بأنها " كاتبة شعبية واقعيّة، أو واقعيّة اجتماعيّة، تلتقط أدق المشاهد التي تدور في البيئات الفقيرة الساذجة، فتحلّلها وتبرزها وتعالجها ببراعة وجرأة "(٢)، وهذه الجرأة تظهر في طرقها للمسكوت عنه، وهذا ما استشهد به د.أحمد جاسم الحسين حينما تحدّث عن الفساد في دراسته للهمّ الاجتماعي والذاتي وتجلياتها في القصة في مرحلة من مراحلها "(٣) وقد استشهد أيضاً بقصصها مشيراً إلى تقانات قصصية كالسخرية وتوظيفها للتناص الذي " يعتمد على المفارقة المستندة على واقع يومي مرير يخشاه الإنسان "(٤).

وفي ظلال السبعينيات أيضاً ،عرفت الإعلامية ملاحة الخاني (٥) أديبة وقاصة مجيدة إذ صدرت مجموعتها " كيف نشتري الشمس " عام ١٩٧٨، ومن ثمّ توالت إبداعاتها القصصيّة و الروائية، فصدرت لها مجموعة " عربة بلا جواد "عام ١٩٨١، ومجموعة "امرأة متلوّنة" عام ١٩٨٧، وقد ارتقت بها نشاطاتها الثقافية والإبداعية لتجعلها وجهاً من وجوه المشهد الثقافي البارزة "عملت في الحقل الإعلامي بوصفها مقدمة برامج إذاعية، ومحرّرة في مجلّة المعلّم العربي، كما عملت في حقل التربية ثمّ في الإدارة المركزيّة لوزارة التربية "(٦) ويرى

---

(١)- مرعي، رودان. بإشراف أ. د. جودت إبراهيم. " صورة المجتمع في مجموعة الطوق والسلسلة " مجلة جامعة البعث .العلوم الإنسانية .المجلد السابع والعشرون .العدد السابع ٢٠٠٥م. ص٤٤.

(٢)- فتوح. عيسى .أدبيات عربيات .الجزء الثالث .ص١٠٨

(٣)- الحسين .د.أحمد جاسم .القصة القصيرة السورية ونقدها في القرن العشرين .ص٢٢٣

(٤)- السابق. ص٢٣٩. ص٢٤١

(٥)- من مواليد دمشق عام ١٩٣٤، إجازة في التاريخ. انظر معجم القاصات والروائيات العرب ص١١٣، و كتاب "الكاتبات السوريات "ص٨٤ و كتاب "موسوعة أعلام سورية في القرن العشرين"، ط١ ١٩٩٩/ ٢٠٠٠، المنارة، بيروت، دمشق، ج٢/ص١٦٨، توفيت عام ٢٠٠٣ أديبات عربيات ج٣ .ص٦٥.

(٦)- البواب ،سليمان سليم . موسوعة أعلام سورية في القرن العشرين /ج٢/ ص١٦٨.

قارئوها من نقاد ودارسين أنّها ابنةُ عصرها إذ" يمكن اختيار ملاحة الخـــاني، شـــاهدة غيـــر محايدة، على العصر ...فأدبها وكتاباتها القصصيّة، هي حالة تعبير عن رفض، وعن رغبـــة في التعبير، يصل إلى مداه الأكبر، في الممارسات خصوصاً عندما نجد في الكتابة الخانيـــة، لوناً من النضال نفتقده في الكتابات الأخرى."(١) وإذ مجموعتها الأولى هي عتبة الانطلاق في تثمين تجربتها القصصيّة فقد قيل فيها إنها مشبعة بنزوعها النسوي وأخذ عليها " اختفاء الحدث في كثير من القصص أو جموده، إذ يتم تصوير الحدث في لحظة توقف تماماً، كما لـــو أننـــا نلتقط صورة لمشهد ما، ثمّ تأخذ بالتعليق عليه، نحسّ في القصص تصاعد المشـــاعر ولـــيس تصاعد الأحداث ويتم رصد المشاعر من الخارج ..." (٢) ولا يخلو هذا المأخذ من صحّة إذ إنّ قصصها تسير في ركاب المألوف المطروق من حيث الناحية الفنيّة بل تنحدر إلى مـــادون ذلك أحياناً لغلبة التقريرية والسطحيّة أو المباشرة (٣) في تناول الموضوع الذي لم يخرج في معظمه عن مدار هموم المرأة " فالبطلة عندها هي دوماً امرأة متعبة ومكـــدودة تعـــاني مـــن صعوبات الحياة ومشاكلها "(٤) ولاسيما الأم – الدور الأسمى للمرأة – ففي قصـــتها " أنـــت شبيهي " تصوير للأمومة الجريحة التي رمزت بها الكاتبة بتصعيدها شيئاً فشيئاً إلى الوطن " فالمغترب الذي ترك الوطن بحثاً عن الثورة يعود بشعور الندم ليجد أمه – أي الوطن – قـــد تغير شكلها واستحالت وحشاً "(٥) وها هو يقول: " صرخت مجفلاً مبتعداً وجه وحش هـــذا الذي كان يطالعني ليس وجه أمي.. وجه وحش .. وجه مسخ عجيب"(٦) وقد يقنع المرء بأن هذه القصة هي مقاربة لواقع الألم في قلب كل من الابن والأم حيال ما يحدث في واقعهما من تشظٍّ وتمزق وافتراق نتيجة ضرورات العيش وقسوتها. من هنا نجد أن ملاحة الخاني التـــي كانت تنطلق من مثالية العائلة المحافظة وطوباوية التفكير أخذت تنزع إلى الواقـــع اليـــومي الحياتي المعيش لتلتزم أوجاعه فتصورها وتنقلها على جناح الأدب إلى عالم الخلود ، ففي

---

(١)– المصري ووعلاني. الكاتبات السوريات. ص٨٤.

(٢)– نجم. أحمد سعيد. "ملاحة الخاني في مجموعتها الأولى" جريدة الثورة. العدد ٤٧١٤. الجمعـــة ٧ تمـــوز ١٩٧٨. ص٧.

(٣)– يستشهد د.أحمد جاسم الحسين بإحدى قصص مجموعتها " عربة بلا جواد " للدلالة على سيطرة المباشرة ، انظـــر كتابه : القصة القصيرة السورية ونقدها في القرن العشرين .ص٢٦٨ و ص٢٦٩.

(٤)– فتوح .عيسى : أدبيات عربيات ج٣/ص٦٦.

(٥)– نجم. أحمد سعيد. "ملاحة الخاني في مجموعتها الأولى" جريدة الثورة. العدد ٤٧١٤. المذكور أعلاه. ص٧.

(٦)– الخاني. ملاحة: مجموعة " كيف نشتري الشمس " نشر بالتعاون مع اتحاد الكتاب العـــرب دمشـــق /١٩٧٨/ دار الأنوار للطباعة. ص١٧.

قصة " كيف نشتري الشمس"(١) تصوير لعجز الإنسان عن الوقوف في وجه المرض وزحف النهاية (الموت) فتلك المريضة كانت نجمتهم في المسرح ويوهمونها بأنها ستبقى كذلك ولكنها تضحك ساخرة منهم وهم يعلمون أنهم يكذبون عليها وكما أن الشمس لا يمكن أن تُشترى كذلك أحلامهم وأحلامها لا يمكن أن تتحقق.

أما مقبولة الشلق فهي من مواليد دمشق عام ١٩٢١ (٢)، ولكنها من حيث إبداعاتها القصصية من مواليد السبعينيات، ومعظم نتاجها القصصي للأطفال وإن كانت قد ابتدأت نتاجها الإبداعي بمجموعتها "قصص من بلدي " عام (١٩٧٨) التي يمكن عدّها المجموعة الوحيدة التي تعني هذا البحث، وما عداها من مجموعات الأديبة القصصية مخصّصة لذهن الطفل وتذوّقه. وعلى الرغم من تميّزها في حياتها العلميّة، إذ "كانت أول فتاة تجاز بالحقوق في سورية " (٣) ورابع متخرّجة من جامعة دمشق (٤) ومشاركتها في معظم اتجاهات الحياة العملية والنضاليّة، فاشتركت في الجمعيات النسائية وخطبت وحاضرت مطالبة بحقوق المرأة في التعليم والعمل "(٥) وعلى الرغم – أيضاً مما قالته في إجابتها عن تساؤلات وجهت لها :" منذ حداثتي كنت أشعر بقوّة تدفعني إلى الكتابة وإنني أكتب لأرضي نفسي وما أكتبه، أقدمه للناس كلّهم. للأطفال أكتب القصص والشعر وللنساء والرجال والفتيان كذلك .... إنني أقدم لهم جميعاً نبض قلبي من شعر ومن نثر"(٦) أقول على الرغم من ذلك كلّه فقد تأخرت كتاباتها إلى مرحلة نضجت فيها تجربتها الحياتيّة والفكريّة وهدأت نفسها، فأولى إبداعاتها المطبوعة تقترب من زمن إحالتها على المعاش عام (١٩٨١)."(٧)؛ ولكنها كتبت " القصة القصيرة والشعر في الصحف والمجلاّت السورية كالصباح والمعلّم العربي، والمرأة العربيّة، والموقف الأدبي، وغيرها، وأحيت الأمسيات الأدبية والشعريّة " (٨) ولقد تمحورت معظم كتاباتها حول حبّها الصادق والعميق لمدينة دمشق فصورت في قصصها البيئة المحليّة التي عاشت فيها

---

(١)- السابق ص٧٩.

(٢)- توفيت عام /١٩٨٦/ .انظر : الكاتبات السوريات ص١١٧ . ومعجم القاصات والروائيات العرب ص١١٣، وموسوعة أعلام سورية في القرن العشرين:ج٣/ص٤٦.

(٣)- البواب، سليمان سليم. موسوعة أعلام سورية في القرن العشرين ج٣/ص٤٦.

(٤)- مصري ووعلاني. الكاتبات السوريات. ص١١٧.

(٥)- البواب ، سليمان سليم ،موسوعة أعلام سورية في القرن العشرين ج٣/ص٤٦

(٦)- جريدة " الثقافة " العدد ٧. الصادر بتاريخ ١٩٨٢/٢/١٣. حوار مع الكاتبة أجرته رشيقة العمري .

(٧)- البواب، سليمان سليم ،موسوعة أعلام سورية في القرن العشرين ج٣/ص٤٦.

(٨)- فتوح، عيسى. أديبات عربيات، ج١، ط١/ ١٩٩٤، ص١٥٦.

تصويراً دقيقاً وأميناً. و" مهما قيل في قصص السيدة مقبولة الشلق ومخالفاتها الفنّية، وخروجها عن قواعد القصة الفنية المعروفة فإنها تظل تشد القارئ إليها بلطف ومودّة وحب وتشعره قراءتها بلذّة سحريّة آسرة، لأنّها تنقله إلى أجواء من نشوة الماضي القريب على أجنحة من الوصف البارع بالكلمات العذبة المختارة بذوق ومهارة، وتثير في نفسه مشاعر عميقة يختلط فيها الألم بالسعادة واللذّة ." (١) ولقد عني النقد بمجموعتها القصصية " قصص من بلدي " التي " تدخل في لب حياة الإنسان العربي السوري وتنفذ إلى صميم مشكلاته العصرية وقضايا الساعة التي يعيش وقائعها وأشجانها "(٢) فظهرت مقالات نقدية ومتابعات لقراء ومتابعين نذكر منها مقال " عبد اللطيف أرناؤوط " التي يقول فيها: ".. وتجسدت تجاربها في كتابها القصصي الأخير (قصص من بلدي) الذي ضمّ عشر قصص قصيرة تحمل في ثنايا كلماتها ملامح رؤيتها المطروحة مباشرة في مواجهة الحياة والناس، وباستطاعة الناقد الأدبي أن يصنّف بكل وضوح قصص هذه المجموعة في تصانيف منها:١- البيئة الدمشقية، ٢- شخصيات وأبطال القصص، ٣- النزعة التأملية ... لقد وقفت الأديبة مقبولة الشلق في تأملاتها خلال وصف الحياة الطبيعية التي كانت تنعم بها دمشق ... ولقد أصاب السيد صائب عندما قال إنّها تكتب القصة من خلال اطّلاعها الواسع على القصص العالمية. العربية والأجنبية. وممارسة الشخصية، وحياتها الفنية بالإطلاع والإحساس والتجربة والمعاناة "(٣).

وثمة مقال آخر بعنوان " المعاناة اليومية في قصص مقبولة الشلق " بقلم السيد ياسر الفهد جاء فيه " في هذه القصص تفوح رائحة الحنين إلى مدينة دمشق القديمة ببيوتها وحاراتها وأزقتها الضيقة وأسواقها المسقوفة والشوق إلى غوطتها العظيمة ببساتينها وأشجارها وسواقيها وبيادرها، وفيها تبرز العادات والتقاليد الدمشقية العريقة وتعرض المشكلات الهامة في الحياة الدمشقية بخاصة والسورية بعامة "(٤) وخلا هذين المقالين قلّما نقع على ذكر للمجموعة القصصية ولتجربة مقبولة الشلق .

---

(١)- السابق. ص١٦١.

(٢)- الفهد، ياسر. "المعاناة اليومية في قصص مقبولة الشلق " الموقف الأدبي .العدد ١٠٣ تشرين الثاني ١٩٧٩. ص١٣٤.

(٣)- أرناؤوط، عبداللطيف. "قصص من بلدي لمقبولة الشلق". الموقف الأدبي العدد٩٧. أيار ١٩٧٩ . ص١٢٩- ص١٣٠.

(٤)- الفهد، ياسر. "المعاناة اليومية في قصص مقبولة الشلق " الموقف الأدبي .العدد ١٠٣ المذكور أعلاه. ص١٣٤.

وممن لم يغفلهن قرّاء القصة في السبعينيات قاصّة مقلّة لم يعرف لها سوى مجموعة واحدة في أواخر السبعينيات، لكنها كانت تنْشر قصصها متفرقة قبل أن تصدر مجموعتها الوحيدة، وهي الطبيبة والمترجمة سميرة بريك (١) ولها في مجال القصة مجموعة "أحزان شجرة الليمون" (١٩٧٨م). التي حظيت بشيء من الاهتمام من قبل الدارسين فقد خصّها د. رياض عصمت بدراسة في كتابه" قصة السبعينيات" جاء فيها "سميرة بريك في معظم محاولاتها الأدبيّة – خواطر أم قصصاً – كاتبة وجوديّة حائرة بين الانطباعية والتعبيريّة. هي وجوديّة لأنها تكرّس اهتمامها للذات الفرديّة في تحقّقها وفي إحباطها، بل على وجه التحديد في صراعها إزاء ضغط العالم الفاسد وتجاه عبث الوجود حيث لا عدل ولا قيمة. وهي انطباعيّة لأنّها تكتب وصفاً للعالم، فإذا بها تخلق صوراً ملوّنةً تخاطب مشاعرنا وتنفذ إليها بيسر وسهولة. وهي تعبيريّة لأنّها تنطلق في إبداعها الفنّي من الأفكار والمشاعر، ولا تعتمد فقط على الوعي وإنّما على الرؤية الباطنيّة للاشعور، لذلك نجد كثيراً من قصصها يعوزه الموضوع الواقعي أو الموقف الإيديولوجي، لأن الفن لديها تعبير عن دنيا الأحاسيس الداخليّة، وعن الكوابيس والأحلام "(٢) بهذا الكلام يلخّص الناقد عصمت مسارها الإبداعي الذي وصفته لمحاوريها بقولها: "أنا أكتب للناس، ولكنني، ككل إنسان آخر، أفترض أنهم يشبهونني، وهكذا فأنا حينما أكتب عن الحياة كما أراها، أتصوّر أنني أكتب للناس. تشدّني الشريحة الإنسانية غير القادرة على التعبير عن قهرها، وأطمح فوق كلّ شيء، إلى أن أستطيع ذات يوم، أن أكون لسان حال هذه الشريحة التي أخرسها الألم "(٣). ولقد قدّمت لمجموعتها قراءات للأساتذة النقاد: يوسف اليوسف، ومحمود منقذ الهاشمي، وخيري عبد ربه، وغيرهم ومما جاء في قراءة أحدهم " على طول قصص سميرة بريك يمتد لحن جنائزي حزين وتنتهي إلى مخيلتنا صورة وجه يمارس موته وهو يبتسم "(٤).

---

(١)– ولدت في قرية (خربا)(السويداء) عام ١٩٣٥. مترجمة وقاصّة، تلقت تعليمها في السويداء، وتخرّجت طبيبة أسنان في جامعة دمشق، عملت في حقل اختصاصها، ثم استقرت في الولايات المتحدة الأمريكية. عضو اتحاد الكتاب العرب. معجم القاصات والروائيات العرب ص ٦٥.

(٢)– عصمت، رياض. قصة السبعينات. صدر عن دار الشبيبة للنشر ١٩٧٨. مطابع مؤسسة الوحدة [د. م]. ص ١٥٥.

(٣)– المصري. ووعلاني، الكاتبات السوريات ص٥٥ .

(٤)– عبد ربّه، خيري. أحزان شجرة الليمون: سميرة بريك. جريدة الثورة. العدد ٤٧٤٦. الأحد ١٣ / ٨ /١٩٧٨. بقلم: ص٧.

ولقد اختلفت وجهات النظر في شاعرية أسلوبها فمنهم من عدّه سر نجاحها؛ " وأعتقد أن سرّ نجاحها يكمن في شيئين: أسلوبها الشاعري العذب إلى درجة فائقة، ورصدها العميق المرهف للومضة الإنسانية العابرة "(١)، ومنهم من جعله قناعاً ساتراً في محاولتها رسم صورة الأنثى التي إذا كانت "تعمل أحياناً على تغطية عجزها بغرورها السخيف أو بالشاعريّة المستهلّة فإنّها لا تستطيع أبداً أن تخفي نقص معرفتها بالعالم المحيط بها وسذاجتها وعدم نضجها (٢). ومهما يكن من مواقف قرّائها فإنّ لمجموعتها حضوراً مميّزاً في مشهد السبعينيات القصصي، ولعلّ قارئ مجموعتها الوحيدة هذه يتمنّى أن تكون لها أعمال قصصيّة أخرى.

ولقد ترسّبت في قعر السبعينيات أسماء قاصات لم يأت النقد على ذكرهن بل نجد لهن ذكراً في الثبوت القصصية والببليوغرافيا التي يجمعها دارسو القصّة القصيرة في سوريّة من مثل القاصّة حنان لحام. وغادة الهيب ود. إنعام مسالمة وقد أغفلن كما أغفلت منّور فوّال في عقد الخمسينيات. ولا يمكن لهذا البحث أن يُسقط صفة القاصّة عن الكاتبة والمربية الإسلامية والباحثة في الشؤون الفقهية الإسلامية حنان لحام(٣): ذلك أنها في مجموعتها "ميلاد جديد" التي طبعت أول مرّة عام ١٩٨٠ قدّمت أربع قصص موزّعةٍ على مئة وأربع صفحات مع مقدمة المجموعة وملحقاتها. وهذه القصص لا تخرج عن اهتمام الكاتبة بالسياق الديني الواعظ الذي تريد من خلاله أن توجّه جيل الشباب المسلم توجيهاً دينياً و أخلاقياً إذ تقول في المقدّمة "وبعد فهذه لقطات سريعة حاولت أنْ أصوّر فيها بعض المتاعب التي تعترض الشباب المؤمن والفتاة المؤمنة في مجتمع قد طال بعده عن أصالة القرآن ومقاييسه." (٤) من هنا كثرت في قصصها الشواهد القرآنية والأحاديث النبويّة، فلا نكاد نقرأ مقطعاً من قصصها "أوهن البيوت"،

---

(١)- عصمت، رياض. قصة السبعينات: ص١٥٧.

(٢)- يونس، مديحة. صورة الأنثى في قصص سميرة بريك. جريدة الثورة. العدد ٤٧٢٨.الأحد ١٩٧٨/٧/٢٣. ص٦٠.

(٣)- لها دراسات في القرآن الكريم " نظرات في كتاب الله " أضواء على سورة طه " أضواء على سورة يس. تأملات في سورة المائدة، تأملات في سورة هود، من هدي سورة آل عمران، من هدي سورة البقرة، من هدي سورة النساء"، ولها دراسات أخرى منها: تأملات في منزلة القرآن، تعدد الزوجات في الإسلام، مقاصد القرآن الكريم، هدي السيرة النبوية في التغيير الاجتماعي. ولها في سلسلة "من أخبار الصحابيات" أم حكم بنت الحارث:العروس الشهيدة . سميّة بنت الخياط: أم عمار الشهيدة الأولى. وأم سليم بنت ملحان " و قد ذكرت في ثبوت القصص القصيرة " أم سليم بنت الطحان " وهذا خطأ. و لها غير ذلك من الدراسات الدينية.

(٤)- لحام، حنان. ميلاد جديد: ط٢ [د.ت]. منشورات دار الثقافة للجميع. ص ٥.

"بيت العنكبوت"، "طوبى للغرباء "، "ذات الدين" إلاّ ونجد في متنه مقبوساً قرآنياً أو مقبوساً من حديث الرسول الكريم، بل إن عناوين القصص مأخوذة منهما. مما يجدر بنا أن نقول إنّها لا تقصّ لغرضٍ فنّيّ أدبيّ بقدر ما تقصّ لغرض تربوي ديني، مع أنّ قصصها لا تخلو من إمتاع ولا تغيب عنها تقانات القصة من وصف وسرد وحوار، غير أنها لا تغادر التقليدي من حيث الأسلوب، ولحنان لحام مجموعات قصصية أخرى مثل "الشمس والجوع "(١٩٨٠)، "جيل العطش "(١٩٩٣) وغير ذلك.

أما غادة الهيب (١) فلقد أودعت في ذمّة القص الأدبي مجموعة اجتماعية ذات نزعة إنسانية واضحة أطلقت عليها اسم إحدى قصصها "سفينة بلا شراع " ولا تذكر المراجع والمؤلفات عملاً آخر لها وتقع هذه المجموعة في مئتين وأربع وسبعين صفحة من القطع الكبير، وتضم أربع عشرة قصة هي: "الشيء الآخر" ،" صحوة الموت"، "سفينة بلا شراع"، "المفتاح"، " بلا عنوان "، "رجل في الطريق"، "وظيفة "، "المصيدة"، " زينب"، "رجل يبكي "، "صندوق الأسرار"، "آدم و حواء"، " إني أعترف "، "زوبعة تختنق". وتنطلق قصصها من المألوف واليومي الحياتي، والواقع المعيش، فتحدث فيه أزمة تتصعّد لتنتهي إمّا نهاية سعيدة كما في قصة "الشيء الآخر" وإما نهاية مأساوية كما في قصة "صحوة الموت "، ولذلك جاءت قصصها واقعيّةً تعنى بالإنسان وتحارب العرف الذي يخنقه والتقاليد التي تكبّله، وهذه القصص بمجملها ذات نزوع رومانسي تظهره العتبات السردية "العناوين "، والموضوعات المستقاة من هموم الشباب وتطلعاتهم، و" لعلّ المزيّة البارزة في المجموعة أنّ القاصّة نظرت إلى الإنسان كما هو. فلا هو ملاك يرفرف في السماء ولا هو شيطان يخلد إلى الأرض، وإنّما هو الإنسان القابل للسمو والرفرفة والانطلاق، و المستعدّ للهبوط والانتكاس".(٢) وعلى الرغم من أنّ النقد ومن يسير في ركابه قد أغفل هذا العمل الأدبي الذي لا يقلّ أهميةً عن أعمال قاصات تلك الفترة وقاصيها– على حداثة تجربة صاحبتها ويتمها– فإنّها مجموعة جديرة بالقراءة لأنها تحفل بالمكان وأوصافه وبالشخصيات وأصواتها فالحوار أساس فنيّ يلغي تحكّم الراوي وسيادته ولا تلغيه هو من حيث إدارته للمسلك القصّي ولهندسة الحكي.

---

(١)– ولدت في حلب عام /١٩٥٠/.. بدأت ميولها الأدبية في المرحلة الإعدادية في مجلة الحائط المدرسية، انتسبت إلى كلية الآداب قسم اللغة العربية في جامعة حلب.. كانت محبة للأدب منذ صغرها، وتقرأ قصصاً وشعراً .." معجم المؤلفين السوريين في القرن العشرين. عبد القادر عياش . دار الفكر، ط١ :١٩٨٥. دمشق. ص٥٢٩.

(٢)– الهيب، غادة. سفينة بلا شراع ،المطبعة الحديثة، كانون الأول ١٩٧٣. حلب. صفحة الغلاف.والكلمة للأستاذ: محمد علي الهاشمي.

أمّا د.إنعام مسالمة (١)،" فقد بدأت بالنشر منذ مطلع الستينيات في الصحف والمجلات السورية، وفازت بجائزة القصّة في الجمهورية العربية المتحدّة عام ١٩٥٨. "(٢) وليس لها في مجال القصّة القصيرة سوى مجموعتها "الكهف"(١٩٧٢) التي تضمُّ ثماني قصص قصيرة موزّعة على امتداد مئة واثنتين وعشرين صفحة من القطع الصغير، وهذه القصص هي: " الكهف"، " الجرح"، " حبك قدري"، "الانفجار"، "الطريق من هنا"، "غابت بين الشوك"، "التجربة "، "في المنفى" والشخصيات الرئيسية في القصص جميعها نساء من مختلف الأعمار والظروف القاسية التي وزّعتها الكاتبة عبر همّين؛ همّ عام هو قضيّة الوطن والشعب، وهمّ خاص مذاب ضمن الهم العام ومنصهر فيه فالحب يأتي في ظل المقاومة والسعي في سبيل التحرر من الاستغلال والاستعمار والاعتداء على الإنسانية التي تريدها الكاتبة نبراس الحياة الأوّل. ولعلّ أهم ما تحفل فيه هذه القصص تصويرها لوقاحة المغتصبين ولبطولة الفدائيين الثوار الذين يأبون الضيم والذّلّ.

ولقد ظهرت في السبعينيات مجموعة "أعواد الثقاب " (١٩٧٤) للقاصّة سلمى اللحام (٣) التي نشرت مجموعتها الثانية في الثمانينيات "الانتظار" (١٩٨٤)، كما سجلت مدوّنة القصة القصيرة مجموعة مشتركة للأديبة د. نجاح العطار(٤) والأديب حنا مينة بعنوان" من يذكر تلك الأيام" (١٩٧٤)، ولم تذكر الثبوت القصصية أو مصادر النقد والدراسات أيّ عملٍ قصصي آخر للأديبة التي قدّمت أعمالاً كثيرة من قراءات ومقالات نقدّية ودراسات فكريّة.

---

(١)- ولدت في درعا عام ١٩٣٧... تخرجت طبيبة أسنان من جامعة دمشق /١٩٦٣/ نشرت مقالات في مجالات المدارس و قصصاً في معظم المجلات السورية. وفي مجلة الآداب (لبنان) ومجلة الغربال. زارت الاتحاد السوفياتي، وكوريا الشمالية، وتركيا، وبلغاريا ومصر، ولبنان، والأردن ٠٠٠٠ اشتركت بعدّة أمسيات أدبية٠ تهتم بالأدب وكتابة القصة". معجم المؤلفين السوريين" ص٤٨٢، ص٤٨٣.

(٢)- المصري، ووعلاني. الكاتبات السوريات. ص١٤٧.

(٣)- ولدت في مدينة حيفا عام ١٩٣٨، متزوجة عام ١٩٦٠ من الأديب السوري عبد الغني العطري. لهما أولاد. نالت الجنسية السورية، تقيم في دمشق، موظفة، نشرت مقالات في مجلة الدنيا ." معجم المؤلفين السوريين في القرن العشرين. ص٤٥٨.معجم القاصات والروائيات العرب ص٦٢. الكاتبات السوريات ص١٤٤.

(٤)- من مواليد دمشق ١٩٣٣ دكتوراه شرف في الأدب العربي من جامعة أدنبرة. عن الشاعر "أبو العتاهية". عملت زمناً في التعليم ،ثم في مديرية التأليف والترجمة بوزارة الثقافة ثم مديرة لهذه المديرية، ومن بعد ذلك وزيرة للثقافة" الكاتبات السوريات ص١٢٥ وما بعدها ، معجم القاصات و الروائيات العرب ص١٢٣ وما بعدها.

وإذا كانت السبعينيات قد عرفت أحد عشر اسماً لقاصات سوريات فضلاً عمّا عرِف حتى فترة الستينيات فإنّ الثمانينيات لم تَفُقْها من حيث العدد الذي أضافته لقائمتهن إذ عرفت أسماء جديدة هي:"اعتدال رافع، فلك حصريّة، ليلى اليافي، أديبة تقي الدين، سنية صالح، لوسي سلاحيان، ملك حاج عبيد، وداد قباني، ماري رشو، إحسان شراباتي، هناء كرم". ويمكن القول إن إضاءة أعمالهن القصصية لم تكن بحال من الأحوال أفضل من إضاءة أعمال قاصات السبعينيات لذلك نجد أن القصّة النسائية السورية عانت كثيراً من الإهمال وقلة الاهتمام من حيث القراءة والنقد.

ولعلّ اعتدال رافع (١) من القاصات المجيدات اللواتي أثبتن جدارتهن، وذلك من خلال ما قدّمته فلها في مضمار القصة القصيرة: "مدينة الاسكندر" (١٩٨٠) و"امرأة من برج الحمل "(١٩٨٦) و"الصّقر" (١٩٨٨) و"يوم هربت زينب"(١٩٩٦) و"رحيل البجع"(١٩٩٨) و"أبجدية الذاكرة"(٢٠٠٠) لقد بدأت اعتدال رافع تجربتها القصصية بقوّة إذ أصدرت مجموعتها الأولى الحافلة بالقصص التي لجأت فيها إلى "تجريد الواقع نحو تعبيرية تطوح بالمقاييس والقوانين في فراغ بحيث لا نسمع إلاّ خفقة الذات وهي تستذكر أرضاً تهرب إلى نفي الواقع"(٢). فمجموعاتها تحفل بالقصة النفسية والاجتماعية، وقصصها متنوعة في موضوعاتها، وأنماط شخصياتها، وإن غلبت الشخصية المؤنثة، وفيها نزوع تربويٌّ ، ولا تعدم الرؤيا الفكرية، ولأسلوبها ميزته إذ يندمج الواقعي بالفانتازي (التخييل) تارةً، وتتماوج اللغة ما بين الشعرية واللغة العاديّة،إنّها قاصة متمكنة من آليات القص يشهد لها المنجز القصصي الذي أودعته المكتبة الأدبيّة، هذا واقع قصّها في حقبة الثمانينيات ولا نجد لقصّها في حقبة التسعينيات ما يميّزه عن سابقه فقد حافظت على مسيرتها الأدبيّة من حيث فنيّتها وتمكّنها من ضبط النص القصصي وإخراجه بما يتناسب ومفاهيم القصّة القصيرة، وقدرتها على الولوج بين المعطيات النصيّة لتغدو كائناً مشاركاً إذ " إننا نجد خلخلة للمقاييس الفنية في الكتابة القصصية، إذ من المعروف أن المؤلف حين يقدّم شخصياته، عليه أن يقدّمها بموضوعيّة وحياديّة ، فلا يظهر تعاطفه معها أو نفوره منها، ولعلّ هذه الخلخلة جزء من الرؤية الحداثيّة للقصّة!" (٣). فلم تألُ اعتدال رافع جهداً في تقديم نصٍّ قصصيٍّ حافل بالتقنيات التي تعجب القارئ وتجعله مشدوداً

---

(١)- "ولدت في لبنان عام ١٩٣٧، كاتبة وقاصة، عضو اتحاد الكتاب العربي، مدّرسة " معجم القاصات والروائيات العرب ص ١٢.

(٢)- أبو هيف،د.عبد الله ، فكرة القصّة ،ص٢٤٣.

(٣)- حمود، د. ماجدة. الخطاب القصصي النسوي نماذج من سورية. دار الفكر، دمشق، بيروت، ط١: ٢٠٠٢، ص ٢٢٩. في رأي هذا البحث: حبّذا لو قالت الخطاب القصصي النسائي.

إليه من خلال توظيفها للأنسنة والسخرية والتشيؤ في تصويرها للواقع الإنساني الممزّق- ولاسيما واقع المرأة الشرقيّة- موظّفة لذلك الصورة الاستعارية واللغة المجازيّة الملائمة.

أمّا القاصّة فلك حصرية (١) فهي من القاصات المغمورات؛ ليس على مستوى فترة الثمانينيات وحسب، وإنما على مسار القصّة القصيرة النسائية السورية، إذ قلّما تذكرها أقلام النقّاد وتذكر تجربتها التي لم تسّجل سوى مجموعتين هما "عيون لا ترى"(١٩٨١) و"شهرزاد " (٢٠٠٠). وهي لا تبرح الواقع في قصص مجموعتها الأولى، بل تقاربه مقاربةً تكاد تكون تسجيلية، فنحن " نستشف من قصص فلك، أدوات البيت الشامي، ونلمس أدواته النسويّة التقليدية حتى في المناسبات السوداء: سنشتري الكفن.. والشراشف، والزعفران٠٠ والحنة " تعالج فلك في مجموعتها "عيون لا ترى" جملة من القضايا الاجتماعية: العلاقات الأسريّة التقليدية بسلبياتها، الطلاق ومؤثراته الاجتماعيّة، الذكورة والأنوثة في البيت الشامي وموقعهما في التطلعات التقليدية التي ترفقها الكاتبة "(٢).

وبهذا المعنى تبقى فلك حصرية في دائرة المنجز والمنتج لا تغادره إلى آفاق قصيّة تختلف عمّا قدمته القصّة القصيرة في عهدها، إذ تعبّر عن نزعتها في التمرّد على المعطى السلفي من الناحية الاجتماعية. أمّا في مجموعتها " شهرزاد "(٢٠٠٠) وهي مجموعة قصص قصيرة جدّاً، فتحاول الكاتبة أن تقدّم قصصاً جديدةً في لبوسها الشكلي وفحواها الضمني. وهي وإن كانت تجاوزت تجربتها الأولى لكنّها لم تستطع الإفلات ممّا أنجزه فنّ القصّة القصيرة الذي أطلق يده في فضاءات الإبداع فقيّد الكثيرين عن تجاوز مفرزاته وعطاءاته الغنيّة.

وفي سياق ظاهرة القاصّة المغمورة- إذا ما نظرنا إليها بوصفها جزءاً من ظاهرة القاص المغمور- نقرأ مجموعة "الواحة" (١٩٨٢) للقاصّة ليلى اليافي (٤) وهي مجموعة قصص قصيرة تضمّ خمس عشرة قصّة وتقع في ست وتسعين صفحة من القطع الكبير، تعرض فيها فعاليات مختلفة من الحياة اليومية المعيشة عرضاً يختلف من قصة لأخرى، وتغلب عليها

---

(١)- ولدت في دمشق، ودرست فيها٠ وعملت في الصحافة متنقلة بين سورية والكويت ٠ الكاتبات السوريات ص٨٠ ومعجم القاصات والروائيات العرب ص٩١ ٠

(٢)- المصري، ووعلاني. الكاتبات السوريات ص ٨٠-٨١.

(٤)- ولدت في دمشق، شاعرة وقاصة وروائية٠ انظر معجم القاصات والروائيات العرب ص١٠٦، والكاتبات السوريات ص١٦٤، ومعجم المؤلفين السوريين في القرن العشرين ص٥٣٧.

النزعة الأخلاقية والإحساس المثالي الإنساني. ولقد أغفلت هذه المجموعة في صفحات النقد والدراسات كما أغفلت مجموعات قصصية كثيرة غيرها وتجدر الإشارة إلى أن الأديبة ليلى اليافي عرفت منذ عام (١٩٦٠) في الوسط الأدبي إثر روايتها " الثلوج تحت الشمس".

وقد أظهرت الثمانينيات موهبة قصصيّة لدى الشاعرة سنيّة صالح(١) التي نشرت في بيروت مجموعة "الغبار" (١٩٨٢) وهي المجموعة القصصيّة الوحيدة في مسيرتها الأدبية بعد مجموعة من الأعمال الشعريّة، ولقد "تميّزت قصص سنية صالح بخصوصيتها ولاسيما ابتعادها عن هموم القصّة النسائيّة وشواغلها الأساسيّة كالتركيز على الجانب الذاتي ومحاورة وجدان المرأة على نحو مباشر إزاء التحولات الاجتماعيّة فكانت قصصها أقدر على مخاطبة موضوعيّة ارتفعت بوجدان المرأة إلى مصاف حساسيّة فنيّة يتحاور فيها الخاص والعام في عملية مراوغة للضمير الموجوع تحت وطأة الظروف الثقيلة." (٢)

ولعلّ القاصّة ملك حاج عبيد (٣) من أبرز القاصات اللواتي عرفتهن الثمانينيات وتابعن مسيرتهن الأدبية بعدها، لها من المجموعات القصصية:"الخروج من دائرة الانتظار" (١٩٨٣)، " قال البحر" (١٩٨٥)، "الغرباء" (١٩٩٢)، " حكايات الليل والنهار" (١٩٩٤)، " غربة ونساء"(٢٠٠٠)، "البستان" (٢٠٠٢)، "العاصفة" (٢٠٠٥)، وهذه التواريخ تشير إلى استمرار الكاتبة في إنتاجها الذي بدا قليلاً قياساً إلى زمنه. لكنّها على قدر كبير من النشاط إذ شاركت – وتشارك – في العديد من الندوات والأمسيات الأدبية والمهرجانات، ولقد درست قصصها في مقالات ودراسات عديدة نشرت هنا وهناك، وتبدو تجربتها في القص ناجحة منذ بدايتها، إذ عبرت عن هموم المجتمع وتجليّات القهر فيه ولاسيما " حين تغدو القيم والمبادئ ميداناً للهزء والسخرية فإنّ كلّ شيء يفقد أهميته وأحقيته بالوجود لانعدام كل مبررات هذا الوجود إذ تستمد المبررات جلّ وجودها خلال اتكائها على منظومة المثل السامية." (٤)

---

(١)– ولدت في مصياف (حماه) عام ١٩٣٥ وتوفيت عام ١٩٨٥. انظر كتاب تراجم أعضاء اتحاد الكتاب العرب في سورية والوطن العربي.إعداد: أديب عزت، د. سمر روحي الفيصل، حسن حميد. مراجعة محمد أرناؤوط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الطبعة الرابعة: ٢٠٠٠. ص ٦٧٥.

(٢)– أبو هيف. د. عبد الله. الأدب والتغيير في سورية. منشورات اتحاد الكتاب العرب. ١٩٩٠. ص ٢٩٠.

(٣)– ولدت في جبلة (اللاذقية) عام ١٩٤٦، قاصة وروائية. عملت مدرسة في سورية والكويت. عضو اتحاد الكتاب العرب.انظر معجم القاصات والروائيات العرب. ص ١١٤.

(٤)– الحسين، د. أحمد جاسم. القصة القصيرة السورية ونقدها في القرن العشرين. ص ٣١٧.

وتشهد للقاصة والروائية ماري رشو(١) أعمالها بمكانتها الأدبية إذ صدرت مجموعتها " وجه وأغنية" (١٩٨٩)، و" قوانين رهن القناعات" (١٩٩١)، و" أجمل النساء" (٢٠٠٠)، و"الحب أولاً "(٢٠٠٢)، و" أوراق حلم" (٢٠٠٥) ولا تزال تمتطي صهوة الإبداع، ففي مجموعة " قوانين رهن القناعات " تتجاوز عاطفة المرأة لتقرّ بمقولات الضمير والحق، وتناقش مواقف إنسانيّة غنيّة بالمعاني والدلالات كما في "حكاية المهمات"، و"لا وقت للدموع"، وفي مجموعة "الحب أولاً " تنطلق في إعادة التوازن الاجتماعي للعلاقة بين الرجل والمرأة من شعار الحب أولاً، وفي "أوراق حلم" لا تغادر هموم المرأة ومشكلاتها ولاسيما عقدة الأمومة المفقودة، معاناة الأطفال، كما في "أوراق حلم"، "أمومة"، "دمعة"، "ثوبي عشيّة العيد"،"الأمس واليوم وغداً" إلا إلى هموم الإنسان اليوميّة ومعاناته في أتون واقعه المرير سواء منها النفسيّة والاجتماعية مثل "ربطة خبز". وهكذا نجد أنّ قصصها تعنى بالواقعي والإنساني مركزة على القيم المهدورة في خضم اختلاط المصالح وانتشار النفعيّة، وحاملة راية لنضال المرأة ضد أعراف مجتمعها وتقاليده.

وإنّ المرء ليتساءل لماذا أغفل ذكر قاصّات من عقد الثمانينيات كالقاصة أديبة تقي الدين التي أبدعت مجموعتين قصصيتين هما "دمشق وكيف كانت " (١٩٨٣) و" ذهبت ولم تقل وداعاً" (١٩٨٤). فلقد طوى النسيان القاصة وإبداعاتها. والقاصة وداد قباني(٢) التي سجلت في ذمة التاريخ الأدبي مجموعتين هما "الصوت البعيد" (١٩٨٨)، و" إليك يا ولدي" (١٩٨٩). والقاصة إحسان شراباتي(٣) التي صدر لها "بقايا الحب والرماد " عام (١٩٨٧) ويذهب د. نضال الصالح إلى وجود ثلاث مجموعات لها في فترة التسعينيات (٤) من دون أن يسمّيها، أو يذكر منها في ثبته للمجموعات القصصية الصادرة في التسعينيات سوى مجموعة " امرأة تغازل النسيان" (١٩٩٩)، ولعلّ مجموعتها "رجل ليس لي" (د.ت) واحدة منها. واللافت للنظر أنّ النقد الفني للقصص قد ضعف وقصّر عن متابعة المنتج القصصي ولاسيما النسائي منه، غير أنّ ظروفاً لابدّ من ذكرها كان لها الدور الكبير في إغفال بعضهن منها النشر خارج

---

(١)- ولدت في اللاذقية عام ١٩٤٢، قاصة وروائية، فازت بجائزة "أصدقاء دمشق" للرواية عام ١٩٩٢، عضو اتحاد الكتاب العرب. معجم القاصات والروائيات العرب. ص١٠٩.

(٢)- ولدت في دمشق عام ١٩٤٤. موظفة في مجلة الثقافة. عضو اتحاد الكتاب العرب. معجم القاصات والروائيات العرب. ص١٤٠.

(٣)- ولدت في دمشق، صحفية وقاصة، تلقّت علومها في الحقوق والكمبيوتر في دمشق، وعملت مراسلة للمجلات النسوية". الفيصل، د. سمر روحي. معجم القاصات والروائيات العرب. ص١١.

(٤)- الصالح، د. نضال. القصة القصيرة في سورية قص التسعينيات. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ٢٠٠٥. ص١٨.

البلاد فقد صدرت مجموعة " ورود الإياب " (١٩٨٩) لهناء كرم عن مطابع الرسالة في الكويت، ومنها أيضاً النشر في الدوريات المختلفة دون إصدار مجموعات قصصية تشكّل علامة للدراسة وتحمل عنوانها المستقل بما يشير إلى وجود تجربة كقصص هدى الفيل– من قاصات السبعينيات– التي درس د. رياض عصمت بعض قصصها المبثوثة في تضاعيف الدوريات وليكتشف أنها كانت تكتب باسم مستعار" سماء عبد التواب". (١)

إذا كانت المدوّنة القصصيّة النسائيّة في العقود المدروسة حتى التسعينيات تدور في فلك المنجز والتقليدي وتأخذ لبوساً نسوياً في مساربها الموضوعية، حاملة همومه في نزوعها للتعبير عن لسان حال جمعي يخصّ وضع المرأة الشرقية ومقارنته مع وضع المرأة في العالم واقعياً ومثالياً، فإنّ تجربة منها لا تفقد خصوصيتها الضمنيّة التي تتميّز بها عن سائر التجارب النسائيّة؛ فلا يمكن للمرء أن ينكر أو يتغافل عن كل من ريادة وداد سكاكيني، وواقعية ألفة الإدلبي التسجيلية الراسمة للبيئة الدمشقية، وتحليلية سلمى الحفار الكزبري ذات البعدين النفسي والخلقي، وواقعيّة غادة السمان الانطباعيّة ذات التوجه الثوري المتمرّد، ووطنيّة ثريا الحافظ والتزامها القومي، والذي سارت في ركابه وقائعيّة نجاح العطار في "من يذكر تلك الأيام"، ومازوشية المرأة في نسوية خديجة الجراح النشواتي في تعقبها لمسيرة المرأة في ظل الرجل، وبررجوازية كوليت الخوري التي تتأرجح بين ضعف واشتداد، والنزوع الاجتماعي ذي التوجه التربوي لدى دلال حاتم، وحساسية الواقع لدى د. ناديا خوست، وتعبيرية ضياء قصبجي المتشرّبة بفنّها التشكيلي، والميول الاستشرافي والاستشفافي في أدب قمر كيلاني، والغوص في المجال النفسي الاجتماعي في قصص اعتدال رافع وانعكاساته في حياة المرأة، ووجودية سميرة بريك الحائرة ما بين الانطباعية والتعبيرية، وتأمليّة مقبولة الشلق، وأخلاقية حنان لحام ذات البعد الديني الملتزم، واصطراع العاطفة لدى غادة الهيب، وامتزاج الواقعي بالتعبيري لدى ملاحة الخاني، والمثالية الإنسانية عند ليلى اليافي والارتقاء بوجدان المرأة وتصعيد فاعليتها لدى سنية صالح، وتجريبيّة ماري رشو النازعة للتحديث، والبحث عن المثالي والجمالي في الحياة لدى ملك حاج عبيد.

---

(١)– عصمت، رياض. قصة السبعينات. ص٢٥٥.

٢ – القص النسائي السوري في التسعينيات وما بعدها :

لقد فجّر عقد التسعينيات ثورة في عالم القصّ السوري، ولاسيما النسائي منه، إذ إنّه لا يمثّل " ذروة الخط البياني لتجربة القصّ السورية على مستوى عدد الإصدارات فحسب، بل ذروة ما بلغته هذه التجربة نفسها على مستوى حضور الصوت النسوي أيضاً."(١) وإذا كانت دراسات سابقة (*) ترى أنّ عدد القاصات اللواتي صدرت لهن مجموعات قصصيّة في عقد التسعينيات بلغ نحو اثنتين وخمسين قاصّة، يرى هذا البحث أنّ عددهن بلغ أكثر من ذلك بكثير، ويقرّ بوجود ثمانين قاصّة وضعت مجموعاتهن على رفوف التسعينيات، إن لم يكن أكثر من ذلك إذا نظرنا في نتاج الأصوات الجديدة في التسعينيات والأصوات التي عرفت ما قبل التسعينيات ولكنّها ألفت مجموعات في فترتها؛ بمعنى أنّ عدد القاصات في التسعينيات بلغ ما يربو عن ثلاثة أضعاف عددهن في العقود السابقة وليس ضعفيه وحسب. وإذ الأمر كذلك فلم يعد بمقدور هذا الفصل بما بقي من صفحاته أن يحيط بأعلام القصة النسائيّة في التسعينيات وما بعدها، ولا بالمنجز القصصي المبدَعْ من قبلهن إلاّ باعتماد آليات تلخيصيّة تعتمد على الانتقائيّة والتعميم على ما فيهما من تجنٍّ على الدراسات العلميّة ونتائجها، وإذ ينحو البحث هذا المنحى فإنّه يعوّل على الفصول التالية في تقديم صورة أوضح لمشهد القص النسائي السوري في التسعينيات وما بعدها.

يظهر في المشهد القصصي للتسعينيات وما بعدها اثنا عشر صوتاً نسائيّاً عرفها تاريخ القصة السورية قبل التسعينيات وهنّ :" ألفة الإدلبي، غادة السمّان، كوليت خوري، حنان لحام، ناديا خوست، ضياء قصبجي، اعتدال رافع، دلال حاتم، ملك حاج عبيد، ماري رشو، فلك حصرية، إحسان شراباتي". وبما أن البحث وقف على ذكر تجاربهن سابقاً، سيمضي بمتابعة الأصوات التي كشف عنها الزمن وسجّلت إبداعاتها عبر مجموعاتٍ قصصيّة منشورة .

تتصدّر د. هيفاء بيطار(٢) أسماء القاصات اللائي نشرن في الفترة المدروسة (١٩٩٠–٢٠٠٥) من حيث عدد الإصدارات، فقد بلغ عدد مجموعاتها خلالها إحدى عشرة مجموعة قصصيّة أوّلها ١٩٩٢، وآخرها ٢٠٠٥، وعلى الرغم من هذا التفوّق الكمّيّ لم يحفل النقاد

---

(١)– الصالح، د. نضال. القصة القصيرة في سورية، قص التسعينيات. ص ١٧.

(*)– السابق ص ١٧.

(٢)– من اللاذقية، طبيبة عيون. معجم القاصات والروائيات العرب. ص ١٣٨.

بقصّها القصير، ولعلّهم نظروا إليها بوصفها روائيّة أكثر منها قاصّة، ولقد درست د. ماجدة حمود بعض نتاجها ضمن مبحث بعنوان " القصة القصيرة النسوية منذ الخمسينيات إلى التسعينيات" ولم تدرجها ضمن "الحداثة في القصة القصيرة النسوية في سورية" ممّا يشير إلى أنّها عدّتها من القاصات اللواتي سلكن الخطّ التقليديّ في إبداعهن القصصي لا الحداثيّ، ولا غرو في ذلك إذ إنّها تغلّب الحكي على القص الفنّيّ وتحفل بالفكرة ذات النزوع الإنساني أكثر من احتفالها بتقنيات القص وفنّيّته، تقول في تجربتها في الكتابة :" هموم الإنسان النفسية كانت هاجسي، التعبير عن أزمات روحه عن إحساسه بالتخلّي والنبذ واليأس، عن إحساسه باللاجدوى والعجز، لقد بالغت في وصف هذه الحالات لأشخاص عرفتهم عن كثب وأحس بفخر بأنني أعرفهم، كنت أتألم لحد الموت وأنا أرى إنسان اليوم وكأن فتيل الحياة منزوع منه." (١)

تليها القاصّة نجاح إبراهيم التي صدر لها حتى عام ٢٠٠٥ تسع مجموعات قصصيّة، أوّلها ١٩٩٢، وآخرها ٢٠٠٤، ولا نجد دراسة تحيط بأعمالها أو تقدّمها قاصّة نشطة، بل تناثرت بعض المقالات هنا وهناك تدرس قصة واحدة، كما فعل د. نضال الصالح (٢)، أو تقرأ على عجل قصة أو أكثر من مجموعة واحدة كما فعل د. عادل الفريجات في مقالة بعنوان ("ما بين زحل وكمأة " آخر طور من التجربة القصصيّة لنجاح إبراهيم)(٣). ومقالة "المنظور في السرد القصصي" لـ د. أحمد زياد محبك. إذ يقول " ولعله من الممتع التوقف عند قصة جمعت بين ثلاثة ضمائر، كما جمعت بين الراوي العليم بكل شيء، مستخدماً ضمير الغائب، والراوي شبه العليم، والمشارك في العلم، مستخدماً ضمير المتكلم، وهي قصة عنوانها "أحس طيفاً يسكنني"."(٤) وهو بذلك يشير إلى قدرة الكاتبة على امتلاك أدوات القص والتحكم بفضاءاته وتمكّنها من تقنياته، وهي لا تهبط في معظم قصّها عن هذا المستوى.

وتأتي ثالثاً فريال سالم مكارم إذ سجّلت سبع مجموعات في فهرس القصة القصيرة، أوّلها عام ١٩٩٨، آخرها ٢٠٠٣، وقد جاءت في نهاية مجموعتها "دوائر الضباب" مجموعة كبيرة من المقبوسات التي تناولت أدبها فهي في نظر أحدهم " جريئة، تقتحم ببساطة المتمرِّس حصون

---

(١)- شحيّد، جمال و كيخانو، إيف غونزاليز. القصة في سورية أصالتها وتقنياتها السردية. المعهد الفرنسي للشرق الأوسط، قسم الدراسات العربية. دمشق. ٢٠٠٤. ص ١٨٦.

(٢)- الصالح، د. نضال. القصة القصيرة في سورية، قص التسعينيات. ص٢٠.

(٣)- نشرها في صحيفة تشرين، الثلاثاء ٩/ آذار/ ٢٠٠٤.

(٤)- جريدة الأسبوع الأدبي العدد ٩٧٣ تاريخ ٩/١٠ / ٢٠٠٥. والقصة من مجموعة "الأجراس وقيامات الدم".

التفاصيل"(١) وهي في نظر آخر" امرأة تعيش في كتاباتها هاجس الانتماء إلى الذاكرة، رغم بيئتها المليئة بالشقاء، متوزّعة بين الأنا والآخر، يتمتع أدبها بأسلوب فنِّيّ يخرج عن الإسفاف " (٢) أمّا الأديب الروائي فاضل السباعي فيرى في فريال "أديبة شابَّة، تغمِّس ريشتها بدمِ القلب، وتكتب، تغنِّي للعاشقين أشواقهم، وتترنَّم بأحلامِ المقهورين، فيما هي تنوء تحت ظلم غامض ترفض أن يحملها إلى غياهب الاستسلام... عصاميّة فيما تمارس من فنّ .." (٣) وفي دراسته لمجموعة "النار في الليلة الباردة " يرى مفيد خنسة أنّ البطولة للمرأة " الضعيفة المغلوبة على أمرها تحت ضغط المصلحة والحاجة، وضغط صهيل الجسد الحالمِ بالحبّ، إنّها المرأة الضحيّة التي تقع أسيرة شباك نموذج من الرجال الذين لهم وضعهم الاجتماعي المرموق.. "(٤) وتضم مجموعتها الأخيرة "دوائر الضباب" ثماني قصص قصيرة منها "عروس الموسيقا" التي تصوّر أحوال فتاة عاشقة تعيش ذكرياتها فتنتهي إلى الموسيقا وتنام على أنغامها فتحلم، وهناك من رأى في هذه القصة أنها" شاعرية التركيب، فلسفيّة الرُّؤى، تستخدم لغة عذبة، وعبارات شفّافة، وصوراً لُوِّنتْ بإتقان، وهُندِسَتْ برويَّة، وصيغت بمهارة، ما يؤهّل فريال لأن تسمّى قاصّة مجدّة مجدّدة بامتياز."(٥) ويلاحظ قارئ هذه المجموعة أنّ قصصها قد عالجت الهم القومي والوطني عبر ترميز جميل كما في قصتي "سنابل الشمس، ذبابة "(٦).

أمّا القاصة الرابعة من حيث كمّية منجزها القصصي فهي القاصّة والروائيّة ابتسام شاكوش التي صدر لها خمس مجموعات قصصيّة أوّلها ١٩٩٧، وآخرها ٢٠٠٢، اتّسمت قصصها بتنوّع موضوعاتها وعدم التقوقع في قضايا النسويّة، وإن كانت من بينها، والاهتمام بالعنصر الإنساني وهموم الناس في مسرح الحياة اليوميّة، أمّا من الناحية الفنّيّة فنجد لديها لغة قصصيّة بسيطة معبّرة ملائمة للأحداث الواقعيّة، تميل إلى شفافية رومانسيّة مع جنوح أحداثها للتخييل، كما برز لديها شكل القصة القصيرة جداً ولاسيما في مجموعتي" بعض من تخيلنا، والشمس في كفي".

---

(١)- مكارم، فريال سالم. دوائر الضباب. دار المؤلف، بيروت، ط١: ٢٠٠٣. ص١٥٦، والكلام لأنطوان غريب.

(٢)- السابق ص ١٥٦. الكلام لنعيم تلحوق.

(٣)- السابق ص١٥٣- ١٥٤. الكلام للأديب الروائي فاضل السباعي.

(٤)- السابق ص ١٥٧ . انظر أيضاً ملحق الثورة الثقافي. العدد ٢٨٦. تاريخ ٢٨-١٠-٢٠٠١.

(٥)- علي، حيدر. قراءات في إشراقات الملحق. ملحق الثورة الثقافي. العدد ٢٩٩. تاريخ ٣- ٢- ٢٠٠٢. ص١٣.

(٦)- مكارم، فريال سالم. دوائر الضباب. ص٢١+ ص٢٩.

ويتحدّث عبد القادر الحصني في مقدمة مجموعتها " محاولة للخروج من المجال المغناطيسي" عن ملامح مميزة لهذه المجموعة تتعلق بتميّز اللغة والخيال، وإذا كان في قصصها " حب للحياة واحترام لمصائر الناس في دوامتها الطاحنة ... وملامسة لجراح ناغرة في أعماق النفس الإنسانية واصطفاف إلى جانب الحق والقيم النبيلة.." (١) فإنّ مجموعة "بعض من تخيلنا" غنية بظواهرها الفنيّة، وتقنياتها القصيّة، وذات مضمون زاخر، ولاسيما بموضوعاتها الاجتماعية والإنسانية.

ولقد صدرت أربع مجموعات لكل من أنيسة عبود، نهلة السوسو، سعاد محمد القادري، سعاد مهنا مكارم، وفوزية جمعة المرعي. وسنكتفي هنا بذكر اثنتين منهن؛ أنيسة عبود (٢) التي صدرت جميع مجموعاتها في عقد التسعينيات، وقصصها ذات نزوع شعري بيّن في لغتها التي تمتاز بكنائيتها واستعاريتها، وانفتاحها على صور تطلق أجنحة التخييل، ممّا يجعل قصصها من نمط القصة– القصيدة في جزء كبير منها، ولا يخفى ما في قصصها من تناص ثقافي مفتوح على التراث والفلكلور الريفي، تقول د. ماجدة حمود: " استطاعت أنيسة عبود أن تقدّم لنا شكلاً فنيّاً حديثاً، يغري المبدع بالغوص في أدغال ذاته، لكنّها قدمت لنا قصة حداثيّة بطريقة مبدعة، انسجم فيها الهم العام بالهم الخاص، فتوحد الوطن بالإنسان، عبر الحلم بحياة أجمل."(٣) أمّا القاصة نفسها فتعبّر عن حداثيّة قصتها القصيرة بقولها: " لكن.. ولأني لا أميل إلى كتابة القصة التقليدية ودائماً أبحث عن قصة تتحدّى معاطف الأسلاف أو تتمرّد على الركب السائر في الشارع، فتظل القصة لحظة طويلة، عنيفة قلقة جداً بالنسبة لي خاصة بعد أن قطعت شوطاً في كتابة القصة القصيرة، وأظن أن الكتابة إجمالاً هي فعل قلق واحتجاج." (٤) ولعلّ قارئ قصصها يقف مطولاً أمام ضمير المتكلّم "ضمير التجربة" الذي يتأسس عليه معظم قصّها فثراء اللغة واحتضان الذات للحدث القصصي وتشظي كل منهما في فضاءات الآخر يؤسس لتلك الشعرية التي تميزت بها تجربتها سواء على مستوى اللغة أو مستوى القص.

---

(١)– شاكوش، ابتسام. محاولة للخروج من المجال المغناطيسي. مطبعة عكرمة، ط١: ١٩٩٧، دمشق. ص١٠.

(٢)– ولدت في جبلة عام ١٩٥٧... تعمل مهندسة زراعية.. عضو جمعية القصّة والرواية.... كتب عن قصصها العديد من الدراسات. انظر كتاب تراجم أعضاء اتحاد الكتاب العرب في سورية والوطن العربي. ص٧٦٧.

(٣)– حمود، د. ماجدة. الخطاب القصصي النسوي نماذج من سورية. ص٢٤٤.

(٤)– عبود، أنيسة. شهادة قصصية. الموقف الأدبي. العدد٤٢٨. كانون أول ٢٠٠٦. ص ٥٣٦.

والقاصة نهلة السوسو(١) التي توزّعت قصصها في التسعينيات وما بعدها أوّلها عام ١٩٩٢، وآخرها ٢٠٠٤، وهي في معظمها ذات نزعة إنسانية شديدة انطلاقاً من ميولها في مقاربة عالم الطفولة فانسحب هذا الميول على معظم إنتاجها، من هنا نعلّل سلاسة أسلوبها وبساطة لغتها وحكائيّة قصصها؛ إذ تعوّل على الأحداث والمشاعر أكثر من تعويلها على شعريّة القص وإخراجه في لبوس فنّي ذي تقانة قصصيّة. وربّما كان ذلك وراء قول د. ماجدة حمود: " نفتقد في بعض الأحيان الكثافة في اللغة القصصيّة، مما يؤدّي إلى هلهلة في بنية الفضاء القصصي لدى الكاتبة."(٢) وأمّا شواغل القص لديها فلا تخرج عن التعبير عن هموم الإنسان عبر مشاعر وقادة ولحظات من السمو العاطفي والإحساس النبيل الذي ينشغل بجميع مراحل الإنسان ومواقعه ولاسيما الطفل فقد عرفت قاصة للأطفال، وقد نجد أيضاً قصصاً في مجموعاتها المدروسة هنا جاءت معتمدة تيار "عين الطفل" لتعرية المجتمع وتصوير قسوته.

أمّا القاصات التي سُجِّل لكلّ منهن ثلاث مجموعات فيبلغ عددهن ثماني عشرة قاصّة هنّ: بلسم محمد، حنان درويش، رباب هلال، أمية الجاسم العبيد، جمانة طه، كلاديس مطر، ربى منصور، ضحى مهنا، سحر أبو حرب، سوزان إبراهيم، نجوى حسن، سلوى الرفاعي، ضحى أحمد، غزالة درويش، كوليت بهنا، نجلا أحمد علي، وفاء خرما. سوزان خواتمي، وسيكتفي البحث هنا بالإشارة إلى بضعة أسماء منهن، إذ يتعذّر على البحث – ولاسيما في هذا الفصل – أن يحيط بمعظم تراجمهن وأعمالهن.

تنسرب تجربة القاصّة بلسم محمّد في مسارب التجريب المثمر الذي جعلها مبدعة واعية لنصّها القصصي المتميّز عن الحكائيّة العفويّة ممّا أهلها للفوز بجائزة البياتي للقصة القصيرة، التي ما هي في رأيها سوى "دعوة صارمة لأداء أفضل".(٣) ويظهر الأداء الفنّي في نتاجها أثر التثقيف في نتاج الأديب وهي تدرك ذلك إذ تقول: " الكتابة ملكة تخلق مع الكاتب وتنمو

---

(١)– ولدت في حمص ١٩٥٠، إجازة في الأدب العربي، تعمل مذيعة في الإذاعة والتلفزيون، نشرت قصصها الأولى في الصحف والمجلات السورية عضو جمعية القصة والرواية. كتاب تراجم أعضاء اتحاد الكتاب العرب في سورية والوطن العربي. ص ٥٩٢.

(٢)– حمود، د. ماجدة. الخطاب القصصي النسوي نماذج من سورية ص ٢٠٣.

(٣)– ملحق الثورة الثقافي، العدد ٢٩٩، تاريخ: ٣-٢-٢٠٠٢. حوار مع القاصة بلسم محمد، أجراه: آصف عبد الله. ص٤.

بالتجربة وتتطوّر بالثقافة" (١) وفي دراسة د. نضال الصالح لقصة التسعينيات يؤكد هذا المنحى الفنّي في القصة التي ترفع علامة لمجموعتها الأولى " ريح الشمال" قائلاً: " وقد أبدت القاصّة نجاحاً في إضمار مغزى القص وصوغه على نحو فنّيّ، كما أبدت نجاحاً في اختزال محكيها إلى ما يعزز ذلك المغزى فحسب."(٢) وهي قاصة مشغولة بالواقع وسماته المنعكسة في حياة الإنسان من قهر وغربة وألم لكنّها كثيراً ما ترضخ لفيض ذاتها ودفق أفكارها ملبية نداء داخليّاً مشبعاً بإسقاطات المجتمع في وجدانها فتعكس قصصها هموم الإنسان ومآسيه بروح معذبة وصادقة.

تزدان قصص جمانة طه (٣) بتقنيات حداثية لافتة لنظر النقاد فكثرت الدراسات النقدية لقصصها وتنوّعت القراءات؛ فنجد دراسات تطرّقت لقصة واحدة من مجموعاتها مثل دراسة " قصة التسعينات في سورية نماذج وقراءات" التي تضمنت ثلاث قراءات لقصة "باب شقة عصرية" (٤) من مجموعتها " عندما تتكلّم الأبواب"، ودراسة د. الصالح" ظواهر في قص التسعينيات القص النسوي " التي عالجت فيما عالجته قصة " سندباد في رحلة مؤجلة" (٥) والتي توجت المجموعة التي تحتويها باسمها. ونجد دراسات تتطرّق لقسم كبير من نتاجها شأن الدراسة التي قام بها د. يوسف حطيني: " التأثير واللغة القصصية عند جمانة طه" التي يتناول فيها مجموعة من آلياتها في سبك القصة كالاستذكار، والزمن، والمكان الجغرافي، واللغة، الحوار، الإيقاعات، الضمائر، لينتهي إلى القول: " إن جمانة طه تقدم زمنها القصصي بتنوّع مثير، مع التفات حاد الماضي، وتعنى بتأثيث مكانها عناية كبيرة مستخدمة في ذلك لغة جميلة، تنجو غالباً من الوقوع في مأزق الذهنية."(٦)

---

(١)- السابق. ص٤.

(٢)- الصالح، د. نضال. القصة القصيرة في سورية، قص التسعينيات. ص٣٩.

(٣)- " أديبة مرهفة الإحساس، وقاصة مبدعة، وكاتبة بارعة للأطفال، وباحثة في التراث الشعبي ولدت في عام ١٩٤٣ في جبلة.. دخلت عالم الكتابة متأخرة... انتسبت إلى اتّحاد الكتاب العرب عام ١٩٩٥" . عيسى فتوح، أديبات عربيات سير ودراسات ج٣، ص١٦١- ١٦٢.

(٤)- قصة التسعينات في سورية، نماذج وقراءات. إعداد: أحمد جاسم الحسين. ط١: ١٩٩٩. دمشق. ص١٠-٢٠-٣٢- ٥٢.

(٥)- الصالح، د. نضال. القصة القصيرة في سورية، قص التسعينيات. ص٢٠.

(٦)- حطيني، د. يوسف. التأثير واللغة القصصية عند جمانة طه. ملحق الثورة الثقافي، العدد ٢٠٩. تاريخ: ٢٣-٤-٢٠٠٠. ص٧.

وإذا كانت مجموعتها الأولى تنشغل بهموم المرأة وشؤونها متسربلة بقضاياها النسوية، فإن مجموعتها الثانية " عندما تتكلّم الأبواب " تتأسّس على فكرة الأنسنة التي تضفيها على الأبواب لتكشف عيوب الواقع من خلال ما تأنف منه الأبواب وتأسى له. أمّا مجموعتها الأخيرة " صمت أزرق غامق" فتجمع كمّاً كبيراً من هموم الإنسان في كتيّب صغير يقع في مئة وأربع صفحات من القطع الصغير يضمّ أربعاً وخمسين قصة مختلفة في موضوعاتها مؤتلفة في نمطها الذي يعتمد شكل القصة القصيرة جداً بتكثيفه، ومفارقاته، وموارباته، وترميزه، وخصوصيته.

وترقى القاصة رباب إبراهيم هلال(١) بقصصها نحو إدماج الحوافز الواقعية بالحوافز الجمالية بغية خلق نص حافل بإدهاشية السرد واستعارية لغته وانزياح بنيته بحيث ينهض " على المجاز وتداخلاته من الحوافز الذهنية وتشظية السرد إلى الارتقاء بالتوهم إلى مستوى الأمثولة والأسطرة غالباً."(٢) وإذا كانت رباب هلال تنطلق في موضوعات مجموعتها الأولى "دوائر الماء والأسماء" من البحث عمّا يشبه الأجوبة لتساؤلاتها المتولّدة عن مبدأ "ثمة خطأ ما! من المخطئ؟ من المصيب؟ من الظالم؟ من المظلوم؟ لماذا يبدو العالم بائساً لهذه الدّرجة؟... المرأة دائماً مظلومة! الرجل دائماً ظالم!.. ثمة خطأ بالتأكيد! ولا بدّ من تكوين جديد." (٣) معلنة انحباسها في شرنقة النسوية، فإنّها تبقى مرهونة بها في مجموعتها الثانية "ترانيم بلا إيقاع" فتنسحب فضاءات النصوص إلى القرية وعاداتها، البيت وملامح صراع المرأة مع ذاتها ومجتمعها عبر أدوارها الاجتماعية، وتنتقل إلى آخر أعمالها فتقول" أتمسك بأنوثتي، ذاتي، ذاكرتي، بتاءاتي المربوطة والمبسوطة، يضغط الصوت، يخرجني من الترانيم الخالية من الإيقاعات، ويجلجل في رأسي "أجراس الوقت"... كان عليّ أن أوسّع الضيق . والصوت لا يني يصرخ. كان يزيد من أوار قلقي، فيرتجف القلم من جديد وهو يمرّ على أضلاع مثلث ناعمة وزوايا حادّة ثلاث: غرف مغلقة، قرية مغلقة، أنوثة."(٤) وبهذا تكون القاصة قد حققت ما تصبو إليه في تحويل المرأة من كائن مكتوب إلى كائن كاتب.

---

(١)- ولدت في رأس الخشوفة (صافيتا)،.. تخرجت في جامعة دمشق حاملة الإجازة في اللغة الفرنسية، عملت مدرّسة. معجم القاصات والروائيات العرب. ص ٤٤.

(٢)- أبو هيف، د. عبد الله، القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة. ص ١٥٣.

(٣)- شحيّد، جمال + كيخانو، إيف غونزاليز. القصة في سورية أصالتها وتقنياتها السردية. ص ٢٥٢.

(٤)- السابق. ص ٢٥٥.

لقد تفاوتت الآراء في قصص حنان درويش ولاسيما آراء من درسوا مجموعتها الأخيرة " بوح الزمن الأخير" فمن حيث اللغة المعمول بها يقول د. عادل الفريجات: " أمـــا لغـــة هـــذه القصص فقد تبدّت جامعة ما بين شعرية القص ، ووظيفة الإبلاغ، ولم تتوان (حنان درويش) في كثير من المواطن عن حشد الأسباب اللازمة لجعل لغتها لغة أدبيّة بامتياز... وقد جـــاءت هذه اللغة في الأغلب الأعم خالية من الحشو الضار، أو العبارات الشاردة التي قد تسيء إلى التركيز والتكثيف، أو إلى الوصف الدقيق للخارج والداخل، والذاتي والموضوعي، والنفســـي والاجتماعي.. "(١) وهو يرى أنّ أكثر قصص المجموعة حققت نجاحاً، بينما تقول د. ماجدة حمود عن المجموعة ذاتها: " .. تنوعت فضاءاتها، فتبدو تارة في غايـــة الشـــفافية " مـــوت الياسمين" وتارة في غاية الواقعية "معاناة حمار في قصة تمرد"، وفي غاية الابتـــذال المقـــزز (حين نعيش معاناة أسرة من جرذ في قصة "زائر مع سبق الإصرار") لهذا لن نستغرب تنوع اللغة لديها بين لغة الشعر ولغة الواقع المعيش التي وجدناها تتغلب على اللغة الأولـــى لـــدى الكاتبة... كذلك أساء االتعميم وعدم التخصيص في لغتها إلى فضائها القصصي " (٢) وهـــي ترى أنّ نهايات القصص ولحظات تنويرها لم تكن دائماً ناجحة تقـــع فـــي مزلـــق العـــادي والمتوقع. بينما يراها نجيب كيالي مختلفة، " إنَّ حنان درويش في مجموعتها هذه تسعى إلـــى تأصيل صوتها الخاص، لهذا نجدها خارج السرب وداخله، بل هي خارجه أكثر، وتوضـــيحاً لهذه المسألة: (الخروج عن السرب) سأتحدث عن أهم مزايا مجموعتها: ١-الابتعاد عن هيمنة ما يسمى بقضايا المرأة..٢- معالجة القصص معالجة وجدانية..٣- شاعرية الأسلوب.. "(٣). ومهما يكن من أمر هذا التفاوت فقد وضعت القاصة بصمتها على جسد المبـــدَع القصصـــي وتركت ثلاث مجموعات تنبض نصوصها بالحياة والصور الواقعيّة والتخيلية بما يعيد للمجتمع توازنه.

أمّا القاصات اللاتي صدرت لكل منهنّ مجموعتان، فعددهنّ ثلاث وثلاثون قاصة هـــن: وفاء عزيز أوغلي، إحسان سليم شراباتي، أميمة الخش، فائزة الداؤود، أمية عبد الدين، تروندا المنديل، تيودرا إبراهيم، نادرة الحفار بركات، توفيقة خضور، دعد إبراهيم، زرياف المقـــداد، سحر سليمان، سمر خيربك، سها جلال جودت، شذا برغوث، إقبال الشايب غانم، غالية قباني،

---

(١)- الفريجات، د. عادل. النقد التطبيقي للقصة القصيرة في سورية "مجموعات وكتّاب". اتحاد الكتاب العرب. دمشق ٢٠٠٢، ص٨٩- ٩٠.

(٢)- حمود، د. ماجدة. الخطاب القصصي النسوي نماذج من سورية. ص ٢٠٤- ٢٠٥.

(٣)- كيالي، نجيب. "بوح الزمن الأخير" لحنان درويش والإفلات من نمطية الكتابة النسوية. جريدة الأسبوع الأدبـــي العدد ٩٨٣ تاريخ ٢٠٠٥/١١/٢٦.

فاطمة ماوردي، لينا نعمة، ماجدة بوظو، مها سليمان، مية الرحبي، نجوى نجاتي النابلسي، محاسن الجندي، ندى الدانا، نهلة البدوي، هدى وسوف، هناء أمينو، ريما سيباي حقي، هيام المفلح، هيمى المفتي، وصال سمير، وليدة عتّو.

ولعلّ تجربة القاصّة أميمة الخش(١) من التجارب المميّزة بينهنّ إذ تنمّ عن وعي القاصّة بمادة الحكي في القصّة وتوظيف التقنيات المناسبة لها بحيث تتمكن من نصّها فلا يفرض نفسه عليها دون رقابة فنّية منها، ولاغرو في ذلك، إذ إنها انطلقت من الرواية وانتهت إلى القصّة على العكس من معظم تجارب الكتاب الذين جعلوا من القصة القصيرة ميدان تدريب للوصول إلى كتابة نصّ روائي. وهي تتحدث عن ذلك في شهادتها المعنونة بـ: "القصة القصيرة وإمكانية التحوّل الداخلي" إذ تقول: " في قصص "الرشيم" اتكأت أكثر على المونولوج الداخلي على حساب الحدث، حيث استعملت في معظمها ضمير المتكلّم الذي يسهّل عليّ معايشة التحوّل الداخلي الجاري في الشخصيّة، أو ربما بالعكس، خلع التحول الداخلي الجاري فيَّ آنيّاً على الشخصيّة في أثناء فعل الكتابة نفسه."(٢) وإذا كان د. عبد الله أبوهيف يرى أنّها تسعى في مجموعتها الأولى "انعتاق" في مسعى " شهوة التعبير الأنثوي عن قضية المرأة... ومجاهدة المرأة للخلاص من قيد الماضي... والانفتاح على فهم جديد لعلاقة الرجل والمرأة بوعي يندغم في البعد الإنساني لهذه العلاقة. "(٣) فإنّها تتجاوز هذه الدائرة شيئاً ما في مجموعتها الثانية لتعالج قضايا إنسانيّة تتعلّق بحياة الإنسان ومعناها انطلاقاً من تساؤلاتها الفلسفية كما في قصتي " حنين، الرشيم".

وإذا كانت ماجدة بوظو(٤) تجعل من ضمير المتكلّم منظاراً ترى من خلاله عالم القص، فتبثّ عبره قصصها التي تتخذ لبوس السيرة الذاتيّة، لتضفي البعد الواقعي عليها من جهة، ولتشحنها بميزة الخبرة والمصداقية من جهة أخرى ولاسيما أنّها نوّعت في أماكنها العربية والأجنبية، لتقع في السيرية التي تحاول دفعها عن نفسها؛ إذ جاء في بداية إحدى مجموعاتها:

---

(١)- ولدت في مصياف عام ١٩٤٨، قاصة وروائية، عضو اتحاد الكتاب العرب. معجم القاصات والروائيات العرب. ص١٧.

(٢)- شحيّد، جمال + كيخانو، إيف غونزاليز. القصة في سورية أصالتها وتقنياتها السردية. ص ٢٢٥.

(٣)- أبوهيف، د.عبد الله: قصص أميمة الخش وشهوة التعبير الأنثوي عن المرأة. ملحق الثورة الثقافي، العدد١١٨. تاريخ: ٥-٧- ١٩٩٨. ص٧.

(٤)- ولدت في اللاذقية. انظر معجم القاصات والروائيات العرب. ص١٠٨.

" ليس لحياة الكاتبة الشخصية أية علاقة ببطلات قصصها.. فالفكرة هي البطلة الحقيقية، لكنّ الكاتبة تتركها تنمو على الورق، وتوصلها إلى القارئ بأسلوب السرد الذاتي."(١) فإنّ ذلك لا يلقيها خارج سرب القص النسائي الذي لا يحفل بالمرأة وحسب بل بالإنسان عموماً ومشكلات عصره السياسية والاقتصادية والاجتماعية فالإنسان هو مادتها التي " لا تنضب بكلّ مآزقه التي وجد نفسه فيها مواجهة مع "الكوزموس" الكون والموت والألم." (٢)

أمّا أميّة عبد الدين(٣) فتسلك في قصّها سلوكاً مختلفاً – كما يرى د. عبد الله أبوهيف – إذ " لا تستكين لشهوة التعبير السيري، على وفرتها لدى كتاب القصة الجدد الذين يميلون إلى التماهي مع شخوصهم، ولا تأنس للنزعة النسوية ولوازمها العاطفية والشخصية والاجتماعيّة بما تعنيه من وقوع في مطب المشجاة " الميلودراما"، وبما تعنيه من استغراق في ولع التعبير الأنثوي في موازاة المجتمع أو التاريخ أو في مواجهتهما أو في التغافل معهما مصالحة أو تجاهلاً أو انكفاء أو تصاغراً..الخ." (٤) وهي في الأعم الأغلب من قصصها تسخر من مفارقات الواقع المرير، وتصوّر في شخصياتها أنماطاً بشرية ونماذج لا تخلو من عبثية و(كاريكاتورية) وهي لمفارقاتها مع الأحداث كثيراً ما تحيل التعليل إلى علم الغيب " الله وحده يعلم.." كما في القصص "القبيلة، زوجي الأحمق،حليم والمطربة"(٥).

أمّا ما تبقّى من أسماء واردة في الثبت الملحق بهذا البحث، وعددهن ثلاث وخمسون قاصة، فلكلّ منهن مجموعة قصصية واحدة حتى عام ٢٠٠٥. وإذ عددهن كبير، فإنّ البحث هنا يعتذر عن تقديم قراءة عنهن لضيق المجال، إذ ليست غاية هذا البحث أن يؤرّخ لأعمال القاصات السوريات أو يقدّم قراءة نقدية لها، وإنما حسبه أن يشير إلى بروز ظاهرة القص النسائي، وضرورة الوقوف عند الأسئلة التي تنتج عنها، كالسؤال؛ هل حقّاً كل ما تكتبه المرأة يصبّ في الهمّ النسوي المناط بها كما يرى بعض الدارسين؟! وأين هو من هموم المجتمع؟

---

(١)– بوظو، ماجدة. هو الشعر الفضي دائماً. الجزء الثاني عشر من سلسلة أوراقي. ط٣: ١٩٩٨. دار ماجدة للنشر. اللاذقية. ص٤.

(٢)– السابق. ص١٧٣–١٧٤.

(٣)– انظر معجم القاصات والروائيات العرب ص١٩.

(٤)– أبو هيف، د. عبد الله، القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة. ص١٢١.

(٥)– عبد الدين، أمية. "سوق الاثنين الثلاثاء الخميس"، دار الينابيع، دمشق. ط١: ١٩٩٣. ص١٢٤– ١٢٥– ١٤٩.

غير أنّ قارئ عناوين هذه المجموعات بوصف العنوان كلمةً مفتاحاً للمجموعة يلاحظ أنّ هذه العلامات اللغوية – المقصودة منها وغير المقصودة – تتوزّع في حقول دلالية سيميائياً فمنها ما ينحو منحى سلبياً تشاؤمياً يصور الموت وانعدام الحياة أو اللاجدوى منها؛ مثل(١) " جذور ميتة "، " موت رجل ميت"،" أرملة رجل حي"، أو يصور البؤس والشقاء اللذين يعاني منهما الإنسان مثل "بكاء النخيل "، " في انتظار أسطورة"، "وتلاشى الحلم"، أو يصوّر الزيف والخداع اللذين يسما الواقع والمجتمع مثل " القناع"، "الرمال المتحركة"، " للثلج لون آخر"، "قيدت ضد مجهول"،" وظننته رجلاً"، ومنها ما ينحو منحى إيجابياً تفاؤليّاً يعيد للحياة ألوانها وللنفوس ثقتها ويصوّر الجميل في الحياة مثل " عشتار والمولودة"، " أوراق الروح تتوهّج"، "زمن الصداقة الآتي"، "في الركن الهادئ"، " وأيضاً نحلم"، " تخطي الجسر" ومنها ما هو محايد دلاليّاً لا يومئ بسلب أو إيجاب مثل " حكاية الجسد"، حكايات الهدهد"، " الأوراق البيضاء"، "جسور معلّقة". غير أنّ دراسة العتبات الأولى لا توقف المرء على حقيقة النصوص ولاسيما أنّ فنّ القص فنّ مراوغ ولعوب يحكي غير ما يقصد ويدخل المتلقي في كثير من الأحيان في لعبته ليصبح أحد أطرافها معتمداً على الرمز، والإيماء والإيحاء، والإلغاز، والأحجية، وما إلى ذلك من آليات التمويه والتخفّي ممّا يجعل مفتاحاً دلالياً مثل "الفرح"(٢) يرتقي إلى عنونة نصٍّ قصصي يحكي عن القهر الذي يعانيه عامل تنظيفات بين عمله وأسرته، ليتحدث لنا عن دعوته من قبل (زبّال) آخر لتناول بقايا كباب انتشله من القمامات المرمية؛ ".. ثمّ بدأ بالتهام اللحم بشراهة تامّة وقال بفمه المملوء: أتعرف أبو راكان الحق معك، لم أتناول الكباب حتى بارداً منذ سنوات كثيرة مضت ولكن لا بأس ما دام قد بقي لي عشر سنوات لأتقاعد." (٣)

على أنّ تلك العناوين تظهر الهموم النسوية بوصفها جزءاً من هموم القص النسائي الذي عني بإنسان الواقع المعيش بآلامه وآماله، بأفعاله وانفعالاته من جهة، وبمحيطه اجتماعيّاً واقتصاديّاً وثقافيّاً. والباحث يجد في آراء معظم النقاد أنّ القص النسائي لم ينغلق على الذات

---

(١)– انظر بيبليوغرافيا البحث. المجموعات على الترتيب للقاصات: ابتسام إبراهيم التريسي، م. مي زيادة، نادرة بركات الحفار، حياة أبازيد، نسرين طرابلسي، أمل حورية، فرح الأتاسي، أليس إلياس، عبير كامل إسماعيل، نبيلة أحمد علي، سوسن جحجاح، فاديا سعد، أمل الدهنة، عواطف الزين، فاطمة ماوردي، حنان فهد علي، منهل السراج، خولة خلوف، يمان السباعي، ريما سيباي حقي، مايا عبارة.

(٢)– عكاش، آنا. الفرح. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٨. ص٥– ١٢.

(٣)– السابق ص١٢. الصحيح: أبا راكان.

الأنثوية واصطراعها مع المجتمع تمام الانغلاق، فها هو ذا د. عبد الله أبوهيف الناقد الأغزر إنتاجاً في متابعة القصة القصيرة في سورية يرى أنّه قد " اندرجت كتابة المرأة القصصية في مداميك الأدب النسوي الذي يناهض المجتمع الأبوي إلى حد هجاء السطوة الذكورية عند كثير من القاصات، ويندر أن نجد قاصة خلال العقدين الأخيرين لا تكتب قصة نسوية كما هو الحال مع نادرة بركات الحفار في مجموعتها "أرملة رجل حي"، ووفاء خرما في مجموعتيها "الأجنحة المتكسرة لـ س و ع "، و"البرج"."(١). ود.أبو هيف لا يلغي بكلامه هذا وجود قصة نسائيّة غير نسويّة لكنه يؤكّد أنّ معظمهنّ خضن في الأمور النسويّة.

ويقول د.نجيب غزاوي: " يلاحظ الدارس للإنتاج النسوي السوري أموراً عدّة نجملها فيما يلي: قلة الإنتاج والانقطاع وعدم الاستمرار وحضور الهم النسوي الخاص والمنبثق عن معاناة المرأة الخاصة. "(٢) والبحث هنا لا يتفق مع ما ذهب إليه د. غزاوي من حيث قلة الإنتاج إلاّ إذا قصد المنتج ما قبل التسعيني منه. وهو لا يحصر همّ الكاتبات بالهم النسوي بل يشير إلى حضوره المتميز في كتاباتهن.

وعلى الرغم من عدم مناقشة معظم الباحثين للفرق ما بين مصطلحي " نسائي، نسوي" فإنهم يدرسون ظاهرة القص النسائي دراسات معمّقة تعوّل على نسوية هذا الأدب؛ فقد اتخذ د. نضال الصالح من نسوية هذا القص عتبة للولوج إلى عالمه وجاعلاً منها وجهاً من وجوه الوحدة بين القص النسائي السوري في التسعينيات وأهم شاغل من شواغله.(٣) في حين تأتي دراسة د. ماجدة حمود على الرغم من عدم تمييزها بين النسوي والنسائي لتقدّم جهداً طيباً في مقاربة المشهد القصصي. وهو وإن افتقد إلى الشموليّة لكنّه يأتي في أوائل الدراسات التي تحفل بأدب المرأة، فتقدّم نماذج متعدّدة لروائيات وقاصّات، ومما يذكر لها متابعة القصة القصيرة النسائيّة – تنعتها بالنسوية– منذ الخمسينيات وحتى التسعينيات في فصل، وتدرس الحداثة في القصة القصيرة النسائية في فصل ثان، ليشكلا معاً باباً متكاملاً عن القصة القصيرة النسائية في سورية عبر نماذج من مختلف فتراتها.(٤)

---

(١)– الشمالي، سامر أنور. القصة القصيرة السورية: آراء في واقعها ومستقبلها جريدة الأسبوع الأدبي العدد ١٠٤٣ تاريخ: ١٧– ٢– ٢٠٠٧.

(٢)– غزاوي د. نجيب. . صورة الرجل في الأقصوصة النسوية السورية. ملحق الثورة الثقافي، العدد ١٠٧ تاريخ: ١٩– ٤– ١٩٩٨. ص٧.

(٣)– الصالح، د. نضال. القصة القصيرة في سورية، قص التسعينيات. ص١٨.

(٤)– حمود، د. ماجدة. الخطاب القصصي النسوي نماذج من سورية. ص١٦٧، ١٧٣، ١٩٧، ٢٢٧.

غير أنّ قاصّة لم تقبل بأن توجّه لها تهمة نسوية القص بوصفها تهمة انعزالية، حتى إنّ بعضهن رفض تسميتي الأدب النسائي/الأدب النسوي (*) جملة وتفصيلاً دون فهم لمضموني المصطلحين وظنّاً منهنّ أن مثل هذه المصطلحات ستعمل من جديد على الحط من شأن المرأة وفكرها، غير أنّ هذه الأوهام ستذهب أدراج الرياح إذا ما أثبت النقد أنّ تقسيمات كهذه لا بدّ منها لأغراض منها التقسيم الإجرائي لتسهيل أمر دراستها، ولتبيان ميزات أدب المرأة ولاسيما أنّها في كثير من الأمور تختلف طرائق تناولها للأشياء انطلاقاً من وجود ميزات تكوينية وبيولوجية وأدوار نفسية واجتماعية تفرّدها عن الرجل.

ولقد وجد هذا البحث أنّ النقد المخصّص للقصة النسائية لا يشكّل في بيانات النقد سوى نذراً يسيراً يكاد لا يذكر، وباستثناءات قليلة نقول إنّه شبه معدوم وحصيلته تقترب من الصفر، وهذه الاستثناءات تتعلق بدراسات د. عبد الله أبوهيف الذي لم يخص الظاهرة بدراسة مستقلّة، ود. نضال الصالح الذي عالج القضيّة بمقال وحيد درس من خلاله القصص التي اتخذت علامات لغويّة للمجموعات التي تحتويها لما لا يزيد عن تسع عشرة علامة لغويّة (عنواناً)، لتسع عشرة قاصّة. ود. ماجدة حمود في تلك القراءات السريعة لبعض القاصات في بعض ما أنتجنه.

ويأتي هذا البحث ليوضّح صورة المنجز في القصة النسائيّة السورية لعلّ النقد يعطيه أحكاماً أكثر قرباً من حقيقته فعلى الرغم من انشغال القاصّة بوضع المرأة الذي ما تزال معطياته ترزح تحت نير المفهومات المستهلكة والمنجزة سابقاً إذ إنّ المرأة اليوم لم تعد كما كانت في السابق وهذه الإنجازات في فضاء الأدب والفن خير دليل على التطوّر الذي لحق بواقع المرأة. أقول على الرغم من انشغال القاصّة بهذا الوضع قدّمت قصصاً حافلة بالفنّي والمعرفي على حدّ سواء ونحن نقرأ لنقاد كبار دراسات نقديّة تتحدّث عن تقنيات لحداثة النص القصصي لدى الكاتبات السوريات ومن ذلك:

– انتهى الناقد د. نضال الصالح من دراسة مجموعة " مملكة الصمت" لناديا خوست إلى القول: " إنّ مجموعة "مملكة الصمت" عمل إبداعيّ دال على تملّك مبدعته لأدوات القص على

(*)– مرّ بنا ذلك في الفصل الأوّل، في مناقشة نازك الأعرجي ص٤٣–٤٤، انظر أيضاً: الحلفي، جمعة. السؤال القديم الجديد: هل هناك أدب نسوي: وما هي مواصفاته وميزاته عن أدب الرجال؟ ملحق الثورة الثقافي، العدد ١٢٨ تاريخ: ١٣– ٩– ١٩٩٨. ص٥.

المستويين التخييلي والفنّي، ومعبّر، بآن، عن صوت قصصي يخصّها وحدها، وهو ما يكفي أيّ مبدع، كما يكفي أيّ إبداع."(١)

– في دراستها لنماذج حداثية في القصة القصيرة النسائيّة، تقول د. ماجدة حمود في اللغة القصصية لمجموعة "يوم هربت زينب" للقاصة اعتدال رافع: " يلاحظ المرء أنّ بناء القصة قد تشكّل على إيقاع اللغة الشعرية، حتى لغة الواقع التي لحظناها، أحياناً، في القصة تبدو مشدودة إلى عوالم شعرية، وذلك بفض سيطرة الحلم على فضاء القصة.... تبدو هذه اللغة أكثر قدرة على الانطلاق بدلالات اللغة وتكسير مألوفيتها، مما يضفي جمالية خاصّة على القصة.. . كما لمسنا في هذه القصة الغرائبية في التصوير لتزيد أبعاد الدلالة وضوحاً."(٢)

– وتقول في دراستها لمجموعة "غسق الأكاسيا" للقاصة أنيسة عبود: "يسجل للكاتبة تقديم القصة القصيرة التجريبية بشكل إبداعي، ففي قصة "انفجار الألوان" تمتزج القصة القصيرة باللوحة التشكيلية ... وقد منح البناء التشكيلي القصصي، إن صح التعبير، الكاتبة قدرة مدهشة في التخييل.. مع هذه اللغة الحميمية نسمع صوت المرأة معترفاً بما يفرحها من تصرفات وما يسعدها من أقوال، فنعيش معها صدق التجربة وحرارتها، فرسمت لنا الكاتبة أبعاداً للذات الأنثوية قلما نظفر بها في الحياة العاديّة." (٣)

– ومما قاله الناقد د. عبد الله أبو هيف في دراسته لقصص أميّة عبد الدين :".. وقد اختارت أن تكتب عن هذا الشرط من السخرية المستندة إلى قوة المفارقة المعنوية بنبرات حداثية تغوص في السريالية أو العبث حيناً، وتقترب من التعبيرية حيناً آخر." (٤)

– ولعلّ ما وجده د.أبوهيف في قصص رباب هلال يعد من أبدع مظاهر التقنية الحديثة في القص إذ تحدّث عن المتن الحكائي المتوهم الذي جعل منه فسيسفساء حداثية إذ قال في ذكر المستوى الراقي للسرد الاستعاري في مجموعتها "أجراس الوقت" :" تقارب قصصها مفهوم

---

(١)– مجلّة عمّان، العدد السادس والتسعون، حزيران: ٢٠٠٣. ص ٢٣٠– ص٢٣٣.

(٢)– حمود، د. ماجدة. الخطاب القصصي النسوي نماذج من سورية. ص٢٣٠.

(٣)– السابق. ص٢٣٩، ص٢٤٢،ص٢٤٤.

(٤)– أبو هيف، د. عبد الله، القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة. ص١٢٢.

التحفيز الجمالي بطوابعه الذهنية حيناً، والتحفيز التأليفي الذي يـوائم بـين تشـظي السـرد وتداعيات النص الغائب حيناً آخر."(١) ومما قاله في ذلك أيضاً:" وتكتمـل البنيـة السـردية الاستعارية بثراء الألفاظ التي انتقلت من مستوى التناص إلى المتعاليات النصّية بمنـاداة مـا وراء المعنى وبالاستفادة من الإحالات الكلامية."(٢)

– وفي إضاءته لمجموعة " دوائر الضباب" يقول د. بهيج القنطار:" إنّ صورة بنيوية شـاملة لمجمل العمارة الأدبية عند فريال سالم مكارم، تقودنا إلى تميز منطق فنّـي يتأسّـس علـى الأوليات الأدبية الفنية، مرتقية إلى الجماليات الوجدانيّة الأسمى مستوى، من حيـث إرهافهـا للصورة، والتركيز على فنّ صياغة التجربة.."(٣)

– ويستند الباحث عيسى فتوح إلى ما قاله د. شاكر مصطفى في دراسة تصـدرت مجموعـة جمانة طه الأولى ليقول :" قصص جمانة ليست من النوع التقليدي الذي يتقيد ببدايـة وعقـدة وحبكة وإنما هي شيء أشبه بالأحاديث والبوح والحوار مع الذات أكثر منها بالقصص."(٤)

إنّ هذه العينة من المقبوسات بالرغم من قلّة الدراسات المعنية بدراسة القصـة النسـائية تشير إلى أحد أمرين: إمّا وصول القص النسائي السوري إلى مستوى فنّي رفيع يضاهي فنون الأدب الأخرى، على الأقل عبر مجموعة من أعلامه، أو إلى انهيار منظومة النقد وانحطاطها وهبوط خطابها إلى مستوى الصحافة التي تصفق تملّقاً ومحاباة مبتسـمة للجميـع لتسـويق إعلامها الذي إن افتقد لشيء فإنما يفتقد للمصداقية. فإذا ما كان الأمر الأول وجد هذا البحـث تسويغاً جديداً لمهمته، وإذا كان الأمر الثاني حسبه أن يقرأ لوحات اجتماعيّـة علّقـت علـى جدران المتخيّل في القصص النسائيّة بعيداً عن مغالطات المجاملة والمديح المجاني.

بينما نجد آراء تختلف عمّا تقدّم من حيث نظرتها الإجمالية للمشهد القصصـي النسـائي السوري، إذ يقول د. الصالح في تركيبه النقدي الذي انتهى إليه بعـد مقالـه المهـم "القـص النسوي" في إطار دراسته لظواهر قص التسعينيات:" إذا سلّم المرء بتمييز (فراي) بين العلوم

---

(١)– السابق ص ١٤٩.

(٢)– السابق ص ١٥١.

(٣)– مكارم، فريال سالم. دوائر الضباب. ص ١١.

(٤)– عيسى فتوح، أدبيات عربيات سير ودراسات ج٣، ص١٦٥.

والفنون، أي أن الأولى عقلية تبدأ بالعالم كما هو، وأنّ الثانية عاطفية تبدأ بالعالم الذي نريده أن يكون، فإنّ الأعم الأغلب من القص النسوي في التسعينيات يبدو ألصق بالعلوم أكثر منه بالفنون، إذ يكتفي بتصوير الواقع على نحو آلي، كما لو أنّه مرآة جامدة لذلك الواقع، وهو، في الأغلب الأعم منه أيضاً، لم يستطع تجاوز المتواتر في الكتابة النسوية العربية، وباستثناءات قليلة منه، فإنه لا يشير إلى تطوّر في القص النسوي السوري. ومن اللافت للنظر أنّ معظم الأصوات القصصية التي استطاعت أن تقدّم قصّاً مميّزاً على المستوى الفنّي هي تلك التي لم تنل حقها من اهتمام الخطاب النقدي، وأن معظم الأصوات النقيضة حظي بتصفيق مجاني، أو بحضور إعلامي زائف صنعتها حفنة من المشعوذين لغايات منبتّة الصلة بما هو ثقافي حقاً" (١) وإذ يصم د. الصالح هذا القص بالتسجيلية (الفوتوغرافية)، وبالذهنية الجافة التي تلصقه بالعلوم، وتنحي به عن الفن، فإن د. حمود تلاحظ ندرة النماذج الحداثية فيه، وتعلل ذلك بقولها:" لعلّ سبب ندرة النماذج الحداثية الخالصة احتياجها لمقدرة لغوية فائقة مقترنة بمقدرة تخييلية إلى جانب تطلبها العمق الفكري والروحي." (٢) ولأن اللغة في رأيها هي السمة الأساسية للحداثة القصصية، فإن هذا القص النسائي إنما يجري في ركاب التقليدي، والحداثي منه – على قلّته–يمضي في فضاءات التجريب.

إنّ قارئاً لهذه الآراء لن يستطيع إلاّ القبول بها، ذلك أنّ قسماً كبيراً وكبيراً جدّاً من هذا المنتج لمّا يقرأ، ولمّا يتم الوقوف على مادته، ومقوماته المعرفية وخصائصه الفنية، ولا نملك أمام تجربة كل من الناقدين إلاّ أن نفيد من آرائهما في تذليل صعاب هذه الأدغال المترامية الأطراف، ولاسيما إذا ما عرفنا أنّ خمس السنوات الأولى من الألفية الجديدة تكاد تضاهي عقد التسعينيات في منجزها القصصي النسائي على محور الكم، وربما من حيث النوعية، أو أنّها تسير في ركابها تقنياً وفنيّاً. الأمر الذي يجعل من كثافة الأسماء والمجموعات والقصص مشهداً ضبابيّاً كلّ يدلي بدلوه من دون معرفة للغث منه من السمين، وللقص من الحكي، والنص الحداثي من التقليدي، ولاسيما بعد أن انفتحت الأجناس الأدبية على بعضها وأخذت عمليات الزواج والمصاهرة بين فنون الأدب، وبدأ تراسل الخواص في ظلّ الحداثة فإذا بالقصة قصيدة في شعريتها، مثل قصة "مات الياسمين"(٣)، وقصة "نشرة الأحوال"(٤)، ولوحة

---

(١)– الصالح، د. نضال. القصة القصيرة في سورية، قص التسعينيات. ص٤٠–٤١.

(٢)– حمود، د. ماجدة. الخطاب القصصي النسوي نماذج من سورية. ص ٢٤٥

(٣)– درويش، حنان. بوح الزمن الأخير. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧، ص٥٥– ٥٨.

(٤)– عبود، أنيسة. تفاصيل أخرى للعشق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩، ص٥– ١٣.

في تشكيليتها وأوصاف شخصياتها وأمكنتها، مثل قصة "بكاء الحواس"(١)، ومسرحيّة في مركزية حوارها مثل قصة "أمومة"(٢) أو مونولوجها مثل قصة " الأمتعة" (٣)، وفيلماً سينمائياً في آليات تقطيعها وتقنيات إخراجها مثل قصة " ذاكرة المرايا" (٤) وقصة "حالنا وحال هذا العبد" (٥)، وسيرة ذاتية في التحامها مع أنا الراوي مثل قصة " عندما كنت صغيرة"(٦)، وقصتي "الخيط" و"حنين".(٧)

وتأسيساً على ما تقدّم سيمضي هذا البحث ليقف على صورة المجتمع في أدب القاصة السورية بعد أن قرأ فيه ملامح جادّة من حيث همومه بنمطيها الخاص والعام، وتنوّع ثيماته، وثراء موضوعاته، وتعدّد آلياته ووسائله وتقنياته، وامتداده على فرعي التلقي؛ المعرفي وما يناط به من تناص ثقافي، وعلوم نفسية واجتماعية وفكرية وما إلى ذلك مما يتصل بحقول المعرفة (الأبستمولوجية)، والفنّي وما يتعلق به من جماليات السرد، واللغة، والمكان، وتقنيات الزمان من ارتداد وتذكر،وسبق واستشراف، وأنماط التبئير وشؤون الراوي، وتنوّع فضاءات التخييل، وأحيازه الإبداعية، ولاسيما أنّه وجد في تجربة القص النسائي السوري ثورة في الناحية الكميّة التي يعبر عنها الشكل (أ) تعبيراً واضحاً، مشفوعة بثورة نوعيّة من حيث إمكانات المبدع لدى بعض القاصات، مع علمه بارتهان قسم كبير منهن في إطار المطروق والمبتذل والمكرور من دون أيةِ سمة حداثية أو إبداعيّة.

---

(١)- رافع، اعتدال .يوم هربت زينب، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦، ص ٦٩-٧٠.

(٢)- طه، جمانة. صمت أزرق غامق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٥. ٩٧-٩٨.

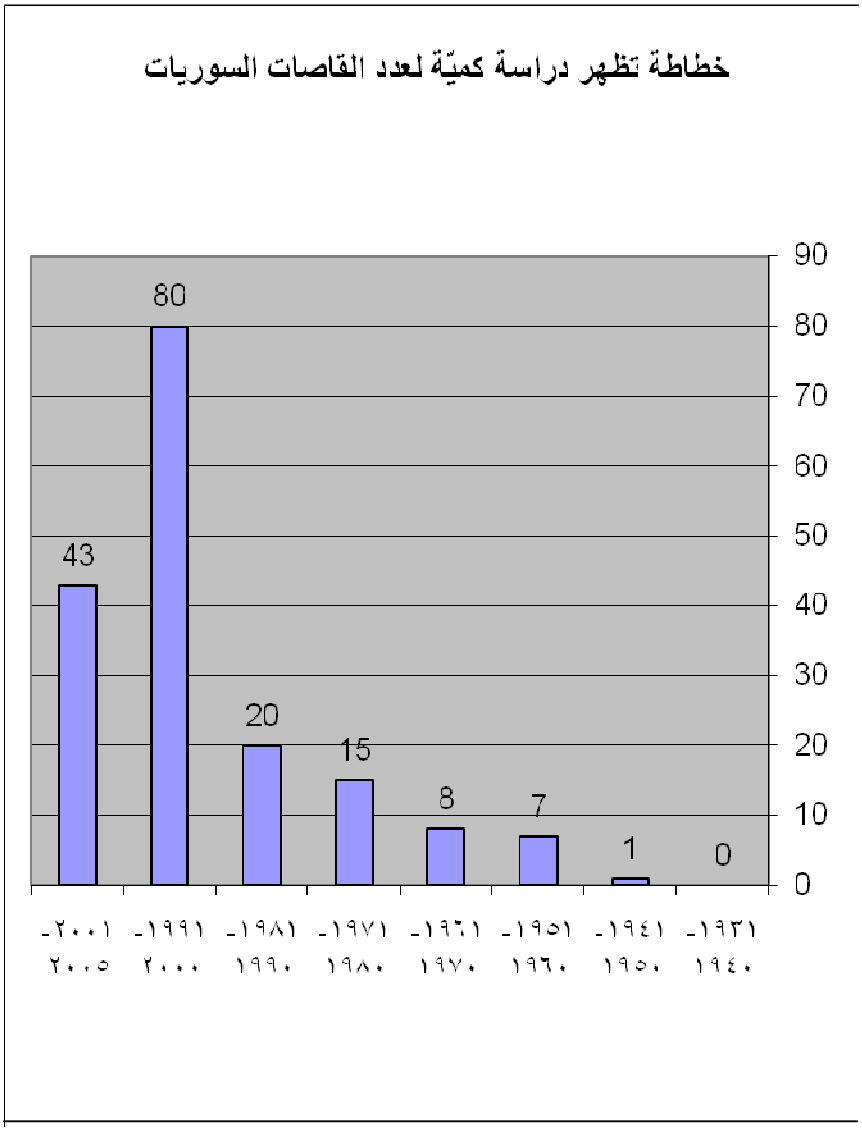
(٣)- سليمان، سحر. حرق الليل، اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٧. ص٨٩- ١٠٠.

(٤)- هلال، رباب. ترانيم بلا إيقاع، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٥. ص ١١١- ١١٨.

(٥)- قباني، غالية. حالنا وحال هذا العبد، دار الينابيع، دمشق ١٩٩٣. ص٢٣- ٣١.

(٦)- رافع، اعتدال، رحيل البجع، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٨. ص ٥-٢٠.

(٧)- الخش، أميمة. الرشيم، مكتبة إيزيس، دمشق ١٩٩٩، ص٩-٢١، ص ٤٣-٦١.



الشكل (أ) الذي يشير إلى التفجر الكميّ في عدد القاصات السوريات في الفترة الممتدة ما بين (١٩٩٠-٢٠٠٥)

الباب الثاني

صورة المجتمع في القص النسائي السوري

- **الفصل الأول: ملامح صورة المجتمع من خلال منظومتيه المادية والحيوية.**
- **الفصل الثاني: صورة المجتمع من خلال المنظومة البشرية؛ المجتمع العلاقاتي، والمجتمع الثقافي.**
- **الفصل الثالث: قضايا فنيّة وجماليّة؛ جماليات التّصوير في القصِّ النِّسائي.**

الفصل الأول

ملامح صورة المجتمع من خلال منظومتيه: المادية والحيوية.

١.تمهيد.

٢.صورة المجتمع المادي:

- صورة المجتمع المادي من خلال المنظومة المادية.
- ملامح صورة المجتمع من خلال المنظومة الحيويّة.

١ – تمهيد:

يعرّف المجتمع بأنّه " تجمّع ثابت ومنظم من الأشخاص أو الحيوانات من نوع واحد، تقوم بينهم علاقات متبادلة"[١] وهو"جملة الأشكال التاريخية لنشاط الناس المشترك، ويدل المصطلح بالمعنى الضيق، على صيغة تاريخية معينة من التنظيم الاجتماعي (المجتمع الإقطاعي، المجتمع الرأسمالي..) "[٢] وينطلق هذا البحث في إجلاء صورة المجتمع في القص النسائي السوري وتبيان ملامحها من منطلق أنّ المجتمع يرتسم في النصوص القصصية من خلال تداخل ثلاث منظومات هي :

ب–المنظومة الماديّة: التي تشمل كل جمادات المجتمع الذي يصوّره النص، ممثِّلة كل ما يحتاجه الإنسان في حياته من سكن ومستلزماته، ولباس وتوابعه، وطعام وشراب ووسائط نقل واتصال، وأدوات حياتية مختلفة..

ب– المنظومة الحيويّة: التي تشمل جميع أنواع الكائنات الحيّة الحيوانية منها والنباتية، خلا الإنسان الذي يشكِّل منظومة مستقلّة في مجتمع النص القصصي.

ج – المنظومة البشرية: يقصد بها جميع الناس بمختلف أجناسهم وأعمارهم ومهامهم. وتبقى المنظومة البشرية النواة الأساس في تركيب المجتمع المعني، لأنَّ الإنسان – الذي ينطلق الأدب أصلاً منه– هو غاية الإنتاج الأدبي. فالإنسان هو جوهر العملية الأدبية، وما دراسة المجتمع من منظور الأدب إلاّ بحث عمّا ينفع الإنسان فَيُلْتَزَم ويُعْتمد، وما يضيره فيقصى ويُبْعَد وإن كان على مستوى التلقي الفنّي والجمالي.

ويلاحظ على هذه المنظومات أنّها لا تتحقّق إلاّ في ظلّ الفعل الإنساني، بمعنى أنّ المنظومة الماديّة لا تعنينا – دارسي الأدب – في شيء ما لم تدخل في نسق إنتاج الفعل الاجتماعي (الإنساني) وكذلك الأمر بالنسبة للمنظومة الحيويّة، وإذ اهتمام البحث في الفصل اللاحق منه سيتركز على دراسة المنظومة البشرية وحركتها في بناء صورة حقيقية للمجتمع العلائقي، إذ يظهر الفعل الإنساني– وهو غاية الدراسة الاجتماعية – مترجماً للدور الاجتماعي الذي تتبنّاه القصّة وتعالجه، فلا بأس بالوقوف في هذا الفصل على أسئلة مهمة: ما دور المنظومتين المتبقّيتين في تأطير صورة المجتمع وإبراز العلاقات الاجتماعيّة الإنسانية؟

---

(١)– سيلامي، نوربير. المعجم الموسوعي في علم النفس. ترجمة وجيه أسعد. منشورات وزارة الثقافة. دمشق/ ٢٠٠١/ الجزء الخامس. ص٢٣١١.

(٢)– معجم العلوم الاجتماعية، مصطلحات وأعلام. ناتاليا يفريموفا، توفيق سلوم. ص ٣٢٠. مادة "مجتمع".

وهل يصح القول إنها ترسم صورة للمجتمع المادي الذي يكتفي ببنيته التحتيّة؟! وفي مسعى الإجابة عليهما نقول: تظهر المنظومة المادّيّة في نصّ القصّة بوصفها مجموعة الحوافز والدوافع اللازمة لقيام الفعل الاجتماعي، فالناس مشدودون إلى مصالحهم، ساعون إلى تأمين مستلزماتهم الحياتية، ولا يخفى ما للضرورة الماديّة من شأن في تكوين القصص، ومعمار الحكايات، وتأسيساً على ذلك تصبح المّادّة عنصر جذب لفاعلية الناس الاجتماعيّة من جهة، وميدان صراع فيما بينهم من جهة ثانية. بمعنى أنها قد تحفّز الذات على المضي في سبيل تحقيق موضوعها، أو تكون عاملاً مساعداً لها في تحقيقه، أو عاملاً معيقاً يعارض تحقيقها له. وهنا يجدر بنا الحديث عن العنصر الاقتصادي الذي يبدو الأساس الأول لتكوين النص معرفيّاً، وقد لا نجانب الصواب إذا ما ذهبنا إلى أنّ العامل الاقتصادي هو العامل الأكثر ظهوراً في صراع القصة الاجتماعيّة التي تقيم نصّها انطلاقاً من مشكلات العمل، البطالة، الفقر، الحاجة، المرض المتأزّم المتوقّف على المساعدة المادّية، التسوّل، السرقات والجرائم، الرشوة، القمار، ملازمة الحانات وإدمان الخمرة، الشذوذ الأخلاقي وطريق الدعارة.. إلى ما هنالك من ظواهر اجتماعيّة ذات منحى سلبي، ناهيك عن دورها الإيجابي في تجميل صورة المجتمع شكلاً؛ الحدائق، المنتزهات، المطاعم والمقاهي، الأبنية الفخمة والسيارات، ومضموناً إذ تمكن الإنسان من تأصيل مجموعة من العادات الاجتماعيّة الكريمة؛ كالكرم والضيافة، والتعاون وتقديم العون والمساعدة، وما إلى ذلك.

ولا تبتعد كائنات المنظومة الحيوية بوصفها عناصر سوسيونصية أيقونيّة عن هذا الدور في فاعليتها النصيّة سلباً وإيجاباً، إذ كثيراً ما تتبدّى مسهمة في تحريك المجموع النصي نحو فاعليته الاجتماعيّة ليؤدي النص الغرض الذي يسعى إليه.

وإذن، فالمنظومات غير البشرية في النص تشكل خلفية لحركة المنظومة البشرية وبهذا تصبح صورة المجتمع متكاملة من حيث الشكل والخلفية، والمنطق الفنّي القصصي سيعمل على تشكيل إطار لها فيتحف الجماليُّ تكاملها لتخرج مستحقة اسمها صورة للمجتمع.

وإذا "كان إشراق صورة المجتمع يتأتى من حيوية المنظومة البشرية وسعادتها، وانتظامها في سيرورة جمالية تحقق للإنسان غايته ورفاهيته، أي بانتصار العنصر الإنساني عند لحظة التنوير القصصية، فإنَّ قتامة صورة المجتمع وسوداويتها تنتج عن سيطرة المنظومتين الأخريين، أو فقدانهما إذا انتهج النص طريق التعالق بين هذه المنظومات. فهما

تؤطِّران – في معظم الأحيان– أبعاد الصراع الذي يعتور حياة الإنسان."[1] من هنا يمكن أن نقف على صورة المجتمع المشرقة، أو المعتمة، بمعنى صورة المجتمع الآمن السليم، أو صورة المجتمع الممزّق المنقسم، من خلال وضع الفرد وانسجامه فيه، أو انسلاخه عنه وغربته فيه. وتتسم صورة المجتمع المرتسمة في المعطى القصصي النسائي بخصوصية متأتية عن خصوصية الكائن الأنثوي في مجتمع الإنسان ذلك أن للمرأة تحفّظاتها ومواقعها التي لا تتأتى للرجل إلاّ فيما ندر، فالصورة الشائعة للرجل هي صورة الكائن المتحرك في فضاء خارجي – قياساً للمنزل بوصفه مركزاً لدائرة المجتمع– في حين تكون المرأة كائناً داخلياً وبنسبة أقل خارجياً؛ فبينما تكون المرأة معنية بقضايا الأسرة وخفايا أمورها الداخلية ينصرف الرجل لهمومه الذاتية وفي أغلب الأحيان لا يستطيع الانخراط في الجو المنزلي فيهرب من معايشته إلى القراءة أو متابعة برامج التلفاز أو الانصراف إلى تسلية ما.

ولعلّ المدخل الأوسع لبيان أهميّة العلاقات الاجتماعيّة ودور العناصر الماديّة والحيويّة فيها إضافة إلى دور القيم والمبادئ الإنسانية في تنظيم المسارات الاجتماعية للناس عبر تعالق هذا المجموع الهائل من المعطيات هو مدخل الحاجات الإنسانية؛ فالإنسان مدفوع بحاجاته الجسدية والنفسية والاجتماعيّة لإقامة علاقة مع أخيه الإنسان وهذه الدوافع والحاجات صنّفها بعض علماء النفس في سبع مراتب مرتبة من " قاعدة الهرم إلى قمته كما يلي:

١- الحاجات الفيزيولوجية: وتتحدّد بأصناف أساسية جداً كالطعام، والشراب، والهواء، والمسكن.
٢- حاجات الأمن والسلامة: وهي تمثّل رغبات الفرد في العيش بأمن وسلام.
٣- حاجات الحب والانتماء: وهي تنمّ عن رغبة الفرد في إقامة علاقات عاطفية مع الناس عامة ومع الأشخاص والمجموعات الهامة في حياته بخاصة.
٤- حاجات احترام الذات: وتنم عن رغبة الفرد في تحقيق ذاته المتميزة.
٥- حاجات تحقيق الذات: وتنم عن رغبة الفرد في تحقيق أكبر قدر ممكن من إمكانياته وقدراته.
٦- حاجات المعرفة والفهم: وهي حاجات ترمي إلى الرغبة المستمرة في الفهم والمعرفة.
٧– الحاجات الجمالية: يدل هذا النوع من الحاجات على الرغبة الصادقة في القيم الجمالية.

---

(١) – مجلة جامعة البعث .العلوم الإنسانية .المجلد السابع والعشرون. العدد السابع /٢٠٠٥م/ بحث بعنوان " صورة المجتمع في مجموعة الطوق والسلسلة "رودان مرعي. بإشراف د. جودت إبراهيم. ص٣٣– ٤٥.

وقد أطلق (ماسلو)[*] مسمى الحاجات الحرمانية على الحاجات الأساسية الأربعة الأولى، بينما الحاجات المتبقية أطلق عليها مسمى الحاجات النمائية.. "[1]

وهذا المدخل النفسي ضروري هنا لتعليل ربط الفرد بمجتمعه ربطاً عضويّاً فحاجات الفرد لا تقضى بعيداً عن ساحة التفاعل الاجتماعي. يلاحظ المدقّق في سبع المراتب السابقة أنّ هذه الحاجات والدوافع تنسجم مع ثلاثة الأنماط التي ستدرس في هذا البحث للمجتمع وفقاً لما يلي:

- المجتمع المادي: يتحقق بفعل الحاجات الفيزيولوجية، وحاجات تحقيق الذات.
- المجتمع العلاقاتي: يتحقق بفعل حاجات الأمن والسلامة، وحاجات الحب والانتماء، وحاجات احترام الذات.
- المجتمع الثقافي: يتحقق بفعل حاجات المعرفة والفهم، الحاجات الجمالية.

وتأسيساً على ما تقدّم سيلج البحث عوالم القص النسائي القصير ليتبين ملامح المجتمع الذي يرتسم من جراء تقاطع هاتين المنظومتين متوسلاً لذلك آليات ووسائل تصلح لمثل هذا الغرض مستنبطة من معطيات علوم النفس والاجتماع، بما لا يتناقض مع منطق القراءة الأدبية والعلمية للنصوص.

٢- صورة المجتمع المادي:

من المعروف أن للمجتمع بنيتيه الفوقيّة والتحتيّة، وإذ الفوقية منهما تتمثل بقيمه الدينية والثقافية والسياسية ... فإن التحتية تتمثّل بالاقتصاد والأساسيات الماديّة اللازمة لاستمراره، وهذا الكلام ليس مقامه الدرس الأدبي، وإنما سيق هنا بوصفه بادئة للكلام على مجتمع الإنسان الذي شهد انقلاباً للقيم أو فقداناً لها؛ فما القول هنا " صورة المجتمع المادي" سوى إشارة واضحة إلى غياب البنية الفوقية، أو استبعادها بفعل السيطرة التي أبدتها عناصر المجتمع المادي في استهلاكها لما هو إنساني وإنتاجها للقيم النفعية الوصوليّة التي تمركز الدونيّ والقشري والزائل وتهمش القيم العليا للمجتمع الإنساني بما فيها من علو وعمق وديمومة.

(*)- إبرهام ماسلو: عالم نفس أمريكي.

(١)- أبو حويج. د. مروان. المدخل إلى علم النفس العام. الطبعة العربية الأولى٢٠٠٢. دار اليازوري. عمان. ص١٢٦- ١٢٧.

وإذن فالعناصر المادية التي تظهر في مدوّنة النص، فاعلة فيه، ومؤثّرة في شخصياته، دافعة إياها نحو الصراع، يمكن النظر إليها بوصفها عناصر سوسيونصيّة أيقونيّة – سبق توضيحها في الفصل الأول – تعمل على إنتاج المعنى؛ فهي عناصر دالّة، وقادرة على تحريك الشخصيات في عالم النص نحو غاياتها، وتسهم أيما إسهام في قيام الحدث ونشوء البنية السردية في النص القصصي. وهي بذلك تسلك سلوكاً مزدوجاً في توجهها نحو الأدب وخلق نص فني جدير بالمتابعة والإفادة، ونحو المجتمع وتصويره تصويراً يعاين عيوبه ونواقصه ويجلي حقيقة ما يعتمل فيه من قوى، معبرة عن موقع الإنسان من مجتمعه الذي صنعه بنفسه. فهل تعكس صورة المجتمع المادي أزمة الإنسان؟ وهل تطرح مساءلات حول جوهر وجوده وإنسانيته؟ وهل تفضح ازدواجيته المقرونة بالنفاق وتكشف أقنعته؟ وهل تظهر انقسام الإنسان على ذاته، واغترابه عنها، وعمّن حوله، معرية أشكال بؤسه، وسابرة قاع الحياة، ومظهرة فساد العالم وعبثيته، وهل هذا يعود إلى توجّه أدباء الفترة المدروسة وكتّابها؟!

جدول يوضّح الموضوعات (التيمات) التي اعتمدت في دراسة صورة المجتمع المادي:

المنظومة المادية		المنظومة الحيوية	
التيمة	الأمثلة	النبات	الحيوان
الأطعمة	الفرح[١]، ربطة خبز[٢]، مركز اجتماعي[٣]، جلسة عائلية [٤]	حبة البركة[٨]، جوع الياسمين[٩]، مات الياسمين[١٠]،	الخرز الأزرق[١١]، أغلظ الأيمان[١٢]، تمرّد[١٣]،
المال	القرض[٥]، الهرب[٦]، ليرات[٧]،		

(١)– عكاش، آنا. الفرح. منشورات وزارة الثقافة . دمشق. ١٩٩٨. ص٥– ١٢.

(٢)– رشو، ماري. أوراق حلم. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ٢٠٠٥. ص١٠٧– ١١٣.

(٣)– درويش، حنان. بوح الزمن الأخير. منشورات اتحاد الكتاب العرب. ١٩٩٧. ص١٠٩– ١١٠.

(٤)– حاتم، دلال. الطوق والسلسلة، منشورات وزارة الثقافة دمشق. ٢٠٠٢، ص ١٩– ٢٢.

(٥)– عكاش، آنا. الفرح. ص ١٧–٢١.

(٦)– حاتم، دلال. الطوق والسلسلة، منشورات وزارة الثقافة. دمشق: ٢٠٠٢. ص ٢٣–٢٥.

(٧)– طه، جمانة. صمت أزرق غامق. منشورات وزارة الثقافة. دمشق ٢٠٠٥. ص٨٥–٨٦.

(٨)– شاكوش، ابتسام. بعض من تخيلنا. بسمة للدعاية والكمبيوتر. اللاذقية، الحفة ١٩٩٨. ص٧٦– ٧٩.

(٩)– السابق. ص٢٢– ٢٥.

(١٠)– درويش، حنان. بوح الزمن الأخير. ص ٥٥–٥٨.

(١١)– عكاش، آنا. الفرح. منشورات وزارة الثقافة . دمشق. ١٩٩٨. ص٨٦– ٨٨.

(١٢)– عبد الدين، أمية. سوق الاثنين الثلاثاء الخميس. دار الينابيع، دمشق ط١: ١٩٩٣. ص ٨٠ – ٨٧.

(١٣)– درويش، حنان. بوح الزمن الأخير. ص ١٣– ١٦.

المال	رسالة[١]، من أين[٢]، المليارديرا[٣].	باقة ورود جورية [١٤]، الصبّار[١٥]، آدم لا يحب البرتقال[١٦]، وردة الجنّار[١٧]، القرنفلة البيضاء[١٨]، بائع النرجس[١٩]، لعنة الدفلى[٢٠].	غناء الصراصير[٢١]، في الطريق إلى المسلخ الشرقي[٢٢]، زائرمع سبق الإصرار[٢٣]، البعوضة[٢٤]، إيقاعات[٢٥]، نملة[٢٦].
المسكن	شيء من حياة الأستاذ محسن[٤]، بيت المستقبل[٥]، آخر الهدايا[٦]،		
الملبس	القمصان[٧]، فستان الشيفون الأسود[٨]، كنزة لأبي مجد[٩]		
أثاث البيت	السيد والإناء[١٠]، هاتف[١١]، أزرق أحمر[١٢]. وسادتي المنسيّة[١٣].		

---

(١)- حاتم، دلال. الطوق والسلسلة. ص١٣- ١٤.

(٢)- السابق ص٢٦- ٢٨.

(٣)- السابق ص٤٧- ٤٨.

(٤)- بيطار، هيفاء. عطر الحب. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢، ص٧٢- ٨٠.

(٥)- حاتم، دلال. الطوق والسلسلة. ص٣-٥.

(٦)- درويش، حنان. بوح الزمن الأخير. ص ١٠٥ - ١٠٨.

(٧)- السوسو، نهلة. سوار دالية. اتحاد الكتاب العرب. دمشق،١٩٩٢. ص٩ - ٢٣.

(٨)- عبود، أنيسة. تفاصيل أخرى للعشق. اتحاد الكتاب العرب. ١٩٩٩. ص٨٠- ٩٢.

(٩)- قباني، غالية. حالنا وحال هذا العبد. دار الينابيع. دمشق، ١٩٩٢. ص٢٣ -٣١.

(١٠)- رشو، ماري. الحب أولاً. وزارة الثقافة. دمشق،٢٠٠٢. ص١٤٤ - ١٥٢.

(١١)- طه، جمانة. صمت أزرق غامق. ص٤٧- ٤.

(١٢)- درويش، حنان. بوح الزمن الأخير. ص ٧٥- ٧٩.

(١٣)- جودت، سها جلال. رجل في المزاد. دار الثريا، حلب، ٢٠٠١. ص٩٥- ١٠٠.

(١٤)- راعي، ريمة. وأخيراً ابتسم العالم. اللاذقية. د.ن، ط١: ١٩٩٨. ص ٦٥-٧٦.

(١٥)- الداؤود، فائزة. رجل الرغبة الأخيرة. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ٢٠٠٢. ص١٤٢ - ١٤٤.

(١٦)- رافع، اعتدال. يوم هربت زينب. منشورات وزارة الثقافة. دمشق: ١٩٩٦. ص٩٣- ١٠٢.

(١٧)- الشويكي، فريال سليمة. نورس بلا جناحين. مطبعة الداودي، دمشق ٢٠٠٣. ص ٥٣- ٦٨.

(١٨)- جابر، هيفاء. جدائل أنثى فوق الرمال. دار الحارث. دمشق ٢٠٠٠. ص ١١١-١١٦.

(١٩)- بيطار، هيفاء. ظل أسود حي. منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٩٧. ص١٧- ٢٦.

(٢٠)- الدانا، ندى. أوراق اللعيب.. أوراق الأشجار. إصدار خاص. ط١: ١٩٩٦. حلب. ص٣٠ - ٣١.

(٢١)- شاكوش، ابتسام. الخروج من المجال المغناطيسي. مطبعة عكرمة. دمشق. ط١: ١٩٩٧. ص١٩- ٢٤.

(٢٢)- عبد الدين، أمية. سوق الاثنين الثلاثاء الخميس. ص٤٦ - ٥٠.

(٢٣)- درويش، حنان. بوح الزمن الأخير. ص ٢٩ - ٣٤.

(٢٤)- برغوث، شذا. اللوحة. مطبعة عكرمة دمشق، ط١: ١٩٩٦. ص٣٧-٤٣.

(٢٥)- حاتم، دلال، حالة أرق. منشورات وزارة الثقافة، دمشق. ١٩٩٠، ص١٠٣- ١١٣.

(٢٦)- الرحبي، ميّة. شوق. دار الحوار اللاذقية. ط١: ٢٠٠٠. ص١١٩.

الزينة والتبرّج	الطوق والسلسلة[١]، عقد [٢]، روائح وعطور [٣].	شقائق النعمان[٤]، زهرة اللافندر[٥] .	الثعبان[٦]، لأنه كلب[٧]، النورس[٨].

٢-١- صورة المجتمع المادي من خلال المنظومة الماديّة:

يمكن للمرء الوقوف على نمطين لصورة المجتمع المادي انطلاقاً من معطيات النص المادية وتجلياتها فيه؛ هما الصورة السلبية للمجتمع، والصورة الإيجابية له. وإذ الصورة السلبية تشكل النسبة الأكبر فسيتم الوقوف أولاً على ملامحها في القصة القصيرة النسائية السورية:

تبدي القصص القصيرة نزوعها نحو تصوير اللمحات الحزينة والمأساويّة، والإخفاق، ولذلك نجدها في معظم نصوصها مشبعة بالعنصر الدرامي ذي التوجه الصدامي الاصطراعي وكأنها تريد من مشاعر المتلقي المتأجّجة أن تقف في الطرف الآخر لمعادلة إبداعها لتتوازن توازناً يكمل عملها الإبداعي، من هنا نجد أشياء كبيرة، وأشياء صغيرة، وأشياء صغيرة جداً أحياناً تأخذ دورها في هذه الدراميّة القصصيّة فالمال، والأطعمة، والمشروبات، والمسكن، والملبس، وبعض أغراض الزينة والتبرّج، وعدّة العمل، وأثاث البيت، والسيارة، والمكتب، والهاتف، وأنظمة البناء وفنونه.. كلّها قد تشكّل نقاط ارتكاز في النص، رئيسية أو ثانوية، وتدخل في عالم الشخصية لتؤثّر فيها على صعد مختلفة نفسيّاً واجتماعيّاً.. والصراع من أجل البقاء بقاء يليق بالإنسان المكرّم والمخلوق في أحسن تقويم، هو ما يجعل من العناصر الماديّة

---

(١)- حاتم، دلال. الطوق والسلسلة. ص٤١.

(٢)- خرما، وفاء. الأجنحة المتكسرة لـ " س" و" ع". دار الحقائق. حمص. ط١: ١٩٩٩. ص١٠٤.

(٣)- الجندي، محاسن. خواء الروح. دار الجندي. دمشق: ٢٠٠٢. ص ١١- ١٢.

(٤)- السوسو، نهلة. سوار دالية. ص ١٥٥ – ٢٠١.

(٥)- عبود، أنيسة. تفاصيل أخرى للعشق. ص١٥٤ – ١٦٠.

(٦)- زيادة. م. مي. موت رجل ميت. دار المرساة، اللاذقية.ط١: ٢٠٠٤. ص٤٥ – ٤٩.

(٧)- شاكوش، ابتسام. الشمس في كفي. دار علاء الدين. دمشق. ١٩٩٩. ص١٢.

(٨)- عبود، أنيسة. حين تنزع الأقنعة. اتحاد الكتاب العرب.١٩٩١. ص ١٠٥ – ١١٦. وهذا الجدول لا يعدو كونه نموذجاً عن التيمات المدروسة ولا يشكّل بحال من الأحوال ثبتاً شاملاً لمنجز القص النسائي إذ تعذّر ذلك لضخامته واكتفاء البحث بنماذج منتقاة لإتمام غرض الدراسة المنشود.

ترتقي في الواقع لتتبوّأ مكانة تنافس فيها مكانة القيم والمثل والمبادئ، فهي مثيرات تحرّك دافعيّة [*] المرء نحو إشباع حاجتها التي أحدثت اختلالاً في توازن العضويّة في مستواها البيولوجي، وهذا ما يمكن تسميته بـ "دوافع الحفاظ على البقاء" [١] كدافع الجوع، ودافع العطش. وتسمى الدوافع العضوية وهي أكثر ما يُعْمَل لإشباع حاجاتها، وترتبط بها شهوات النفس التي كثيراً ما تتطلّب إشباعاً لرغائب بعينها إذ إنّ أصناف الأطعمة والمشروبات متعددة متنوعة والوضع الاقتصادي يسهم في قائمة الاختيار ممّا يفسح مجالات لتفاضل الرغبات ولاسيما أنّ لكل مستوى من طبقات المجتمع منظومة غذائية محددة لها سماتها الكمية والنوعية فالفقراء لا يرتادون المطاعم التي يرتادها الأغنياء أو بعض أفراد الطبقة الوسطى، ولا ينعمون بأنواع اللباس الفاخر همهم أن يصيبوا في ذلك ما يسد الرمق ويستر البدن فيرد الحرّ والقرّ.

وهنالك دوافع أخرى مثل "دوافع الحفاظ على النوع" [٢] كدافع الجنس ودافع الأمومة، وهنا تظهر العلاقات الاجتماعية؛ فالإنسان لا يمكن أن يتكاثر ويتوالد إلاّ من خلال تكوين أسرة محققة جميع شروط الحياة مما يتصل بتأمين المسكن ولوازمه، والطعام والشراب، واللباس وما يتصل بها من توافق بالأذواق وانسجام في الطباع؛ فبالزواج يحقق الذكر أدواره الاجتماعية (زوج، أب..) وكذلك الأنثى (زوج، أم..) إضافة إلى إشباع مجموعة من الدوافع الأخرى مثل" دوافع النشاط والإثارة" [٣] كدافع السيطرة، ودافع التحصيل. والتي لا يمكن حصرها في مجال الزواج وحسب فهي تمتد إلى غير ذلك. ودوافع "النجاة والدفاع، والعدوان" [٤]. وبهذا نجد تداخل البعدين النفسي والاجتماعي معاً "معاشرة، ومعايشة " ممّا يجعل البحث يؤجل الخوض فيها إلى الفصل اللاحق في دراسته للمنظومة البشرية.

وفي ضوء المعطيات المادّيّة التي تشبع حاجات الدوافع العضوية والنفسيّة المختلفة نجد قصصاً كثيرةً تؤسّس منطلقها الإنساني على تعرية الخلل والخطأ وما يعتور المجتمع المعيش وما يتسرطن به من علل وأمراض تتعلق بالفرد (نفسية) وبالجماعة (اجتماعية)، والعقابيل

(*)- الدافعية: هي"مجموعة من العوامل الديناميّة التي تحدّد تصرّف فرد " سيلامي، نوربير. المعجم الموسوعي في علم النفس. ترجمة وجيه أسعد. الجزء الثالث ص١٠٤٩.

(١)- أبو حويج. د. مروان. المدخل إلى علم النفس العام. ص ١٢٧- ١٢٨.

(٢)- السابق ص ١٢٩.

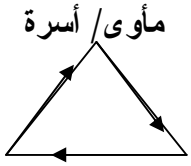
(٣)- السابق ص ١٣٢- ١٣٣.

(٤)- السابق ص ١٣٤.

التي تعترض مسيرة الإنسان في سعيه لإرضاء نوازع نفسه وطموحاتها ولترسيخ قيم المجتمع ومبادئه. دون أن ننسى بحال أن الصورة الأدبية لموضوع ما صورة منزاحة ومتغيرة الأبعاد. ومنها: قصة " شيء من حياة الأستاذ محسن"[١] التي تصوّر أحوال شخصية معلم للابتدائية في الأربعين من عمره يدخل مقهى بحرياً جميلاً وهو يعلم أنّ مقاهياً كهذه لم تُخْلَق لأمثاله لكنّه دخل بتحدٍّ واستهتار كردّة فعل على ظروفه القاهرة والتي تلخص بـ:

- ماضيه الذي قضاه في غرفة " حقيرة في بيت عربي كبير.. كل غرفة من غرفه مؤجرة لعائلة أو لشخص" [٢] " كم تحمل هذه الغرفة الرطبة العطنة الحقيرة التي يسكنها ويشارك العديد من المستأجرين مطبخاً مشتركاً وحماماً مشتركاً "[٣] فقد منعته من الارتباط بمن أحبّ.
- سبعة عشر عاماً من الانتظار لاستلام بيت من جمعية سكنية للمعلمين، " وأجبر نفسه على حياة تقشّف قاسية ليستطيع اقتطاع جزء من راتبه لتسديده أقساطاً للمصرف" [٤] عاش أخيراً فرحة استلامه التي لم تدم طويلاً.
- عانى من احتشاء حاد كاد يمزق القلب – ظنّه الفرح – لكنه أفاق في المشفى بعد أسبوع من الغياب عن الوعي، والطبيب يعلمه قبل مغادرة المشفى أنّه يحتاج إلى عملية مكلفة جداً، ولكن من أين له بالمال؟! " اتخذ قراره بألاّ يبيع البيت وألاّ يجري العملية ولماذا يعيش أكثر وأية عيشة تنتظره.."[٥].

إن البيت هنا شرط استمرار الحياة، ولقد امتنع زواج الأستاذ محسن لأنه لا يمتلك بيتاً:



العلاقة وطيدة بين البنية المادية (البيت) والبنيات الفوقية (الارتباط الأسري ونظمه ومعطياته)

وعندما حصل على البيت كان جسده قد كهل واعتلّ وأصبح استمرار حياته مرهوناً ببيع البيت ولذلك يمكن القول : محسن ← ***البيت*** ← الحياة. فقد أصبح بيع البيت = الحياة. وقد قبل المساومة على حياته ولم يقبل المساومة على البيت وذلك لأنه ثمرة الحرمان والتقتير على

---

(١)- بيطار. د. هيفاء. عطر الحب. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢، ص٧٢- ٨٠.

(٢)- السابق. ص٧٦.

(٣)- السابق ص ٧٧.

(٤)- السابق ص ٧٦.

(٥)- السابق ص ٨٠.

النفس وهو ما أنجزه عبر سنيّ عمره. لذلك فالبيت يمثل ملخص حياة الأستاذ محسن وحين يهدد وضع البيت يهدّد المستوى العميق لشخصيّة الأستاذ الذي يسترجع كل هذه الذكريات وهو جالس في المقهى، يطلب كل ما لذّ وطاب وعلبة السجائر والكحول التي نهاه الطبيب عنها " هات كل ما عندك من المقبلات الشهيّة ونصف ليتر من العرق الجيد.."[١] مدفوعاً لذلك بما رآه على الطاولة المجاورة " سمكة كبيرة مزينة بشرائح الحامض والبندورة وعروق النعناع، واجتاحت رائحة السمكة المشوية أنفه فهيجت مشاعر الجوع والذّلّ معاً." [٢] ودفع الحساب الذي أضحكه من أعماقه إذ " كانت فاتورة الحساب مساوية تماماً لراتبه لا تزيد قرشاً، ولا تنقص قرشاً، وأعجبته هذه الصدفة النادرة: كأنّهم يعرفون راتبي، كيف يتساوى الحساب مع راتبي؟!.." [٣] عاد ماشياً لأنه لم يعد يملك أجرة "تكسي" والذي جعله يشتم نفسه أنّه شعر بألم شديد يمزق أحشاءه، وغثيان فانتحى زاوية وتقيأ ما أكله "وأخذ يقول: تقيأت السمكة يا بن الكلب.."[٤] فالإنساني مغيب أمام المادي: البيت = الحياة. ولكن الحياة ≠ البيت.

البيت هنا هو العنصر السوسيونصي الأيقوني الذي جعل صورة البيت في المجتمع المعيش هي هي في مجتمع النص، وقد أضفى عليها القيمة التي من الأولى أن تعطى للإنساني قبل المادي، فنجدها هنا قد قلبت معايير الحياة وكأننا بهذا الطرح نقف على صورة المجتمع المعادي للفرد والمغرّب له (بكسر الراء) وهنا نجد الإنسان المثقف يراهن على وعيه وقدرته على ضبط النفس تحت وطأة الحرمان ودافع الإنجاز والتحصيل فهو يريد أن يعيش ولو مرة واحدة حياة تليق بالإنسان ولكن هيهات فلقد حاول أن يرتقي إلى حياة اقتصادية أفضل لكنّه بقي في أسفل الهرم الاجتماعي إذ "أرهقت الديون كاهله، فاحتار كيف يوفيها كم بحث بمذلّة عن دروس خصوصية، وكان ينتقل من بيت إلى بيت ليعطي دروساً خصوصية لأولاد الميسورين لقاء أجر زهيد.."[٥] وقد تمزّقت حياته وارتهنت بصحة رديئة " وتذكّر فجأة أنّ عليه أن يتناول دواء القلب الذي يحمله دوماً في جيبه.."[٦] وتهون عليه حياته فيعرضها لخطر الموت حفاظاً على ذلك البيت الذي فاق بقيمته قيمة الحياة، وهانت عليه نفسه التي يفترض بها الإباء ولاسيما أنّه مربٍّ ومعلّم للأجيال فها هو ذا يشتمها ويهينها. لقد تجاوزت

---

(١)- السابق ص ٧٣.

(٢)- السابق ص ٧٣.

(٣)- السابق ص ٨٠.

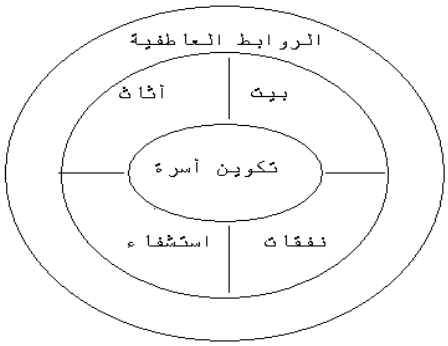
(٤)- السابق ص ٨٠.

(٥)- السابق ص ٧٧.

(٦)- السابق ص ٧٤.

الشخصية هنا الطبيعي والبديهي وصيرت القاعدة استثناء فالإنسان يدفع كلّ غال ورخيص في سبيل حياته، أمّا وقد استرخصها فأي شيء في هذا العالم سيكون له قيمة. فالقصة هنا تقدم صورة المجتمع المادي الذي يقهر الإنسان ويسحقه أمام متطلبات الحياة الأولى، وتسأل هل الأستاذ محسن وحده في هذه الحال أم أنّه يعكس صورة شريحة من شرائح المجتمع تسمّى بذوي الدخل المحدود على مختلف وظائفهم؟!

وفي قصة " القرض" [١] نجد زوجين يسكنان بيتاً بالإيجار يحاولان الالتفاف على المشكلات المادية التي تعترضهما فمن أزمة الحمل الذي تعانيه الزوجة " – هاه؟! ماذا قال الطبيب؟.. – كل شيء على ما يرام لقد وصف لي بعض الأدوية والفيتامينات وقال أنه يفضّل أن أتناول بعض الفاكهة فاشتريت كيلو غراماً من البرتقال "[٢] إلى أزمة البيت الذي لابد من شرائه فها هو ذا يدخل في معمعة الأرقام والأقساط ففي حال أعطاه والده ثمن الأرض التي باعها سيضع المبلغ في المصرف العقاري ويأخذه بعد ستة أشهر مضاعفاً فيشتري شقة صغيرة ثم يتم دفع قسط شهري لمدّة خمس عشرة سنة للمصرف. وعندما تسأله عن القسط الشهري الذي يقارب الألفي ليرة تذكره بقسط البراد والغسالة وربما التلفاز وأنّ المولود الجديد له مصاريفه وأنها ستتوقف عن إعطاء الدروس الخصوصية قرابة سنة من مجيئه فتقترح عليه أن يذهب كل منهما إلى أهله، وعندما تنتبه إلى أن كلّ ما بقي معها خمسون ليرة فقط تبتسم ثمّ " تتحوّل ابتسامتها إلى نوع من الضحك الهستيري" [٣] وعندما يعرف سبب ضحكها يصمت برهة ثم يقول لها بهدوء متّزن: " ألم تشتاقي لأمّك؟"[٤] فعلى الرغم من أنهما موظفان ومنتجان يقفان أمام مشكلة البيت التي لا يمكن حلّها حتى مع وجود القرض وهذا في حال



---

(١)– عكاش، آنا. الفرح. منشورات وزارة الثقافة . دمشق. ١٩٩٨. ص ١٧–٢١.

(٢)– السابق ص١٧.

(٣)– السابق ص٢١.

(٤)– السابق ص٢١.

مساعدة الأب بمنحه ثمن الأرض. فالمرء لا يمكن أن يستغني عن المواد التي تشبع الحاجات الأساسية في حياته كالسكن والطعام وما إليهما إذ تشكل هذه المواد ضرورة لا يمكن تجاوزها أو إغفالها، من هنا جاء استبدادها وتحكّمها في ضوء أنظمة اجتماعيّة غير متكافئة، وحياة لا مجال فيها للمساواة أو لتوحيد السويات الاجتماعية فلا بد من وجود غني، وفقير، عامل وغير عامل، مكتف ومحتاج بائع ومشتر كي تتكامل أنساق المجتمع وليشعر كل طرف من أطراف المعادلة الاجتماعية بجدوى وجوده.

وتخرج قصة "ربطة خبز" [1] بمجموعة من التناقضات المادية التي تتلاعب بالإنساني فتقزمه وتقلصه وتعمل على اضمحلاله وفق المتراجحة التالية:

مغزى القصة يبحث عن الإنساني ويعمقه ↔ أحداث القصة تفتقد الإنساني وتلغيه.

فأحداث القصة تقدّم مجموعة تناقضات وتعارضات وفقاً لما يلي:

- سوق للصاغة ≠ سوق للنجارين
- الصاغة الذين يعملون بالذهب ≠ أبو يوسف الذي صادرت الشرطة منه "صندوق البويا".
- صندوق أبي يوسف يشغل الرصيف ≠ طبليات السمسميّة والفستقية وطبليات السجائر والثياب التحتانيّة، وغيرها وغيرها، فلا تشغل الرصيف.
- الأطواق المرصّعة والأساور≠ صندوق البويا ≠ ربطة الخبز.

إنّ هذه التناقضات القائمة في معظمها على مستوى القيمة تعتمل في وجدان أبي يوسف الذي يشرح من قلبٍ مفجوع متألِّم ماذا علّمته هذه التجربة (مصادرة الشرطة لصندوق البويا) فيعرّي المجتمع في منطقة البلدية بلهجة ساخرة فقد وجد الدنيا على أحسن حال " صدّقوا، فكل شيء منظّم. نعم، نعم، الأرصفة هناك عريضة ونظيفة. الشوارع واسعة والحركة مثل الساعة. لا مخالفات في شيء، لا في السير ولا للقانون، يا سلام يا ناس! السيارات ماشية كالغنم، كالنسمة، لا تزمير ولا تشفيط، وكل شيء تمام التمام. كل شيء عال العال.... وحده أبو يوسف تعدّى وخالف وشغل الأرصفة.." [2]

---

(١)- رشو، ماري. أوراق حلم. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥. ص ١٠٧- ١١٣.

(٢)- السابق ص١١١ – ١١٢.

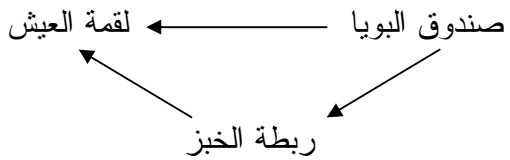
ولعل هذا الشرح وضعه أمام مجموعة من المفارقات:

- الشباب العاملون في سوق النجارين + موظفو البلدية ← يسخرون من قصة صندوقه.

" احك .. احك يا أبا يوسف "[١]، " الأرصفة للناس يا أبا يوسف، لا لصناديق البويا" [٢]

- آلام الفرد ← تثير ضحك المجموع.
- الغرامة التي أذهله رقمها والتي لن يسددها ← سيشتري بقيمتها صندوقاً أكبر وأجمل.

وفي طريق عودته إلى البيت لم يشغل باله بالمقارنة بين أطواق الذهب المتدليّة وما في جيوبه " كان يفكر بأبنائه الصغار وهو يعدّ القروش التي بحوزته ويتساءل إن كانت تكفي لشراء ربطة خبز لهذا المساء."[٣] وإذن، فلقمة العيش هي مركز حياة هذا الرجل الذي يمثّل شريحة من الناس لا همّ لها سوى إسكات صوت الجوع في أعماقها، والبحث عن أسباب الحياة فإن المحافظة على استمرار الحياة خير إنجاز ينجزونه. فالدال النصي هنا هو (صندوق البويا) لكنّ الدلالة الاجتماعية هي ربطة الخبز (لقمة العيش).



فربطة الخبز هي هنا العنصر السوسيونصي الأيقوني الذي يسمح بتصوير حركة الشارع في أثناء بحث الناس عن لقمة العيش وهي تظهر في منظومة مادية متسلسلة القيمة تظهر أتفه العناصر الماديّة (صندوق البويا) بوصفه عنصراً فاعلاً منتجاً وغيابه فيه تدمير للإنسان المنتج الفاعل في حين تظهر الجواهر متدلية بخبث ووقاحة دونما أدنى فائدة على مستوى مجتمع النص سوى ما تؤجّجه في نفس أبي يوسف من قهر وما تفتحه أمام القارئ من أفق للمقارنة.

في قصة "فواتير ملوّنة" [٤] تتحول الحياة إلى بيانات حسابية وكشوف رقمية مستوجبة الدفع، تتراكم هموماً تقذف بالشخصية – موظّف عادي– في دوامة من الهذيانات التي تجعله

---

(١)– السابق ص ١١٠. وردت في الأصل يا أبو يوسف.

(٢)– السابق ص١١٢.

(٣)– السابق ص ١١٣.

(٤)– برغوث، شذا. اللوحة. مطبعة عكرمة، دمشق. ط١: ١٩٩٦. ص٧١– ٧٣.

يستيقظ في أحد المشافي. وفي أجواء ترتهن بالعنصر المادي " نارجيلة، ثوب موشى بالقصب، شرائط لامعة، زجاج، جمرة، جلابيته، غرفة النوم، باب المنزل، الكشك المخصص لتسديد فواتير المياه، غرفة، مؤسسة الكهرباء، أبواب ملوّنة، لباس غريب، فاتورة بلون الباب، بطعم الكرز، الموز، الفريز، المنجا، الفراش أبيض طري، المحلول المغذي.." تتسارع الأحداث بين أماكن متعددة: المكان ***الأول***: البيت، و***الثاني*** الطريق إلى عمله: حيث يمر ببقال الحارة، وكشك لتسديد فواتير المياه، ومؤسسة الكهرباء، و***الثالث***: مكان العمل، و***الرابع***: غرفة في المشفى. – في البيت: أدخلته النارجيلة – التي أخرجته من همومه– عالماً من التخيلات:" وقفت إلى جواره مبتسمة تلبس ثوباً موشى بالقصب تزين صدره أزهار الياسمين، وتربط شعرها الطويل بشرائط لامعة. أشار لها أن تجلس فلم تفعل. كرّر الإشارة فلم تجب سحب ذيل فستانها إلى أسفل ليجلسها قسراً. جفل على صوت تكسر زجاج وأصابت الجمرة ساقه المكشوفة." [١] هذه التخيلات هي التي جعلته يغفل عن نارجيلته فيدفعها فتنكسر وتحرق الجمرة قدمه. ولم تكن تخيلاته هذه لتحدث لولا وطأة الحرمان حرمانه ممن يحب بتأثير قلة المردود المادي.

– في العمل: بعد أن مرّ بالبقال وسدّد له حسابه، ودفع فاتورة المياه، وعرج على مؤسسة الكهرباء ليقدم اعتراضاً على ضخامة الفاتورة، " دخل غرفته حيّا زملاءه وعيناه على /أمل/ ... نسي أن يجلس – ظل ينظر في عينيها – فرح لمرآها انزعج لصمتها، اكتأب لحزنها، تعب لانتظارها.. بقي صامتاً.. تسارعت دقات قلبه، تزاحمت كرياته الحمر، التهبت خلاياه، تذبذبت شرايينه تضيّقت وتوسعت، تراخى جسده، وتراقصت حدقتاه."[٢] لم تهتم به أمل التي أحبها، يقهر تنتابه أعراض تودي به إلى المشفى. – في المشفى: تغزوه الأحلام " أبواب ملونة تحيط جوانب الغرفة الأربعة، فتحت دفعة واحدة، دخل من كل واحد منها شاب يلبس لباساً غريباً ويحمل فاتورة بلون الباب الذي دخل منه، الشباب يبتسمون، يمدون أيديهم بفواتيرهم الملوّنة، يثيره منظرها، يتجهون إليه، يتناولها، يمضغ الأولى إنها بطعم الكرز، والأخرى بطعم الفريز، هذه بطعم الموز، الفواتير تكثر وهو يأكلها فرحاً، يلتقط واحدة، يا إلهي إنها بطعم المنجا، وهذه بطعم الأناناس، الحمد لله الذي تذوقته، كان يراه في الصور فقط، أكل كل الفواتير وتمنّى المزيد، شعر بالتخمة، تضخم كرشه، ازداد حجمه، انسحب أصحاب الفواتير."[٣] عندما يستيقظ يدرك أنه في المشفى ويرى زملاءه قد أحاطوا به ولاسيما أمل

---

(١)– السابق ص ٧١.

(٢)– السابق ص ٧٢.

(٣)– السابق ص ٧٢– ٧٣.

التي أمسكت يده الموصولة بالمحلول المغذي، يدخل عامل المشفى بفاتورة الحساب، يلتقطها منه ويفتح فمه ليأكلها فتقبض على ذراعه وتضحك معه.

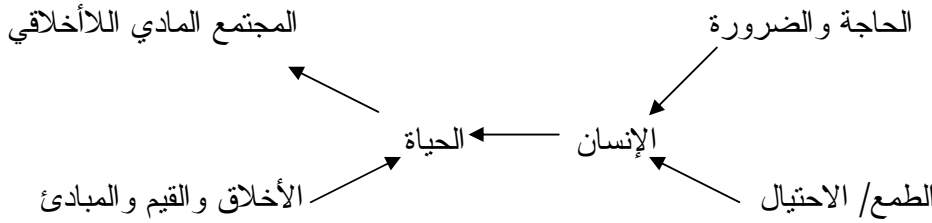
تظهر السيطرة المادية على الحياة التي يحياها هذا الموظف في سعيه لتأمين الحاجات التي تتحقق من خلالها ذاته، فتشغلها في معظمها فلا وقت لديه ليعيش شيئاً من الفعاليات غير المادية، حتى في أوقات راحته نراها ترجئ العاطفي النفسي والاجتماعي إلى الخيال الذي تشتد وطأته تحت طغيانها فتتبدّى في أحلامه عاكسة ما ترسّب في اللاشعور من كبت وحرمان، إنّه مجتمع يملأ بيانات الشخصية بأسراره وخفاياه، هذا الرعب من "الفاتورة" التي تمتص جهد الفرد ذي الدخل المحدود يجعل متع الحياة مغيبة وبعيدة المنال، فهنالك فاكهة يشتهيها ولم يستطع تذوقها إلاّ في المنام، ويحمد الله أنه تذوقها في منامه. ويصبح تمثيل العنصر السوسيونصي الأيقوني سيميائياً لإظهار التعيينات الاجتماعية في النص ذات التضمينات الأدبية على النحو الآتي:

دال لفظي: فواتير ملونة	مدلول اجتماعي: هموم اقتصادية	
دال نصي		مدلول أدبي: عذاب الإنسان وتمزّق ذاته

في القصص الثلاث السابقة تُظهر عناصر المنظومة المادية (السمكة، البيت، صندوق البويا، ربطة الخبز، الفاتورة) أساساً تكوينياً للنص في مستواه الحدثي، ومن خلال ارتباطها بالعنصر البشري المأزوم الذي يعاني أزمته انطلاقاً منها فيلغى الإنساني في إطار تعميق المادي، وتتويجه قوّة متحكّمة بمصير الإنسان، متلاعبة به، لكأنها هي صاحبة الإرادة وهو مسلوبها. وقد نجد هذه القوة المادية تسحب سلطانها نحو القيم والمثل العليا والمبادئ الرفيعة فتقلبها رأساً على عقب منصِّبة نفسها سيدة عليها فيتسم مجتمعها بالفساد والوصولية والانتهازية والتلاعب بالقوانين والأعراض فيغدو الكائن البشري سلعة تباع وتشرى ويفقد سموّ عنصره. ولعلّ قصة " بقبشة"[1] تقدّم صورة تقارب ذلك إذ يكتفي الإنسان بما يملأ معدته وبعض القمصان لكي يتغافل عمّا يقوله الناس عن زوجته في علاقتها مع مديرها، فبعد

(١)- حاتم، دلال. الطوق والسلسلة. منشورات وزارة الثقافة ج.ع.س. دمشق٢٠٠٢. ص٥٨- ٦٠.

أن يدخل البيت وصدره يمور بالغضب وعيناه تقدحان شرراً تقنعه زوجته بأنّ الأمر" لم يتعدَّ قليلاً من البقبشة: قرصة من خدي مرة، ضغطة على ذراعي مرة أخرى، دغدغة ركبتي أحياناً أخرى. هل تشك بأنني أسمح له بأكثر من ذلك؟" [١] وهي تعرض عليه مجموعة من القمصان وربطات العنق الفاخرة بعد أن تناول نصيبه من صينية السمك البحري، لينتهي إلى القول: " لعن الله أولاد الحرام وأصحاب الألسنة الطويلة. كادوا يخربون بيتي لولا ستر الله. ما الذي جرى للناس؟ كم هو محزن ومؤسف أن تفسّر البقبشة هذا التفسير السيّئ، توصف بأنّها عمل مخل بالآداب العامة، ويتنافى مع مبادئ الأخلاق والشرف. ربت الزوج على معدته التي امتلأت بأكلة السمك البحري. أغمض عينيه، وافترّ ثغره عن ابتسامة عريضة. "[٢] فالرجل يعدّل موقفه من زوجته المستهترة بأخلاقها وسمعة زوجها من موقف الغاضب الذي يطلب الانتقام والتشفي إلى موقف الراضي القانع الذي يوبّخ العذّال والواشين معبّراً عن انتصاره وزوجته على من يريدون تهديم أسرتهم. وهذا التعديل كما هو واضح تحت تأثير مغريات مادية تافهة قادرة على النيل من ذوي النفوس الضعيفة فتعمل على إكثارهم في المجتمع وتعيث فساداً فيه. ومن ثمّ يتأصّل الثانوي (الماديّ) ويهمّشّ الأصل (القيم والأخلاق) وفقاً للمخطط التالي:



في مجتمع كهذا تبدو القيم والمبادئ والأخلاق عائقاً أمام الإنسان في تحقيق ما يصبو إليه من رفاه مادي وبذخ في المعيشة.

وفي تقابل العناصر السوسيونصية وتعارضها وتناقضها تظهر الصورة الطبقية لهذا المجتمع المتفاوت، ففي بعض القصص استطاعت مفردات المنظومة المادّية أن تغدو معياراً لقياس المواقع الاجتماعية والطبقية في المجتمع، فإمّا أن تحدّد الانتماء الطبقي أو أن تكشف عيوبه وزيف المنتمين إليه، أو أن تكشف عن هموم الطبقة الاجتماعية ومعاناتها، أو مشاعرها

---

(١)- السابق ص٦٠.

(٢)- السابق ص ٦٠.

تجاه الطبقات الأخرى. ولننظر في قصة "مركز اجتماعي"[١]: "صعد الحافلة، ببذّته الأنيقة، وهندامه الحسن وربطة عنقه المنتقاة من أشهر محلاّت الألبسة. شدّت أحاسيس الموجودين رائحة عطره المميّزة ولفتت انتباههم هامته المرفوعة، وطريقة حمله لحقيبة (السمسونايت) السوداء التي كانت توحي بشخصيته الهامة."[٢].

إنّ هذه الأوصاف التي تميّز (هندام) الرجل تزيحه عن النمط الذي يرتاد الحافلة ارتياداً طبيعياً ويوميّاً، ممّا يلفت الأنظار إليه، إذ إنّه ليس من طبقة هؤلاء، وهذا ما تشير إليه المفردات الدّالة على العنصر المادّي، والتي تجمع دلالاتها على أنّه يفوق ركاب الحافلة شأناً ومكانةً، والمفارقة هنا تظهر في صعود رجل كهذا إلى حافلة عامّة تضجّ بأناس عاديين متسربلين بأزياء شعبية بسيطة ورخيصة فتداولتهم الظنون أنّه " ربما كان من رجالات الأعمال المرموقين الذين لهم باع طويل ضمن صفقات الاستيراد والتصدير التجارية، وربما كان يتبوّأ موقع مسؤولية لا بأس بها. وربما كان أحد الأدباء الذين ولدوا وفي فمهم ملعقة من ذهب"[٣]. ولتكتمل وظيفة المفارقة التي يتوسّلها النص في بنائه يجلس هذا الشخص المرموق الهيئة بجوار شخص من أبناء مدينته الصغيرة بطريق المصادفة فيتحاوران، وملء عيني هذا الأخير الدهشة: " – معقول أستاذ؟ أنت تركب الحافلة؟! أين سيارتك؟! امتعض الرجل عند سماعه الكلام الحامل في طيّاته دهشة وشكّاً مبادراً إلى إجابة مقتضبة: – للضرورة أحكام.. سيّارتي في التصليح" [٤]وإذن، فجميع الدلالات التي تمتحها المنظومة المادية في النص تشير إلى المركز الاجتماعي المهم الذي يشغله الرجل الأنيق. ولكنّ ولادة الحدث النصي الذي يعتمد على رسم الفوارق الطبقيّة لا تتمّ إلاّ عندما يُحْضِرُ الرجل الآخر " لفافتين من الفلافل" ليأكل واحدة منهما بنهم، ويقدِّم الثانية لصديقه الأنيق بحياء وتردّد شديدين. إذ، وكما توقّع تماماً " رُفِضت الضيافة مشفوعةً بكلمات الاعتذار، والترفّع، وإشاحة الوجه.. في تلك الأثناء، وبينما أنا أتابع أحداث ما يجري استرقت نظرة إلى عيني /المعني/، فلمحت شيئاً مخالفاً لسلوكه الذي قام به، وقرأت رغبة متلهفة، وجامحة، لتناول /لفافة الفلافل/ بدليل اللعاب الذي كان يسيل من فمه."[٥]

---

(١)– درويش، حنان. بوح الزمن الأخير. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٩٧. ص ١٠٩– ١١٠

(٢)– السابق ص١٠٩.

(٣) – السابق ص١٠٩.

(٤)– السابق ص ١١٠.

(٥)– السابق ص ١١٠.

في المنحى الاجتماعي ينقسم مجتمع النص إلى طبقتين متناقضتين:

– طبقة برجوازية	– طبقة عمالية كادحة
١– لها وسائط نقل خاصة	١– لها وسائط نقل عامة
٢– لها أزياؤها المميزة	٢– أزياء شعبية بسيطة
٣– لا تأكل أي طعام	٣– تأكل ما يسد الرمق

في المنحى الأدبي يعالج النص قضية النفاق الاجتماعي فتظهر "لفافة الفلافل" ذلك الكائن الماديّ الرخيص المثير للشهوة بوصفها فاضحاً لسلوك الرجل إذ تثار الشكوك حوله من جديد مسبغة عليه تهمة النفاق في انتمائه الاجتماعي، إذ ينزاح سلوكه دائماً، بل يترجّح بين الطبقتين، الأولى التي ينتمي إليها، والثانية التي يدّعي الانتماء إليها، فسلوكه الفطري الطبيعي ظهر في رغبته الكامنة في عينيه، ولعابه السائل من فمه. في حين أنّ سلوكه الادّعائي، المكتسب والمتصنّع أجبره على الاعتذار رغم جموح الرغبة وإغراء اللفافة، تلك الأنثى الصغيرة التي عرّت شوقه إليها لكأنّ علاقة حميمةً جمعتهما في الماضي، وبهذا يتّخذ النص "لفافة الفلافل " هذه مقياساً شعبيّاً وأداةً للتمايز الطبقي.

وفي السياق ذاته تأتي قصة " الفروج "[١] إذ يظهر الفروج بوصفه مادة غذائيّة نوعيّة لا توفر للفقراء، ولاسيما العائلات الكبيرة منهم، بل إنّ الأسرة الفقيرة لا ترتقي إلى مستوى استقبال شخص من طبقة غنية على الغداء إلاّ بشراء فروج، فجهاد ابن عائلة فقيرة يدعو نيروز الفتاة التي يحبها إلى الغداء في بيتهم وبعد نقاش وصراخ في الأسرة بين رافض لفكرة الدعوة ومؤيد لها تصيح الأم: "..كفى. لن نفعل شيئاً، ولن نتظاهر بشيء. تأتينا ضيفة أهلاً وسهلاً.. تتغدى معنا.. ألف صحة وعافية. ولكن ماذا نغديها؟ هل نحضر شيئاً خاصاً؟.– ها؟..– صرخ كفاح– شيئاً خاصاً؟! من أجل الأكابر وبنات الأكابر؟! لا.. لا فلتأكل كما نأكل، برغل ولا شيء سوى البرغل، أعجبها ذلك أو لم يعجبها – برغل؟! طيب. برغل. لا تصرخ – صرخ جهاد– هل تراني أقتطع من لحمك لأشوي لها؟"[٢] وبعد هرج ومرج تعلن الأم أنها

(١)– عبد الدين، أمية. سوق الاثنين الثلاثاء الخميس. دار الينابيع. دمشق ١٩٩٣. ص ٨٨– ٩٨.
(٢)– السابق ص ٨٩.

ستشتري فروجاً فيقول جهاد: " – لا داعي للفروج. وليكن أي شيء. أيّة طبخة لذيذة من بين يديك. – لا بأس عليك يا جهاد، أعلم أنّك تود لو تبيض وجهك معها. – ألست تقول أنها منسلخة طبقياً؟ لماذا الفروج إذاً؟ لماذا لا تأكل مثلنا؟".[١] ما الذي نراه هنا؟

أسرة جهاد الفقيرة ←الغداء/الفروج← نيروز (غنية)

يظهر النص أن أسرة جهاد أسرة فقيرة كثيرة العدد وترتبط حياتهم وذكرياتهم بالمعطيات المادية ارتباطاً كبيراً لعلّة الحرمان، بل إن فكرة الإنسان رهن ممتلكاته؛ " – إنها ليست إنساناً.– بل إنسان.– إذاً نحن لسنا أناساً.– بل أناس. وهي إنسان وأنا إنسان وأنت إنسان.– هي غنية وأنت فقير..– وأنت لوح.– بل أنت حمار.. "[٢]. ويحمل أفرادها حقداً على الأغنياء، ومنهم من يعبر عن ذلك صراحة " فأنا أيضاً أحتقر الأغنياء" [٣] وانطلاقاً من هذه المعطيات تصبح المادة وسيلة عداء بين الإنسان والإنسان وتفصم عرى المودّة إذ انتهت علاقة جهاد ونيروز بالفشل فهي كما قال والده "ليست من ثوبنا"[٤] هذه العبارة هي مفتاح القول في تبيان الشأن المادي وأثره في العلاقات الإنسانية فالإنسان يفاضل ما بين ذاته والقشور التي تغلفها لينتهي إلى أنّ ذات الإنسان تزان وتقيّم بما يغلفها من قشور المادة والعادات المنعكسة عنها.

إنّ الإنسان يعيش صراعاً حادّاً بين مغريات المادّة والتطلّع إلى القيم والمثل، وينزع نزوعاً شديداً إلى كل منهما. وقد تحوّل إلى ساحة صراع تتنازع فيها أهواؤه وتطلّعاته، ففي قصة "الطوق والسلسلة" [٥] نجد امرأة قد باعت نفسها لرجل عجوز هرم بغيض مدمن على معاقرة الخمر (يسمّى زوجها) لكنّ كرامتها استيقظت إثر بقعة زرقاء لطخت عنقها فـ " بصقت على صورتها في المرآة، وبصقت على العجوز النائم. وخلعت الأساور والخواتم التي تقيد يديها. ثمّ وبشدّة واحدة قطعت حبل اللؤلؤ فتناثرت حبّاته على الأرض. تسللت من الغرفة، وقبل أن تنطلق من أسوار سجنها، حرّرت الكلب من السلسلة الذهبية التي تطوّق عنقه."[٦]

---

(١)– السابق ص ٩٠.

(٢)– السابق ص ٩٦.

(٣)– السابق ص ٩٢.

(٤)– السابق ص ٨٨.

(٥)– حاتم، دلال. الطوق والسلسلة. ص ٤١.

(٦)– السابق ص ٤١.

فرغبتها في حياة الثراء دفعتها إلى الزواج بالعجوز الثري، وتطلعها إلى حياة الحرية والكرامة دفعها إلى الهروب من سجنه الذهبي. وإذ الأمر بيد المرء هنا ليقرّر الحياة التي يريد فإنّه في صور قصصية أخرى يباع ويشرى حسب الحاجة، فالمجتمع (الإنسان نفسه) قد سلّع الإنسان وصنّفه بين المواد التي تستهلك وهو يستبدل بين الفينة والأخرى حسب ما تقضي صلاحيته، ففي قصة "شيك" [١] نجد " صباح " قد انتهت صلاحيتها بوصفها زوجة لزاهر وقد "وضع على الطاولة شيكاً، ثمناً لسنوات من الحب."[٢] أمّا في قصة "احتفال" [٣] التي تتحدث عن أسرة تعتزم الاحتفال بالعيد في نهاية شهر رمضان والقضية أنّه بعد إلحاح الزوجة استجاب الزوج " فانتشل نفسه من ركنه المنعزل، مشط شعره، ارتدى قميصه، وحشر جذعه السفلي في سروال امتصّ الزمن لونه. وحينما دسّ يده في جيبه ارتد خائباً إلى عزلته."[٤] فالخيبة هنا تحول دون أفراح الأسرة فتلغيها انطلاقاً من أزمة الفقر والعوز. في حين أنّ وفرة المادّة المتيسّرة لا تقلّ خطراً على العنصر الإنساني من قلّتها؛ فالإنسان الذي كثر المال بين يديه سرعان ما يجرفه جشعه إلى الطمع بالمزيد كما في قصة "جشع"[٥]. وعلى هذا المنوال تنقلب آلية التحكم إذ يغدو الإنسان آلة أو جهازاً والمادة إرادة تتحكّم به كما تشاء فتأنسنت المادة وتشيَّأ الإنسان. وبذلك أصبحت غاية بحدَّ ذاتها ومن ثمّ أصبح الإنسان وسيلة تحقق هذه الغاية؛ ففي قصة " صور من شيخوخة امرأة" [٦] نجد صورة " الموت جوعاً " [٧] واحدة من مجموعة صور شكّلت بمجموعها قصة منفصلة الحلقات بطلتها المرأة، في هذه الصورة يجتمع الجيران ليتفقدوا جارتهم الوحيدة التي استفقدوها وحين لم تفتح لهم الباب كسروه فوجدوها جثّة هامدة، ماتت من الجوع تدلّ ثيابها الرثّة على فقرها، وعندما فتحوا خزانتها بحثاً عن غطاء يسترون به جثتها انهالت عليهم رزم الأموال. مما يشير إلى أنها لم تكن سوى آلة لجمع المال وآن أوان تقاعدها.

---

(١)- طه، جمانة. صمت أزرق غامق. وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٥. ص٥٢.

(٢)- السابق ص٥٣.

(٣)- السابق ص ٥٠.

(٤)- السابق ص ٥٠.

(٥)- السابق ص ٥١.

(٦)- العبيد، أمية الجاسم. عسلها مر. مركز الخمراوي. دمشق ١٩٩٩. ص ٧- ١٣.

(٧)- السابق ص١٠ – ١١.

ولكن هذا التيار لا يلغي وجود تيارات مناقضة تسم المجتمع بسمة الإنسانية، فأزمة المادة هي الأمر الذي يقلق الإنسان ويتعبه فهو رهن توافرها، وقد نسجت نصوص كثيرة حبكاتها انطلاقاً من هذه الأزمة، وانعكاسها في المجتمع، وإذا ما كانت القيم في بعض هذه القصص تُهزَمُ أمام وقاحة العنصر المادي وجلافته، فإنّنا نجد نصوصاً تنصر قيماً إنسانية كالكرم والإيثار والشهامة، كما في قصة "ليرات" [١] التي على الرغم من فقدانها لحسن التعليل، وللقدرة الكافية على تسويغ الأحداث في بدايات القصة، تأتي نهاية القصة لتتوّج الحسّ الإنساني بالنصر، ذلك أنّ بطل القصة الذي يريد العودة إلى بلدته " نفدت نقوده في معاملات معقدة، ولم يبق معه غير ليرات لا تكفي ثمناً لوجبة طعام، ولا أجرة للمبيت ليلة في فندق." [٢] يلتقي بصبية متسولة تقارب ابنته في عمرها، فيتساءل مدفوعاً بأبوته: "ماذا لو كانت ابنته مكانها؟ ترعشه الفكرة. وبلا تردد يفرغ الليرات في يد الصبية، ويتابع المسير."[٣] إنّه شعور إنساني نبيل، لقد انتصرت إنسانيته في صراع بين أزمتين ماديتين؛ أزمته، وأزمة الفتاة المتسوّلة، وتوِّج الإيثار قيمة فضلى على الرغم من المأزق الذي وضع نفسه فيه كما تشير أحداث القصة، ولكن الأزمة بقيت، وبقيت سلطة المادّة التي يبدو أنّها مستمرة وإن تحولت من شخص لآخر. فالعنصر السوسيونصي هنا فكرة تتمثّل بإنسانية الرجل، فمجتمع الإنسان لا يخلو منه، فإذا ما خلا منه لم يعد مجتمعاً إنسانيّاً. وتأسيساً على ما تقدّم نجد أنّ الصلة بين الإنسان ومجتمعه تتمثّل بالروابط الماديّة كما تصورها القصص المدروسة:

إنسان ⟷ روابط مادية ⟷ مجتمع

أكثر من تمثلها بالروابط الإنسانية:

إنسان ⟷ روابط إنسانية ⟷ مجتمع

مما يشير إلى اغتراب الإنسان في مجتمعه عن ذاته، وتبلور أزمته، ويضعه مع مفارقة لكيانه ولوجوده؛ فإذا كانت المادة أساس توجهاته وقيمه فأين جوهره الرفيع إذن؟ وأين وجوده الإنساني الأصيل؟!

---

(١)- طه، جمانة. صمت أزرق غامق. ص ٨٥- ٨٦.

(٢)- السابق ص ٨٥.

(٣)- السابق ص ٨٥- ٨٦.

تظهر القصص السابقة أنّ للمادّة – بمختلف تجلياتها، مالاً أو مستلزمات حياتيـــة – أثـــراً فعّالاً في سلبية الصورة المجتمعيّة وبؤسها وقتامتها، إذ يبقى الإنسان ضحية لها في مجتمعه؛ فهو المريض، وهو الممسوس أو المصاب بعصاب أو اكتئاب أو كبت أو حرمان أو ما شابه، وهو الميت.. وهو الشيء أو السلعة التي تخضع لقوانين السوق وقائمة أســـعاره. وإذا كـــان تعليل الأمر فيما سبق هو قلة الوفرة المادية، وانعدامها أحياناً.. فهل تعكـــس وفـــرة المـــادة وزيادتها في النص القصصي صورة أخرى ذات منحى إيجابي أم أنها تعمّق المنحى السلبي؟!

كثيرة هي القصص التي تشير إلى أنّ الرفاهية التي قد يحياها إنسان إنما هـــي انعكـــاس لشقاء إنسان آخر في مجتمعه ذاته، وكأنّ القصة تقول ليس الصراع في المجتمع بين الإنسان والمادة بل هو بين الإنسان والإنسان؛ ففي القصة رقم (٣٣) من مجموعة إيحاءات جديدة نجد أن الرجل الثري – القاتل الحقيقي– استطاع شراء قاضي التحقيق الجزائي، والمحامي العـــام، ورئيس محكمة الجنايات، وغيرهم من المفترين وشاهدي الزور، بمبالغ كبيرة، فصدر الحكـــم بالإعدام على المتهم البريء "وفي الوقت الذي نُفِّذَ في المتهم حكم الإعدام، كانوا جميعاً يغطّون في نوم عميق.. ويحلمون بحياة معقولة، تعادل تعبهم.. وتليق بعلوّ قاماتهم." [١]

هنا الفعل الوظيفي – الذي هو أحد أشكال الفعل الاجتماعي – يشكل من خلال تسلسله وبنائه على تجلياته المتعاضدة تعميقاً للمأساة في مستوييها الأدبي والإنساني.

فالملاحظ أنّ الفاعلية الحقيقية للمال. وأن الرجل الثري يحيل المجتمع إلى مسرح للعرائس يصبح فيه القاضي والمحامي وأصحاب النفوذ والوظائف العليا مجرد أدوات لتحقيق المـــآرب والمقاصد وبأسلوب غير شرعي؛ الطامة الكبرى أنّه لابد من تطبيق القانون الذي يحق للمرء أن يسميه أي اسم آخر أكثر مما تحق تسميته بالقانون. وحبذا لو أنّ القاتل الثري يحق له أن يقتل دون أن يطالب القانون بإعدام أحد؛ فالقانون في مجتمع النص أباح للقاتل قتل اثنين معـــاً وكوّن عصابة للقتل لم تكن لتوجد لولا أمواله المغداقة. وتأتي القصة رقم (٤٥) من المجموعة ذاتها لتشير إلى أنّ ضمير الفرد يشكّل عائقاً أمام أواليات شراء المسؤولين وأصحاب النفـــوذ والموظفين كباراً وصغاراً؛ فبطل القصة " لم يعد يحتاج منه الحصول على ما يريد، أكثرَ من أن يفتح حافظة نقوده ويعطي، ثم يأخذ. وكان كلّما أعطى أكثر، أخذ أكثر.. حتى غدا يعبِّئ

---

(١)– قصبجي، ضياء. إيحاءات جديدة. قصص قصيرة جداً. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٩٩. ص ٥٦– ٥٧

حافظته السوداء، نقوداً، وينثرها على أولئك الذين يتقوقعون خلف مكاتبهم، منذ الصباح حتى المساء، ولا يتقاضون ما يسدّد فواتير مائهم، وضوئهم، وهواتفهم." [١] ومع أن القصة تعلل هنا سبب أفعالهم هذه، إلاّ أنّها تشير إلى وجود معارض لسير الرشوة وهو صاحب الضمير – المسار الأخلاقي المتعارض مع المسار المادي– الذي لم تظهر القصة موقفه بعد أن عرض عليه المال فلعلّه يتذرّع بما يقول "– ولمَ ترفض يا سيد..؟ – ضميري لا يسمح لي. وسرعان ما مدّ يده إلى حافظة نقوده.. وراح يفتحها، وهو يسأله جاداً:– وكم هو ثمن ضميرك..؟ "[٢] فالمجتمع يمركز أوالية الفساد/ الرشوة لتعميق الهوّة بين طبقاته فيزداد القادر– الغني – مقدرة، ويزداد العاجز– الفقير – عجزاً.

في قصة " قصة كاتب " [٣] نجد قوة التأثير المادي تمتد لتطال الكتاب بوصفهم ضمير المجتمع وفكره واللسان الناطق بقيمه ومبادئه، والعين الكاشفة لعيوبه ونواقصه، والأذن التي تسمع الأعماق المتناجية، فقد " جاؤوه بتحسب شديد من رفضه مقايضة قصة حياته بالنقود. لكنه عندما سمع بالرقم المعروض عليه، قال لهم: وهناك قصة حياة أبي وجدي وجد جدي، وبسعر الجملة... " فأمام مغريات المال لا يوجد حرمات أو" تابوات" أو أسرار، كل شيء مباح للبيع وخاضع لقوانين السوق.

قد لا تتعدى الإيجابية المنوطة بصورة المجتمع من حيث العناصر المادية البعد الشكلي لهذه الصورة كأن نجد مسكناً جميلاً مجهزاً تجهيزاً رائعاً، لكنّ قاطنيه لا يحيون تلك الحياة الهانئة فتعود هذه الصورة بعمقها إلى سلبيتها الأولى إذ إنّ ما يعني البحث هنا بقوله مجتمع إنما هو الإنسان نوعاً لا فرداً؛ وإذا ما بقي الإنسان محزوناً في الإطار القصصي العام تخرج منظومة المادة مخفقة في إسعاد الإنسان وربما أخذت دورها في ترسيخ تعاسته وشقائه وتعميقهما. ومن ذلك قصة "تنفيذاً لوصية المرحوم" [٤] فبطلة القصة لم تكن سعيدة مع زوجها على الرغم من الثراء والنعيم المُغدَقين عليهما، وبعد وفاته تعلن في الجرائد عن " فيلا في جبل الأربعين مؤلفة من طابقين، ومجهزة بالكامل بأفخر الأثاث، وجميع وسائل الراحة والاستجمام. تكييف وتدفئة مركزيان. حديقة واسعة تحيط بالفيلا من جهاتها الأربع، وتطل على بساتين أريحا

---

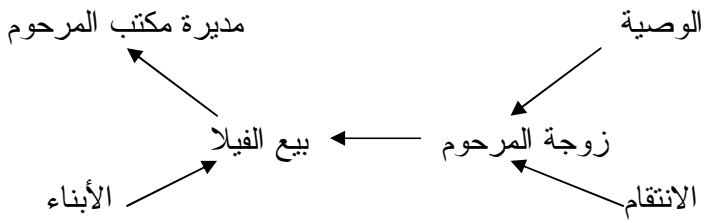
(١)– السابق ص ٧٢.

(٢)– السابق ص ٧٢.

(٣)– برغوث، شذا. تفاصيل. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ٢٠٠٠. ص٧٩.

(٤)– المفتي، هيمى. همسات صينية. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق ٢٠٠١. ص٥٥ – ٥٨.

الخلابة. مسبح وصالة للرياضة وموقف خاص يتسع لثلاث سيارات. للبيع بمبلغ عشرة آلاف ليرة سورية. للمراجعة الرجاء الاتصال بالرقم....." [١] وعلى الرغم من اعتراض أولادها على عملية البيع بهذا السعر الزهيد الذي لا يتجاوز جزءاً من الألف من ثمنها، تنفذ البيع وتأخذ المبلغ إلى المديرة السابقة لمكتب المرحوم، وتعطيها إياه تنفيذاً لوصيته: "لقد قمت ببيع فيلا الجبل. تعرفينها طبعاً.. هناك حيث كنت تلتقين بزوجي.... تنفيذاً لوصية المرحوم، كما وعدكِ قبل أن يسبقه الموت، وكما أقسمتُ له خلال الدقائق الأخيرة من حياته. أقدم لك الثمن كاملاً ." [٢] لقد هبطت قيمة المادي عندما تعارض مع كرامة الإنسان فالفيلا على عظمة قيمتها لم تعد تعادل ثوباً ترتديه تلك الفتاة " كانت شابة مترفة المظهر، ترتدي ثوباً ربما يزيد ثمنه عن المبلغ الموجود في المغلف. لابد أن زوجي كان قد اشتراه خلال إحدى زياراته إلى أوروبا."[٣]



وقد نجد ملامح الرفاهية وسماتها في مجتمع النص لكنها تسعى في الاتجاه ذاته وهو تصوير الهوّة الشاسعة بين مستويات معيشة بني الإنسان لتعيد تصوير المأساة من جديد وقد يظنّ للوهلة الأولى أنّ الدور التزييني الذي تؤديه العناصر المادية الأيقونية يرتقي من الناحية الجمالية بمجتمع النص إلى مصاف المجتمعات المثلى، لكن الأمر لا يلبث أن يتكشّف عن زيف هذا التزيين وخوائه ولا جدواه، ومن ذلك هذه القصة: " بعدَ أنْ طلَتْ أظافرَها الطويلة، باللَّونِ الأرجواني، وزيَّنت إصبعَها بخاتمِ (السوليتير) وارتدتْ معطفَ الفراءِ الأصليِّ الفاخرِ.. المرقّطِ على شكلِ جلدِ نَمرٍ حقيقيٍّ.. ووضعتْ على رأسِها القبّعةَ الأجنبيّة.. بعد ذلك كلّه.
صعدتِ الشارعَ، فتحتْ بابَ سيارتِها (البويك).. وقادتها بمهارةٍ فائقة.. ثم أوقفتْها أمامَ بابِ الجمعيةِ الَّتي ترأسها.. وفي الاجتماعِ الَّذي ضمَّ نخبةً من السيِّداتِ الأنيقاتِ جداً.. كانتْ محاضرَتَها تحتَ عنوان (كيفيّةُ إنقاذ الأطفال المشرّدين)." [٤]

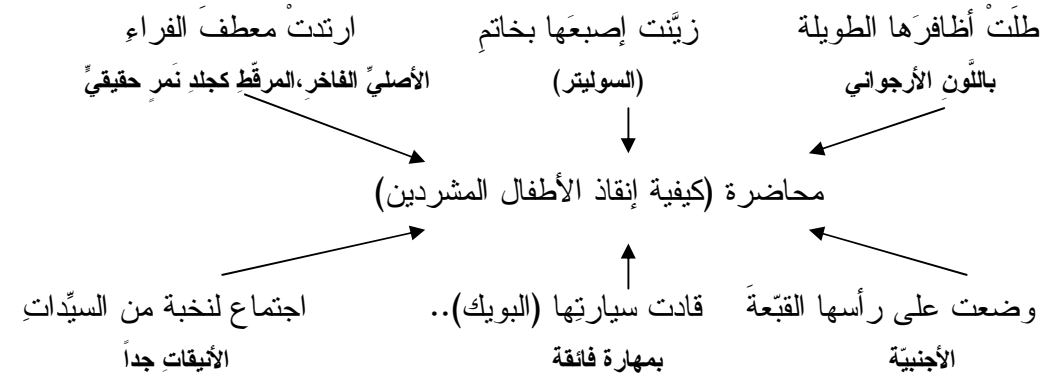
---

(١)- السابق ص٥٥.

(٢)- السابق ص ٥٨.

(٣)- السابق ص ٥٨.

(٤)- قصبجي، ضياء. مجموعة "لمست يوماً رداءها". اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣. القصة رقم "٢٠" ص ٢٢



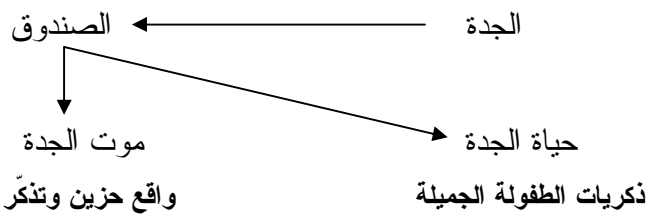
نجد في هذه القصة نمطين من أنماط الفعل الاجتماعي: نمط استعراضي؛ فهي قد طلَتْ، وزيّنت، وارتدت، ووضعت، وقادت، وأوقفت واجتمعت، وهذه الأفعال تعزّز رفاهية الطرف الغني، وتعمقها من خلال فعل البذخ وتعدّد مظاهره. ونمط فاعل منتج: القول (المحاضرة) الذي من شأنه أن يسطّح ظاهرة التشرّد إذ لا يقترن القول بالفعل ، فهذا الفعل النظري إنما هو إضاعة للوقت والجهد في تقديم العون لهؤلاء الأطفال، إضافة إلى تعميق هذه المأساة إذ تصبح أداة للتبجّح والتقوّل – فمحاضرتها قد تسمع وقد تهمل – والبحث عن شهرة زائفة ترضي غرور النفوس وتوهم التاريخ بوجود أناس فاعلين فالدور الاجتماعي هو دور (المنقذ الزائف).

ترتقي موجودات المجتمع الجامدة والباردة في أحيان كثيرة إلى مراق عليا في الوجدان الإنساني، وذلك عندما ترتبط بذكريات غالية على القلوب، قد تصل إلى حدّ التقديس لدى بعض الغلاة، فتأخذ طابعاً طوطميّاً في بعض السيرورات العائلية المحافظة والمنغلقة، وقد لا تتعدّى كونها تلك الذكرى المحبّبة، ومن ذلك نجد قصة "صندوق جدتي" [1] إذ يمثل الصندوق ذكريات جميلة تربط الفتاة بجدتها التي طواها الموت وأغلقت غرفتها وبقي هذا الصندوق يحتفظ بنغماته التي تسرد حكايات الجدة. هذه صورة إيجابية للمادة لكنها تحيل إلى واقع أليم وحزين يتمثل في فقد الجدة الحنون "... أمسكته، ففاحت رائحة الجدة، رائحة الحكايات القديمة، واليدين البيضاوين المعطرتين... إيه يا جدتي! أعرف أنني كنت صغيرة جداً على اكتشاف ما وراء عينيك الصغيرتين الصافيتين، أو لأعي تمتماتك الحنونة المسترسلة كشعاع هادئ. الصندوق بين يديّ أحس بأن شيئاً، ما في داخله يتحرك يحاول التنهد أو الصراخ..

---

(١)– سليمان، سماء. دوار. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ٢٠٠١. ص٣٠ – ٣٤.

أفتحه.. ينبعث منه ذاك اللحن، لحن طفولتي القديمة، يتسلل إليَّ ذاك الشعور... شعور عميق، شعور حزين يعيدني إلى الوراء طفلة، شقية، حالمة..." [١] وقد يظنّ ظان أنّ هذه القصة نفسيّة أكثر منها اجتماعية، لكن علاقة القربى بين الفتاة وجدتها، التي يجددها الصندوق تأخذ منحى اجتماعيّاً على الرغم من أبعادها النفسيّة التي يبتني عليها النص، فالموت نحّى الجدة وأبعدها وأغلق غرفتها، لكنّ هذه الغرفة لم تعد الفتاة إلى الماضي لتستحضر طفولتها في أحضان جدتها كما فعل ذلك الصندوق:



فالموت فصم العلاقة الطيبة التي تربط الحفيدة بجدتها، بينما أعاد الصندوق طيف الجدّة وما يرافقه من أحاسيس ومشاعر ليجدّد العلاقة بتلك الجدة الحنون.

والمادة من جهة أخرى هي أداة الإنسان في إعمار الأرض وبنائها والارتقاء بها إلى ذرا الحضارة، من هنا نجد الأدب الاستشرافي يتخيل العالم بعد زمن كيف يمكن أن يكون وما هي ملامح العالم الإنساني في المستقبل وذلك من خلال وصف المعطى المادّي لهذا العالم، فبعض القصص تقارب صورة مجتمع تخيلي انطلاقاً ممّا تفرزه الصناعات التقنية والتي ستعمل بلا شك على تعديل العلاقات الإنسانية وتغير في نماذجها وطرائقها، فنجد تصويراً استشرافيّاً ينطلق مما ترهص به المبتكرات والتطورات العلميّة. ففي قصة "فستان أزرق" [٢] نجد مجتمعاً متخيلاً في القرن الثلاثين[٣] طغت تقنيته على عنصره الإنساني، حيث الفتاتان "وميض" و" كون" في أحد أسواق المدينة تتسوقان وتبحثان عن ثوب جديد ينطق بحداثته وفجأة تنشدّ وميض إلى فستان أزرق فتطلبه من البائع الذي قال لها :" ذوقك رفيع وحدسك لا يخيب، هذا الفستان وصلني البارحة من أفريلا بالتحديد. إنّه آخر صيحة في عالم الموضة وتقنيات رقاقات

---

(١)- السابق ص ٣١-٣٢.

(٢)- منصور، ربى. متغيرات، دار الحوار، اللاذقية. ط١، ٢٠٠٣. ص٥١- ص٥٩.

(٣)- لعل هذا يتصل بـ " المجتمع الافتراضي" الذي يتأسس على العامل المعلوماتي؛ وهو ذو" طقوس تكنولوجية.. إنه عالم اجتماعي يتفتح في الإنترنت." انظر: رحومة، د. علي محمد. علم الاجتماع الآلي. عالم المعرفة، ٣٤٧، يناير ٢٠٠٨. ص٦٦- ٦٧.

الكمبيوتر الحديث المصنوعة من الزئبق، والممزوجة مع الفضة وبرادة الحديد. تأكدي يا آنسة بأنّه سيوفّر عليك الكثير من الطعام، والكلام، والمشاوير، وسيقرر عنك حين تحتارين."[١] تشتريه فرحة بينما تلومها رفيقتها لأنه سيعودها الكسل، ويفقدها روح المبادرة والمغامرة وسيغرقها في بحر من الملل.

إنّ المجتمع الذي تعيش فيه وميض مجتمع ذو تقنية عالية، ارتقت ميادينه المادية إلى مستويات تحاكي الخيال ومن ذلك نجد: فستان الطاقة (الذي يقرر عن الإنسان ويمده بالقدرة والطاقة)، المفتاح الليزري (الذي يتحكم عن بعد بالأبواب والأجهزة)، السيارة النفاثة (التي استغني بها عن العجلات)... تدخل وميض البيت خلسة بمساعدة المفتاح الليزري لتفاجئ أمها كما اعتادت ولتريها الفستان " فستان الطاقة الذي ترينه أمامك، كفيل بتغيير كل العادات عندما أرتديه سيحولني لفتاة أخرى لن تعرفيها"[٢]. ويوضح النص القصصي أن التطور الهائل أفضى إلى تباين كبير بين المجتمعات " المجالات التي استخدمت فيها هذه الطاقة كثيرة، لا مجال لحصرها الآن وكان آخرها إعمار الكوكب الخامس من المجموعة الشمسية. أما ثوب الطاقة، فسيكتشف من يرتديه الخدمات التي سيؤديها للبشرية جمعاء، خاصة دول العالم الرابع التي ما تزال تعيش على منجزات القرن الماضي، ومازال الجوع والفقر يمنعانها من مواكبة العصر.. "[٣]. في القرن الثلاثين:

المجتمع	مظهره المادي
- شعوب العالم (الأول والثاني والثالث) - شعوب العالم الرابع.	- تطور تقني عال، وحياة مرفهة (فستان طاقة، مفتاح ليزري، سيارة نفاثة) - وجوه بعض الأطفال ضامرة، وأثداء النساء متهدلة (كما أظهرها التلفاز)

غير أنّ هذا التطوّر الهائل يحيل الإنسان دمية لا حول لها ولا قوة، فوميض تستسلم لما يخططه الفستان وتنفّذ كما لو كانت إنساناً آلياً مبرمجاً وفقاً لما يرتديه، ففي حفلة عيد ميلاد

---

(١)- السابق ص ٥٢.

(٢)- السابق ص٥٤.

(٣)- السابق ص ٥٥-٥٦.

زميلتها فاجأت الجميع بتصرفاتها:

الفستان الآمر	الإنسان المأمور
– زر للطعام والتحكم بكميته..	← الاكتفاء بقطعة حلوى واحدة ورشفتين من الشراب.
– زر لحسم الأمور المعلّقة..	← شراء هدية لزميلتها..
– زر يمدّ بالطاقة اللازمة للأفعال الحركية..	← إكمال الرقص..
– زر الوقت الذي ينهي المرح واللهو من أجل عمل أهم..	← لابد من العودة لقراءة كتاب تاريخي هام.

بسيارتها النفاثة وصلت البيت وقبل أن تصل تتحكم بصوت التلفاز المزعج الذي يصل إلى الخارج فتقطعه مما يغضب أمها: " كيف تسمحين لنفسك بقطع الصوت وأنت خارج البيت؟ ها؟ جيل أناني لا يرى إلاّ نفسه.. اجلسي قليلاً وانظري كيف تعيش بعض الشعوب... وقفت قليلاً، وتفرجت على وجوه بعض الأطفال الضامرة، وأثداء النساء المتهدلة، اقشعر بدنها. فأدارت للتلفاز ظهرها.."[1] وبينما تذهب لقراءة الكتاب التاريخي يطن جرس المنزل وإذ بأخيها الغائب منذ سنة في أفريلا للعمل، يتعانقان ويتبادلان الأشواق الحارة والقبل، وينتبه فيصعقه فستانها الأزرق فيسألها غاضباً من أين حصلت على هذا الفستان؟ وعندما علمت بأنهم صنعوه في أفريلا خصيصاً لشعوب العالم الرابع، ولا يجوز أن يباع في أسواقهم، صعقها النبأ. فاستمعت باندهاش لما تبقى من الحديث وبقيت أسيرة التفكير بأحداث نهارها السريع وفي الصباح " وضعت الفستان في كيس، ثم ألقته في أول حاوية للنفايات وجدتها. وتابعت طريقها إلى العمل، دون أن تلتفت إلى الوراء." [2]

هذه الرؤية الاستشرافية لمجتمعات الزمن القادم تبرز دور الأدب في الوقوف على مشكلات الإنسان المحتملة قبل حدوثها، لعلّه يتفادى مخاطرها ويسعى إلى بناء مجتمع للإنسان يحترم فيه أبناء جنسه فلا إهانة ولا ذل ولا عبوديّة. وهذا النمط الاستشرافي كثيراً ما نجده في قصص ربى منصور (العاصفة الرقمية ومتغيرات) كما نجده عند غير قاصة مثل هيفاء بيطار

---

(١)– السابق ص٥٨.

(٢)– السابق ص٥٩.

في قصة " من الموسوعة العلمية"[١]. ونادرة بركات الحفار في قصة " بعد ألف عام ٣٠٠٥"[٢].

وننتهي مما سبق إلى أنّ المجتمع المادي الذي ترتسم صورته في متون النصوص القصصية التي أبدعتها المرأة مجتمع يستهلك الإنسان، وينفيه، ويقضي على إنسانيته، ويحدّد البنى التحتية لمجتمع الإنسان التي طغت على عناصر البنية الفوقية له. وذلك بمجمله بعيداً عن الهموم النسويّة التي يرى بعض الباحثين أنّها شغلت النتاج النسائي برمته، فالنص القصصي النسائي نص يهتم بقضايا المجتمع، ويبحث عن مؤرقات الإنسان على اختلاف نماذجها وأنماطها وتنوّعها. لذلك يمكن لهذا البحث أن يتابع سعيه في تحديد صورة المجتمع انطلاقاً من عناصر أخرى لا تنتمي إلى جماد المنظومة المادية، وإنما تتعدّاها إلى حيوية الكائنات التي من شأنها أن تضفي الجمال على المجتمع الإنساني فتكمل نقصه، وتشبع حسنه، إن لم تكشف عن مكامن النقص والعيب والقبح التي تعتري بنيانه. فالمنظومة الحيويّة في المجتمع محفّزة للعلاقات الاجتماعية سلباً وإيجاباً فهي مدعاة تقارب وإلفة بين وحدات المنظومة البشرية من جهة، وهي سبب صراع فيما بينها من جهة ثانية.

٢-٢- ملامح صورة المجتمع من خلال المنظومة الحيويّة:

كثيراً ما يقيم دارسو المجتمع تقسيماً للمجتمعات انطلاقاً من مكوناتها ومكتنفاتها، كأن يقال مجتمع حضري، مجتمع ريفي، مجتمع بدوي، مجتمع صناعي، مجتمع زراعي... وهم يعوّلون في ذلك على عناصر التفاعل الموجودة في هذه المجتمعات وأدواتها، ولعلّ المجتمع المتحصَّل عليه في النص السردي لا يخرج عن وجهة النظر هذه. فقد يكتنف النص القصصي تصويراً لمجتمع ريفي (*) أو لمجتمع المدن المحتشد (**) أو لصحراء.. وذلك انطلاقاً من أوصاف هذه المجتمعات وطرائق العيش فيها وأدوات قاطنيها في تعاملهم وتفاعلهم الاجتماعيين. وتأسيساً على ذلك نجد أنّ للكائنات الحيّة الموجودة في هذه المجتمعات دورها

---

(١)- بيطار، هيفاء. خواطر في مقهى رصيف. اتحاد الكتاب العرب. ١٩٩٥.

(٢)- الحفار، نادرة بركات. أفكار انتهت مدة صلاحيتها. منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ٢٠٠٥.

(*)- مثل قصة (شقائق النعمان) من مجموعة "سوار دالية" نهلة السوسو، وقصة (أدهم أشهب وأصهب) من مجموعة "موت رجل ميت" م. مي زيادة، وغيرها.

(**)- مثل قصة (نسمات عليلة في جو خانق) من مجموعة " حين غضب القمر" وصال سمير، وقصة (بيضة مكيفة الهواء) من مجموعة " القمر المربع" لغادة السمان، وغيرها.

الفاعل في إنتاج صورة صادقة لها، من وجهة نظر مراقب ما يريد تأطير هذه الصورة ناهيك عمّا لها من أثر فاعل في حياة هذه المجتمعات ونشاطها، ومن دور في تأصيل حضاراتها وترسيخ عاداتها وأعرافها. وإذ يدرس البحث هنا ملامح صورة المجتمع ولا يقف على صورة متكاملة للمجتمع في النص، فذلك لأن عناصر المنظومة الحيوية (النبات والكائنات الحيّة (الحيوانات)) تشكّل مفاتيح للولوج إلى مجتمع النص ولا يمكن لها – منفردة – أن تشرح حال المجتمع أو ترسم صورة متكاملة له شأن عناصر المنظومة المادية التي تمسك بتلابيب الوضع الاجتماعي وكأنها مركز دائرته، وتتبدى العناصر الحيوية في النص القصصي وفقاً لنظام توظيفي معين فهي إمّا أن تستخدم بوصفها عناصر موجودة في المجتمع النصي ولها كيانها وتأثيرها وتحفيزها للأحداث والشخصيات، كأن نجد صراعاً بين أسرتين في الريف من أجل شجرة أو بقرة أو حمار أو طير داجن أو ما شابه، أو من أجل طير حمام لدى بعض مربي الحمام في المدينة. وإمّا أن تستخدم استخداماً ترميزياً أو مجازياً استعارياً، كأن يعبّر عن الأم أو الوطن أو العلاقة بشجرة، أو أن يعبر عن الحب والمودة بزهرة أو وردة، أو أن يعبر عن الظالم المستبد، أو الطاغية بالوحش، أو يعبر عن الضعيف بأرنب، أو أن يعبر عن المجتمع اللا إنساني الذي يمتهن كرامة الإنسان بالطيور أو الوحوش التي تفترس بعضها، أو أن تتبدّى صفات الإنسان المختلفة في هذه الكائنات التي تجسد تلك الصفات وتعمّقها ضمن سلسلة من المفارقات والتناقضات التي تظهر في خضم حياة الإنسان الاجتماعية وبناء على ما سبق نجد أن العناصر الحيوية اللا بشرية تستخدم بطريقتين:

١- استخدام واقعي؛ فيأخذ واحدها دوره في السياق شأنه شأن الشخصيات الأخرى وهو بذلك – عنصر سوسيو نصي أيقوني- فيكون ذا دور تحفيزي أو تسويغي في تعليل الأحداث أو دفعها قدماً نحو الأمام.. مثل (برتقالة)[١]، و(وأخيراً ابتسم العالم)[٢]، و(بائع النرجس)[٣]، و(الوردة الحمراء)[٤]، و(قطة)[٥]، و(تسوّل جرذ)[٦].

---

(١)- حقي، ريما سيباي. منعطفات على طريق الحياة. مطبعة الداودي. دمشق. د.ت. ص٣٥ -٧٣.

(٢)- راعي، ريمه. وأخيراً ابتسم العالم. اللاذقية. د.ن، ط١: ١٩٩٨. ص ١٣ -٢٥.

(٣)- بيطار. هيفاء. ظل أسود حي. وزارة الثقافة. دمشق. ١٩٩٧. ص ١٧ – ٢٦.

(٤)- علي. نبيلة أحمد. قيدت ضد مجهول. دار عشتروت. دمشق. ط١: ١٩٩٧. ص ٢٥- ٣١.

(٥)- حورية، أمل. وتلاشى الحلم، دار المرساة. اللاذقية ط١: ٢٠٠١، ص٣١- ٣٦.

(٦)- النابلسي، نجوى نجاتي. نار ودم. دار الشموس، دمشق ط١: ٢٠٠١. ص ٤٣- ٤٧.

٢- استخدام رمزي وهو بذلك عنصر سوسيونصي رمزي، وله سياقان: سياق استعاري تتوسله اللغة مثل:(خصوبة الصبار)[١]، و(موت الوردة)[٢]، و(الطيور)[٣]، و(نخلة بلا ظل)[٤]، و(لعنة الدفلى)[٥]. وسياق سردي غايته تصوير مجتمع مواز للمجتمع الإنساني مثل قصة (لأنه كلب)[٦]، و(البلبل والوردة)[٧] إلى ما هنالك..

العنصر	توظيفه	
النبات	استخدام تحفيزي مباشر بوصفه عنصراً سوسيو نصياً أيقونياً	استخدام ترميزي أو استعاري بوصفه عنصراً سوسيو نصياً رمزيّاً
الحيوان		

وهنا يمكن الحديث عن شعرية الصورة المجتمعية؛ إذ كثيراً ما نجد المنظومة النباتية ترسم إيحاءات شعرية في النص القصصي ولاسيما ذاك الذي يتحدّث عن العلاقات العاطفية والمغامرات العاطفيّة، وبتأرجح عناصر هذه المنظومة بين دورها النصيّ المباشر، ودورها النصي الشعري – الاستعاري- ودورها الرمزي تكتمل احتمالات توظيفها في النص. ومن خلال هذا التذبذب نجد العنصر النباتي أداة نصيّة مهمة في كشف صورة مجتمع النص، لكنها في الوقت نفسه قد تأخذ معاني متضاربة في نصوص مختلفة؛ مثلاً: الغابة قد تستخدم بمعناها الحرفي في نص أدبي كما في نص (مسكينة هذه الغابة .. مسكين هذا الجبل) [٨] الذي يتحدّث عن احتراق غابة. و(غابة الاسمنت)[٩] إذ تشير الكلمة إلى غابة الأشجار التي زرعها الطليعيون، وكيف قطعت الأشجار بعد نموها بفعل رجال شيدوا مكانها غرفاً سكنوها فتحولت إلى غابة اسمنت. كما نجدها في الأدب تأخذ دلالات اجتماعية واضحة فهي عالم الرهبة والوحشة ومكمن الخطر، من هنا يأتي وصف المجتمع الإنساني بها؛ فهو محكوم

---

(١)- رافع، اعتدال. رحيل البجع. وزارة الثقافة. دمشق. ١٩٩٨.ص١٤١- ١٤٥.

(٢)- السابق ص٤١ – ٤٥٠.

(٣)- عبيد، ملك حاج. غربة ونساء. اتحاد الكتاب العرب. دمشق.٢٠٠٠.ص ٦٤-٧٨.

(٤)- محمد، بلسم. نخلة بلا ظل. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ٢٠٠١. ص٥- ١٠

(٥)- الدانا، ندى. أوراق اللعب.. أوراق الأشجار. حلب. د.ن. ١٩٩٦. ص ٣٠ -٣١.

(٦)- شاكوش، ابتسام. الشمس في كفي. دار علاء الدين. دمشق. ١٩٩٩. ص١٢.

(٧)- حاتم. دلال. الطوق والسلسلة. ص١١٤- ١١٦.

(٨)- رشو، ماري. قوانين رهن القناعات. منشورات اتحاد الكتاب العرب. ١٩٩١. ص١٠١- ١١١.

(٩)- حاتم. دلال. الطوق والسلسلة. ص ٥٣- ٥٤.

بقوانين الغاب في عرف أغلب المأزومين والمتشائمين ولاسيما الضعفاء منهم. لكنها في عرف العاشقين الهاربين من عيون الواشين والعذّال تأخذ دلالات أخرى تتناقض مع ما سبق، إذ تصبح هي الأمان كما في قصة (في الغابة)[١] وتتخطى ذلك في سياق شعرية القص إذ تصبح لها دلالات فياضة وإيحاءات شفافة تدخل في سراديب التفسير، ودهاليز التأويل. وقد نجد في الفصل الأخير من هذا البحث متسعاً للحديث عن ذلك.

فقد يدخل النبات في صورة المجتمع بوصفه عنصراً جمالياً، أو رمزاً من رموز الفن أو الحياة مثل قصة (شجرة الشط)[٢] وقصة (مات الياسمين)[٣]، وقد يستخدم النبات لدعم الفعل الاجتماعي سلباً أو إيجاباً فالورد يعزز فعل الحب بين اثنين ومن ذلك قصة (زهرة اللافندر)[٤]، كما يعزز علاقات الناس في زياراتهم، في حين أن اقتلاع شجرة من أرض أحدهم قد يؤدي إلى شجار وخصام كما في قصة(البستان) [٥]. وقد يدخل في تصنيف المنظومة الماديّة بوصفه مادة غذائية في قسم كبير منه مثل قصة (البرتقالة) السابقة الذكر، لكننا هنا لن ندرسه ضمن هذا السياق فقد تمت دراسة المنظومة المادية قدر المستطاع.

للورود والأزهار خصوصيتهما في المجتمع ولاسيما في العلاقات الإنسانية العاطفية، فكثيراً ما تكون الوردة هي العنصر السوسيو نصي الأيقوني الذي يعتمده النص لنسج القصة وربط شخصياتها بأحداثها فيرتقي هذا العنصر إلى مرتبة العنوان بوصفه العتبة السردية الأولى في النص وعلامة النص التي تمنحه هويّة واسماً في قوائم الإبداع الأدبي. ومن ذلك نجد قصة (باقة ورود جورية)[٦] وهي تسرد قصة حب لشاب في الجامعة تعلّق بزميلة له اسمها (رهف) وهي تحب الورد الجوري، كانت مشاعره قد تأجّجت نحوها عقب مرضها وتغيبها عن الجامعة مما جعله يقوم بجمع المحاضرات لها، وتقديم الوظائف نيابة عنها. والحدث الرئيسي في النص هو استعداده لزيارتها عند الساعة السابعة والنصف فارتدى قميص أخيه – فالكهرباء المقطوعة لم تسمح له بكيّ قميصه، أما بقية قمصانه فلا تفي بغرض هذا اللقاء الذي ملأ عليه حياته – وخرج إلى محال الزهور يريد شراء باقة ورود جوريّة، وعبثاً راح يبحث عن هذه الورود في محال خلت منها، وأخيراً وجد بعضاً منها في إحدى المحال لكنه لم يستطع شراءها لأنه لا يملك ثمنها الباهظ جداً. فاضطرّ إلى لَصٍّ عشرين وردة من حديقة أحدهم، وكي لا يلحق به أوقف سيارة عامة وبدا معفّراً بالتراب والدماء. وعندما وصل بيتها

---

(١)– الداؤود. فائزة. رجل الرغبة الأخيرة. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ٢٠٠٢. ص١٢٨– ١٣١.

(٢)– عبود، أنيسة. غسق الأكاسيا. اتحاد الكتاب العرب. ١٩٩٦. ص١٧ –٢٦.

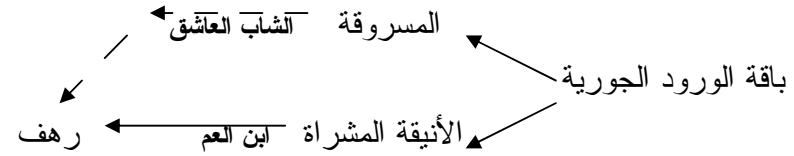
(٣)– درويش، حنان. بوح الزمن الأخير. ص ٥٥– ٥٨.

(٤)– عبود. أنيسة. تفاصيل أخرى للعشق. اتحاد الكتاب العرب. ١٩٩٩. ص١٥٤– ١٦٠.

(٥)– عبيد، ملك حاج. البستان. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ٢٠٠٢. ص ٢٩ –٥١.

(٦)– راعي، ريمة. وأخيراً ابتسم العالم. ص ٦٥–٧٦.

متأخراً عن موعده وجدها مع ابن عمّها الأنيق ذي العيون اللامعة بالذكاء، وقد قدّم لها هـذا الأخير باقة ورود جورية كتب عليها "أحبك" وهو طبيب وحفل زفافهما قريب. بدا أمام قريبها شاباً أحمق، فعاد إلى بيته يجهش بالبكاء كالأطفال أمام أمه وأخيه الأكبر. نام من قهره وفوق رأسه صورة تجمعه مع رفاقه في زيّ التخرج " الجميع يبتسمون للكاميرا وشاب واحد يبتسم لرفيقة قربه"[١].



فمن لا يملك ثمن الورود لا يمكنه تقديمها تقديماً لائقاً، ومن ثمّ سيقف هذا الموقف المخجـل، ولذلك نجد أن الحب أحادي الطرف يفضي إلى الإخفاق والورود الجورية وحـدها لا تكفـي لشراء قلب الآخرين. وهنا يمكن أن نقف على نص آخر لتبيان أن الإنسان يتجـاوز الـورد (بوصفه رمزاً للفعل الاجتماعي الحسن) إلى نقيضه بفعل الضجر ومتطلّبات النفس الإنسـانية المتذبذبة والتي لا تستقرّ على حال، فقصة (روتين الورود) تقول: " في محاولة أخيرة منهـا لاستبقائه بعد أن قرر تركها راحت تذكّره بالماضي: أتذكر كيف كنت أقف كلّ يوم أمام بـائع الورود لأختار لك الوردة الأجمل.- "لكنني مللت الورود "أجابهـا بقسـوة. ردت بثقـة: إذاً سامحني لأني عوّدتك على روتين الورود فلم أجلب لك يوماً شوكة." [٢]

النص يقوم على احتمالين في التعايش والمعاشرة هما:

الحب / الخير = الورود و الكراهية/ الشرّ = الشوكة

ولكن استمرار الفعل جعل:

الملل ≠ الشوق

والمشكلة الاجتماعية هنا متقاطعة مع البعد النفسي للطرفين الاجتماعيين المتعـالقين فـالأنثى التي عودت حبيبها (الرجل) على روتين الورود، وقد خسرته في نهاية المطاف، ندمت لأنهـا لم تقدم له يوماً شوكة تجرحه فيشعر بشعور مختلف. والنص هنا يشير إلـى خيانـة الرجـل بمنظور الأنثى وحبه للتغيير، ومن ثمّ خطر نمطية التعامل وإن كان تعاملاً خيراً محباً معطاءً وتولّد الحسرة والندم لفعل الخير مع غير أهل الخير. وهنا نجد تقديم الورود المستمر

---

(١)- السابق ص٧٦.

(٢)- عبّارة، مايا. جسور معلّقة. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ٢٠٠٣. ص١٠٩.

(فعلاً اجتماعيّاً) صادراً عن أنثى عاشقة محبة ودودة (دور اجتماعي) لتزدهر علاقتها بمن تحب (علاقة أوليّة) وإذ بهذا الحبيب يتنكّر لورودها بدعوى السأم والملل (فعل نفسي) ليفصم عرى العلاقة بينهما (قرر تركها) ويحولها إلى (علاقة ثانويّة) بكل ما تتصف به لاغياً ذكريات الورود. والنتيجة أنه لا يمكن ضبط السيرورة الاجتماعية من قبل الفرد مهما بذل وذلك بتأثير التبدل الذي يصيب النفوس.

وفي سياق الاستخدام الترميزي أو الاستعاري للنبات نجد قصة "الصبار"[1] إذ تستعير القاصة صفات الورود والشوكيات لتظهر قبول الإنسان الابتلاء بالقبح ليدفع عنه قلة الوفاء – الخيانة – لكنه يبتلي بالاثنين معاً؛ فمن خلال توظيف الصفات الضديّة المتمثّلة في:

- الصبار: شائك، جالب للنحس، لكنه مسكين.
- الفلّ: يعبق بأريجه، لكنه مغرور.
- القرنفل: يبهج بمنظره، لكنه خائن.

الصبّار	
منظور الذات المتقبلة له والمدافعة عنه	منظور المجتمع الرافض له
– سيسيّج فصول عمري وسيدمي الأكف الخبيثة التي تنوي إيذائي.. – مسكين هو الصبار، ما ذنبه في كل ما يرمى به من نقائص وسيئات ألا يشفع له اخضراره.	– تخلصي منه إنه يجلب النحس، هو شبيه بشجرة الجحيم لا تأملي منه الخير، لا رائحة لزهوره، ولا ثمار لقطوفه – تشير إليه الأصابع بالاحتقار والقرف.

تستطيع الشخصية المفجوعة بالجمال والوفاء في مجتمعها أن تعرّي هذا المجتمع وتطلق صرخة الألم التي تجتاح أعماقها فلقد عنيت بالصبّار القبيح خوفاً من الخيانة وإذ به يخونها " ليقل ما يشاء، هو مسكين، وإذا سئلت أؤكد كل ما تتفتق عنه مخيلتك التي غدت مريضة، تصدّق كل ما يلغو به لسانك، ويوماً إثر يوم صرت تغرز أشواكك في جسدي، واستطالت حتى أدمت قلبي وطعنت كبريائي، وماذا يبقى بعد طعن الكبرياء؟ لم خدعتني؟ لماذا علقت على نافذتي مئات من أسئلة الشك والريبة؟ سهام الاحتقار وجهت إليّ: هي غبيّة إذ جعلت منه سيداً وهو الشريد. هي مغرورة إذ فكرت بجعله نبيلاً وهو الوضيع. قالوا، وكم قالوا، وفي كل

(١)– الداؤود، فائزة. رجل الرغبة الأخيرة. ص١٤٢– ١٤٤.

ما قالوا أنصفوا أو كادوا، لكن ما طاف في خاطرهم أنّ ندرة الوفاء جعلتني أبحث عنه في القبح، فابتليت بالاثنين."[١] فقد قبلت بالإنسان القبيح الشائك الذي لا يقبله الآخرون، طمعاً بوفائه وإخلاصه، وشدته في الأزمات، لكنّ سعيها ذهب أدراج الرياح فبدلاً من الظفر بالوفاء والإخلاص، خسرتهما وفازت بقبح الخيانة وخيانة القبح. فالمجتمع الذي يحوي الجميل المغرور، والمبهج الخائن، يحوي أيضاً القبيح المخادع الذي لا يشكر اليد التي امتدّت له بالخير، بل يطعن كبرياءها.

وفي القصة (٤٨) من مجموعة (لمست يوما رداءها): (أنتِ أيّتها الزهرة البنفسجيّة كلونِ أحلامي.. أنت يا من تحييَن مع الشمس، وتموتينَ مع القمر.. أنت رمزٌ للعواطف التي.. تعيش مع الرقة.. وتموت مع العذاب..؟ قلتُ لهَا وأنا أذكرُ كيفَ أنَّها كانت.. تقفزُ في البساتين بفرح الفراشة.. وتشرب من الينابيع بخفَّة العصفور.. وتنظر إلى السماء ببراءةِ الطفل.

–ما الّذي غيرّك يا تمثال البراءة والجمال..؟

بقيت مطرقة.. صامتة.. والشحوب يعلو وجهها.

في حين كانت هناك زهرة بنفسجيّة كلونِ الأحلام. تذبل شيئاً فشيئاً.)[٢] نجد أنّ هذه الزهرة هي المرأة التي يمنعها من النمو مناخ المجتمع فيجعلها تذوي وهي في ذروة عطائها. فهي قصة رمزية لمعاناة المرأة لا تغفل عن إظهار رقتها وجمالها. فالمعاناة التي تعيشها والعطاء الذي تمنحه لمجتمعها يجعلانها أشبه بزهرة تذبل وتذوي لفائدة مجتمع يتلذّذ بتضحيتها ويتزين ويتجمّل بها. وفي سياق دلالة الزهور على الجمال والنقاء اللذين تمنحهما عذرية الأنثى للوجود الاجتماعي نقرأ قصة " القرنفلة البيضاء"[٣] التي تمزج مجتمع الواقع مع مجتمع ما بعد الموت (مجتمع ميتافيزيقي) لتصوّر أنّ زهرة القرنفل البيضاء التي تنبت في مرج أخضر بديع مليء بالحيوية والجمال قد تحوّلت في وضح النهار إلى فتاة ذات جمال منقطع النظير، فرآها الأمير وأعجب بجمالها أيما إعجاب وقد تفطّر قلبه لرؤيتها، " أمسك بيدها وراح يحدّق في عينيها الغريبتين، وحين تحدّث إليها أنسته صوته وروحه.." [٤] حدّثها عن نفسه وحلّق معها بروحه، كانت تصغي إليه مبتسمة، وقد نسي أن يسألها عن هويتها ودّعته مع حلول الليل عندما حان زوال السحر عن قوامها.. في الأيام التالية بحث عنها كثيراً وعندما "حضرها الشوق للقياه، تجمّع في جسدها الأنثوي الجمال الفطري الخلاق" [٥] فالتقاها من جديد، وأعلمها برغبته بالزواج منها، فردّت أنّ هذا الأمر مستحيل. ثمّ حكت له حكاية غريبة فحواها

---

(١)– السابق ص١٤٣– ١٤٤.

(٢)– قصبجي. ضياء. لمست يوما رداءها. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ٢٠٠٣. ص٤٤.

(٣)– جابر، هيفاء. جدائل أنثى فوق الرمال. دار الحارث. دمشق. ٢٠٠٠. ص١١١– ١١٦.

(٤)– السابق ص ١١٢.

(٥)– السابق ص ١١٣.

أنّ: "العدالة في السماء وعلى الأرض تنتهك الأرواح النقية لأنّ جمال الفتاة سوء طالع لها.... أمّا أحدهم فقد سلبني الحياة التي هي منحة عظيمة من الله تعالى."[١] وهي الآن ترتدي رداء الأطياف في عالم بعيد عن عالم الأمير كل البعد. كانت تحدّثه من خلال طيف شفاف وقد أعلمته أنها هي تلك القرنفلة البيضاء، ويستطيع رؤيتها فيها. فالقرنفلة البيضاء هنا وسيط بين عالمين اجتماعيين عالم الأطياف البريئة النقيّة وعالم الإنسان الذي لا يعرف العدالة مع الأنثى التي "تجعل للحياة طعماً ونكهة، والأنثى نفحة طيب آسرة تجعلك تبدع حتى الذروة، إنها الإحساس والجزء الروحي المكنون في الكون اللا متناهي.. فهي كلية الحب وكلية الأهداف.. بلادك أنثى وأزهارك أنثى وسماؤك أنثى وأنت مكلَّف بالدفاع عن أنثاك."[٢]

فالورود والأزهار ضرورة في مجتمع العاشقين والمتحابين، لكن المجتمعات التي تتوفّر عليها النصوص مجتمعات تعمل على الخروج عن المألوف في الواقع المعيش، إمّا لترسّخ هذا المألوف أو لتظهر عيوبه عبر رموز من أنواع الزهر والورد.

ولعلّ المرء في المجتمع مقيد بقيود لقوى اجتماعية غاشمة تمنعه من أن يحيا كما يريد، فها هو ذا بطل قصة "البستان" [٣] يفقد كل معاني البطولة؛ فبعدما كان سيداً في مملكته الخضراء يعيش وأسرته حياة هانئة "– الحمد لله الذي وهبني القدرة لأصنع حياتي كما أحب. أسرح نظري في البستان، أرى النخيل والأعناب، الرمان والتفاح، التين والزيتون، يسحرني نوار اللوز، تفتنني أزهار البرتقال، تسبيني أزهار الدرّاق الوردية، تحلق الروح في سماء رحبة صافية ... تطوف بفكري خيالات بعيدة .. "[٤]. وقد رزقه الله زوجة جميلة ذكية وأطفالاً يأكل ممّا ينتجه بستانه البديع، يأتيه رسول السيد ليوقف هناءته وسعادته قائلاً " – السيد يريد رؤيتك" [٥]. فيعرف بحدسه أنّ شراً سيصيبه وأسرته وعندما يصل إليه حسب الموعد المحدّد يقول له السيد " – أريد أن أشتري بستانك فكم تريد ثمناً له؟ "[٦] ذلك أن في البستان أفضل الثمار وأغرب الأزهار، فيرفض رفضاً قاطعاً عفوياً لأن البستان كل ما يملك في الحياة، ويقول له لماذا لا تشتري غيره؟ فيلومه السيد على شاعريته في حديثه مذكراً إياه أن ما سيشتريه منه هو بستانه وليس زوجته. فيثور الدم في عروقه ويتمنى لو أنه يملك القدرة ليصفع وجه السيد المتغطرس. فيحدجه نظرة مقت ويغادر ليلف القلق حياته وبيته وبعد حين

---

(١)– السابق ص ١١٤– ١١٥.

(٢)– السابق ص ١١٥.

(٣)– عبيد، ملك حاج. البستان. ص ٢٩ –٥١.

(٤)– السابق ص٢٩.

(٥)– السابق ص٣٣.

(٦)– السابق ص٣٤.

جاءه أحد رجالات السيد ليقول له إن السيد يريده في الساعة السادسة مساء فحاول الرفض متذرعاً بمشاغله " – باستطاعة مشاغلك أن تنتظرك" [١] فكر في نفسه " السيد أصدر أمراً وعليّ أن أنفذه لسنا إلاّ خدمه المنذورون لأوامره.. لماذا؟ ما الذي أعطاه هذا الحق ؟ سلطته.. ماله المسروق؟ .. حقارته؟ .. إنه لا يتورع عن أي عمل" [٢] وبعد أخذ ورد بينه وبين نفسه تارة ومع زوجته تارة أخرى وأخيه الأكبر تارة ثالثة ذهب إليه لكن السيد قابله دون اهتمام وعرض عليه أن يجعل أحد بساتينه كبستانه الرائع بعد أن رأى إصراره على عدم البيع ففرح البستاني بهذا العرض ووجد فيه الخلاص لكنه انتظر طويلاً ولم تأته إشارة البدء فظن أن السيد قد صرف فكره عنه. لكن ذات صباح رأى البستاني أشجار الحور التي تسور الطرف الغربي للبستان مقطوعة وممددة على الأرض ففهم الرسالة وعندما أراد التحدي حاورته زوجته متسائلة " وهل يستطيع المسمار أن يتصدى للمطرقة؟"[٣] فانجرح كبرياؤه وتألم، وبعد أيام جاءه الرسول يطلب منه الذهاب إلى السيد فوراً وعندما تمنّع ذكّرته زوجته بجبروته وبضعفهم أمامه وأن حياته لم تعد حياته لوحده، وفي اليوم التالي جاء الرد عنيفاً " قطعوا أربعين شجرة من أشجار التوت .. وبعد يومين وصلوا إلى الحديقة وأحواض الزهور.."[٤] وعندما حذرته زوجته من أنه إن لم يحرق البستان سيصل إليهم، أجفل وخشي على زوجته وأولاده فذهب إليه وقال له " – وصلتني رسائلك فماذا تريد؟ "[٥] قال البستان وعرض عليه مبلغاً قدره ثلاثون ألف دينار وأرغمه على البيع عندما علم أنه لا يستطيع الرحيل هروباً من التوقيع على صك المذلّة لتعلّق مصير أسرته به وبعد نصح أبيه وأخوته الثلاثة له قبل أن يبيع ووقع السند سأله السيد " – ألن تبارك لي بالبستان؟"[٦] لعنه في سره وخرج مع أخوته الذين حاولوا تعزيته وعندما وصلوا إلى أرض خلاء التفتوا إلى الوراء إثر صوت عدو وإذ بسبعة فرسان ملثمين يمتطون جيادهم سرعان ما أشهروا سيوفهم وأحاطوا بهم فأخذوا منهم الدنانير قائلين للبستاني: " – ظننت أنك ستنعم بالكنز أيها المغفل؟" [٧] أخذوا يسخرون منهم فنخسوا جيادهم فأسقطتهم أرضاً فضحكوا كثيراً لكن ظلّ الهزيمة منع البستاني وأخوته من أن ينظروا

---

(١)- السابق ص٤٠.

(٢)- السابق ص٤٠.

(٣)- السابق ص٤٤.

(٤)- السابق ص٤٥.

(٥)- السابق ص٤٧.

(٦)- السابق ص٤٩.

(٧)- السابق ص ٥١.

في وجوه بعضهم لكنّ صوته ملأ الفضاء: " – لا بد أن أستعيد بستاني ذات يوم مهما كان هذا اليوم بعيداً."[١]. ففي المجتمع الظالم لا يمكن للفرد أن يعيش بمعزل عمّا يعتمل في مجتمعه من طغيان شرّ، ومهما توهّم أنّه قادر على ذلك، وأنّ له غلافاً يحميه، ستسقط كلّ دروعه أمام الطاغية، فالمجتمع الإنساني أشبه بغابة على الضعيف أن يقدّم فروض الطاعة للقوي. ولا يمكن للمرء أن يصطنع مجتمعه المغلق على ذاته وأهله، بعيداً عن المجتمع المفتوح حوله إذ لا يمكن أن ينغلق المجتمع مهما حاول الإنسان تأمين مستلزماته. وهذا هو الإنسان المقهور الذي لا يستطيع دفع الشرّ عن نفسه وأولاده، وما من سلطة تحميه، فالمفروض أنّ المجتمع يحمي أفراده وينظّم علاقاتهم بما يكفل لهم تحقيق مشاريعهم الخاصة، لكنّ المجتمع هنا وكأنّه قلب مهامّه رأساً على عقب، فلا قانون، ولا حدود للجور والتعدي بل المجتمع هو تجمّع غير قار وغير ثابت، تقوم بينهم علاقات إكراه وقسر، ولا خيار أمام الفرد فيه بما في ذلك الهروب.

وتأتي الحيوانات بوصفها النوع الثاني لمنظومة الأحياء غير البشرية التي لا يمكن للمجتمع الإنساني أن يتفاعل ويقيم علاقاته بمعزل عنها ولاسيما في مجتمع الريف الذي يعتمد عليها في كثير من نشاطاته، أمّا مجتمع المدينة فيراها كائنات تساوي الإنسان في حق الحياة وقد تصبح شريكاً للإنسان في مجتمعه الذي أخذ يضيق عليه ولا يتسع له ليحيا فيه كريماً،وكأنّه يمضي في مشروع توسيع المجتمعات وإلغاء الحدود بين الحيواني والإنساني من منظور بعض الأدباء والنقاد [*]. ولا يعدم الحيوان في النصوص القصصية أن يكون عنصراً جمالياً، مثل قصة (الجريح)[٢]، أو رمزاً من رموز الفن أو الحياة كما في قصة (أهدى من قطاة)[٣]، وقد يستخدم كما النبات لدعم الفعل الاجتماعي سلباً أو إيجاباً كأن يكون سبباً في مشكلة أو في حلّ مشكلة كما في قصة (شهادة حجلين)[٤] وقصة (البعوضة) [٥]، أو أن يكون وسيلة للعمل كما في قصة (الخرز الأزرق)[٦]، يستخدم الحيوان استخداماً ترميزيّاً إذ كثيراً ما يوصف الإنسان ذو الأخلاق المنحطة بأسماء حيوانات مختلفة تتناسب وانحطاطه الأخلاقي في نظر الشاتم من

---

(١)– السابق ص٥١.

(*)– ينظر في ذلك: عدوان، ممدوح. حيونة الإنسان. قدمُس للنشر والتوزيع. دمشق. ٢٠٠٣.

(٢)– صالح، ابتسام نصر. رحلة إلى البيمارستان. دار الحارث. دمشق. ٢٠٠١. ص٩– ١٢.

(٣)– إبراهيم، نجاح. أهدى من قطاة. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ٢٠٠١. ص ٢٣– ٣٦.

(٤)– زيادة، م. مي. موت رجل ميت. ص٧ – ١٨.

(٥)– برغوث. شذا. اللوحة. ص٣٧– ٤٤.

(٦)– عكاش، آنا. الفرح. ص٨٦ –٨٨.

مثل قصة (السعادين الملوّنة) [١] و(الطاووس)[٢] .

في المجتمعات الريفية كثيراً ما يعوّل على المنظومة الحيوية في نقل الصورة الواقعية للمجتمع القروي الساذج والطيب، ذي المظهر المزدان بجمال طبيعته ونباته، تلك المجتمعات التي اختلطت فيها معارف الإنسان بظواهر الطبيعة، فامتزج المعقول بغير المعقول، وتدخلت قوى الطبيعة بمفاهيم الناس لتختلق في أذهانهم تعليلات للظواهر تقترب من الأسطرة والميتافيزيقيا (الغيبيات) ولاسيما في أمور دخلت في معتقداتهم وتخيلاتهم حتى أضحت جزءاً لا يتجزأ من كيان هذا المجتمع وثقافته، فالخرافات والحكايات الرمزية والأساطير وتعليل الأمور بما لا يقبله المنطق كلّها قد نجدها في مجتمع تناقل عظمة الآباء والأجداد، وتفاخر بمآثرهم ففي قصة " أدهم أشهب وأصهب "[٣] نجد مجتمعاً ريفياً مفعماً بالحيوية والإشراق وتظهر معالم هذا المجتمع ببساطتها وتناقضاتها من خلال ذكر الحيوانات الأليفة التي يمتلكها أبو مسعود وزوجته:

– البقرة "أمّ عجّول" ووليدها "عجّول" اللذان تمنحهما أم مسعود كل حب ورعاية وحنان " فمنذ أن تزوّج محمود آخر العنقود وهي تفرغ حبّها في عجّول وأمّه، وسخطها ونقمتها على الأيام والزمن في أبي مسعود و"صيّاح" ديك دجاجاتها التسع الذي بات يمشي منكساً الرأس إثر فقدانه لريش ذيله المتناقص مع كلّ ثورة غضب تهزّ أمّ مسعود، بعد أن كان زينة ديوك القرية ومبعث فخارها، فما من ديك آخر يجرؤ على نزاله أو الاقتراب من دجاجاته التسع."[٤]

والحدث في هذا النص القصصي لا يكمن في ما آلت إليه العلاقة بين أبي مسعود وزوجته وتفضيلها العجل الصغير على زوجها وإنما في الحادثة الطريفة التي حدثت لأبي مسعود في أثناء عمله في الأرض؛ فهو يحاول جاهداً منذ شهور اقتلاع شجرة تستغل مساحة كبيرة من حقله وتهيمن عليها بفيئها، وقد أتعبته وأفلّت فؤوسه وأرهقت معوله، وفي أثناء إحدى محاولاته اليائسة " بدرت منه التفاتة نحو الأفق وهو يمسح بظاهر كفه جبينه المتفصّد عرقاً، وإذا به يتسمّر أمام مشهد ما سبق أن رأت عيناه مثيلاً له. ثلاثة خيول بريّة شاردة تجتاز الوعر بمحاذاة حقله إلى حقل جاره، لوقع حوافرها على الصخور المتكسرة تحت أقدامها صدى قعقة

---

(١)– السابق. ص١٣– ١٦.

(٢)– عبود، أنيسة. تفاصيل أخرى للعشق. ص ١٣٥ –١٤٤.

(٣)– زيادة، م. مي. موت رجل ميت. ص٥١– ٦٥.

(٤)– السابق ص ٥٢.

السيوف في معركة محتدمة..." [١] ولها ما لها من صفات أثارت دهشة أبي مسعود وما أدهشه أكثر " تلك المصادفة الغريبة التي جمعت الأدهم، والأشهب والأصهب في منطقة ما تردّد في أجوائها يوماً صدى حوافر خيول كتلك." [٢] ومع ترديد شفاه أبي مسعود " أدهم أشهب أصهب " قام بحركة خاطفة أسقطت جذع الشجرة الضخمة وأفقدته توازنه فهوى معها، وعندما نهض أخذ العجب منه كلّ مأخذ إذ ما اللغز الذي أسقط الشجرة؟! وأطرق مفكراً فيما حدث " لا بدّ أنّ تلك الخيول تراءت لي دون غيري، وهي تعويذة حظ ألقيت بين يدي وقد اخترت من بين الخلائق لأنني جدير بها." [٣] وراح يسأل جاره أبا خليل إن كان لاحظ تلك الخيول، وكم كان فرحه عظيماً حين علم أنّه لم يلحظها!! وظنّ بنفسه أنّه امتلك قدرة عجيبة ازداد هذا الظن عندما جاء إلى البيت ليسمع كلمات زوجته المعتادة، فإذ به يتمتم بكلمات غير مفهومة تستوقف زوجته ويعقبها صوت ارتطام وتحطّم للزهرية التي رفعتها زوجته من مكانها وتركتها على عجل إثر نحنحة قوية صدرت عن حنجرته، وعند تحطم الزهرية يقفز أبو مسعود مردّداً: " لقد نجحت.. لقد فعلتها." [٤] وهكذا تسري في القرية أحاديث وأقاويل وحكايات عن شبح مجهول " قادم من مملكة الأرواح يصنع المعجزات ويملك القدرات الخفية، قادم ليعاقب الظالم ويعيد الحق إلى المظلوم، بُعث رسولاً عن كل من مات مظلوماً وكل من قُتِل." [٥] حتى بات جميع أهل القرية في حال من الهلع والخوف يلجأ واحدهم إلى بيته قبل حلول الظلام " على عكس أبي مسعود الذي بات يقضي نهاره نائماً لينهض مع غروب الشمس، يرتدي عباءته السوداء، ويعتمر طاقيته البيضاء. ويغادر منزله فلا يعود إلا مع الفجر." [٦] ذات فجر حاول أبو مسعود عرض قدرته الخارقة أمام سبعة شبان عجزوا عن تحريك صخرة اعترضت الطريق المؤدي إلى الوادي، وبين سخريتهم اللاذعة من شيخوخته الضعيفة العاجزة وظنّه بما لديه من قوّة بتلك التعويذة المتوهّمة قضى أبو مسعود " أحسّ سائلاً لزجاً دافئاً يخرج من فمه وأنفه، وكان آخر ما شعر به صوت طقطقة وتحطّم..." [٧] فالخرافة والوهم مكونان أساسيان من مكونات هذا المجتمع الساذج، وتكوينه لهذه الأوهام والخرافات إنما يأتي من بيئته أو من

---

(١)- السابق ص٥٥.

(٢)- السابق ص٥٦.

(٣)- السابق ص٥٧.

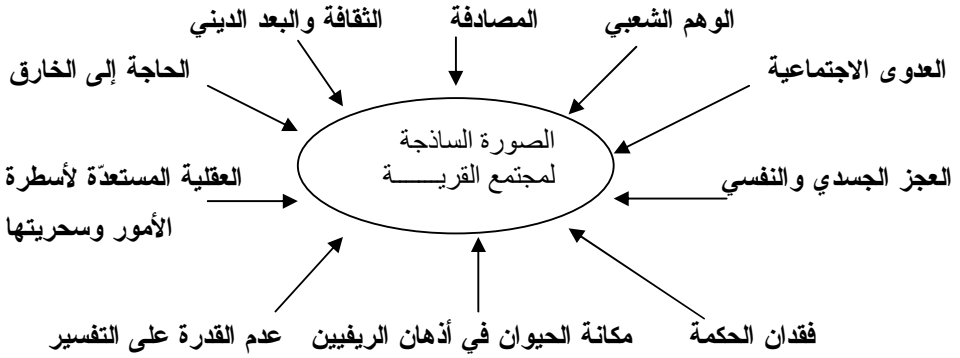
(٤)- السابق ص٦٠.

(٥)- السابق ص٦١.

(٦)- السابق ص ٦١.

(٧)- السابق ص ٦٥.

تعديل على طبيعتها فالخيول دخيلة على مجتمع القرية كما صورها النص، لكنّها استطاعت أن تعرّي الخوف القابع في اللاشعور الجمعي لأهل القرية، وأن تمدّ ثقافتها الشعبية بمخيلة خصبة تتجاوز معها التفسير العقلاني للظواهر.



وقد نجد من يستغل هذه السذاجة وهذا القصور في الفكر، ليحقّق سيطرته ونفوذه، ولينـــال الحظوة والغنيمة من الفقراء، ففي قصة (النعجة الضائعة)[١] التي تصور أحوال أسرة فقيـــرة "ثمانية أولاد بالإضافة إلى البقرة والأتان" في مجتمع ريفي بســـيط "أرض حمـــراء صـــغيرة مزروعة بالشتل"، يعمل الأب ونوس جاهداً ليؤمن قوت عياله " وحين يتعب وتتستر ملامحـــه بالغبار يعود إلى زوجته. تساعده في خلع حذائه الموحل بالتراب الأحمـــر. تحضـــر صـــدراً واسعاً من القش فيه خبز تنور (وكرابيج) من الذرة المسلوقة يتحلق العشرة حولهـــا جالســـين فوق حصير. يصرخ رئيف على عادته: – ما شبعت.. كربوجة واحدة لا تكاد تصـــل إلـــى المعدة.. يجيب الأب بحدة..– الذي يأكل كثيراً يكون كالبقرة."[٢] يرزقون نعجة تائهة لم يُعرَف لها صاحب وجدها ونوس في غابات الجبل، ويقع على عاتق رئيف رعيها كـــل يـــوم حتـــى يُعرف صاحبها، ومرّ شهر ورئيف يصارع البرد والريح والأمطار في سبيل رعيها صـــارت النعجة جزءاً هاماً في الأسرة، شبعوا من الحليب، وحلموا بثياب الصوف والأغطيـــة، خـــاف ونوس من أن يتهم بالسرقة فقصد المختار الذي نصحه بأخذها فهي عطيـــة الســـماء للرجـــل الطيب. ولم يكتف ونوس بذلك بل قصد الشيخ مخافة أن تكون النعجة منذورة لأحد الأولياء: " تغيب الشيخ قليلاً ورجع حاملاً ورقة، بدأ يجمع ويطرح، ويتمتم بكلمات غريبة غير مفهومـــة وبعد وقت ليس بقصير تنهد وقال: "إنها منذورة، ولكي تكفر عن ذنبك عليك بإحضار صوفها

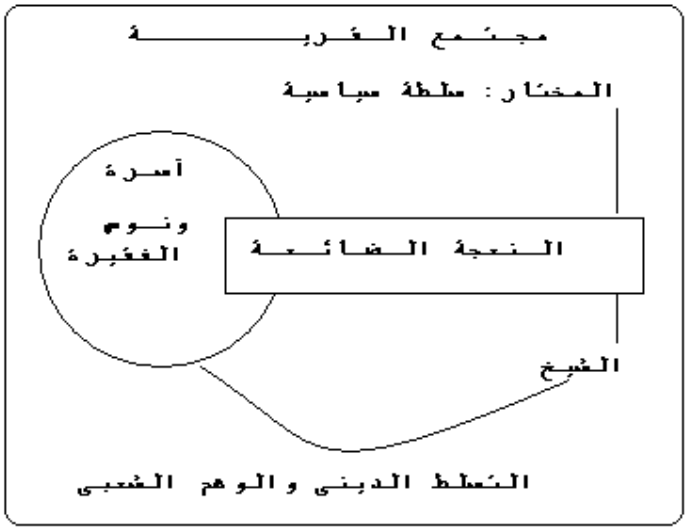
---

(١)– فياض، منال. سفر في وريد مقطوع. اتحاد الكتاب العرب.١٩٩٩. ص١١٣– ١١٦.

(٢)– السابق ص ١١٣– ١١٤.

زكاة كل عام للشيخ. ثم إن ولدت أنثى تربى مع أمها، وإن ذكراً فهي للشيخ أيضـــاً وحليبهـــا يبقى لكم"." [١] حزن رئيف أشد الحزن " وأجهش في الفراش، رأى أشباحاً ترقص على الجدار وكان يدرك أنّ ما رآه، عقوبة من الشيخ لاعتراضه الضمني على فتواه. في تلك الليلة طرح كثيراً من الغازات. كانت ليلة انتهت عند الصباح بالصفع لأنه لوث الفراش." [٢]

فالنعجة هنا هي نقطة التوازن في مدخلات الحدث النصي ومخرجاته، وهي تقيم توازيـــاً بين البؤس المادي، والبؤس الثقافي والمعرفي، وتعمل على تقديم صورة واضـــحة للمجتمـــع الريفي الساذج، والقصة وإن أظهرت المختار بموقف إيجابيّ – على غير العادة– فإنها تظهر الشيخ شخصية مستغِلَّة جشعة تنافس أفقر الفقراء على رزقه القليل.



وإذا كانت النعجة ترتبط بمجتمع الريف أكثر من ارتباطها بمجتمع المدينة، شأنها شأن الكثير من الحيوانات الداجنة التي ترتبط بإنسان الريف أيما ارتباط، فإن القطط ترتبط بمجتمع المدينة ويساعد تتبعها في تصوير شوارع المدينة وأحيائها الشعبية وتظهر الكثير ممّـــا تخفيـــه فـــي زواياها وأزقتها.. ففي قصة " قطة "[٣] تظهر القطط بوصفها كائنات مكمّلة لمجتمع الإنســـان الذي فقد بعضاً من علاقاته، أو جزءاً من أعضائه، فالحاجّة " أم قاسم، أرملة عاقر، تبنت

---

(١)– السابق ص ١١٥ – ١١٦.

(٢)– السابق ص ١١٦.

(٣)– حورية، أمل. وتلاشى الحلم. ص٣١– ٣٦.

مجموعة من القطط لتؤنس وحدتها وتبدّد وحشتها."[١]، والطفلة تحاول تمثيل دور الأم من خلال تربية قطة صغيرة " أخيراً وافقت أم محمود على منحي إحدى قططها الصغيرة، سأسميها لؤلؤة أو مرجانة، ما رأيك يا ماما؟" [٢] لتعيد بذلك تاريخاً مرّ بأمها عندما كانت طفلة في عمرها، لكن فرقاً كبيراً يحدث بين القصتين، فقد حاولت الأم في طفولتها التعويض عمّا فقدته من حنان أسرتها – أمّها– بتربية قط صغير أسمته عصاماً كاسم أخيها المدلّل الذي يحظى بكامل الرعاية والحنان من أمّها وهي محرومة منهما " كانت تتدفق من حنايا قلبي الصغير لواعج وأحاسيس متضاربة، فعندما كنت ألمح أمي تحتضن عصاماً بين ذراعيها، وهي تترنم له بأهازيج المحبة الملتاعة، ممطرة إياه بقبلات تسافر بحنو من أعلى رأسه إلى أخمص قدميه، كنت أتلقى هذا المشهد بألم لا أدري ماهيته، فأركن في زاوية الفناء، ونار غريبة تستعر في داخلي، تحولني إلى طفلة نزقة مشاكسة، لا تقيم وزناً لكلام أمها ولا تسمع لها كلمة. الأمر الذي يحدو بها لأن تعنفني، وتلقي عليّ صفعات مبرحة عقوبة على ما أقترفه من حماقات. وبعد أن أتلوّى ألماً تحت وطأة صفعاتها المحتدمة، كان يثار حنقي، ويغلي غضبي، فأصبه مستعراً على القط الصغير." [٣] " فعندما أغتاظ من أخي عصام، أصبّ جام ذاك الغضب كله فوق رأس الصغير المسكين، الذي يموء تحت وطأة الضرب غير المعروف سببه، وهو يرمقني بعينين حزينتين، تتحول زرقتهما إلى غيوم داكنة. ولكن بعد هنيهة،كنت آخذه في حضني، أربت على فروه، وأهيل عليه وابلاً من قبلات الندم والاعتذار، فيركن في حضني، ويسجي رأسه بوداعة الحذر، المتوجس لأية نزوة جديدة من نزوات مربيته العابثة.[٤]

وفي نهاية القصة نجد هذا القط الصغير الذي طالما ضُرِبَ ظلماً هرب من مربيته لتراه "وقد دهسته سيارة محولة إياه إلى جثة هامدة. تجمد الدم على رأسها، وأخذ الباب يلعق دمه." [٥] بينما هربت قطة الطفلة – الابنة– "وهي تصيح: لقد عادت القطة إلى أم محمود.. هربت مني.. مع أني لم أضربها إلاّ قليلاً!!. " [٦].

---

(١)– السابق ص٣٢.

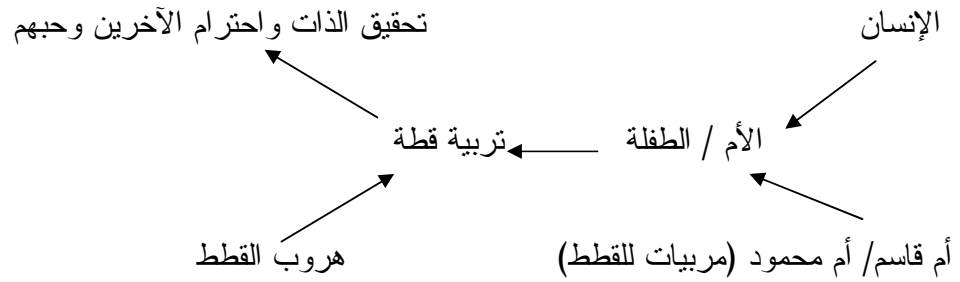
(٢)– السابق ص٣١.

(٣)– السابق ص٣٤– ٣٥.

(٤)– السابق ص٣٤.

(٥)– السابق ص ٣٦.

(٦)– السابق ص٣٦.



فالقطط في هذا النص استطاعت أن تكشف عن بعض النواميس الاجتماعية لنفسية الإنسان، وعن بعض القوانين النفسية له في مجتمعه؛ بمعنى كشفت عن خفايا تخص المعايشة والمعاشرة بوصفهما فعاليتين اجتماعيتين لا يمكن الحديث عن المجتمع الإنساني بعيداً عنهما. فالقطط هنا كائنات وديعة توحي بالألفة والطمأنينة وتحلّ محلّ الأهل المفقودين، وتدخل الأمن والألفة إلى الإنسان الذي يشعر بالاغتراب في مجتمعه. وقد توسلت القاصة بها للدلالة على الظلم الذي يلحق بالأطفال من جراء التمييز غير الواعي بين الجنسين. لكن هذه القطط بالمقابل قد تعمل عكس ما تقدّم من إيجابية فتنغّص على الإنسان حياته، أو تنافسه على لقمة عيشه، فتزيد البائس بؤساً، كما في قصة "القطط الشرسة" [١] التي تحكي قصة عامل تنظيفات تقدّم به العمر وثقلت حركته، وما زال يعمل لتأمين لقمة العيش له ولأسرته، إذ نراه يسابق زميله للظفر بالشارع " المثقل بالبيوت الفارهة.... لذلك اختار الطريق الترابي ليصل بسرعة قبل زميله حيث احتلّ الشارع فاستقبلته القطط المتخمة.. خاطر لاح في باله تذكره القطط بزوجه الثقيلة الحركة .. يا للحماقة..!! أوَقد أصبحت أم العيال مثل القطط.. صحيح ما لك عشرة يا رجل لقد تحملت معك الكثير ثم إنّ ربيع العمر قد ولى واستكبرت عليها فشاخت قبل أوانها.. "[٢] وتستمر القصة في وصف الأوضاع المتردية لحال هذا العامل البائس إذ يبحث في القمامة عن حذاء لابنه أو يجمع الخبز اليابس ليبيعه، أو أي شيء من هذا القبيل.. يلتقي بإحدى فاعلات الخير – أم معروف – " .. خذ هذا الكيس. – هذا من لطفك يا أختي .. الخير كثير. – من (فضلة خيرك) طبخة عدس وملابس ضاقت عليّ.. والله إنّها جديدة، ولكنها صغرت علي. " [٣] أخذ الكيس وكان قد وجد حذاء جديداً لابنه ولكنه تعب فأراد أن يستريح، "أسند عربته بجوار الرصيف قرب المدرسة، وتوسد حجراً مدوّراً تحت رأسه، وقبل أن يغمض عينيه، حدقت فيه القطط المتخمة فصاح في داخله: "معاذ الله أن تكون أم العيال مثل

---

(١)– المقداد. زرياف. شيء من الوجع. دار الحوار، اللاذقية. ط١: ١٩٩٩. ص٧٦– ٨٠.

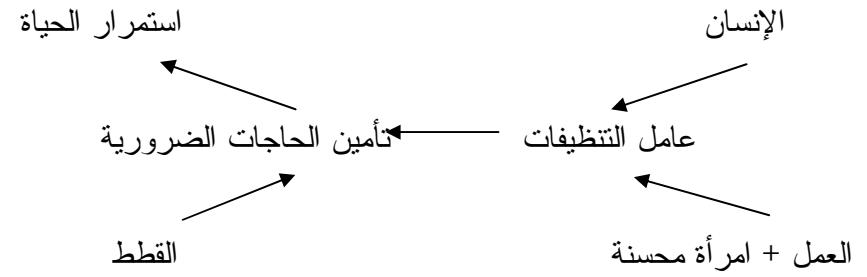
(٢)– السابق ص ٧٧.

(٣)– السابق ص٧٨.

هذه القطط لعنة الله على الشيطان."[١] أخذه النوم المزدان بأحلام تعوّضه واقعه البائس، وعندما استيقظ على رنين جرس المدرسة راعه ما رأى " كانت القطط الشرسة قد شمّت رائحة الحلوى، فمزقت الكيس ونثرت العدس على الطريق، فاختلط بالحصى ومُزِّق الثوب المخملي بمخالب حادة لقط شرس وتلوّث بالقمامة. كان الحذاء هو الوحيد الذي لم تقترب منه القطط.. لملم بقايا الأكياس المتناثرة وبصق على القطط التي لم تبتعد بل كانت تنظر إليه وبريق عيونها حاد غريب." [٢]، لم يعد الإنسان يصارع الإنسان وحسب في البحث عن عيشه، فها هو ذا مهزوم أمام القطط، فالقطط والإنسان هنا أعداء، إنها تكمل صورة العدائية في المجتمع، الحيوان هنا أدى وظيفتين في المجتمع الإنساني:

١- وظيفة تشبيه الإنسان به: بغرض التحقير والتشويه.

٢- وظيفة المنافس الاجتماعي للإنسان على لقمة العيش فلم يعد المجتمع مجتمعاً إنسانياً وحسب في بحثه عن الحدود الدنيا للعيش بل تخطّى ذلك وفتح حدوده ليضمّ كلّ الكائنات الحية في نظام غذائيّ واحد ليغدو المجتمع غابة اللقمة فيها للمتيقظ النبيه لا للمتغافل النائم والقصة تشرح قصة هذا السباق في منافسة عاملي النظافة للوصول إلى الشارع الأغنى.



وهكذا نجد أن القطط ذات الدور الإيجابي في مجتمع القصة السابقة، أصبحت متوحشة وشرسة هنا وظهرت سلبيتها، لتزيد من سلبية مجتمع الإنسان الذي حاصر ذاته حتى غدت الحيوانات تنال لقمتها نيلاً كريماً أكثر منه.

وفي موازنة بين مجتمعي الريف والمدينة، تحكي قصة "لوحة مضيئة " [٣] عن شاب مثقف مكتئب، يعيب على أبي ديب تربيته للحيوانات (ديك، دجاج، خروف، كلب) على سطح

---

(١)- السابق ص ٧٩.

(٢)-السابق ص٨٠.

(٣)- بيطار، هيفاء. يكفي أن يحبك قلب واحد لتعيش. اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٩. ص ١٢٤- ١٢٩.

داره، بين مجموعة من الأصص المهترئة التي تغص بأنواع النباتات والزهور، والذي يقصده الجيران للتمتع بما لديه ولشرب القهوة في هذا الجو الطبيعي. ولا يتوانى عن السخرية منه والحديث لرفاقه عن مشروع نقل القرية إلى المدينة، حتى إنه هدده بتقديم شكوى ضدّه، وأبو ديب يأخذه بالكلمة الطيبة والنصيحة الراشدة. "كرهني الحارة أبو ديب، يريد أن ينقل قريته إلى المدينة، كل يوم أستيقظ على صوت حيواناته، إمّا كلبه أو ديكه أو خروفه، ويسحب نفساً عميقاً من سيجارته ويحكي لهم كيف خطر لجاره أن يربي نحلاً ذات يوم، لكنه اعترض عليه بشدة وهدده بأن يقدم شكوى ضده، فأذعن الجار الكهل وهو يقول مغتماً: يا بني صادق الطبيعة والحيوانات، إنها نعمة حقيقية؟" [1] إنّها لصورة متكاملة للنباتات والحيوانات في إضاءة المجتمع وإشراقه وإعادة النقاء والجمال إلى العنصر البشري. فللطبيعة فلسفتها وثقافتها النقية التي لا يفسدها العقل البشري بقدر ما تصلح من شأنه. إذ إنّ القصة تتخذ من النباتات والحيوانات والعلاقات البشرية أداة للمقارنة بين فساد المجتمع ونقاء الطبيعة:

المجتمع الإنساني	الطبيعة
١- اكتئاب وروتين قاتل. ٢- مشاكل الإنسان المتشعبة كسرطان. ٣- المعلومات والقراءات والتحليلات والكذبات التاريخية المختزنة. ٤- أحاديثه في مقهى الرصيف. ٥- معارض الرسم والمتاحف العالمية.	١- رائع أن ترى أزهاراً وخضاراً كل صباح . ٢- السعادة حلوة وحقيقية. ٣- مصادقة الطبيعة والحيوانات. ٤- فنجان قهوة مع أبي ديب. ٥- سطح أبي ديب أجمل لوحة رآها في حياته.

وبفعل جمال الطبيعة وشمسها إزاء ما يعتمل في نفسه من اكتئاب واحتباس، " اتسعت ابتسامته حتى تحولت إلى ضحكة وهو يراقب أصص جاره المتراصة المهترئة، وقد تكسرت أطرافها، لكن نباتاتها تورق وتزهر دوماً، وحدث نفسه مغتبطاً: رائع أن ترى أزهاراً وخضاراً كل صباح." [2] فانجلى كرب نفسه وما يخيم في أجوائها من غيم الكآبة ونادى أبا ديب قائلاً:

---

(١)- السابق ص١٢٥.

(٢)- السابق ص ١٢٤- ١٢٥.

" أتمنى لو نشرب القهوة على السطح يا عمي بين الدجاجات والخروف، والأصص الحلـــوة " [١] ولشدّ ما رحب به أبو ديب كما هو ديدنه مع أهل حيّه عندئذ " توقف لحظة وافتكر مؤكداً لنفسه أن جلوس أبو ديب وسيجارته بين أصبعيه المصطبغين والدجاجات حوله، والخـــروف المربوط إلى جانبه، والأصص المهترئة الصدئة التي تحتضن أجمـــل الـــورود والأزهـــار، والمشهد كله متعمداً بنور الشمس، لهو أجمل لوحة رآها بين آلاف اللوحات التي حضرها في أشهر وأفخم معارض الرسم والمتاحف العالمية." [٢] تظهر المنظومة الحيوية ههنا بوصـــفها أواليّة مطهِّرة لمجتمع الإنسان من وهم ثقافاته المبتدعة لتعيده إلى نقـــاء الطبيعـــة وصـــدقها وعفويتها الأمر الذي دفع هذا الشاب للتفكّر في" جمال إشراق شمسه أو شمس الخارج، وأحس أن لا فرق بين الشمسين، وتساءل بجدية: ترى هل من علاقة بين الشـــمس فـــي الخـــارج، وشمسه هو المحتبسة طويلاً في نفسه تحجبها الغيوم الرمادية.." [٣].

وفي مجتمع الأسرة تصور قصة "غناء الصراصير" [٤] مشكلة في منزل الســـيد بهـــيج، إذ تصيح به زوجته سعاد ليساعدها في حل مشكلة الصراصير التي لا تكفّ عن الغنـــاء، لكـــن بهيجاً يغطّ في نوم عميق، فإذا ما انتبه إليها زجرها وعاد إلى شخيره. لكنهـــا اســـتطاعت أن توقظه فأفهمها أنّ لديه مهام تتعلّق بانتخابات المجلس البلدي؛ ففي المدرسة التي يديرها مركز انتخابي. وعندما سألته عن جدوى مهامه هذه، أجابها: "– بعد انتهاء الانتخاب سنقبض مكافآت مالية، وستشاهدين صورنا على شاشة التلفزيون، وربما في الصحف، ولسوف ...– بهيج... هل سيكافح نوابكم الصراصير؟؟" [٥] في اليوم التالي أدى بهيج مهمته في مدرسته، في حـــين تفاقمت أزمة الصراصير في منزله، وعندما أراد بهيج النوم قالت زوجته "– ألم تســـمع مـــا يتناقله الناس؟ لقد انتشرت الصراصير في إحدى القرى فتسببت في الكثيـــر مـــن الفوضـــى والخسائر." [٦] مما اضطرّه لإخراجها خارج الغرفة، فتأخذ أولادها وتمضي خارج المنزل، " بينما خرجت الصراصير من مخابئها وراحت تغني وتتراكض بحركات احتفالية في كل أنحاء المنزل، وحين جاء من أشعل النور، سارعت جموعها.. واندسّت تحت عباءة بهيج." [٧].

---

(١)– السابق ص ١٢٨.

(٢)– السابق ص ١٢٩.

(٣)– السابق ص ١٢٧.

(٤)– شاكوش. ابتسام. محاولة للخروج من المجال المغناطيسي. مطبعة عكرمة. دمشق ١٩٩٧. ص١٩– ٢٤.

(٥)– السابق ص ٢٢.

(٦)– السابق ص ٢٤.

(٧)– السابق ص ٢٤.

الشخص	الأمور المجدية	الأمور غير المجدية
بهيج	القضايا الخارجية هموم العمل	القضايا الداخلية هموم المنزل
سعاد	القضايا الداخلية هموم المنزل	القضايا الخارجية هموم العمل

إنّ هموم الرجل لا تعني المرأة في شيء أمام مسؤولياتها المنزلية التي تخص أسرتها، وبالمقابل فإنّ هموم المرأة لا تعني الرجل في شيء أمام مسؤولياته الخاصة بعمله. من هنا يبدأ التناقض؛ فتظهر المرأة بوصفها كائناً داخليّاً في فاعليتها وحواسّها واهتمامها، ويظهر الرجل بوصفه كائناً خارجياً، وإذا ما بقيا كلّ على توجهه هذا أخفقت الأسرة وأضحى الداخليّ خارجيّاً والخارجيّ داخليّاً – كما حدث مع بهيج الذي بقي في منزله مع الصراصير في نهاية النص، وسعاد التي أخذت أولادها وخرجت من المنزل – ولذلك ينبغي أن تفتح طاقة الحوار بين الزوجين ويعطي كل منهما أذناً للآخر.

وقد وجد الأدب منذ زمن بعيد في توظيف الحيوان في نصوصه طاقة إبداعية خلاّقة، قادرة على إيجاد وسيط تعبيري غني برموزه وإيماءاته، وهذا النوع من القصص – قصص الحيوان – " ينطوي على مسعى لصوغ هموم عربية معاصرة بأسلوب أمثولي أو كنائي يتكئ على تراث حكائي ضارب الجذور في الثقافة العربية، وبوساطة هذا النوع من القصص لا يحقّق المبدِع الإفلات من الرقابة المباشرة فحسب، بل يحبط مساعي أولئك المفسّرين الذين يسعون لمصادرة النص الأدبي تأويليّاً، من خلال صلبه على قوالب تفسيرهم الإيديولوجية الجاهزة، ويحقّق هذا النوع الكنائيّ المفتوح من القصص مكسباً كبيراً آخر، يتمثّل في توسيع دائرة التأويل إلى أبعد حدّ، وفي أنّه يفتح أمام النصّ القصصي آفاقاً استقبالية رحبة، ويمنحه قدرة تغليلية تتخطّى الحواجز الاجتماعية والثقافية." [1] فعالم الحيوان مليء بالصفات التي يمكن إسباغها على المجتمع البشري علوّاً ودنوّاً، إيجاباً وسلباً، تعظيماً وتحقيراً، من هنا نجد الحيوان عنصراً سوسيونصياً رمزيّاً – إضافة إلى ما سبق دراسته بوصفه عنصراً سوسيونصياً أيقونيّاً – يتمّ توظيفه لتكثيف النص وتلخيصه كما في قصة " أصغر نملة في

(١)– عبود. د. عبده. لماذا عاد الحيوان إلى القصّة العربيّة المعاصرة؟ الموقف الأدبي. العدد ٣٠٧. تشرين الثاني ١٩٩٦. السنة السادسة والعشرون. ص٥٢.

العالم" [١] التي اختصرت بـــ "النملة " كل صفات الضعف والإهانة والتهميش والتقزيم والدونية التي ينيطها المجتمع ببعض أفراده انطلاقاً من وصوليته وظلمه وعدم إنصافه. أيضـــاً نجـــد المعنى ذاته في قصة " هذيان نملة"[٢] التي تشير أيضاً إلى ضعف الأنثى العاملة في مجتمـــع الذكر الأمير. وفي هذه القصة نجد الترميز والتعبير الكنائي للحيوانات والحشـــرات دون أن ترقى هذه المسميات إلى مستوى الشخصية القصصية؛إذ تبقى في مستوى النعت لشخصـــيات ورقية تؤدّي أدواراً اجتماعية في النص القصصي ومن ذلك أنّ بطلة القصة وهي فتاة حسناء تعمل سكرتيرة للمدير؛ تنعت نفسها إثر المهانة التي تتعرض لها بـــ "النملة". كذلك المـــدير " إنه لحشرة كبيرة، بوجهه وملامحه المعجونة بالشبق والخسّة، بالنفـــاق والريـــاء، بـــالطموح المتهالك، بالنذالة والانتهازية، بالجبن والخبث، شعره المدهون المصبوغ، فمه الدبق، ورائحة سيجاره، لعابه الذي يسيل على عنقها، نظراته الثعلبية التي تخترق جســـدها الغـــض، يـــداه السمينتان الحمراوان بخواتمها الثمينة، رائحته النتنة، كل ذلك كان يصيبها بالغثيان والقـــرف والاشمئزاز." [٣]. أيضاً نجد المتنفذين الانتهازيين "المستفيدين من كلّ شيء كـــالجراد يأكـــل الأخضر واليابس.. .. آه هؤلاء.. ليسوا في الأصل سوى حشرات وضيعة، دونيتهم وشعورهم بالنقص تجاه من يفوقهم منصباً وبطشاً يجعلهم كالكلاب الشرسة يمارسون سطوتهم وسيادتهم علينا نحن النملات الصغيرات المحتقرات.." [٤]. وإذا كانت النملة في القصتين السابقتين رمزاً للمهانة والاحتقار فإننا نجدها معلّمة بارعة في شحذ الهمم على المتابعـــة والإصـــرار علـــى النجاح والاعتماد على الذات كما في قصة " النملة علّمتني"[٥]، وقصة "نملة" [٦].

وإذا كان الأدباء قديماً يعملون هذا الأسلوب الكنائي والأمثولي تخوّفاً من بطش الســـلطة [٧]، فاصطنعوا نصّاً مخاتلاً وسرداً مراوغاً، فإنّهم اليوم إنما يعمدون إلى توظيفـــه لغايـــات فنّيـــة وبلاغيّة، غايتها الوقوف على ما تسرطن في مجتمع الإنسان، والكشف عن مواطن عيوبـــه، وهتك ما تستر منها، من خلال فضح المسكوت عنه، وتبيان أنّ مؤشّر القيم الوجدانية لدى

---

(١)- عبّارة، مايا. جسور معلّقة. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ٢٠٠٣. ص٥٤- ٦٢.

(٢)- الجندي، محاسن. خواء الروح. دار الجندي. دمشق ٢٠٠٢. ص٢٥- ٣٤.

(٣)- السابق ص ٢٦.

(٤)- السابق ص ٢٧.

(٥)- مكارم، سعاد مهنا. من مذكرات معلمة. دار علاء الدين. دمشق. ١٩٩٧. ص ٦٨- ٧٣.

(٦)- الرحبي، مية. شوق. دار الحوار. اللاذقية. ٢٠٠٠. ص ١١٩.

(٧)- الغزالي. د. عبد الله محمد. تناسل السرد ومستوياته في " سلوان المطاع في عدوان الأتبـــاع". حوليـــات الآداب والعلوم الاجتماعية. الحولية السابعة والعشرون. ٢٠٠٦. جامعة الكويت. ص١٣.

الإنسان قد تدنّت درجته وانحطّ مستواه، حتى غدت الكائنات البهيمة تعادله في هذه القيم إن لم تفقه.

وتجدر الإشارة أنه ليس من الضروري أن تكون القصة قائمة على العنصر المادي أو الحيوي كي نقر بإسهامه فيها أو نقر بتكوينه للصورة المبحوث عنها للمجتمع الذي تصوره القصة أو تومئ إليه أو تجعله خلفية لأحداثها، بل يكفي أن يذكر هذا العنصر في النص ذكراً أساسيّاً – يسهم مباشرة في بناء الحدث القصصي – أو ثانويّاً – يأتي بوصفه محفزاً لا علاقة مباشرة له بالأحداث– يكفي ذلك ليضيء صورة المجتمع الذي تتأسس عليه القصة في فضائها السردي أو التأليفي. ولكن علينا هنا ألا نخلط بين صورة المجتمع وصورة المكان الذي لا يعدو كونه جزءاً من الكل الذي يكونه المجتمع، ففي قصة "سهرة على صديق"[١] نجد الحدث الرئيسي هو موت الصديق وسهرة البطل إلى جوار قبره حتى الصباح لئلا يستوحش في قبره. وهذا الحدث لا يرتسم إلاّ على خلفيات اجتماعية محدّدة:

قبيل الموت: " ماذا تريد أن تعرف عمّا جرى بالأمس .. لقد متَّ حوالي الواحدة صباحاً وكان كلّ الأصدقاء حولك ولقد وصلنا إلى القرية عند الحادية عشرة واجتمع كل أهل القرية في دار والدك رحمه الله، وعند العصر استقدمنا شيخاً يمتلك صوتاً جميلاً للتلاوة " [٢]. نلاحظ أن رباعيّة الزمان والمكان والحدث والأعراف (عادات وتقاليد) تشكّل إطاراً لصورة المجتمع في هذا المشهد القصصي فدار والد الصديق المتوفى هو مكان الحدث (حدث الموت) والأزمنة المتعاقبة تشير إلى سيرورة الحدث؛ في الحادية عشرة ليلاً تمّ وصول الأصدقاء واجتماع أهل القرية. وفي الواحدة صباحاً كانت لحظة الوفاة. عند العصر استقدام المقرئ الشيخ ذي الصوت الجميل. وهكذا تنسج صورة المجتمع إبان الحدث لتظهر أنّ الموت يجمع الناس ويظلّهم بمظلة العادات والتقاليد فطقس الوفاة يستدعي ذلك. على أن القصة لا تجعل من هذا الحدث سوى حدث ابتدائي لتشيد عليه الحدث الأساس حدث السهرة التي يقيمها الصديق في جوار قبر صديقه المتوفى كما وعده لئلا يستوحش في قبره في ليلته الأولى " لقد أقسمت يميناً عظيماً بأن لا أتركك فكيف أخلف بيميني.. لكن القبور والظلام وصوت السنديان.. وأنا أكاد أجن بل أنا قد جننت.. أنا مجنون، ولو لم أكن كذلك لما أخذتني الشهامة وأنت تنازع بين يدي ووعدتك بأن أقضي الليلة السوداء هذه بقربك.. فلتستوحش يا رجل استوحش." [٣] في

---

(١)– البارودي، أمينة. سهرة على صديق. دار الحوار ٢٠٠٤. ص٩٥ – ١٠٧.

(٢)– السابق ص٩٦.

(٣)– السابق ص ١٠٣.

هذا المقطع يظهر السنديان ذو الصوت المخيف لـيلاً بوصـفه عنصـراً ملازمـاً للمقـابر والأضرحة في المجتمع المحلّي وكذلك يلازم الغراب فكرة الموت والفـراق: " انتهـوا مـن مراسم الدفن، وتفرّق الجميع، حتى الغراب الذي رافق موكب الجنازة من أول القرية صـفّق بجناحيه ونعق كأنه يشير على أنّ المهمّة انتهت. " [١]. وبهذا يكون كل من السنديان والغراب علامة من علامات الطقوس الجنائزيّة في المجتمع وتجدر دراسـتهما بوصـفهما علامتـين سيميائيتين اجتماعيتين ترتبطان بالرهبة والتطير، على أن خضرة السنديان الدائمـة وقوتـه تشيران إلى التحدّي الذي يقيمه السنديان للموت باسم الحياة. ومن هنا نجد رمزية السنديان وقد ارتبطت بالوعي الشعبي تعبيراً عن الفقد من جهة واستمرار الحياة مـن جهـة أخـرى وإذ اقترنت بالليل وعزيف الريح فقد وجدتها الشخصية في القصة مرعبة جداً. أمّا الغـراب فـلا يعدو كونه رمز التطير والتشاؤم ويعبّر عن الفقد وتمام أمره. وهما عنصران يعززان الحدث ويعمّقان وقعه في نفس المتلقي بوصفهما محفّزين رمزيين وجماليين.

وتحكي قصة " الأمطار المنسيّة على متكأ النافذة" [٢] عن آلام الوحدة التي تعانيها البطلة إذ تجمع بين ذكريات الطفولة في القرية المفعمة بالحياة وحاضرها في مجتمع المدينة المفعـم بالألم والفرقة فتتذكر الحبيب وأيام الماضي الجميل مع أسرتها في الذي أصبح أوراقاً وصوراً في صندوق خشبي عتيق. والعنصر الحيواني يسم كلا المجتمعين ويرسم ملامح الحياة فيهمـا على ضفاف الحدث القصصي: ففي **مجتمع الذاكرة:** مجتمع الطفولة حيث بيتهم المستوحش في العراء يغيب عنه الأب وتقع معظم مشكلاته على عاتق الأم الغاضبة نجد البطلة طفلة تهـرب من البرد والمطر العاصفين في الخارج لذلك " تطمر رأسها باللحاف فتخز دماغهـا روائـح الأغنام وثغاؤها المديد، المشؤوم حين يسوقها راع هو نفسه مفعم برائحة الصوف والحليب" [٣] وقد سقط جدار الفناء الخلفي الذي يسوّر المنزل فتزمجر الأم غاضبة " الجدار بلا أساس! لـم يفهم أنّ ما يقام دون أساس تهزمه هزة خفيفة! وتعلن أنّ الذئاب قد تتخطى اليوم عتبة البيـت جراءة واستهتاراً بمن لا يحمي نفسه!" [٤] وتنهر ابنها الأكبر الأبله لأنه يضحك و" تطلب منه تهيئة الساطور لأن الذئاب البشرية أشد شراسة وضراوة..... ثم يهدأ المنزل المنعـزل فـي العراء ويكف قلبها عن الخفقان المتواتر رغم نداءات بنات آوى البعيدة المتقطّعة. " [٥]

---

(١)- السابق ص٩٥.

(٢)- السوسو، نهلة. طقوس موت وهمي. اتحاد الكتاب العرب. ١٩٩٥ . ص ٧- ١٩.

(٣)- السابق ص٨.

(٤)- السابق ص٨.

(٥)- السابق ص ٩.

أما ما يخصّ **مجتمعها الحاضر**: فهي " اليوم في العاصمة، في حي يشبه لوحة طفل بالغ في رصف النوافذ والجدران والأبواب والمداخل والمداخن.." [١] وقد عادت من العمل.." لمحت جناحين فستقيين، وبين إصبعين حذرين ضمت الفراشة المقرورة، وحملتها إلى الداخل وهي تراقب أطرافها الدقيقة المختلجة في دفء الحجرة وضعتها على زهرة الباغونيا وتمددت بجوار المدفأة.. اختلج الجناحان اختلاجات تكاد لا تلحظ ثم استكانا! لقد بدّلت الضيفة الصغيرة البالغة الهشاشة شيئاً ما في جو الغرفة! ... وفي هذه اللحظة قدّرت أنّ وجود الفراشة معها قد فعل فعله السّحري فأضاء وأبهج تلك الذّرات السابحة، لذا بدأت آلامها تتهافت، بدأت تفقد صلابتها وتتفتّت وتتحوّل إلى مسيل من أحزان باهتة.. نسيت وحدتها وأخذت تتواصل ببطء مع الأشياء المحيطة بها!" [٢] " خفق دوري بجناحيه.. تنقل برشاقة على متكأ النافذة المغمور بالماء ليبعد الماء عن ريشه دون جدوى ثم فر كالسهم نحو الشجرة القابعة في الطابق الأرضي..! كادت تنطلق خلفه، ذلك الطائش الصغير، وتلامس رطوبة رأسه، هي المتيبسة من الجفاف.." [٣] إنّ زخم الحياة في الريف مخيف في ليالي كانون العاصفة في حين إنه موحش في المدينة على الرغم من اكتظاظها بالناس ففراشة ضئيلة الحجم – أو عصفور صغير لا يزيد حجمه عنها كثيراً – يمكن أن تؤنس المرء الذي يعيش وحيداً ينتظر أن يأتي الحبيب على جناح المصادفة، فالفرد لا يمكن أن يعيش سعيداً في فراغ الوحدة لذا يبدأ بنسج شبكة المجتمع انطلاقاً من أصغر الكائنات وأبسطها.

إذن، تسهم المنظومتان المادية والحيوية في حركة المجتمع البشري أيّما إسهام وتوافران مناخاً لحركيّة المنظومة البشرية واندفاعها وانفعالها بحيث يتعذّر دراسة هذه الأخيرة من دون وضع المنظومتين المتبقيتين في الحسبان. وتظهر صورة المجتمع من خلالهما بأشكال متعدّدة ومتنوّعة نظراً لتعدّد مستويات توظيفها في النصوص الأدبية من جهة، ولاتساع حقول دلالاتها وخصب رمزيتها من جهة ثانية. كما أنّهما تمكّنان من تحديد نمط المجتمع من حيث مدنيته أو ريفيته أو حتى بدويته. وفي بعض الأحيان تشيران إلى الوقائع المؤسطرة واللاواقعية، في حال استخدامهما في نطاق العجائبي والغرائبي ضمن ما يمكن تسميته بالمجتمع التخييلي. وتشير النصوص التي وقف البحث عليها إلى أنّ صورة المجتمع تُلمح في الأعم الأغلب إلى سمات السوداوية والسلبية، إذ يظهر المجتمع بوصفه خصماً قويّاً للفرد، وندّاً غالباً يعيش فيه المرء حالة اغتراب دائمة.

---

(١)– السابق ص ١٠.

(٢)– السابق ص١١– ١٢.

(٣)– السابق ص١٢– ١٣.

الفصل الثاني: صورة المجتمع من خلال المنظومة البشرية

المجتمع العلاقاتي، والمجتمع الثقافي

١.تمهيد

٢.صورة المجتمع العلاقاتي من خلال:

- **العلاقات العاطفية**
- **العلاقات الاقتصادية**

٣. صورة المجتمع الثقافي من خلال:

- **سيميائية العنصر السوسيونصي الرمزي**

تمهيد:

يمكن تأطير صورة المجتمع العلاقاتي، بمعنى المجتمع الذي يصوَّر انطلاقاً من علاقات أفراده، من خلال متابعة العنصر السوسيونصي القرائني الذي سبقت الإشارة إليه؛ إذ إنّه يتبدّى بأكثر من شكل أو هيئة ضمن النص القصصي، ومن ذلك قد نجده متمثّلاً بالفعل الاجتماعي الذي تبديه الشخصية في النص (حب، سطو، وشاية، زيارة...) فيتم تصوير المجتمع انطلاقاً من الفعل الإنساني في النص أي من فعل الشخصيات وليس من الشخصيات نفسها، وتأسيساً عليه نقف على نصوص قصصية تكونت انطلاقاً من هذا الفعل. أو يمكن تصوير المجتمع انطلاقاً من الشخصيات ومواقعها في النص القصصي وليس من أفعالها وإن كانت أفعالها تسهم إلى حد كبير في التعرّف إليها ضمنه وهنا نجد العنصر السوسيونصي يتمثّل بالدور الاجتماعي(١) الذي تناط به الشخصية (مدير، موظف، أب، طالب، رئيس مخفر..)، وقد نجد نصوصاً أسست حبكتها السردية اعتماداً على الفعل الاجتماعي، والدور الاجتماعي معاً. كما يمكن الانطلاق في تقديم صورة هذا المجتمع بعيداً عن فكرتي الفعل والدور الاجتماعيين، وذلك من خلال نمط العلاقات الموجودة فيه، تلك العلاقات التي درست سابقاً على نمطين: أوليّة وثانويّة، وأثر كل منهما في الوسط الاجتماعي داخل النص. بوصف هذه العلاقات تجليات للعنصر السوسيونصي القرائني وفاعليته.

وإذا كانت الحاجات التي تحدثنا عنها في الفصل السابق تقع في عرف بعض الباحثين في ثلاثة أصناف هي حاجات حيوية (بيولوجية)، وحاجات اجتماعية، وحاجات مثالية (معرفية) (٢)، فقد أرجأ البحث في الفصل السابق الحديث عن بعض الدوافع والحاجات إلى هذا الفصل لارتباطها بالعلاقات المباشرة بين الناس مثل "دوافع الحفاظ على النوع" كدافع الجنس ودافع

---

(١) – يقيم علماء الاجتماع تقابلاً ضديّاً بين (الدور) و(المركز) بمعنى أنّ الدور " هو السلوك الذي يتوقعه أفراد الجماعة من الفرد، والمركز هو السلوك الذي يتوقعه الفرد، الذي يحتل وضعية اجتماعية معينة، من أفراد الجماعة نحوه." مثال: مركز الأم تحتاج المرأة لتحتل هذا المركز إلى زواج وإنجاب أطفال وتربيتهم. ولا تستطيع الأم أن تمارس دورها إلاّ إذا حققت شروط الأمومة وهي الزواج والإنجاب كشروط اجتماعية ثقافية ضرورية لممارسة دور الأم. لاحظ: ينطلق الدور من المركز؛ فالمركز هو المكان الذي يحتله الفرد في المجتمع، على أساس من العمر أو الجنس أو المولد أو المهنة أو الزواج، بينما يتحدد الدور بكونه السلوك الذي يقوم به الفرد في كل مركز اجتماعي يشغله." وأن المركز يتمثل بالجانب الستاتيكي الخاص بالفعل الاجتماعي، والدور يتمثّل بالجانب الديناميي من الفعل الاجتماعي." انظر: د.علي أسعد وطفة.علم الاجتماع التربوي. منشورات جامعة دمشق ١٩٩٢– ١٩٩٣ ص ٥٧– ٦٥.

(٢)– عيون السود، د. نزار. الفنان شخصيته ومحيطه الاجتماعي. الموقف الأدبي. العدد٢٩٨، شباط ١٩٩٦. السنة الخامسة والعشرون. ص١٢٠.

الأمومة، دوافع النشاط والإثارة" كدافع السيطرة، ودافع التحصيل ودوافع " النجـــاة والـــدفاع، والعدوان" وهي في مجموعها يمكن ملاحظتها في سياق أواليات التعايش والمعاشـــرة، التـــي يمكن الوقوف عليها من خلال العلاقات التي وضعها البحث هنا في نمطين: العلاقات العاطفية والعلاقات الاقتصادية ومنهما تتأتى صورة المجتمع العلاقاتي. وقد رأينا في الفصل السابق أنّ المجتمع العلاقاتي يتحقق من خلال تحقيق حاجات الأمن والسلامة، وحاجات الحب والانتماء، وحاجات احترام الذات.

أمّا صورة المجتمع الثقافي فتظهر من خلال تحقيق الذات لحاجات المعرفة والفهم، وتحقيق الحاجات الجمالية، وسينظر إليها من خلال العناصر السوسيونصية الرمزية التي لا توظَّف في النصّ لذاتها وإنّما لما رمِّزت له، أو لما يُستَشفُّ من معانيها، بحيث تضفي على النص بعـــداً تخييليّاً شفّافاً وموحياً يمتح النص من خلاله طاقات وإمكانيات يعيد النص القصصي من خلالها امتصاص الوجود الواقعي وإعادة تركيبه مع واقع متخيّل لتنتج واقعاً جديداً أو مجتمعاً هجينـــاً ما بين واقعي وخيالي يهتك أستار العيوب الكامنة في الواقع المعيش، ويفضح ما اعتمل فـــي خفاء المسكوت عنه فيه. وقد مرّ بنا ذكر لهذا العنصر في الفصل الســـابق فـــي المنظومـــة الحيوية. هنا في هذا الفصل يمكن للبحث التركيز على البنى الفوقيّة في تركيب المجتمـــع. إذ ظهرت البنية التحتية في الفصل السابق.

صورة المجتمع العلاقاتي:

تتبدى هذه الصورة للمجتمع من خلال دراسة الفعل الاجتماعي والدور الاجتمـــاعي فـــي سياق العلاقة الاجتماعية التي سبقت الإشارة إليها في الفصل الأوّل من هذا البحث، فالمجتمع في الواقع الحياتي المعيش، وفي حضوره في النص الأدبي، إنما هو تسلسل علاقات تربط بين الناس، وقد وقف البحث على ما رآه علماء الاجتماع في تصنيفهم لهـــذه العلاقـــات (أوليـــة، وثانوية). وإذا كانت الصورة الصحيحة للمجتمع متبدية في انتظام هذه العلاقات ســـيروراتها الطبيعية، فإنّ الخلل الاجتماعي يظهر من خلال تعطيل هذه السيرورة وحلول العلاقات الأولية محلّ العلاقات الثانوية، وبالعكس. وذلك من خلال توجهين للتعالق الاجتماعي؛ الأوّل تحكمـــه العلاقات العاطفية، والثاني تحكمه العلاقات الاقتصادية.

أولاً: من خلال العلاقات العاطفية:

*** المجتمع معاملة:**

لا يمكن للدارس أن يفصل بين العلاقات العاطفية والاقتصادية في سيرورة الحراك الاجتماعي في النص، لكنه يستطيع أن يميز غلبة إحداهما على الأخرى، وسيطرتها على مجمل الحوافز النصيّة ومسوّغاتها، ممّا يدفعه لاعتمادها أساساً في دراسته لصورة المجتمع المتحصّل عليه في تضاعيف النص.

إذا كان الاجتماعي يظهر على مستوى الدراسة بما يناقض النفسي، أو يتعارض معه على أقل تقدير، فهل هذا يعني أن يكون المجتمع نقيضاً للفرد، أو متعارضاً معه؟ هل يعني ذلك إلغاء الإنسان الفرد، أو قتله، أو موته؟. فمن المسلَّم به أنه لا يمكن للمرء أن يعيش بمعزل عن مجتمعه إلا في حالة خلل يعطب نفسيته، ولا يمكن التعويل على حال مرضية كهذه، فعليه أن يبحث عن أسباب التواصل مع الناس لتحقيق ذاته في مجتمعه، وفي قصة "الاجتماعي"(١) نجد أن المجتمع يقتل الإنسان جسداً وروحاً؛ فالأستاذ عادل الذي نشأ على الأخلاق الحميدة والمبادئ الرشيدة أراد أن يحيا حياة اجتماعية ناجحة فلم يستطع أن يحياها مع هذه الأخلاق والمبادئ التي تصدّه عن المجتمع، وتصدّ المجتمع عنه، لذلك تخلّى عنها في سبيل الاحتفاء بالناس والاندماج بهم في مجتمعهم الذي يضحي الإنسان فيه بكلّ قيّم وثمين في سبيل إرضائه.. من هنا بدأت شخصيته بالانفصام :

[عادل اللا أخلاقي = عادل الاجتماعي] ≠ [عادل الأخلاقي= عادل المأزوم نفسيّاً]

وأخذ عادل الأخلاقي (صاحب الضمير الحي) يهدّد عادل الاجتماعي (صاحب العلاقات الاجتماعية الكثيرة) بالقتل، مما دفعه إلى الاستنجاد بضابط في الشرطة ليعلمه بأنّ أحدهم يهدّده بالقتل في قصاصة ورق صغيرة، ممزقة الأطراف، منثنية الزوايا، اعتاد هذا الضابط أن يرى معه قصاصة مثلها كل يوم منذ ما يقارب الشهر، لكن هذه المرّة حُدِّدَ فيها وقت التنفيذ، دون أن يعي الأستاذ عادل أنّه المهدِّد والمهدَّد في الوقت نفسه، ومن أين لضابط الشرطة أن يعلم هو الآخر بهذه الأحجية التي لم يتبيّن حلّها إلاّ عندما وُجِدَ الأستاذ عادل منتحراً في شقته وإلى جواره دفتر مذكراته " وقد مزقت قصاصة ورقة صغيرة من كل صفحة من صفحاته الثلاثين.."(٢) والمجتمع هنا يتبدّى قاتلاً، أو سبباً مباشراً في القتل وذلك بفعل تفاوت القيم ورجرجتها، ونوسانها بين الادّعاء والالتزام، فمصالح الناس في المجتمع تتعارض ومبادئهم

---

(١)- أبو طوق، رنا. درس استثنائي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣. ص٨٠ -٨٩.

(٢)- السابق ص ٨٩.

مما خلق فعلاً اجتماعيّاً خفيّاً لا طاقة لأحد في إيقافه مؤدّاه القضاء على أمثال الأستاذ عادل الذين لم يستطيعوا تحقيق ذواتهم، ولم يصلوا بمجتمعهم المراوغ إلى حدّ تحقيق الأمن والسلامة، من هنا يظهر الصدع بين الفردي والجماعي وتظهر خطورته على الفرد في المجتمع، وليس جديداً أنّ لهذا التصدّع في علاقة الفرد بمجتمعه درجات متفاوتة في خطورتها لعلّ ما مرّ بنا في القصة السابقة أشدّها تأثيراً، وهذه هي الصورة السلبية للمجتمع العلاقاتي التي لابدّ سيقف على تجليات مختلفة لها في القصص التي سيدرسها، وإذا كانت مأساة الأستاذ عادل من مجتمعه في سياقه العام(علاقات ثانوية)، فإن معاناة محمد بن حاج زكوان وأخوته من سلوك أبيهم ذي التوجّه السلطوي (علاقات أولية) في قصة "أرواح ممسوخة" (١):

إنّ القصة تعرض مجتمعاً مركباً من مجتمعات من نماذج مختلفة زماناً ومكاناً وكأنّ حياة (محمد) فيها ارتحال عبر مجتمعين فهي تستحضر صراعاً بين زمنين:

الماضي (مجتمع الذاكرة) ← القرية أيام طفولة الشخصية

الحاضر(مجتمع الواقع) ← القرية في راهن الشخصية

وتنتمي إلى مجتمعي الريف (حيث الأهل)، ومجتمع المدينة (حيث العمل)

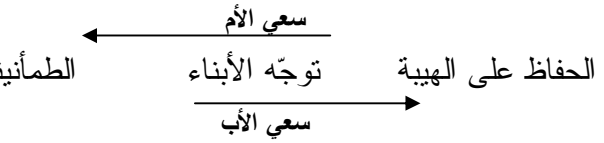
مجتمع الريف: ← روابط أسرية (علاقات أولية) / روابط جوار (علاقات ثانوية) / روابط عمل (علاقات ثانوية)

مجتمع المدينة: ← علاقات عمل (علاقات ثانوية)

إن العلاقات الأسرية هي التي ترسم الخطوط العامة لأحداث القصة من خلال شخصية الأب (حاج زكوان) التي تبسط سيطرتها على الأسرة فتجعل أفرادها يتحركون في فضاء إرادتها.وهذه العلاقات الأسرية الأولية تتعاضد في مواجهة الجوار المسيء (من وجهة نظر الأب ذي الشخصية المركزية في مجتمع النص) فتنشب مشاجرة مخزية، يعقبها صلح سريع، بحيث لا تتضرّر مصالح العمل التي تربط الأب مع جيرانه، وكأنّ مجتمع الريف في هذه القصة مصمّم ومبرمج لخدمة مزاجيّة الفرد ذي السلطة الأبويّة، وتقلّبات أهوائه. وإذ المشكلة التي تعرضها القصة هي تحكم العلاقات – التي تربط الإنسان بمحيطه– به وعدم تكوين الفرد الواعي الذي لا ينساق وراء ما يفرضه المجتمع قبل التأكد من جدواه، فإن الأدوار الاجتماعية

(١)– عبود، أنيسة. تفاصيل أخرى للعشق. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ص٩٣ –٩٩

التي يكتنفها المجتمع الكامن في النص تعطي صورة المجتمع التقليدي المحافظ على التــراث الأبوي.وفي قراءة هذه الأدوار نجد دوري الأب والأم على النحو الآتي:



ما نلاحظه هنا أنّ دور الأم – بوصفه دوراً اجتماعيّاً – دور إيجابي يختلف عن دور الأب المتسم بالسلبية فالأم في سعيها لأمن أبنائها تحافظ على صفات العلاقة الأولية التي تجمعهــا بهم، في حين أنّ الأب لا يحافظ عليها، إنّ صفاته توحي بالاستغلال – استغلال أبنائه – الذين حرمهم في صغرهم وأخذ يتحكم بهم في نضجهم؛ فقد زجّ بهم في معركة طاحنة فقط ليرى إن كان مازال مسيطراً عليهم أم لا متّخذاً من مظهر المؤمن المظلوم " ابتعدوا عني.. قالها وراح يخلع عمامته، ثم يعلقها على الساموك. بعد ذلك خلع سترته السوداء، دخل الحمام.. توضّــأ. وجاء يفرش سجادة الصلاة." (١) باباً يلج منه إلى إعادة زمنه المسيطر.. وقد نجح في جعــل ابنه محمد يسترضيه ويلحق به عبر الحقول ليعرف سبب حزنه ولماذا يريد شــطب أســماء إخوته من دفتر العائلة " ويله الذي لا ظهر له" (٢) هنا يستفز ابنه لجمــع أخوتــه لينصــروا والدهم المجروح فقد شتم عثمان الراعي زوجته خديجة التي هي بمقام أم محمد، وكسر شجرة التين الصفراوي، وعلى الرغم من المصالح التي تجمع الأب بآل الراعي غير أنّ " المصــالح شيء وخرق الهيبة والاعتداء شيء آخر."(٣) فيدخل محمد وأخوته بمعركة معهم يكســرون الشجر ويطلقون الرصاص على الدجاج، ويهينون زوجة عثمان الراعي ويكسرون ساق امرأة خرساء منهم، بالمقابل تُكسَر يد الأخ الأصغر لمحمد وتُفْقَأ عين أخته، ثم يتدخّل وجهاء القرية لفضّ المشكلة في الصباح كان الأب يأكل التين ويدخن التبغ العربي مع عثمان الراعي عنــد حقل السمسم.

إنّ تغير الزمان والمكان لم يغير شيئاً من علاقة الأب بأبنائه ففي نهاية المطــاف نجــده يسيطر سيطرة مرضيّة ساديّة عليهم ..." وعندما عاد أبي، صرخ.. تكوروا... فتكورنا مثل

---

(١)- السابق ص ٩٣.

(٢)- السابق ص٩٤.

(٣)- السابق ص ٩٨.

طابات كرة القدم.. ثم راح يركلنا بقدمه كلّ اتجاه.. كنا نتدحرج.. نتدحرج.. وكان هو يدخّن التبغ العربي.."(١) فالدور الأبوي دور اجتماعي مسيطر يؤسس لنهج ينتهجه المجتمع، فيأخذ منه سماته الأبوية المتحكمة التي تغل المجتمع بأصفاد التبعية والإلحاق، وتسمه بسمات الجمود والتخلّف.

وإذا كان المجتمع في قصة " أرواح ممسوخة" ضحية للفرد وسلطانه عبر قوة الأعراف والتقاليد، فإنّ الفرد في قصة " أصغر نملة في العالم" (٢) ضحية للمجتمع وطغيانه عبر قوة اللغة الاجتماعيّة المقنعة أو التي ترمي الفرد في دوامة قسرية يسميها المجتمع " الإقناع"؛ في هذه القصة نجد المجتمع حول الفرد وقد اتخذ قالباً جامداً (عبارات جاهزة مسبقة الصنع ومحفوظة عن ظهر قلب. تصادر مبادرة الفرد وتزجّه في قمقم تسامحي يفرض عليه أن يتنازل عن حقه) في تعامله مع الفرد، فهو يستغل الإنساني لتعميق اللاإنساني. فبطلة القصة تعرض سيرتها الذاتية من خلال مواقف انكسارها وخسارتها للموقف الجريء الذي تقف فيه إزاء أخطاء الآخرين، وبلغة سحرية تقلب الموقف رأساً على عقب:

– في المجلة "أنتِ أكبر من مقال نُشِر في هذا العدد أم لم ينشر"(٣)

– بعد مشادّة مع الجارة التي تلفظت بكلمات نابية: "بعدها أجبرتني أمي على زيارتها واستسماحها قائلةً: " الذي يطأطئ رأسه لا يدعى مغلوباً وأنتِ أكبر من ذلك"."(٤)

– بعد اتهامها في غش بالامتحان: "نصحني الجميع برفع دعوى لرد الاعتبار.. لكن العميد قال لي: "أنتِ أكبر من كل هذه الإجراءات والتفاهات.. وإن الناس يريدون أن يلهوك عن دراستك وأنت أكبر"."(٥)

– في الوظيفة أجِّلَت شهوراً من أجل فتاة ادعى المدير أنّها فقيرة: "أنت أكبر من ذلك كله.. وكلها أشهر ويأتي تعيينك وتعودين للعمل معنا". (٦)

– في مخفر الشرطة عقب شكواها على شاب متحرّش طلب إليها أن تتنازل عن حقها: "أنتِ مثل ابنتي.. بل أفضل منها. وأنت.. وأنت وأنت..." إلى أن وصل إلى عبارة "وأنت أكبر من هذه الأشياء ويجب أن تعبري عليها عبور الكرام والمسامح كريم وأنت أكبر من تحرش بريء وأكبر من مخفر وأكبر من دائرة حكومية وأكبر من مدينة بحالها".(٧)

– عندما كانت في الثامنة من عمرها تشاجرت مع أختها الكبيرة من أجل الدمية الشقراء التي تشبهها وهي صاحبة الحق قالت لها أمها: "هذه أختك الكبيرة وأنت أكبر من أن تُغضبي

---

(١)–السابق ص٩٩.

(٢)– عبّارة، مايا. جسور معلّقة. ص٥٤– ٦٢.

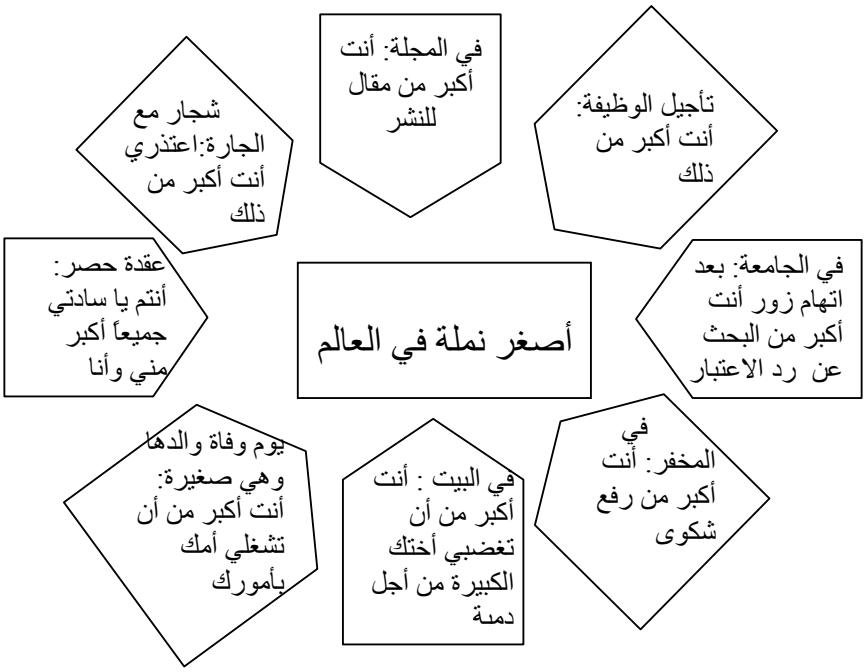
(٣)– السابق ص٥٤.

(٤)– السابق ص٥٦.

(٥)– السابق ص٥٦.

(٦)– السابق ص٥٦.

(٧)– السابق ص٥٨.



(ستزداد قيمة هذا الشكل عندما يدرس البحث المنظور وعلاقته بالصورة في الفصل اللاحق)

أختك الكبيرة لأجل دمية".(١) يوم وفاة والدها منعتها النسوة من الوصول إلى أمها وهي صغيرة: " فأخبرتهن أني أريدها أن تعقد لي شريطة شعري. فما كان منهن إلا أن قلن: اعقديها بنفسك.. تعلّمي ألا تزعجي أمك بهذه السخافات.. أنت كبيرة." (٢) هذه الأحداث مجتمعة جعلتها تنتهي إلى ردة فعل واحدة ترددها مع شريط ذكرياتها "**أنا أكبر من هذا.. أنا** أكبر من ذاك.. أنا أكبر من هذا وذاك.. أنا أكبر من الأشياء جميعها.. أنا مارد". "لكن هذا المارد الذي اعتقدتُ أني هو لم يشعر إلا الآن بأنه ما زال في القمقم. كان يداري ويفتح ثقوباً صغيرة ليرى العالم، لكنه لم يستطع أن ينفذ من ثقوبه فلم يشارك في معمعة الحياة إلا كمراقب رديء بأدواته البدائية وشقوقه البسيطة ".(٣) والنتيجة: " أنا أصغر من هذا العالم الذي إما سيبتلعني بسهولة كسمكة صغيرة خارج السرب أو أنه سيدهسني بقدم فيله الضخمة كأصغر نملة في هذا العالم. وكان قراري أن أبدأ من جديد.. رافعة شعاري أمام الجميع معلنة مبدئي في الحياة على لافتة تُعِدّ لعمري القادم. سأكتب عليها بالخط العريض: "أنتم جميعاً أكبر مني وأنا يا سادتي الكرام أصغر نملة في العالم".(٤) وكأنّ المجتمع يسعى إلى خلق إنسان قزم مهزوم من الداخل من خلال تربيته على الكلام الملفّق والمنمّق، وعدم تعليمه الوقوف على

---

(١)- السابق ص ٥٩.

(٢)- السابق ص٥٩ - ٦٠.

(٣)-السابق ص٥٥.

(٤)-السابق ص ٦٢.

حقه وحق من يعايشه في مجتمعه.إنه مجتمع مبرمج على استغلال موقف الفرد والانتهاء إلى حياة اجتماعية ترهب أعماق الفرد وترهقها من خلال إخضاعه للحشد الاجتماعي.

*** المجتمع حوار:**

لعلّ قارئ هذا البحث يجد في القصة السابقة شيئاً من الحوار بين الذات المقموعة ومجتمعها المتسلّط على كيانها، لكنّ ما فيها من حوار لا يرقى إلى هذه التسمية والأجدر أن يُسمّى إملاء؛ فالمجتمع يملي والفرد يتلقى وينفّذ تنفيذاً آليّاً وكأنّه بلا إرادة؛ جهاز يعمل بما يمليه عليه المجتمع من مقولات (أوامر ونواه)، وهذا ليس حواراً وإن انتهت القصة بردٍّ واضح وجريء فهو قرار الفرد بأن يكون عكس ما أراده مجتمعه منه. فالحوار يكون خياراً طبيعياً، وردّاً تفاعليّاً بلا قسر ولا إكراه، بدافع ذاتي لدعم العلاقات الأولية في المجتمع وربط أفراده بعضهم ببعضهم الآخر. حوار من شأنه تبيان أثر الفعل الاجتماعي في الذات الفردية وما يترتّب عليه من ردود في أفعالها. ففي قصة "دوائر الصمت" (١) يتبدّى المجتمع وكأنّه تواصل كلامي وحديث مستمر، ذلك أنّ من توقفوا عن هذا الحديث وذاك التواصل لاذ بدائرة صمته، وانغلق على ذاته، ممّا حدا ببعض الأصدقاء إلى التدخّل لإخراجهم من الدائرة الضيقة إلى فضاء التواصل أو التعايش مع الآخرين، فعليّ الصديق الوفي لا يستطيع أن يقف مكتوف الأيدي حيال مشكلة أصدقائه **فيتّصل** بسها التي كانت تحلم بفرصة مساعدة المنغلقين على ذواتهم قائلاً: ".. لديّ مجموعة أصدقاء في محنة، أريدك أن ترصدي حياتهم، أن تعيشي معهم أن تخرجيهم عن صمتهم. المهم أن تفعلي شيئاً لكسر دائرتهم المغلقة "(٢) وبعد تردّد قبلت سها المهمّة، وكان عليها أن تحترم صمتهم، وأن تتعلمه، بعد أن أخفقت في إجراء حوار معهم، وشكت أمر إخفاقها إلى علي الذي زجّها في اللعبة واعتذر عن أيّة وسيلة للمساعدة، فعادت مجدّداً لمحاولة قراءتهم. وهاهي ذي تقول بعد أن عايشتهم وتعرّفت إلى ما يكتنزون من صفات وسمات " بدأت أثرثر عنهم ومعهم، وأدخل عوالمهم، لأنهم أخذوا يستعيدوا عفويتهم أمامي. لا أعرف هل تراجعوا عن صمتهم، أم أنا دخلت ذلك الصمت." (٣) ومع الأيام أصبحت تتعلّم منهم كيف تلوذ بدائرتهم التي لجؤوا إليها، فها هي ذي تقول واصفة مقاومتها لعاصفة حاولت أن تفتح لها الباب متحدّية جنونها: " لكنني أغلقته بسرعة فقد رأيتها

---

(١)- إبراهيم، دعد. طيران خارج الحلم. دار الينابيع. دمشق. ط١: ٢٠٠٥. ص ٧٦- ٨٣.

(٢)- السابق ص ٧٧.

(٣)- السابق ص ٨٢.

على شكل عباءة مليئة بمئات الوجوه المشوّهة، تحاول أن تقتحم أحلامنا بشراسة. ردّة فعلي كانت سريعة قطعت الطريق عليها وهرعت ألوذ بأصدقائي. أحتمي بهم من وجع الوحدة."(١) فالجماعة تلتقي بالحوار والمناقشة، والوحدة دائرة صمت قاتلة، ولا يستطيع المرء أن يهرب مما في المجتمع من أخطار إلاّ إلى المجتمع، فالإنسان من المجتمع وإليه وإلاّ خنق نفسه في وحدته القاتلة. ومهما يقسُ المجتمع على الإنسان، مما يدفع هذا الأخير إلى الانعزال عن مجتمعه، تبقَ للمجتمع طرائقه في إعادته إلى المنتدى الاجتماعي وذلك من خلال الحوار؛ ومن ذلك قصة " ذات الرداء الأصفر"(٢) التي تتحدّث عن كاتب مشهور اضطرّ للسفر في القطار، وفي لحظة الانطلاق جلست إلى جانبه " صبية حلوة جامدة الملامح. ترفل في رداء أصفر. متوردة كصباح صيفي، سكب عليها الجمال حلّة تكهرب الفؤاد، لها وجه لا نجده إلاّ في صور الآلهة اليونانيّة، تترقرق على صفحته جاذبية ناعمة وسحر شفيف، لكنه مغلق لا يبوح بشيء، مغسول بالحزن والمرارة. "(٣) ممّا أثار فضوله، انشغلت بقراءة كتاب، بينما أخذ يتلصّص عليها من خلف مجلته التي أخفى بها وجهه، وعندما جاء مفتش العربات رحّب به أيما ترحيب قائلاً: " يسرّنا جدّاً أن يكون ضيفنا في هذه الرحلة كاتباً مشهوراً مثلك يا سيد عصام."(٤) انتشى الكاتب المشهور لهذا الترحيب، وتمنّى أن يكون فاتحة لحوار بينه وبين رفيقة رحلته؛ وهذا ما كان، إذ أخذت بعد التعارف " تثرثر بفيض محموم، تتدفق بحديث منمنم يتساقط على قلبي شهياً كقطرات من الخمر المصفّى. تاه لسانها في كل مدار، وتاه بها الصمت أكثر. ولمّا سألتها عن دواعي سفرها، ارتعشت وقالت: حملتني أخلاق هذا العصر والأنانية المكشوفة إلى الهروب حيث لا أدري، لأرمم أشرعتي المكسّرة، وأتقيّأ الحقد المتهالك في بدني." (٥) ثمّ تشرع بقصّ آلامها ومعاناتها بتفصيل ممتع لكاتب يدرك ما تقول ويقدّر ما تشعر به، فقد ماتت أمها، وعاش والدها بعيداً عن عوالم ذاكرتها، فلجأت إلى عمتها التي ملأت عليها عالمها بالحنان والرعاية، حتى وصلت إلى الجامعة عندئذٍ تقدّم لها رجل في العقد الرابع من العمر ثري جداً يملك شركة واسعة في باريس وفروع ملحقة بها في أكثر المدن شهرة، طاف بها أجمل بقاع الدنيا، وأسكنها جنّة مزدانة بكل جميل، لكنّها ما لبثت أن احترقت بنيران الملل والفراغ القاتلين، وقد سقط قناع الرجل الثري ليظهر " رجل منتفخ، شره وأناني، يبني ثروته على العمولات الدنيئة والصفقات المشبوهة، يدّعي الفضيلة، وهو لص متفسّخ، دودة نهمة

---

(١)- السابق ص ٨٣.

(٢)- ماوردي، فاطمة. الركن الهادئ، دار المرساة، اللاذقية، ١٩٩٩. ص ١١٩- ١٢٩.

(٣)- السابق ص١١٩- ١٢٠.

(٤)- السابق ص١٢٠.

(٥)- السابق ص١٢١.

لا تشبع، يكاد التعفّن يتسلّل إليه حتى العمق، تعفّن ملوّث كالطاعون. أية محاولة لتجميله تدنّس الجمال وتزيد في تشويهه." (١) وعندما علمت أنّه متزوّج من فرنسيّة وعنده ثلاثة أولاد، انتقلت إلى طور جديد مليء بالصراخ والاحتجاج والرفض، لكنه استطاع بعناده أن يكظمها شهوراً وسنين؛ " فجأة، وبعد أربع سنوات مشبعة بالذل، رجعت إلى وطني مطلّقة، ليس معي سوى حقيبتي وشقائي." (٢) لقد اختصر لها الكاتب هذا الأمر بقوله "إنّ ما لفت انتباهنا أمس نكرهه اليوم، وربّما سخرنا منه غداً " (٣) وهاهي ذي الآن تهرب من عمتها التي ترى أنّه لا يحق لامرأة أن تتمرّد، أو ترفض، عليها أن تطيع زوجها حتى وإن كان صعلوكاً ساديّاً. وقد قرّرت أن تهجر عمتها وماضيها " سأعيش بين وجوه غريبة، سأغادر ذاكرتي." (٤) وذلك من رصيد تركه والدها. وعندما وصلا إلى حلب قال لها إنّه سيذكرها دائماً، ودّعته قائلة: "سأكون رمزاً حلواً يؤمن به الملايين عندما تزيّن قصتي بلهاثك." (٥) وهكذا نجد مجتمع النص هنا مجتمعاً مركّباً من ثلاثة مجتمعات:

١- مجتمع الذاكرة التي تشكّل مادة الحوار وموضوعاته.

٢- مجتمع الواقع (الراهن) المتمثّل بالحوار وانفعالاته.

٣- مجتمع الخيال (آمال الغد وأمنياته المتجسّدة في لغة الحوار). أمّا نتيجة البحث في كيفية ارتسام المجتمع النصي هنا فتتمثّل في السؤال الآتي: هل المجتمع حوار كلامي وحسب، أم إنّه أيضاً حوار مواقع ومصالح وأهداف ومبادئ ومواقف ؟!.

*** المجتمع بوصفه أسرة:**

لعلّ أهم ما يميز الأسرة في المجتمع العلاقات الأوليّة التي تربط أفرادها بعضهم ببعضهم الآخر، وإذا ما انفصمت عرى هذه العلاقات وتهشمت تصبح العلاقات الثانوية أشد قوة، مما يجعلها تنوب منابها، فيصبح المجتمع أقرب إلى الفرد من أسرته، فيتخذ صورة إيجابية محضاً وهذا ما نجده في قصة "ابن السقيفة"(٦)؛ التي تحكي قصة فتى في الثالثة عشرة من عمره وصلت علاقته مع أبيه السكير، الذي لا يفتأ يضرب أمه ويذلها، ويعاملهم معاملة سيئة للغاية، إلى شجار خطر أودى بالوالد إلى المستشفى، وجعل الفتى يهرب من الشرطة كي لا يسجن في

---

(١)- السابق ص١٢٥.

(٢)- السابق ص١٢٧.

(٣)- السابق ص١٢٧.

(٤)- السابق ص١٢٨.

(٥)- السابق ص١٢٩.

(٦)- حسن، نجوى. همسات دافئة، دار الفرقد، ط١: ٢٠٠١، ص ١٣-٢١.

سجن الأحداث الذي زجّ فيه غير مرة، وقد اختبأ في سقيفة لشقة قيد الإكساء صاحبها مسافر لسنوات طويلة، لكن امرأة في المبنى نفسه شاهدته، فحاولت طرده ظنّاً منها أنّه مجرم خطر، كيف لا وقد ضرب والده ومن حاول الدفاع عنه بخنجره عند بائع الغاز منذ أيام خلت. وعلى صراخهما اجتمعت المرأة (الراوي) وولداها في أثناء رجوعها إلى المنزل وحاولت أن تفض المشاحنة القائمة، فالمرأة التي تشاجره ليس لها أولاد، ولم تعطه فرصة ليوضّح موقفه وأزمته التي يعاني منها، فاستمعوا له، وفهموا موقفه من والده السيئ، الذي ظلم أمّه أشدّ الظلم، وأنّه دافع عن نفسه وعن أمّه المظلومة فاحتضنوه وتبنوه في منزله الصغير الذي اتّخذه ألا وهو سقيفة الشقة غير المسكونة.

علاقة الأب المفترضة مع ابنه	علاقة الأب القائمة مع ابنه
– خاصة: تمتاز بالعناية والاهتمام. – عاطفية وجدانية: تملؤها عاطفة الأبوة. – نوعية: يعنى بها لذاتها. – منتشرة(شاملة): تهتم بكل ما يخص الابن. – اجتماعية: غيرية وإيثارية..	– عامّة: تفتقر إلى الرعاية والاهتمام. – عدائيّة: حبذا لو بقيت حيادية وحسب. – أدائية: يعنى بها لعملها وانصياعها. – متخصصة: بما يرضي حاجة الأب فقط. – ذاتية: أنانيّة ونرجسيّة مرضيّة.

وبذلك نجد تفكّك العلاقة الأوليّة ذات الميزات الخاصة؛ من قرب مكاني (البيت)، وعدد صغير (الأسرة)، وديمومة طويلة (هروب الفتى وانقطاع الصلة)، وانحلال ما يرتبط بهذه الميزات الخاصة من تماثل في الغايات، وتقييم كل شخص في هذه العلاقة للآخر تقييماً ذاتياً لا خارجياً. فتصبح العلاقة الأولية ثانوية بل تتعداها إلى علاقة عداء وكراهية، وتصبح العلاقة الثانوية التي تربط بين الناس أوليّة بفعل الرابط الإنساني:

علاقة أهل الحي المفترضة مع الفتى	علاقة أهل الحي القائمة مع الفتى
– عامّة: لا تعنى بالعناية والرعاية. – حيادية: لا تعنى بالعواطف والمشاعر نحو الآخر. – أدائية: تهتم بعمله وخدمته للجماعة. – متخصصة: تنحصر بمبادلة محدّدة. – ذاتية: تعنى بما يخص حاجاتهم الذاتية منه.	– خاصة: تمتاز بالعناية والاهتمام. – عاطفية وجدانية: إنسانية تحل محل الأسرة وعلاقاتها الأولية. – نوعية:تهتم بشخصه وذاته. – منتشرة (شاملة): تمتد لصفاته وحاجاته – اجتماعية: تعنى بحاجاته وحاجاتهم

وبذلك حلّت العلاقة الأولية محل العلاقة الثانوية التي يُفْتَرَض أنها تربط الفتى بمجتمعه، بما تتصف به من ميزات خاصة؛ التباعد في المكان (بيوت منفصلة: مبنى مؤلف من خمسة طوابق، عشر شقق)(١)، وعدد كبير (أسر متعدّدة)؛ " وكان آنذاك عدد أطفال البناية الذين دون الثامنة عشرة ثلاثين طفلاً"(٢)، وديمومة قصيرة (إذ قد ينتقل بعضهم من الحي). فكان أهل الحي هم الأسرة الحاضنة للفتى الهارب من قبضة أبيه الظالم " احتضنته الجارة بحنان الأم إلى صدرها الذي بللته دموعها، خاصة وهي امرأة لا تنجب.. اعتبرني أمك يا ياسر منذ هذه اللحظة.." (٣) عمل ياسر على تأمين مستلزمات سكان البناية مقابل أجر شهري، ودرس فنال الشهادة الثانوية، كانت أمه تزوره دوريّاً لتأخذ نصيبها من المصروف، مرت السنون.. دعا ياسر أهله سكان البناية إلى زفافه، ثم سافر مع زوجته وأمه، وأخوته إلى بلدة في أقصى الشمال في صباح اليوم التالي. لم ينس ياسر فضل أهله في البناية؛ فكان يزورهم كل عام حاملاً لهم الهدايا، حتى إنه سمّى ولديه بأسماء أبناء المرأة (الراوي) التي استمعت لشكواه يوم أزمته.

وفي السياق ذاته نجد قصة "على رصيف الزمن"(٤) تحكي قصة التمزق العائلي وحلول المجتمع محلّ الأسرة في تمازج مؤثّر بين الإنساني والمأساوي، إذ يظهر استهتار كلا الوالدين بمستقبل الأولاد؛ فقد " غرق كل منهما في المتطلبات الخاصة، متناسيين واجباتهما التي فرضتها الطبيعة لأم وأب"(٥) وأوكل أمر الأولاد لعمة شرهة لا تشعر إلا بالمال، فتشرد ماجد في الشوارع، ثمّ التحق بأسرة عبد الجبار الشاب الثري المتهوّر والسيئ الذي كان عقوقاً بأمه الحنون التي طلقها والده الكويتي، ونتيجة لتعاطيه المخدرات، وغيرته من ماجد الذي انسجم مع الأسرة الجديدة، خدّر والدته حتى فقدت وعيها، واستدرج ماجداً إلى مسرح جريمته، بعد أن دبّج مشهداً تمثيلياً، وطعنه فوقها، وخرج للناس يصرخ أنه غسل عاره بيده.. لكن التحقيقات الجادة أظهرت الحقيقة، فسجن عبد الجبار، وجاء ماجد إثر شفائه مع أخيه عبد الحكيم إلى أم عبد الجبار يودعانها، فطلبت منهم أن تذهب معهم أمّاً ضعيفة عساها ترتقي بهم أدراج الجنة فلبياها، وهكذا تكوّنت أسرة جديدة حافظت على دور الأم الرؤوم، ودور الابن

---

(١)- السابق ص ١٩.

(٢)- السابق ص١٩. وردت في القصة ثلاثون طفلاً والصحيح ما أوردناه في المتن.

(٣)- السابق ص١٩.

(٤)- حسن، نجوى. حافية على حد السيف، دار الفرقد، دمشق، ط١: ٢٠٠٥، ص ٩٩- ١١١.

(٥)- السابق ص ١٠٢.

البار، بعد أن تخلصت القصة من الأدوار السيئة لكل من الأب، والأم، والابن، والقريب (العمة).

*** المجتمع معركة:**

المجتمع بوصفه سيرورة تعويضية (انتقامية):

يلاحظ القارئ أن العلاقات الثانوية في المجتمع قد تتعدّل بصفاتها العاطفية والفيزيائية لتغدو أوليّة، وبالمقابل يمكن للعلاقات الأولية أن تغدو ثانوية؛ ومن ثمّ يصبح المجتمع أسرة أو يكاد في ظل غياب الأسرة الاجتماعية المتماسكة كما في القصتين السابقتين، في إثر تبادل المواقع العلائقية فيه، ولكنّ التفكّك والضعف اللذين قد تتعرض لهما العلاقات الاجتماعيّة وما يلحق بهما من انحلال لهذه العلاقات قد يقلب الصورة ويعكسها فيجعل المجتمع سياقات متناحرة بدوافع الغيرة والحسد والضغينة وما إلى ذلك من أمراض قد تسرطن سيرورتي التعايش والمعاشرة الاجتماعيتين. ومن ذلك قصة"الجار قبل الدار" (١)، التي تحكي عن اجتماع لجنة لمبنى تسكنه مجموعة من العائلات. ذلك الاجتماع الذي أفضى إلى تفاقم الحقد والكراهية بين المجتمِعين مما أدى إلى العراك وطرد ناطور البناية. تجمع بين هؤلاء علاقات الجوار(ثانوية) ذات البعدين العاطفي والنفعي، وضمن الأسرة الواحدة تجمع علاقات عاطفية أوليّة.

العلاقات الأولية	العلاقات الثانوية
- حسام وزوجته - أمجد وزوجته - أبو صالح (البلدوزر) وزوجته - أيهم وزوجته - المكنى "حسبنا الله" وزوجته - أبو جهاد وزوجته - مستر تشكلس وزوجته.	- أسرة حسام وأسرة أمجد. - علاقات الجوار التي تربط بين عائلات المبنى. - علاقة البسطاطي مع مديره. - علاقات الرؤساء المتلاحقين للجنة.

إن مجموع الأفعال الاجتماعية المذكورة في النص تنحو منحى سلبياً فالمرأة **تكره** زوجها الذي يبدو في منظورها مقصراً في شيء ما تحتاجه (إشباع جمالي "زوجة حسان"، أثاث "زوجة أمجد"، طعام "زوجة مستر تشكلس"، احترام وتقدير"زوجة أبي صالح"، راحة وسكون "زوجة (حسبنا الله)")، وتشذ عن ذلك زوجة أبي جهاد. والرجل يمقت تصرفات زوجته (المتصابية اللعوب "زوجة حسان"، الشاكية اللاهثة وراء المال "زوجة أمجد"، المطيعة الضعيفة "زوجة

---

(١)- الرحبي، مية. شوق. ص ٤٣- ٥٤.

أبي صالح"، النقاقة المنكّدة "زوجة أيهم"، المعكّرة للمزاج بطلباتها الدائمة " زوجة مستر تشكلس") ويشذ عن ذلك أبو جهاد. ممّا يجعل العلاقات الأسرية عرضة للتفكّك أو الضعف، أو بؤرة لتفشي أمراض اجتماعية خارج أسرية، إذ تبدو علاقات الجوار محكومة بأفعال دنيئة تقلل من شأن الجار وتحقّره " والله لا أحد نجس غير أهل هذه البناية، منذ شهر وأنا أحكي على الطالعة والنازلة ولا حياة لمن تنادي، هذا شعب يلزمه حرق." (١). كذلك نجد البسطاطي يعاني من ظلم مديره في العمل وطغيانه، وهذه الأفعال الاجتماعية السلبية تدفع بالشخصيات من خلال أوالية التأثّر والتأثير إلى أفعال تعويضية – أو انتقاميّة – على النحو الآتي:

- حسان سينتقم من أمجد الوسيم (فزوجته تتغزل به وتنظر إليه بإعجاب وحسرة).
- أمجد سينتقم من حسان الغني والمثقف (فزوجته تعيّره بفقره قياساً بحسان).
- أبو صالح سينتقم من أيهم الذي انتهت مهمته في رئاسة اللجنة، وسيعمل على فضحه كما فضحه أيهم عندما كان أبو صالح رئيساً لها.
- البسطاطي سيعوّض عقدة النقص التي يعاني منها في عمله إذ أصبح رئيساً للجنة في المبنى.(تعويض نفسي)
- أيهم يسهر مع مجموعة أصدقاء حتى الفجر تعويضاً عن العنت الذي يلاقيه من زوجته. (تعويض اجتماعي)

وفي الاجتماع؛ انقسم بعض المجتمعين إلى فريقين متخاصمين بينما بقي فريق منهم محايداً أو مهدِّئاً، وعندما تطوّر الأمر إلى عراك وهجوم شرسين انسحب اثنان، ثمّ " هدأ الجو قليلاً، ثم ما لبثت الأحقاد أن فاحت كريهة، والعيون ملتهبة بما تخبئه النفوس، نوقشت الإصلاحات وتبودلت الاتهامات والسخريات، ورغم كل محاولات (أبي جهاد) العاقلة، ونكات (مستر تشكلس) السخيفة، فقد استمرّ الجو مشحوناً، والنفوس ثائرة والموضوعات معلّقة وانفضّ الاجتماع باتّخاذ قرار وحيد أجمع عليه الحاضرون: طرد ناطور البناية المسؤول عن كل بلايا البناء فوراً.. "(٢) إنّ للأدوار الاجتماعية التي تعتمل في النص (الزوج، الزوجة، الجار، المدير "القيادي") دورها المؤثّر في حركية المجتمع نحو هذا الصراع، ليأخذ صورة تعويضية تشبه إلى حدّ بعيد صورة الجسم الذي يبدي مناعته ضد ما يعتوره من جراثيم و "بكتريا" تعمل على تهديمه؛ فالانتقام والمشاجرة فعلان سلبيان اجتماعيّاً فيما يتعلّق بالفرد، لكنهما قد لا يخلوان من صحة في استرجاع حيوية المجتمع وتجديد سيروراته ونظم علاقاته.

---

(١)- السابق ص ٤٦.

(٢)- السابق ص ٥٤.

*** المجتمع ثنائية متضادة:**

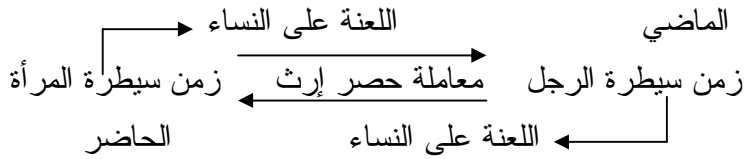
يقوم المجتمع على تقابل ثنائيات ضدّية متعددة منها ما غرضه التآلف والانسجام، ومنها ما يسعى إلى ترسيخ التضاد والتنافر، ليحقق من خلالها صورته الكليّة؛ فنحن نجد فيه ثنائيات مثل (الأبوة، البنوّة)، (الأبوة، الأمومة)، (رجل، امرأة)، (علاقات أولية، علاقات ثانوية) وهي تحقق الانسجام والتآلف في المجتمع، كما نجد (المبادئ، المصالح)، (مثل عليا، أفكار دنيئة)، وهي تعمق التضاد والتنافر فيه. وإذ المجتمع مرهون ببنية فكرية محدّدة متوارثة تقوم على إقصاء عنصر اجتماعي ما (الرجل في أدائه للأدوار الاجتماعية المنوطة به) لعنصر اجتماعي آخر (المرأة في أثناء أدائها للأدوار الاجتماعية المخصصة لها) من الفاعلية الاجتماعية وعدم الاعتداد به؛ فالمجتمع هنا بنية فكرية تقليدية خاضعة للعرف الذكوري، ذي النزعة السلطوية الأبوية، ففي قصة " الدركي"(١) أرادت القاصة جعل الشخصية الرئيسية رجلاً متقاعداً من سلك (الدرك) بما ينضوي عليه هذا السلك من صفات مهنية قاسية شرسة وباطشة، وبما فيها من استغلال للقوة في فرض الهيمنة، ومن انعكاس لها في الشخصية التي لا تقبل أن يرفض لها طلباً أو أن يتأخّر أحد عن تلبيتها، وجعلت له بالمقابل شخصية نسائية غايتها تعرية ما يعتمل بنفسه تجاه النساء، فلم يوقفه أحد من قبل، وهذه الآنسة أوقفته ساعة من أجل شرب الشاي والثرثرة الفارغة، ثم نصف ساعة أخرى ولم يبق لديها مراجع سواه، عندئذ دخل أحدهم فأهملته من جديد واتجهت إلى الزائر. فيذكر أيّام الدرك ويدعو لها بالرحمة " كنت أركب صهوة جوادي وأدخل القرية – أية قرية – فيهرع الرجال والنساء والأطفال لاسترضائي، ويدبّ الرعب في كل القلوب والبيوت، ألست أنا رئيس مخفر الدرك، وأشرس من فيه؟ أدخل أي بيت من البيوت، آخذ ما شئت أخذه، من كان يجرؤ على مطالبتي بالثمن؟ لا أحد، ما الذي تغيّر في الأمر؟ أنا ما زلت أنا، بشحمي ولحمي، أقف الآن أمام هذه (الآنسة) لتهملني وتردّ على غيري؟ ليت الزمان يعود، ليته يعود لأجلدها بسوطي وأطعمه من لحمها البض وأترك جلدها أشدّ زرقة من ثوبها، ليتني أصل إلى كبدها فأطعمه للكلاب"(٢) وفي نهاية الأمر تنظر الموظفة في معاملة حصر الإرث الخاصة به، فتجدها مزوّرة؛ يريد صاحبها أن يأكل الميراث وحده، فتخبر زملاءها بذلك، وتطلب إليهم توخّي الدّقة لدى مرورها بين أيديهم، فيشعر بالهوان والمذلة، "وكم دارت بي الأرض وأنا أسمع تعليقاتهم، حتى النساء!

---

(١)– شاكوش، ابتسام. إشراقة أمل، منشورات وزارة الثقافة. دمشق. ١٩٩٨. ص ٨٥ – ٨٦.

(٢)– السابق ص ٨٦.

حتى النساء في هذا الزمن اللعين أصبحن يعرفن القانون، ويفهمن في قضايا التزوير، اللعنة على النساء. " (١)



في زمن سيطرة الرجل، المرأة ملعونة لنقصها، وضعفها، أمّا الآن فالمرأة تشكّل نصف المجتمع في فاعليتها ونشاطها وإنتاجها، لكنها ما تزال ملعونة في نظر الرجل الذي اعتاد البطش وأخذه الأمور بالقوة تدفعه أنانيته إلى عدم الاعتراف بحقوق الآخرين. فالنص يقدّم فكرة مقروءة من وجهين؛ الوجه الأول: فحواه أنّ المرأة ملعونة ناقصة، والوجه الثاني أنّ المرأة كشفت التزوير وأذلت الرجل.

وإذا كان التضاد في الموقف مبنيّاً على ما اعتاده المجتمع الشرقي من سيطرة الرجل على المرأة في القصة السابقة فإنّ هذا التضاد يتحوّل إلى صراع مزدوج؛ صراع بين الأنثى ومجتمعها من جهة، وبينها وبين نفسها من جهة أخرى في قصة " تناقضات"(٢). إضافة إلى ما تظهره القصة من تناقض قائم بين المجتمع الشرقي والمجتمع الغربي في طرائق العيش وآلياته؛ ففي إطار مقارنة واضحة بينهما تتوزع في تضاعيف النص يمكن إجمالها في الآتي:

---

(١)- السابق ص٨٦.

(٢)- حقّي، ريما سيباي. الأوراق البيضاء. مطبعة الداودي، ريف دمشق ٢٠٠٤م. ص٣٧- ٧٨.

المجتمع الشرقي	المجتمع الغربي (أمريكا)
– محافظ، يتشدّد في الحفاظ على الزي المحتشم. والعادات والتقاليد التي تفترض القصة أنّ الغرب يرفضها. – يفتقد أبناؤه حرية الاختيار، كما يُفْهَم من النص. –الناس في الشوارع." لم يكن هناك أشخاص يتمشون في الطرقات مثل بلادنا". (٣) – التربية مختلفة. توقعت أن تحزن ليسا مثلاً لأنها رفضت دعوتها. – رفض العلاقات بين الجنسين إلا في حدود الأخلاق والاحترام.	– يسيطر بأزيائه الفاضحة على أذهان الفتيات" يرتدين ما يريده الغرب لهنّ أن يرتدينه، ويخلعن ما يريد لهن أن يخلعنه دون عقل أو دين أو حياء" (١) – " حتى في الملابس وجدت الأمريكيين يملكون حرية الاختيار." (٢) – بدت أمريكا خالية من الناس، لا يوجد أناس في الشوارع، فقط سيارات تتحرك نحو غاياتها. – أبناؤه لا يجاملون، فعندما دعتهم ليسا لتناول القهوة "لم تختف الابتسامة عن وجهها لرفضي."(٤) – حرية في العلاقات الجنسية. (كما يفترض النص)

وإذا كان هذا الجدول يظهر التناقض بين المجتمعين الشرقي والغربي، فإن الجدول التالي سيظهر التناقض بين أفراد المجتمع الواحد، والتناقض الذي قد يوجد ضمن الذات المفردة في تعاملها مع مجتمعها إذ تشير العلامة (*) إلى التناقض وعدم وجودها يعني عدم التناقض ولايعني المصالحة بالضرورة وتشير العلامة (–) إلى عدم وجود علاقات:

التناقض	*الفتاة*	*الأخ الأكبر*	*الأخ الأوسط*	*الأب*	*الأم*	*ليسا*	*الحبيب*
الفتاة	*	*				*	*
الأخ الأكبر	*		*	*		–	–
الأخ الأوسط	*	*					–
الأب		*				–	–
الأم						–	–
ليسا	*	–		–	–		*
الحبيب	*	–	–	–	–	*	*

(١)– السابق ص٤١– ٤٢.

(٢)– السابق ص ٦٣.

(٣)– السابق ص ٥٧.

(٤)– السابق ص ٥٦.

نجد في العلاقات الأسرية والاجتماعية ميداناً للكشف عن المجتمع المتناقض في منطلقاته (مبادئه وتقاليده) وتطبيقاته (تصرفات أبنائه) مما يشير إلى إرهاصات التغيّر فيه وتحوّله.

ففي القصة أسرة شرقية تعيش في القرن العشرين؛ الأب يثق بابنته ولا يسمح لأحد بالتدخل في شؤونها في أثناء سفره، أمّا الأم فلا حول لها ولا قوة مشغولة في بيتها وأمومتها، والأخ الأكبر يكره ما ترتديه أخته عند خروجها لذلك يبدو ساخطاً منها وغاضباً أبداً، في حين أنّ الأخ الأوسط يبقى حنوناً ومحبّاً لها على الرغم من عدم ارتياحه للباسها، أمّا هي فتريد أن تسير وفقاً لتقليعات العصر (الأزياء الغربية). من هنا يتأتى الصراع في القصة الذي أوّل ما يتبدّى بالتناقض بين الأخت وأخيها الأكبر:

رغبة الفتاة بالخروج على هواها ≠ **رغبة الأخ الأكبر بمنعها**

وعلى غراره نجد التناقضات التي يوضحها الجدول السابق، والتناقض الأهم هو موقف الحبيب منها؛ إذ ينبغي له أن يحميها من المجتمع ومن نفسها فيكون هو مصدر الخطر، إذ يحاول التغرير بها يدفعه إلى ذلك زيّها الغربي، لكنّها أنضج من أن تسمح للرذيلة أن تفسد حياتها، فتعود إلى البيت مصدومة، وتغلق باب غرفتها عليها لأيام طويلة لتصل إلى صراع بين ما في قلبها من طهر وما في مظهرها من إخلال بالحشمة " هل أنا حقاً متناقضة؟ أحقاً يتنافى مظهري وملابسي مع مدى احترامي لذاتي؟ .. وهل يعني هذا أنّ عليّ أن أغيّر أحدهما ليتناسب مع الآخر؟.. وإذا كان الأمر كذلك فبأي منهما أضحّي؟.." (١) ليظهر التناقض من جديد في شخصيتها؛ فموقفها من نفسها قبل حادثة الشقة ≠ موقفها من نفسها بعد حادثة الشقة.

فهي بنتيجة الأحداث التي تعرضت لها لمست التناقض في شخصيتها، وعلى أساس تعديل هذا التناقض الداخلي تصالحت مع المجتمع، وتغيّر سلوكها إذ عدّلت في سيرها لتوافق بين مظهرها الجميل وعقلانيتها النبيلة. وبهذا يظهر المجتمع على امتداد النص عبر الرموز المتناقضة وكأنّه ثنائيّة متضادّة يسعى كل طرف منها للسيطرة على الآخر وفقاً لعلاقة صراع تنتهي بولادة علاقة صراع آخر.

---

(١)- السابق ص٧٥.

*** المجتمع دهليز يضيع فيه الفرد:**

كثيراً ما تكمن النصوص القصصية صورة للمجتمع يظهر فيها متاهة لا يمكن للمرء الخروج منها أو اتخاذ مسار معلوم فيها، ومن ذلك قصة " قالوا"(١) التي يظهر فيها المجتمع بوصفه قوّة متلاعبة بتوجّهات المرء ومصيره، قوة معادية، تزجّه في صراع مع نفسه ومع محيطه. ومع أن القصة لا تشير إلى ما تعانيه البطلة– أو اللا بطلة – فإنّها تترك للقارئ استنتاج التأزم النفسي الذي تعانيه من جرّاء تقوّلاتهم وأثرها البالغ في نفسها:" قالوا: غداً تتزوّج، بالتأكيد لن تبقى بلا زواج، إنّها صغيرة، ولن تبقى على أولادها. لكنّها لم تتزوّج، فقالوا: من سيطلبها، أرملة ولديها أولاد، إي من قلّة البنات!!!؟" (٢).

قالوا	فعلها	ردة فعلهم: قالوا
غداً تتزوّج؛ صغيرة ولن تبقى لصغارها	لم تتزوّج	لأنها أرملة ولديها أولاد، والبنات كثر
غداً تخلع الأسود،	لم تخلع الأسود	ليس وفاء، بل ليظهر بياضها وجمالها
تنتعل الكعب العالي أمر معيب لأرملة	انتعلت حذاء واطئ الكعب	ما أغباها! ألا ترى نفسها قصيرة، مشوّهة

والقول هنا فعل اجتماعي صادر عن مجموعة وليس عن ذات مفردة بمعنى أن هذا القول يصبح رابطة اجتماعية تربط هذا المجموع وتوحده بوصفه قوة موجّهة ضد ذات مفردة (الأرملة) ممّا يثير فكرة الصراع بين طرفين غير متكافئين:

قالوا ←——— الأرملة ———→ قالوا (بما يناقض الأولى)

واستمرارهم بالقول إنما هو استمرار لتلاعبهم بسلوكها، فهي تختار ما ينسجم مع الكرامة المزعومة التي يرتضيها مجتمع المتقولين: "ثم قالوا: ..... وقالوا: .... وظلّوا يقولون...."(٣) فالنص القصصي يتكوّن من فعل اجتماعي ورد فعل وهكذا يضع الأدب يده على عيب من عيوب المجتمع من حيث إنه يعمل على إتلاف نواته الأولى (الفرد)، ويزجّه في دوامة من دواماته التي لا خروج منها.

---

(١)– وسوف، هدى. جرح صغير. دار الينابيع، دمشق. ط١: ٢٠٠٥، ص٧٣– ٧٦.

(٢)– السابق ص٧٥.

(٣)– السابق ص٧٦.

وإذا كانت التقوّلات الاجتماعية في قصة " قالوا " تقذف بالمرء ذات اليمين وذات الشمال، وتتلاعب به، في دوامة إرضاء المجتمع تلك الغاية التي لا تدرك، فإنّها تكاد في قصة "حكاية سوقية "(١) تودي بحياته؛ إذ ترميه بجريمة قتل من شأنها أن توصله إلى حبل المشنقة. والقضية برمتها أن مجتمع الريف يتوق إلى اختلاق القصص ونحلها وتأليفها، والعمل على المبالغة فيها لتحدث الأثر البالغ في ذهن متلقيها؛ " فالضياع هنا تفتقد منذ أمد إلى حكايات تدغدغ الخواطر وتنعش الأخيلة، فجاء موت الرجل إيذاناً بفتح باب/ سمسم/ على غرائب القصص والقيل والقال." (٢) فما أن تبدأ مراسيم دفن لرجل سبعيني توفي وفاة طبيعية حتى يخرج صوت امرأة تولول وتنتحب وتتوعّد بالانتقام من قتلة زوجها. من هنا تبدأ الظنون والاتهامات تتلبس خصوماً له، ومتضررين من مصادراته أملاكهم لعدم وفائهم بمواثيق عقدها معهم، وغيرهم.

المتّهم بقتل أبي بدر	سبب الاتهام
– أبو فريد	– مصادرة أبي بدر لأملاكه لحنثه بميثاق معه.
– أبو جنادة	– أحرق زيتونه ذات سنة وسُجِنَ، وخرج بكفالة.
– أبو غاندي الدلاّل	– شهد زوراً ضد أبي بدر في المحكمة، ثم استحكم الخلاف بينهما، فكل منهما يكيل التهم للآخر.
– غريب بن لطف الله	– أولم أصدقاءه وليمة شماتة بموت أبي بدر.
– الحفيد زين	– لأنه أسرع من أبيه غريب الذي لا يستطيع مبارحة بيته دون أن يلفت الأنظار، بينما غياب زين لا يستدعي انتباه أحد.
– الكنّات	– لكرههن حميّهن.

إنّها بساطة المجتمع الريفي، وأخذه بالتقوّلات غير الموثوق بها، وحمله الأمور على غير ما هي عليه، وانطلاقه من ظنون امرأة عرفت الكثير عن تنامي عداوات زوجها، فلقد شاع في المنطقة أنّه انتحر؛ مسموماً أو دحرج نفسه في الوادي. لكنّ أمر الاتهامات قد تطوّر حتى أنشب خلافات ومشاجرات، فقد عُلِمَ في أثناء حضور الطبيب الشرعي " أنّ هجوماً نسائيّاً

---

(١)– علي، نجلا أحمد. الخط الحديدي. اتحاد الكتاب العرب. ٢٠٠٠، ص١٣– ٢٠.

(٢)– السابق ص١٣.

شنّته كنّات المغدور على أمّ عتاب وبناتها، تبادل فيه الطرفان شدّ الشعر وشقّ الملابس والرجم بكعاب (الفلّين) المضغوط وما خفّ من أثاث البيت؛ والسبب اتهام العائلة للكنّات بقتل حميّهن عمداً. وفي محلٍّ آخر اشتبك بدر ومدين في ملاسنة كلاميّة مقذعة لم تعرف تطوراتها بعد. فيما انهال أبو علي جحجاح بالضرب على زوجته لتسريبها شكوكه في غريب بن لطف الله للجوار. أمّا لطف الله نفسه فقد سبّ ولده ونعته بأشنع النعوت للوليمة التي أولمها أصدقاءه شماتة برجل ميّت."(١) انتهت هذه المعمعة برمتها بمجرد أن قال الطبيب الشرعي إنّ الوفاة طبيعية ولا يوجد جريمة قتل. فالظنون السيئة والأحقاد الدفينة هي ما رسم متاهات وسراديب تاه فيها بعضهم وعملت على خلق أحقاد جديدة كفيلة بصنع دهليز جديد لتعود مغامرة الفرد في الذود عن نفسه أمام مخاطر المجتمع ومتاهاته.

*** المجتمع أعراف وعادات:**

لعلّ خير ما يميز مجتمعاً عن آخر الأعراف والتقاليد التي تنتظم فيه، فتعطيه رونقه الخاص به، وتسمه بسمات تفرده، وتجعله مجتمعاً يرتقي بعيون أبنائه إلى المثال أو الأنموذج الاجتماعي. ولكنّ التفاعل ما بين المجتمعات وسيرورة المصالح التي تقف في معارضة للمبادئ سرعان ما يترجرج هذا البناء النموذجي للمجتمع ويتهلهل ومن ثمّ ينهار. وفي قصة "اغتراب"(٢) يطلب الجار الجديد من جاره أبي هاني، في ساعة متأخرة من الليل، أن يأتي وأسرته للمبيت عنده في بيته لمدة يومين، وذلك وفقاً لعادة استقدمها من ديار الغربة من شأنها أن تجعل المضيف واعياً لتصرفاته مما يبعد عنه حالة النوم اللاوعي التي تسيطر على المرء في أثناء النهار– وهذه الحالة من شأنها أن تجعل الإنسان لا يعي ما يدور حوله من أحداث، فهو يعيش حياته بصورة ظليلة لا يعرف فيها أبعاد حياته الحقيقية – وتجعله في حالة استيقاظ مربكة "فيصبح بعد انتهاء الزيارة بأيام قليلة واعياً تماماً لما يدور حوله من أحداث. منسجماً مع ما يأخذه من حقوق، وما يؤديه من واجبات. فيحقق سعادته التي افتقدها، وهو نصف نائم في النهار"(٣)، الأمر الذي يبهت له أبو هاني، وبعد حديث طويل يقتنع أبو هاني، فيقبل الدعوة ويوقظ أم هاني ويبيتان عند جارهما الجديد، في اليوم التالي تشده أم هاني لهذه العادة الغريبة التي تكسر حرمة الأسرة وتنتقل بالمجتمع إلى عادات غريبة عنه، والأمر الأكثر غرابة أنّ الناس أخذوا بهذه العادة، فها هو ذا أبو هاني يستضيف عائلة أبي ملحم للمبيت في

---

(١)– السابق ص ١٩ –٢٠.

(٢)– منصور، ربى. أقبية النار، دار الحوار، اللاذقية، ط١: ٢٠٠٥، ص ١٢٣– ١٣٠.

(٣)– السابق ص ١٢٩.

منزله لمدة يومين؛ "وبالفعل ضجّ بيته بأصوات خمسة أطفال لا يهدؤون، وبزوجة لا تهدأ من الصياح لتهدئتهم..." (١). تقوم هذه القصة على مبدأ أعراف المجتمعات؛ فلكل مجتمع عاداته وتقاليده ومعتقداته التي يبتنى على أساسها، وتنتظم علاقات أفـراده بموجبهـا، وإذ المجتمـع الشرقي يفاخر باستقلالية الأسرة وصون حرمتها والتشدّد في خصوصيتها، ولاسيما في عـدم الانفتاح على الجوار ليلاً، فإنّ القصة هنا تعمل على إزاحة هذا المنطق الاجتماعي، وتغييـره بإقامة عادة جديدة وافدة من مجتمع غريب؛ جزيرة مجهولة لم يزودنا النص بمعلومات عنها، ممّا يصهر العلاقات الثانوية (الجوار) بالعلاقات الأولية (الأسرة) في محاولة للسيطرة علـى الغربة النفسية التي يعانيها المرء، أو لصهر الثقافة الاجتماعية بأعرافهـا وعاداتهـا وإعـادة تشكيلها من جديد في سياق تناسل المجتمعات للخروج بمجتمع جديد.

وإذا كان المجتمع في قصة "اغتراب" قد استجاب للتحوّل، فإنّه يصرّ على تمسكه بأفكاره وقوانينه في قصة " حب وكبرياء "(٢)؛ إذ أدركت الدكتورة أمل في نهاية الأمر " أنّ للمجتمع قوانين ليس لها أبداً أن تتغيّر أو تتبدّل." (٣). وقصتها المأزومة مع مجتمعها تبدأ مـن وفـاة زوجها ماجد، إذ بقيت وفية له، فرفضت الزواج من الدكتور كريم الذي طالما أحبها، وألح في عواطفه عليها واتخذ من أهلها وساطة ليقنعوها تقول لها أمها: ".. لقد أتانا كريم منـذ فتـرة وتحدث معنا، لقد أفضى إلينا بكل شيء، كيف أحبك أو أعجب بك. ثم كيف تقرب منك وطلب يدك للزواج.. وكيف أيضاً رفضته بقسوة..." (٤). وعبثاً تحاول أمها إقناعها بفكرة الـزواج من جديد من أجل خريف العمر. تبقى الدكتورة أمل أماً لطفليها رشا وعلاء ولا تقبل الـزواج من الدكتور كريم على الرغم من حبه لها ولأطفالها، وإذا ما نجح الدكتور كريم بعض النجاح في كسر جدار تمنعها، والوصول إلى شيء من الأمل في الحصول على موافقتها، أضـاعت النظرة الاجتماعية كلّ أمل؛ وذلك لأنّ الدكتورة أمل مصادفة سمعت أمه تخبره عبر الهاتف " ولكنها يا كريم أرملة أتدري ما معنى أرملة، وعندها طفلان أي أنك بالنسبة لهـا أب جـاهز لطفلين، هل هذا معقول؟..اسمع يا ولدي إذا كنت مصرّاً على هذه الخطوة فلا تتّصل بنا مجدّداً ..إنها مصيبة وليست زواجاً.."(٥)

---

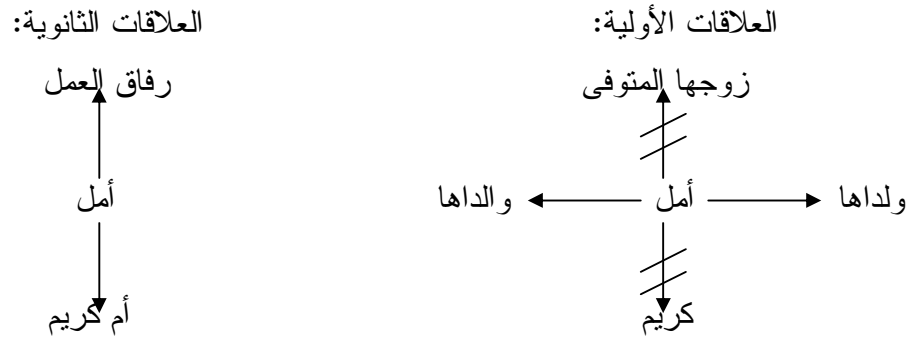
(١)- السابق ص ١٣٠.

(٢)- جحجاح، سوسن. وظننته رجلاً، تيما للتصميم الفني والإعلان، دمشق ط١: كانون الثاني ٢٠٠٥، ص ٥١- ٨٧.

(٣)- السابق ص ٨٧.

(٤)- السابق ص ٧٣.

(٥)- السابق ص٨٧.



فالنظرة الاجتماعية التقليدية للأرملة – بوصفها دوراً اجتماعياً له خصوصيته في المجتمع– أعادت أمل إلى سلوكها الأول؛ الرفض، وقد شعرت بأن جرحاً قد نزف في أعماقها عبرت عنه كلمات غادة السمان: " عمر الكبرياء عندي أطول من عمر الحب، ودوماً يشيّع كبريائي حبّي إلى قبره."(١) وهكذا تنتهي علاقتهما من خلال إدانة المجتمع لدور الأرملة التي لا يد لها في هذا الدور الاجتماعي، فالرأي رأي المجتمع والقرار قراره؛ لذلك تحولت العلاقة بينهما من أولية إلى ثانوية، وأضحى الحب نفوراً وهروباً.

وفي سياق تتبع صورة المجتمع من خلال أعرافه وعاداته، نجد نصوصاً تدين المجتمع الذي انغلق على عادات سيئة وأعراف باطلة، كالمغالاة في قهر المرأة، وإعلاء شأن الرجل – من دون أن ننسى أن هذه النصوص من إبداع المرأة وقد تعمد في بعض نصوصها إلى المبالغة – ومن ذلك قصة " المجرمة الضحية "(٢) التي تقر في بدايتها أنها حدثت فعلاً من حيث جوهرها، إذ " اتُّهِم الشاب فلان بالاعتداء على امرأة سافرة في الطريق، وبدل أن يُحاكَم أوثقت جماعته المرأة على عمود من المعدن، وذلك بتهمة (التحريض الجنسي) ثمّ أعدوا كومة من الحطب، والمواد القابلة للاشتعال، لحظة أضرمت النار كان هنالك جمع غفير من الناس يتلذذون بالمشهد." (٣) في مجتمع كهذا يعاقب الضحية لا بدّ من أن يكمل فعله العكسي، فما أن أحرقت النيران جسدها، حتى " حُمِل الرجل المعتدي – الغيور على الأخلاق – على الأكتاف، وسط تهليل الجمهور وتكبيره وصراخه: الله وأكبر.. الله وأكبر.. كان المصورون الصحفيون يلتقطون المشاهد، بمنتهى الحرية، وسط ديمقراطية لا مثيل لها. " (٤) لقد جرت العادة والعرف على جعل المرأة حاملة للخطيئة، فالرجل لا يخطئ، وإن أخطأ

---

(١)– السابق ص٨٧. (تضمين)

(٢)– الجندي، محاسن. خواء الروح. دار الجندي، دمشق. ٢٠٠٢. ص٩ –١٠.

(٣)– السابق ص٩.

(٤)– السابق ص١٠.

فهي السبب، ولا بدّ من محاكمة المحرِّض على الفعل، وبهذا ينتصر الحقّ ويزهق الباطل بشهادة الجموع المحتشدة المتلذّذة بالمشهد، والإعلاميين والصحفيين الذين يعكسون الرأي العام وربما جاز القول يمثلونه أيضاً.

وتجدر الإشارة إلى أنّ القصص التي تصوّر المجتمع من خلال أعرافه وعاداته كثيرة، وقد اكتفى البحث هنا بما تمّ ذكره، لضيق المجال.

ثانياً: من خلال العلاقات الاقتصادية:

المجتمع ميدان للعمل والتفاعل الإنسانيين، ولقد ألحّ بعض علماء الاجتماع على فكرة العمل المنتج في المجتمع الإنساني، بمعنى أنّه العمل الموجّه نحو خدمة الجماعة، الذي يمكن من خلاله تحديد الأطر الاقتصادية للمجتمع التي تشكّل البنية التحتيّة (الأساس) له عبر منظومة من العلاقات تتحقق ضمنها مصالح أبنائه من هنا يمكن الوقوف على صور للمجتمع انطلاقاً من عناصر سوسيونصية قوامها المصالح الاقتصادية والمهنة وما إلى ذلك:

*** المجتمع مهنة:**

يقول جوستاف شمولر: " إنّ تفاوت المراتب الاجتماعية إن هو إلاّ اختلاف المهن."(١) فممّا لا شك فيه أنّ علاقات التأثّر والتأثير بين المهنة والمجتمع متبادلة وتسلك مسلكاً جدليّاً؛ فبمقدار ما تحتاج المهن إلى مجتمعات تظهر فيها وتتبلور، كذلك يحتاج المجتمع إلى مختلف المهن والحرف والفنون، التي تتفاوت في قيمتها، من خلال مردودها المادي أو المعنوي (المكانة الاجتماعية). ولذلك يمكن النظر إلى المهنة بوصفها نقطة تلاق لعناصر سوسيونصية اقتصادية أو عنصر علائقي إنتاجي يسهم أيما إسهام في تأطير صورة المجتمع. وبما أنّ هذه المهن تتفاوت في قيمتها ومكانتها وأصالتها وعراقتها في المجتمع الإنساني فإنّها من خلال وجودها في مجتمع ما تؤثّر في صورته وقيمه التراثية والفلكلورية، أو في مستواه الحضاري والحداثيّ؛ فمنها ما يعزّز مكانة هذا المجتمع بين المجتمعات ومنها ما يهبط به إلى مستويات دونيّة، لكن أن تنقلب المفاهيم والقيم فيه فيغدو العلم متأخراً عن الأمية عبر السبل الملتوية أو المنحطّة كما في قصة "ثروة" (٢)، وأن يجاريها في حماقاتها وصولاً إلى المال، فهذا ما يشير إلى تردّي هذا المجتمع وسقوطه في هاوية الغايات المادية التي تبرر الوسائل الملتوية

---

(١)- الغريب. د. عد العزيز. المكانة المهنية لعلم الاجتماع في المجتمع السعودي. مجلة العلوم الإنسانية. العدد ١٣. شتاء ٢٠٠٦م. كلية الآداب جامعة البحرين. ص١٧.

(٢)- الرحبي، مية. شوق، ص١٢٨.

والوضيعة إنّه انتصار المادي على الإنساني من جديد وتهشيم لقيم المجتمع ومبادئه، فقد أصبحت الثروة من يحدّد الاتجاهات والقيم في هذا المجتمع." تحولت المرأة الأمية إلى أغنى امرأة في البلاد، فقد كانت تجيد الرقص.. قررت بعض النسوة ممن أضناهن العمل بشهاداتهن الجامعية امتهان الرقص لكنهن لم يستطعن تكوين أي ثروة.. فقد كن يرقصن بجديّة بالغة." (١) تعرض الصورة المجتمعيّة هنا أمرين؛ الأول هو التضحية بالمكانة الاجتماعية الرفيعة في سبيل الثروة، وما ينجم عن ذلك من خيبة وخسارة؛ إذ إنّ الفاعلات لم يُجِدْن الرقص الذي يتطلّب مهارات خاصّة به فالمرأة الأمية تجيد الرقص الذي يتلاعب بمشاعر الحضور من الرجال، وهذا هو سرّ تفوقها، في حين أنّ بقية النسوة لا يتقنّ حالة المرح المرافقة له، إذ يرقصن بجديّة بالغة لذلك كانت خيبتهن في جمع الثروة كبيرة، لأنهن لم يتقنّ هذه المهنة. والأمر الثاني هو المقارنة بين مهنتين متفاوتتين في قيمتهما الاجتماعية وفي مردودهما المادي، فتنجم عن ذلك قضية التحاسد المهني التي يحدّد أطرافها الجدول الآتي:

العمل	المكانة الاجتماعية	المردود المادي
– بمقتضى الشهادة الجامعية	رفيعة	قليل
– الرقص	وضيعة	كثير

والصورة ناقصة لأنّها لا تصف مشاعر المرأة الأمية من حيث موقفها من نساء الطبقة المثقفة العاملة بشهاداتها الجامعية، بل تصف فقط غيرتهن منها وسعيهن إلى مجاراتها فيما أتقنته هرباً من خيبتها في تحقيق ذاتها ثقافياً. كما تظهر أنّ المهن التي تنتظم المجتمع كلما ارتقت ثقافيّاً وفكريّاً وأخلاقيّاً تدنّى مردودها المادي، والعكس صحيح. فعلى سبيل المثال قد تكون مهنة الكاتب (الأديب) من أرقى المهن ثقافيّاً وأخلاقياً لكنها تبقى دون إشباع حاجاته الأساسية من طعام وشراب ومستلزمات الحياة وهذا ما نجده في قصة "كاتب" (٢) الذي " عاد إلى بيته ممتلئ الجيب بالمكافأة التي قبضها عن روايته. استقبلته آمالهم العريضة بالترحيب والتهليل." (٣) فالمردود المادي وحده هو الذي يحتفظ بالقيمة ويعيد تركيب العلاقات في مجتمع النص الذي يُظهر أنّ الكاتب لا يمتلك مهنة أخرى يعيش وأسرته من دخلها، لذلك ترتّب عليه أن يوزّع المكافأة على النحو الآتي: " – مبلغ لابنه يقيم به أوده لمدة شهر في المدينة الجامعية. – مبلغ يملأ به قطرميز الزيتون الفارغ في بيته. – مبلغ لزوجته تقص به شعرها وتسويه. ولما

---

(١)– السابق: ص١٢٨.

(٢)– خرما، وفاء. الأجنحة المتكسّرة لـ "س" و"ع". ص ٩٩.

(٣)– السابق ص ٩٩.

كان حذاؤه قد بلي فقد احتفظ لنفسه بما تبقى ليرقع به ذلك الحذاء."(١) فالمهنة تقوم برسم المجتمع في النص وفقاً لمقاسات تعينها حسبما تقتضيه مكانتها ومردودها.

وتأسيساً على ما سبق يجد القارئ أنّ المجتمع في سياق علاقاته الاقتصادية عمل ومهنة ومصالح مشتركة بين أفراده، وإذا كانت المهن بما تدرّه من مكاسب تدفع بالأفراد نحو التنافس تارة ونحو التحاسد والتباغض والكراهية تارة أخرى فإنّ المجتمع صراع دائم لا يفتر ولا يهدأ وهذا ما نجده في قصة "مندوبة مبيعات" (٢) التي تحكي قصة فتاة تعمل مندوبة مبيعات لشركة، وتظهر براعتها إذ " تفرد بضاعتها بسرعة وتعرضها بأناقة. انظري مدام، هذه أدوات تجميل وهذه للتنظيف وتلك للتلميع، وهذه، وهذا.. ابتسامتها لا تفارق ثغرها وأصابعها تحرّك البضاعة بمهارة حاوٍ."(٣) وبذلك تستطيع أن تقنع الناس بشراء أشياء لا يحتاجونها وبأسعار " ربما أغلى من سعرها المعتاد في المحلات." (٤) ينافسها شاب مندوب مبيعات لشركة أخرى لا يحالفه الحظ في مهنته ليكون بمستوى الفتاة وقدرتها على الإقناع وإحراج الزبائن، فعندما لم يوفّق بالتعريف عن نفسه وعن بضاعته أو لم يفسح له المجال لذلك " تغضّن وجهه متألّماً وتمتم بشتيمة، ثم نزل درجات السلّم متثاقلاً. ذكرني بالمتسولين وبائعي العلكة من الأطفال بوجوههم المتمسكنة، لهجة الاستعطاف، نظرة المذلّة في العيون ثم الحقد المكتوم إن لم تلبِّ سؤالهم." (٥) وعندما عرف أنّ الفتاة تجلس وراء شجرة ذهب إليها وشاجرها ورمى بمحتويات حقيبتها على الأرض وركلها وفرّ هارباً. جاءت إليها المرأة التي اشترت منها سابقاً، معتذرة لأنها دلّت الشاب على مكانها، بعد أن ظنته أخاها أو صديقها، " – لماذا ضربك ذلك الوغد؟ أهو أخوك أم صديقك؟ – لا هذا ولا ذاك يا سيدتي. حتى أنّني لا أعرف اسمه. إنه مندوب مبيعات لشركة منافسة، كلما ذهبت إلى منطقة وجدته أمامي، وكأنّه لم يبق أماكن في هذا البلد إلاّ التي أقصدها. وفوق ذلك يتهمني بملاحقته وسرقة زبائنه."(٦) فالمنافسة هنا أدت إلى صراع وشجار بفعل الحسد الذي ملأ قلب الشاب الذي لا يتقن (بروتوكولات) المهنة ومستلزمات تداولها، ولأنه يعلم أنه أقوى من الفتاة المسكينة تجرّأ عليها فأهانها وضربها. وقد تبيّن للمرأة أنّ هذه الفتاة لا تخلو من قسوة وشراسة ولاسيما بعد أن وجدت معها خنجراً أخفته تحت قميصها الجينز.

---

(١)– السابق ص ٩٩.

(٢)– الرفاعي، سلوى. دنيا، دار الحوار، اللاذقية، ط١: ٢٠٠٥. ص ٥١– ٥٦.

(٣)– السابق ص ٥٣.

(٤)– السابق ص ٥٣.

(٥)– السابق ص ٥٤. وردت في النص " لم تلبي" والصحيح ما أثبت في المتن أعلاه.

(٦)– السابق ص ٥٥.

إنّ القصة تعالج مناسبة المهنة للجنس الذي يعمل فيها، كما تعالج مخاطر المهنة على الفتاة، وتصوّر مجتمعاً متفاوت الطبقات والشرائح الاجتماعية وذلك من خلال المقارنة بين الشخصيتين النسائيتين من جهة:

شخصية أولى: (شريحة اجتماعية) البطلة التي تروي النص	شخصية ثانية (شريحة ثانية) مندوبة المبيعات
– ترتاح في منزلها قيلولة بعد الظهر لا ترغب في ترك وسادتها	– في الوقت ذاته تسعى إلى البيع في الجو الصيفي الخانق تلح بالطرق على الباب بلطافة
– تشعر بالأسف لحال الفتاة، تتعاطف معها فتشتري منها بعض الأغراض (تعاطف)	– تقنع المرأة بابتسامتها وحذاقتها أن تشتري بعض الأغراض (مكر وخداع)
– تشعر بأنها خدعت بشرائها أغراضاً لا تحتاجها وبسعر أغلى من السوق	– تشعر بالسعادة والرضا وتغادر

هاتان الشخصيتان ترسمان وضعين اجتماعيين متناقضين هما: **وضع أول** مكتف اقتصادياً مما يجعل أفراده يأخذون قيلولة بعد الظهر ويشعرون بالراحة والأمان. **وضع ثان** غير مكتف اقتصادياً يبحث أفراده عن لقمة العيش في جو صيفي خانق. فيعملون أعمالاً لا تتناسب مع مقدراتهم " – لكن ألست معي في أنّ عملاً كهذا لا يناسبك؟ أنت فتاة لطيفة وجميلة.– وماذا ترغبين أن أعمل يا سيدتي؟ معلمة؟ لم أحظ بفرصة لدخول جامعة أو حتى معهد. موظفة؟ هبيني حظاً طيباً ومعارف مرموقين. أم جليسة أطفال كي أقضي عليهم؟ ها ها ها."(١) فالحاجة الماسّة هي ما دفع بالفتاة إلى عمل كهذا. وبين الفتاة البائعة الناجحة والشاب الذي خاب في المسعى ذاته مما دفعه للحقد عليها ومشاجرتها من جهة ثانية. فإمّا أن ينمّ المجتمع على مهنة تحترم الفرد وتعطيه الحق في حياة كريمة، وإمّا أن ينمّ على مهنة تزدري به وتحقّره.

*** المجتمع مصالح:**

تتعدّد الاتجاهات في المجتمع ومن ثمّ فكلّ يسير في ضوء مصلحته والمبادئ التي تدعمها، ممّا قد يؤثّر في اتجاهات المرء وقيمه. ومن ذلك ما تتحدّث عنه قصة: "شاعر كبير.. تاجر كبير"(٢) فعبد الرحمن تاجر سجاد، ولا يفقه من الشعر شيئاً، ولكنّه لأنّه ناسب شاعراً كبيراً

---

(١)– السابق ص٥٦.

(٢)– مطر، كلاديس. فرح عابر، دار نوفل، بيروت، ط١: ١٩٩٨. ص٥٩ –٦٩.

كان لزاماً عليه أن يجامل الشاعر الكبير أبا وليد ويهيئ نفسه دائماً إذ يعيد ويكرر أمام المرآة العبارات والكلمات التي سيقولها ولاسيما في اللقاء الذي طلب فيه يد كريمته لابنه حازم. وهو بدافع الغيرة من المكانة التي يحظى بها أبو وليد في البلاد سياسياً وثقافياً يحاول أن يقارن بين الموقعين (التاجر، والشاعر) يقول:" ... ويا أخي أبا وليد .. لنعترف لنعترف .. شاعر كبير مثل تاجر كبير كلاهما ضروريان لتجميل صورة هذا المجتمع!"(١).

وفي أيام التعزية بوفاة أبي وليد الشاعر الكبير الذي تعبت زوجته من مراجعة " برقيات التعزية التي أتتها من جهات ودول مختلفة.. ومن سفارات وحكام ورؤساء أحزاب. فجعوا بموت الشعر كما ورد في بعض النصوص..."(٢) كان لا بدّ لعبد الرحمن من أن " يوظّف هذه القرابة في دعم الحسب والنسب الذي يعيد تكرارهما في كل مناسبة.. إنه يفخر به هو الآخر بل إنّه مستعد هذه المرّة لأن يلبّي الدعوة إلى إلقاء كلمة في حفل تأبين هذا القريب الغالي.."(٣) فيستغلّها أيّما استغلال في التبجّح بمكانته الاقتصاديّة والترويج لصناعة السجّاد الفاخرة التي يعمل بها، ويقوّل أبا وليد ما لم يقله من عبارات فخر به وبصناعته، ويضيف "إني والحق يقال أقترح على الجمع الكريم وعلى الهيئات الثقافية في البلد أن تستغلّ اسم شاعرنا الكبير للترويج لصناعتنا الوطنيّة."(٤) ويعرض على الحضور سجادة ضخمة نسج عليها اسم الشاعر الكبير بخط كوفي جميل. ويذكر أنّه أطلق صبغة للشَّعر جديدة تحمل اسمه، وأنّه اقترح على رجل أعمال صديق له أن يطلقه على نوع جديد من العلكة، ويفاجئ الجميع بأنّه تجرّأ وفكّر بوضع ديوان شعري وهو لا يفقه في الشعر شيئاً، وتعهّد بأنّه سيسمح بتلحينه وغنائه ممّا يكسب الشاعر الراحل الخلود. فالمجتمع النصي هنا مجتمع مصالح جسدها عبد الرحمن خير تجسيد، في حين جاءت القيمة القومية والفكرية والثقافية للشاعر الكبير لتكون مادة ترويجية لصناعة هذا التاجر الاستغلالي الوصولي الذي لا يقدّر من قيم الحياة ولا يفهم منها إلاّ بقدر ما يفهم من الشعر.

---

(١)- السابق ص٦٤.

(٢)- السابق ص٦٤.

(٣)- السابق ص٦٥.

(٤)- السابق ص٦٨.

ثالثاُ من خلال العلاقات العاطفية والاقتصادية معاً:

المجتمع مؤامرة:

قد تتداخل العلاقات الاجتماعية بعضها مع بعضها الآخر مشكلة علاقات معقدة تختلط فيها المصالح والعواطف وتتدرّج شدة هذا الاختلاط والتعالق، وإذا ما تداخلت مشكلات الارتباط العاطفي مع إشكاليات المجتمع الطبقية القائمة على أساس اقتصادي، نتجت أزمات مستعصية قد لا تجد حلاً لها إلاّ بعد جهد جهيد. من هنا يمكن للمجتمع أن يصبح فخّاً كبيراً يهوي المرء في سراديبه العميقة، وهذا حال ليلى ومن ثمّ ابنها في قصة "أريد ابني" (١) التي يظهر مجتمعها المتأزم بدءاً من عنوان القصّة، فقد " كانت ليلى – وهي أم الطفل علاء– قد تزوجت من رجل ثري، تزوجها ليذلّ بها أباها، الذي كان مديوناً له، فلقد كانت المسألة بالنسبة لوفيق صفقة تجارية."(٢) إذ كانت أقرب إلى كونها موظفة استقبال يجهزها مختصون بالتجميل من كونها زوجة لها حقوق وعليها واجبات تجاه زوجها ضمن جو أسريّ دافئ، ممّا أوقعها في الملل، وقد حاولت أن تجاري المطلوب منها، وأن تتحمّل زيف المجتمع الارستقراطي، لكنها شيئاً فشيئاً استسلمت لعجزها عن هذه المجاراة ولم يستطع جنينها الذي أصبح في شهره السابع أن يصبّرها، فقد اعتذرت من المزينة التي تهيؤها لاستقبال ضيوف على الغداء، فتسمعها أخت زوجها شفيقة تلك الفتاة الشرسة التي لم تستجب لرجائها بل قالت: "لقد أحضرناك من بين الغنم والماعز، لقد أخذناك من الشارع، فهل تريدين أن تسيطري علينا وتجعلينا نسير على هواك، خسئت أيتها الوغدة فنجوم السماء أقرب لك من هذا."(٣) ويحضر زوجها فجأة ليجدهما على جدالهما، ولم يشفق عليها بل طلب منها مغادرة البيت والرجوع إلى بيت أهلها، غادرت واضعة أملها كلّه في طفلها الذي أنجبته بعد حين في المستشفى لكنّها لم تستطع رؤيته، إذ أخذته شفيقة منذ لحظة ولادته الأولى قسراً على الرغم من محاولة أمّ ليلى والطبيبة والممرضة منعها، لكنّ نفوذها أقوى فخفن على أنفسهن منها. وكم كان عذابها كبيراً عندما أخبروها بذلك وبقيت عشرة أعوام وهي تحاول رؤية ابنها لكن دون جدوى فقد كانوا لها بالمرصاد. وأخيراً راقبت زوجها الذي كان يصطحبه إلى المدرسة ونجحت في ذلك ورأته ودخلت المدرسة وطلبت من المديرة التي تأثّرت بقصتها أن تراه وتمّ لها ذلك وعرف الطفل أمّه بعد مجادلة جرت بينهما فقد عرف من عمّته أنّ أمّه قد رمته ولم ترضعه، لكنه الآن

---

(١)– مكارم، سعاد مهنا. من مذكرات معلمة. دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٧. ص ٨٩ – ٩٦. يشير النص إلى اسمين للطفل "علاء" في بداية النص و"عامر" في تضاعيفه. وهذا سهو في تقدير الباحث.

(٢)– السابق ص ٨٩. الصحيح في " بالنسبة " الواردة في المقبوس إسقاطها.

(٣)– السابق ص٩٢.

يعرف الحقيقة ويعد أمّه أن يتشاجر مع عمته ويتركها ويرحل ..لكنّ أمّه تقول له: "لا يا ولدي، لا تفعلها، لا أريدك أن تعيش بعيداً عن أبيك، وسأحضر دوماً لزيارتك هنا في المدرسة، فأنا لا أريدك أن تكون ممزّقاً بيني وبينهم، وإياك أن تعصي أمر عمتك وأبيك، فلقد ربتك شفيقة وتعبت عليك وسهرت عليك الليالي، إنها بمثابة أمك."(١) فمؤامرة المجتمع تنتهي ويتغير مفعولها من خلال صبر من تورط فيها – كما تشير القصة – ولكن ذلك منوط بصدق العاطفة التي تضعف كلّ سلطة تحاربها وهل هناك أقوى من عاطفة الأم؟!.

وإذا كان مجتمع ليلى مؤامرة دفعت فيها حياتها وأمومتها وقد استطاعت التغلّب على ظرفها بالصبر والمواظبة حتى ظفرت أخيراً بابنها، فإنّ المجتمع قد يظهر من خلال مؤامرات أخرى تكون أقل ضرراً على الذات الإنسانية لكنه يبقى ذلك المخاتل المراوغ الذي يبتدع الحيل والخدع ليطبق على الفرد من جديد ويعيده إلى الصراع الاجتماعي، ففي قصة "يحدث في المدينة سين"(٢) لا ينقذ الفرد كونه جزءاً من جماعة مخدوعة بل إن أخذ هذه الجماعة بالحيلة لأمر أسهل من خداع الفرد الذي يمكن له أن يستتمر في وجه خادعيه أو المتآمرين عليه، فالمسافرون ليلاً من هذه المدينة ينتظرون مجيء "البولمان " السياحي الذي تفوق أجرته ضعف أجرة الحافلات العادية (باصات الهوب هوب) لكنّهم أخذوا يتضجّرون من تأخره ومعهم أطفال ونساء وقد تأخر الوقت، وقد أعلمهم موظف شركة الانطلاق أن " البولمان" معطّل وسيأتي بولمان آخر لنقلهم، ولم يكد ينهي كلامه حتى جاء، وإذ به من نوع " الهوب هوب" فامتنعوا من الصعود إليه بادئ الأمر ثمّ خضعوا وصعدوا إليه عندما علموا أن لا بديل عن هذا الباص، وعندما وجدوه أقلّ مستوى ممّا تخيلوه آثروا النزول فهو لن يصل قبل ست ساعات يعني ساعتين زيادة على الوقت المحدّد، فضلاً عن كون كراسيه تكسر الظهر، وفضّل قسم منهم البقاء فيه لأن الأطفال ناموا، وإذ بشاب أشقر أخذ " يتحدّث بنبرة محرّضة : يا شباب نحن ضحية لعبة قذرة، وصاحب الشركة سيستفيد من فارق السعر (وعندما يسأل ما الحل؟ يجيب) أن ننزل، ونرفض السفر إلا حسب الاتفاق المدوّن على البطاقة، ثم التفت إلى السائق الذي كان ينتظر حسم الموقف، وأنت، أنت شريك في المؤامرة "(٣) تعلو الأصوات، يدافع السائق عن نفسه بمسكنة لم يتّضح معها إن كان متواطئاً أو ضحية، ينزلون إلى المكتب يطلبون رقم هاتف صاحب الشركة، يعتذر الموظّف قائلاً " (لا أستطيع إزعاج الدكتور)، قالها

---

(١)– السابق ص ٩٦. الصحيح في " بمثابة " الواردة في المقبوس إسقاطها.

(٢)– قباني، غالية. فنجان شاي مع مسز روبنسون. دار ميريت. القاهرة، ط١: ٢٠٠٣. ص٩٧– ١٠٥.

(٣)– السابق ص ٩٩.

كمن لقن الدرس جيداً، فتلقفها من حوله. (ويحمل لقب دكتـــور أيضـــاً!.. تشـــرفنا). (يمكـــن دكتوراه في النصب والاحتيال)" (١) لكن الشاب المحرِّض هاجمه فأرعبه واضطرّ للاتصـــال بصاحب الشركة الذي وعد بإرسال بولمان دون أن ينفّذ، في هذه الأثناء اقترب (ميكروباص) نزل سائقه ليستفسر عن المشكلة التي استهجن فيها فعل زملائه في المهنة، وكان أحد الركاب قد وجد لديه مقعدين خاليين فاتّفق معه عليهما، وذهب لينادي على زوجته، لكنّه كان قد ملأهما بركاب آخرين وأوشك أن يتحرّك، عندما عاد الراكب أخذ يشتمه ويقول "ألم تعدني أنا؟! الآخر دفع لك أكثر!"(٢) وكان الحشد قد فهموا أن الدكتور قد ضحك عليهم، فذهب فريق منهم إلـــى المخفر من دون جدوى إذ القضية لا تدخل في اختصاص الشرطة، ولم يكن أمامهم والحـــال هذه إلا الذهاب إلى بيت الدكتور وقد أخذوا الموظف رهينة، وعندما قابلوه أعياه الاتفاق معهم إذ يريدون فارق المبلغ كاملاً أو بولمان درجة أولى، وهو يريد أن يعيد لهم ثلاثين ليرة عـــن كل بطاقة، فضعفوا لكنّ الشاب المحرِّضَ وبّخهم لتراخيهم وذكّرهم بما اتفقوا عليه، فما كـــان من الدكتور إلا أن طلب من الشاب ذاته أن ينتحي به جانباً بحجة أنّه لا يستطيع التفاهم مـــع أربعين شخصاً، وعلى مسافة منظورة غير مسموعة دار الجدل بينهما غابا عن النظر خلالـــه لحظات، ثمّ عادا ليقول الشاب بلهجة القانع الراضي " الدكتور عنده متاعب في القلـــب، ولـــن نكون سبباً في مصاب له لا سمح الله.... الحل الوسط بيننا وبينه، ن يستعيد كل راكب جزءاً من قيمة البطاقة، ونغادر قبل لسعة الشمس."(٣) وبشيء من الاستعراض المسرحي من قبـــل الدكتور والشاب أقنعا الجمهور بذلك، أمّا الثلاثين ليرة التي في ذمّة الشاب فقد اقترح أن يـــتم صرفها في الاستراحة لكل واحد (سندويشة) وشاي. فالفرد منهم لا يكاد يخرج مـــن مـــؤامرة نصب حتى يقع في أخرى، فقد تناولوا فطورهم في استراحة تتناسب في رداءتها مع الحافلـــة التي خضتهم خضّاً، ومعظمهم رمى طعامه قرفاً وتقزّزاً.

المجتمع مداولة:

لا شكّ في أنّ المجتمع، وفقاً لما سبق، حبكة لصراع دائم، صراع لـــه أدواتـــه العاطفيـــة والسلطوية (القوة، القدرة) والسلطة غالباً ما تتمثّل بالمال بوصفه القوّة التي تشتري ما يشـــاء مالكها، ومن ثمّ لها القدرة على جعل صاحبها – أو المتطلِّع إليها – يبيع ما يشاء أيضـــاً فـــي سبيلها، ولكن قد يتخلّى المجتمع عن مؤامراته إذا ما تملّك ما يستعيض به عنها، ليظهر قدرة

---

(١)- السابق ص١٠٠.

(٢)- السابق ص١٠١.

(٣)- السابق ص١٠٤.

التحوّل والتغيّر بفعل القوة والعنف التي يمتلكها بعض متنفّذيه؛ فلم يعد هناك مجال لمكيدة أو فخ أو كمين، بل ما هو أقسى من ذلك وأعنف؛ ففي مجموعة إيحاءات جديدة نجد القصة رقم[٣٤]:" لم يجد اسمه في قائمة أسماء الناجحين المعلّقة في لوحة، خلف زجاج شفاف، في كليّة الطب. شكا الأمر إلى أبيه الذي (تطالُ يدَه كلَّ شيء).. دقّ الأب على صدره وقال له:- دعِ الأمر لي. كانت أمّه كعادتها في المطبخ.. تجهِّز لهما طعام الغداء. في اليوم الثاني.. وقف الطالب أمام اللوحة، وفرح حين شاهد اسمه مضافاً إلى أسماء الناجحين بخطٍّ (يدٍ يَطالُها كلُّ شيء). وهناك ملحوظة كُتِبَت هي: إضافة بعض الأسماء التي سقطت سهواً."(١) وفيها نجد سياقين: سياق العاطفة: - أبوة – أمومة – بنوة.

وسياق السيطرة: - يد تطال كلَّ شيء - يد يطالها كلُّ شيء.

وينتج عن حبكتهما سياق الأحداث المرتبطة بمجموعة من الأفعال الاجتماعية المتضادّة التي ترسم خطّاً بيانيّاً للصراع في المجتمع؛ الإخفاق ≠ النجاح (الابن)، الوعي≠ السهو (الأب، الأم). الوساطة (المسؤول ≠ المواطن/ الموظف) وإذا ما بدأ النص بالإشارة إلى إخفاق الابن ومن ثمّ نجاح الأب بقوّة سلطته في إنجاحه، فإنّ المجموع النصي يشي بما ستؤول إليه أمور في نهاية المطاف فالنتيجة الاجتماعية هي خلق جيل مخفق، ومن ثمّ العودة إلى الخيبة التي ابتدأ بها النص فالمجتمع كما يختزنه النص مداولة، في مراحل تشكّله المختلفة، وعبر جميع مؤسساته الاجتماعية (الأسرة، الجامعة..) تتعاقب فيه لحظات الإنجاز والإحباط، السلب والإيجاب، وهذا ما يجعل البحث ينحو إلى القول إنّ السمة الغالبة في المجتمع هي سمة التغيّر والتّجدّد، فما تقرّه حقبة زمنيّة من مبادئ وأسس في علاقات الناس، ربما دحضته حقبة لاحقة، هذا هو ديدن الحياة الاجتماعية. وإذا كان مفهوم الأبوة مفهوماً مقدّساً في بعض أعراف المجتمع الشرقي، فإنّ بعض ما يُلاحظ اليوم في علاقات الأبناء والآباء يشير إلى غير ذلك، وهذا ما نجده في قصة "دنيا"(٢) التي تشير إلى انقلاب المعايير في التعامل مع الأب الذي كان بارّاً بأبيه (الجد) إذ "لا يتوانى عن تقديم أي عون ومساعدة لوالده، مقابل زرع الابتسامة على شفتيه ودعوة صالحة."(٣) لكنّ أبناءه لم يكونوا بارّين به، كما فعل مع أبيه الذي أوصاه بالحذر إذ تنبّأ له " بما هو غريب وعجيب في لحظات احتضاره الأخيرة .. قال: - اسمع يا ولدي.. الزمن يتجدّد والنفوس لن تظلّ على ما هي عليه الآن.. اترك لنفسك شيئاً." (٤)، لكنّه

---

(١)- قصبجي، ضياء. إيحاءات جديدة. اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩. ص٥٨.

(٢)- جودت، سها جلال. رجل في المزاد، دار الثريا للنشر، حلب. ط١: ٢٠٠١. ص٨٧-٩٤.

(٣)- السابق ص٩٠.

(٤)- السابق ص٩٠.

بدافع من أبوّته وقع في المحظور؛ إذ أذعن لرغبة أبنائه في بيع الدار، ولم يبق له شيء وقد أغوتهم الدنيا بمفاتنها، فجعلتهم يهملونه؛ "هم في أبراجهم يعيشون حالة من البذخ متحكمة بالإرادة والعقل تاركين الرجل الكهل منزوياً على أريكة خاصة به، لا يمكنه التحرّك إلاّ بأمر من السيّدة الحاكمة التي كانت ترقى بولده نحو الحياة الثرية. شاهد نفسه عاجزاً .. مشلولاً.. هو يعلم إن تكلّم فمصيره دار العجزة وحينئذ سيحرم من مشاهدتهم وهو من كرّس حياته وكلّ تعبه لأجلهم." (١) فبينما الأب يبدي لهم حنان الأبوة وعطفها، ويشتاق لبادرة عطف منهم نحوه، انصرف همهم إلى أن يصيبوا المزيد من أموال الدنيا، لذلك نراهم يتباطؤون عن تلبية دعوته لهم ليستمعوا إلى وصيته، لكنهم ما أن يتخيلوا أنّه قد يورثهم شيئاً ما " ترى هل كان يخفي إرثاً ما؟.. هل يملك ليرات ذهبية خبيئة سيوزّعها علينا اليوم؟" (٢) حتى سارعوا إليه يلبونه، وكم كانت خيبتهم كبيرة عندما أوصاهم بسقاية قبره من بعد موته، ولاسيما أنّهم اضطرّوا أن يقسموا أمامه أن يفعلوا. وعندما حان وقت تنفيذ الوصية، تشاجروا من سيبدأ أولاً، ثمّ ما لبثوا أن انتهوا إلى حلٍّ يرضي الجميع؛ فاستأجروا رجلاً يقوم بهذا العمل مقابل أجر شهري. وهم لم يقوموا بواجباتهم نحوه في حياته، فكيف بهم بعد وفاته. هكذا نجد أنّ نبوءة الجد قد تحققت، وقد تغير الزمن وتغيرت العلاقات فيما بين أكثر الناس قرباً.

الفترة (الجيل)	الشخصية المعنية	صفاته	مكانة الأب
زمن (أو جيل) أول	كان ابناً بارّاً بأبيه	فقر، انتماء، وفرة الوقت للعمل والتواصل مع الأب	معزّز، مكرم، يحظى بكل عناية
زمن (أو جيل) ثان	أصبح أباً مُهمَلاً	غنى، امتلاك عقارات، لا وقت لرؤية الأب	لا مكانة له، قيمته رهن ما يملك من مال، لا يعتنى به

فالحياة الاجتماعية تتداولها أعراف وعادات تتولّد – عبر الزمن – من أواليات المعايشة المحكومة بنسقي العواطف والمصالح اللذين يطبقان على المجتمع ويتداولانه. وقد لا ينجح الباحث في تحديد كيفيات حدوث هذا التداول وحصرها لكثرتها، وحسبه أن يشير إلى وجوده، ويمثّل له بأمثلة قصصية تضمّنته وأقامت مفارقتها الحكائيّة عليه.

---

(١)– السابق ص٩١.

(٢) – السابق ص٩٣.

*** البحث عن المجتمع:**

هل مجتمع الذات هو الآخر المعاشِر؟

قد لا يخفى على أحد أنّ الذات لا تتعرّف إلى ذاتها إلاّ ضمن المجتمع، ولا تدرك نفسها إلاّ في سيرورته وفعالياته، فهي ذات مقايسة إلى ذات أخرى تستكمل من خلالها الشعور بـــ (الأنا) النفسي المستقل، وتحقق بها وجودها الاجتماعي، وتمارس من خلالها حيويتها وفاعليتها، فالمجتمع، والحال هذه، منوط بوجودهما معاً، وغياب إحداهما عن الأخرى يعني فقداناً للمجتمع، وسقوطاً في قاع من الاختلاطات النفسية وما يلحق بها من تصدع للذات في مستواها النفسي. وكمثال على ذلك نسوق قصة "العانس" (١) التي تعيش فيها الذات حالة وحشة واغتراب قاسيين وتصبح حياتها مجرد زمن فيزيائي خاو، فقد كلّ معنى: " تك .. تك .. تك إيقاع رتيب يخدش شرنقة الجمود التي باتت تغلّف كيانها منذ زمن.. تك .. تك.. تك .. وحده بندول الساعة الجدارية بحركته النواسية يخطفها من شرودها المزمن، فيذكّرها بشيء اسمه الزمن." (٢) فمجتمع الذات هنا – إن كان لها مجتمع في هذه الحال – تحول إلى زمن مقيت مفرّغ من معانيه وفوائده، أو استحال إلى مجال نفسي مشتّت وكيان جسدي ممزّق " غدّار أنت يا زمن؛ رتيباً تمر، مملاّ تمر، جلست تحدّث نفسها، وقد تسمّرت عيناها نحو اللوحة المعلّقة بين الأرض والسماء كأحلامها التي تلاشت بين طيّات الزمن؛ إنّ الجراح وإن كانت بليغة فلن يشعر بألمها إلاّ الجسد الذي يحملها.. وإن الأثر الذي يتركه ذاك الجرح على الجسد يبقى بقدر ما تكون عميقة."(٣) إنّها كلمات اللوحة التي أهداها إياها ابن عمّها المهاجر إلى بلاد الغربة، حبيبها الذي انتظرته طويلاً لكنه نسيها كما نسي أمه وأباه وفاتحة الخطبة وشيخ القرية. هذه هي حال الفتاة التي بقيت دون زواج في حين تزوجت كل أترابها من صبايا القرية وأنجبن وذقن حلاوة الحياة: " تك.. تك.. تك.. أربعون عاماً كلمح البصر. إنها عقارب الزمن تنفث السمَّ الزعاف، ويمضي قطار العمر دون أن يقف بها يوماً في محطة للفرح."(٤) وعلى الرغم من وجود أشخاص آخرين في المجتمع الذي تعيش فيه هذه الفتاة العانس إلاّ أنّهم لا يدخلون نسق الاتصال ولاسيما في المستويات العاطفية والجنسية والتعايشية التي يحتاجها المرء في مجتمعه الخاص، ممّا ينحيهم خارج أسوار المجتمع الذي ترومه الذات وتسعى للحياة فيه مجتمع المعاشرة الحميمية التي تتحقق للذات انتماءها الاجتماعي الحقيقي،

---

(١)– زين، ظلمة يوسف. طقوس غريبة. دار المرساة، اللاذقية. ط١: ٢٠٠٥. ص٣٣– ٣٨.

(٢)– السابق ص ٣٥.

(٣)– السابق ص٣٥.

(٤)– السابق ص ٣٨.

حيث يمتلئ الزمن بمعانيه ويتحوّل من زمن نفسي مرضي عقيم إلى زمن اجتماعي منتج.

هل المجتمع وهم يقبع في خفايا الفرد؟

المجتمع من بعيد علاقات متوهّمة، وظنون مريبة، وهو التوقّعات المحتملة إذ "ليس هناك من شيء اسمه المجتمع" (١) في واقع الأمر، وإنما المجتمع انعكاس للأوهام والظنون، ففي قصة "المشربية" (٢) نجد صورة المجتمع من منظور جديد؛ منظور يتأسس على البعد والفاصل الذي يفصل المرء عن المجتمع؛ "ما أجمل أن ترى العالم من وراء مشربية!... ما أمتع الأشياء من وراء مشربية! إنها تفقد فجاجتها، تصير أكثر إثارة... أعجبتني اللعبة، فصرت أقف بالساعات وراءها، أحرّك طبقاتها، أفتح وأغلق، أتلاعب بالأضواء، وأركّب العالم على مزاجي. وكنت دائماً أتساءل: ترى كيف يراني العالم من وراء المشربية؟!"(٣) فالأوهام التي توحي بها المشربية عبر طبقاتها الثلاث تكاد لا تنتهي " لذا تكثر الاحتمالات وتنفتح على ما لا نهاية.." (٤) وهي تعرّي المجتمع من خلال عملية مراقبة متبادلة بين المرأة التي تختبئ وراء المشربية وتراقب رواد المطعم، وبعض رواد المطعم الذين ينتبهون إلى وجود شخص وراء المشربية. عملية المراقبة هذه ترسمها القصة في مقاطعها الثلاثة التي تتبع مقدمتها تحت ثلاثة تساؤلات للمرأة من الداخل: – تساؤل أول: " كيف يراني رجلٌ من وراء المشربية"(٥) وتقص – مُتَخَيِّلَة – ماذا يمكن لهذا الرجل أن يتوهم، وتزجّه في لعبة مونولوجية يحاور بها نفسه؛ مخاطباً امرأة افترضها وراء المشربية ويطلق العنان لأخيلته وغرائزه لتفعل فعلها مع هذه المرأة ولاسيما بعد أن أنير مصباح الغرفة؛ ".. الأزرق الداكن يتحاور مع ثديين بلون مختلف تماماً، أبيض أو وردي... تلهبني الأساور والخلاخل، وتحملني إلى صفحات عتيقة. ما هذه الحركات المتغيرة؟ أترقصين يا امرأة! ارحمي أعصابي، لم أعد أحتمل، سأقبض عليك بين ذراعي وأهصرك، سأوسعك لثماً وشمّاً وتقبيلاً.. ثمّ .. ثمّ.. أوه لقد انقطعت الكهرباء، هل هذا وقتها. " (٦) وبذلك تتوقف أخيلته ليعود إلى واقعه؛ رجل ستيني في مطعم ينفث دخان غليونه، ويتسلّى بشيء من المقبلات مع كأس عرق كثيراً ما ينساه فلا يرشف منه

---

(١)– كريب، إيان. النظرية الاجتماعية. ص ١٦٩

(٢)– العجيلي، شهلا. المشربية. دار كلمات للفنون والنشر، حلب، ٢٠٠٥. ص ٣٩– ٤٧.

(٣)– السابق ص٣٩–٤٠.

(٤)– السابق ص٤٠.

(٥)– السابق ص ٤١.

(٦)– السابق ص ٤٢.

إلا القليل، يجلس إلى وقت متأخر من الليل.

– تساؤل ثان: " كيف تراني امرأةٌ من وراء المشربية "(١) وتقص – مُتَخَيِّلَة أيضاً – أنّ هذه المرأة تتوهم وجود رجل وراء المشربية وتقول في نفسها " من تراه ذلك الرجل خلف الثقوب هناك، ماذا يريد مني؟ صار له مدة يراقبني، يرصد كلّ تحركاتي ونظراتي، حتى رشفتي للقهوة أشعر أنّها مرصودة. أكاد أختنق بالرجال، في العمل، في الشارع، وهنا."(٢) فهي تحلق مع ظنونها وخيالاتها؛ لترسم رجلاً تنفر منه حيناً لكثرة إلحاحه عليها " .. و .. وإنّك جبان، جبان جدّاً، لا تتلاعب بتلك الثقوب وبذلك الضوء، لقد قبضت على ملامحك، وأنا لست جبانة، حينما تنزل سأعرف شغلي معك. ماذا تريد؟ ها! ردّ علي.." (٣) وتأنس إليه حيناً آخر "ما رأيك أن نصير صديقين، أن تنزل إلي هنا، نجلس معاً ونتحاور، أليس ذلك أفضل من أن أحاور فناجين القهوة وشبح يترصّدني! سيكون حواراً مميّزاً ومفيداً، لأنني واثقة من أنّك رجل مميّز ومفيد، وإلاّ ما جلست وراء تلك الثقوب ساعات لتتأمّل... عندي فكرة غيرها، أجمل، لنكن عاشقين.."(٤) فتلوّح له بيديها، وحين تهمّ بأن تصعد إليه تنقطع الكهرباء...

– تساؤل ثالث: " كيف يراني رجل آخر من وراء المشربية"(٥) تتخيّل هذه المرّة رجلاً مطارداً من قبل الشرطة وهو يظنّ أن الشخص القابع وراء المشربية هو المقدّم الذي يلاحقه " شباب، هدّئوا اللعب قليلاً، إننا مراقبون، هناك وراء الثقوب الخشبية، تلك النافذة الغربية، هناك شخص وراءها، لا ..لا، لا تنظروا كيلا يشعر أنّنا كشفناه... إنّه يضايقني، لأنه.. لأنه غبي؛ ألا يعرف أنّ الحكومة كلّها أصحابنا، وأنسباؤنا... صار الموضوع يحتاج طلعة إلى (المعلّم). لكن لماذا القلق؟ ربما هي مجرّد شكوك، ليس معي أي شيء... أنت تراقبني أم لا؟ انزل أيّها الغبي تعال فتشني وخلّصني، أريد أن أعرف كيف أسهر مثل الناس، أريد أن أعيش حياتي بلا رقابة.." (٦) ويلعن في سرّه هذه المدينة، وما أن تنقطع الكهرباء حتى يسارع في الهرب.. في نهاية القصة تشير إلى رحيل رواد المطعم الثلاثة دفعة واحدة عند انقطاع الكهرباء؛ " هرب واحد، واتّجه الرجل الستيني، والمرأة إلى باب البناية. ارتددت إلى الداخل قليلاً.. قليلاً، واقتربت من باب الشقة، سمعت أصوات أقدام، ثمّ قرع الباب، نظرت من العين الساحرة: الاثنان قالا لبعضهما (مرحباً)، وبدا الارتباك عليهما، يبدو أنّ كلاً منهما فوجئ بوجود الآخر،

---

(١)– السابق ص٤٣.

(٢)– السابق ص٤٣.

(٣)– السابق ص٤٤.

(٤)– السابق ص ٤٤.

(٥)– السابق ص٤٥.

(٦)– السابق ص ٤٦.

بادر الرجل: أليس هو بيت السيّد.. أجابت المرأة: ظننته بيت السيّدة... قالا لبعضهما عفواً، ثمّ نزلا وكل منهما لا يلوي على شيء." (١) وبناء على تداخل الواقع المعيش مع المتوهم المأمول، والمتوهم المقلق نجد عناصر اجتماعية خفية في المجتمع، فليس المجتمع هنا، ومن خلال ما أضافته المشربية من منظور جديد للنظر إلى الناس عبر قنوات التوهم، مجتمعاً واقعياً محضاً، وإنما هو مجتمع يعيش المرء فيه تهيؤاته ومزاعمه وتخوفاته آماله، وهذا كلّه ناجم عن تقاطع مجتمع الذاكرة ومجتمع الخيال وتداخلهما مع مجتمع الواقع.

ويمكن لهذا البحث في نهاية ما قدمه من أفكار حول المجتمع العلاقاتي وقاربه من صور له أن يجمل القول فيه على النحو الآتي: إن مجموعة الصور الموقوف عليها في المجتمع العلاقاتي تشير إلى قهر الذات المفردة واغترابها عن الآخر المعاشر أو المعايش، وفقدانها للسيطرة على زمام العلاقة الرابطة بينهما أيّاً كان نوعها؛ أولية أو ثانويّة، عاطفية أو اقتصادية. ممّا ينمّ على الشرخ الاجتماعي الذي يعانيه المجتمع في القصة القصيرة السورية المنتجة من منظور نسائي.

صورة المجتمع الثقافي:

لقد انتهى البحث إلى أنّ الاغتراب هو البؤرة المحرقية للعدسات العاكسة في النصوص المقروءة حتى الآن ففي الفصل السابق وقف على اغتراب الذات عن ذاتها إذ عوّلت على المادة وجعلت لها القيمة التي فقدتها في نفسها، وفي هذا الفصل في صورة المجتمع العلاقاتي وقف على اغتراب الذات عن مجتمعها المعيش؛ ولا بدّ هنا أن تبحث هذه الذات عن حلٍّ لها لقهر هذا الاغتراب، فإن عجزت عن ذلك انسربت في أتون اغتراب شامل لا انفكاك منه. ومن ثمّ فإنّ الغاية هنا هي تحقيق الذات لذاتها من خلال تحقيقها لحاجاتها المعرفية والجماليّة؛ فالمجتمع الثقافي هو الفضاء الذي تعيد الذات فيه توازنها، ولذلك كانت الثقافة والمعرفة الحل المقترح لها، فالمجتمع الثقافي هو مجتمع خيال الذات المقهورة، وقد شرع البحث يحدّد صورة المجتمع الثقافي الذي يعوّل على اللغة الرامزة إذ نجد في بعض النصوص صورة لمجتمع تخييلي، يمكن من خلال فك رموزه أن نحصل على مجتمع ثقافي؛ بمعنى أنّه ليس مجتمعاً عاديّاً معيشاً، وإنّما لوحة فنيّة (أدبيّة – تشكيلية) تعكس ملامح المجتمع الواقعي المعيش، بما يتبطّنه من هموم وإشكاليات، ترتقي بها اللغة الرمزية إلى حالة ثقافية متعالية.

---

(١) – السابق ص ٤٧.

وإذن؛ بدا المجتمع في المستوى المادّي بهيئة كلّية – لم يعطها البحث أسماء لأنها تقارب صورة المجتمع ولا تحدّدها بل تجمّع أطيافها بملمح واحد قاهر للذات المفردة وطاغ عليها – ما لبثت هذه الهيئة أن ارتسمت بصور اجترحها البحث من علاقات أفراد المجتمع في المستوى العلاقاتي المتجسّد – عاطفيّاً واقتصاديّاً – في المعايشة والمعاشرة الموجودتين في المنظومة البشرية؛ فظهر المجتمع في مستوى التعالق العاطفي معاملة، حواراً، أسرة، أعرافاً وتقاليد، معركة، دهليزاً أو دوامة تضيع من فيها، وظهر في مستوى التعالق الاقتصادي بوصفه مهنة، ومصالح، وفي مستوى ثالث يجمع المستويين السابقين ظهر مجتمع الإنسان بوصفه مؤامرة يخططها الإنسان ليوقع بأخيه الإنسان، فإذا ما أقصي عنصر التآمر هذا كان المجتمع مداولة؛ بمعنى أنّه معطى تاريخي يخضع لسلطة الزمن فيتغيّر بتغيّره، وتغيّر القوى الفاعلة فيه، وبعد هذا وذاك قد لا يكون هناك مجتمع، إذ إنّه مفقود؛ فتلهث الذات الإنسانيّة – بدافع الحسّ الجمعي الذي يقبع في باطنها– للبحث عنه وتزجّ نفسها في صراع داخلي مأساوي مؤلم إن لم تجده، مما يحدو بها أن تتوهّمه، فيغدو المجتمع وهماً أو ظنّاً ويتحوّل إلى فضاء غير منته من الاحتمالات والشكوك التي تغير في سلوك أفراده وأفعالهم. وإذ الأمر كذلك فقد غدت الصور الفنّيّة المبتدعة للمجتمع ضرورة فاعلة في ذات الإنسان ليستطيع من خلالها تغيير المقاييس الاجتماعية والارتقاء بها عبر خياله وثقافته إلى ما يمكن تسميته بالمجتمع السوي أو الكامل الذي لا يمكن للذات أن تعيش إنسانيتها بحقّ إلاّ في مضماره.

وهذه الصورة الفنّية المبتدعة هي صورة المجتمع الثقافي التي تبدّت مسبقاً في الميثيولوجيا فوضعت في المجتمع الأسطوري عناصر متخيَّلَة ومتوهَّمَة ساعدت في توسيع أطر المجتمع المعيش وتفسير ما يعتريه من نقص وقلة، ولذلك سيعوّل هنا على العناصر السوسيونصية الرمزية التي من شأنها أن ترسم في تضاعيف النص القصصي مجتمعاً جديداً يعيد إنتاج الظواهر الاجتماعية المعيشة في بعد ثقافي واع يحيلها من خلاله إلى نوع من المعاينة للكشف عن مواطن الخلل والعيب والنقص فيها ومحاولة عرض لإمكانات المعالجة والاستطباب، فتجد الذات في ذلك أملاً جديداً للخروج من أزمة الاغتراب القائمة، فإن لم تحقق ذلك حسبها أن تشير إلى موطن الوجع المتسرطن من جهة، وإلى عجزها واستسلامها أمام حالة الاغتراب الشامل الذي انتهت إليه. وهي في سعيها هذا تحاول عبر النظر إلى المجتمع بوصفه لغة أو فنّاً للتشكيل أن تقف على صور إبداعية غير واقعية (مؤسطرة) تشير إلى الأمور المشار إليها سابقاً.

*** المجتمع لعبة كبرى:**

لعلّ النظر إلى الفعاليات الاجتماعية – بوصفها ألاعيب بين البشر تحقق لهم مكاسب ومصالح معينة – يتيح للناظر تفهم كون المجتمع لعبة كبرى لا بدّ للذات المفردة من أن تفهمها وتعرف أصولها كي تنخرط فيها لتحقق ذاتها من خلالها ولتحصل على أكبر قدر من الربح الاجتماعي، وفي قصة " أوراق اللعب .. أوراق الأشجار" (١) تظهر رموز النص صراعاً بين الذات ومجتمعها الذي يمارس مجموعة من الألعاب التي من شأنها أن تنعكس سلباً على عالم الذات المفردة ممّا يجعلها تفرّ هاربة إلى الطبيعة بوصفها نقيضاً للمجتمع وفقاً للترميز الآتي:

الرمز	دلالته	الرمز	دلالته	الرمز	دلالته
القاعة	المجتمع	**الشجرة وأوراقها**	الطبيعة	**أوراق اللعب**	**فاعليات المجتمع**
الطائر	الحرية	**الخسارة والربح**	المصالح	الورقة	الإنسان
الألعاب الجديدة	**حيل وأساليب أخرى للربح**	اللعبة	**التآمر الاجتماعي الابتزاز العاطفي**	اللعبة	**الاحتيال الودي اللف والدوران**
انعدام السمع	**فقدان التواصل الاجتماعي**	اللعبة	**سحق الآخرين تكسير الرؤوس**	اللعبة	**الكذب المنمّق، والصدق الملفّق.**

ويبدو أنّ مجتمع القاعة ليس مجتمعاً محليّاً وحسب، بل هو مجتمع عالمي " في وسط القاعة رأيت طاولة بيضويّة الشكل رسمت عليها خارطة العالم، امتدت الخارطة بمحيطاتها وقاراتها الملوّنة، توزّع الناس حول الطاولة، وجوه بيضاء، ووجوه سمراء، عيون خضراء وعيون بنية، بعضهم يرتدون ثياباً سميكة ويرتجفون من البرد، وبعضهم يرتدون قمصاناً بأكمام قصيرة، ويسيل العرق على جباههم، نساء من كل الأشكال والألوان."(٢) إلى هذه القاعة دخل راوي القصة (السرد بضمير التجربة: الأنا) الذي يمثّل الإنسان الفرد في المجتمع؛ وذلك لأنّه حدّد هويّته من خلال سرد تجربته، ولم تتحدّد هويّات الناس الذين يتحدثون فلا يسمع بعضُهم بعضَهم الآخر، ولكنهم يفهمون إشارات الأيدي " أشار الناس الذين حول الطاولة بأيديهم نحوي، امتدت الأيدي إلى عنقي، حاولت الصراخ لم أستطع، اختفت الأيدي، اختفى الناس

---

(١)– الدانا، ندى. أوراق اللعب ... أوراق الأشجار. ط١، ١٩٩٦. حلب، إصدار خاص. ٦٧ –٧٠.

(٢)– السابق ص ٦٧.

تطايرت الكراسي، عادوا ثانية، تقدّم أحدهم باتجاهي، كانت عيناه زجاجيتين، خشيت أن يصطدم بي، هربت إلى زاوية القاعة."(١) وهكذا تظهر عدائية المجتمع للفرد، وعدم قدرة الفرد على التفاهم مع مجتمع لا يسمع أبناؤه أصواتهم، بل يلعبون الورق في مجموعات منقسمة، يتصايحون، يتعالى الهتاف والصراخ، وكل منهم ينعت الآخر بالغش"- أنا لا أغشّ، أنت لا تفهمين قواعد اللعبة. أمسك الرجل ذو القميص الأبيض بعنق الرجل ذي البدلة البنيّة: - يا هذا! كلّ مرة أخسر وأنت تربح، قل لي من هو الساحر الذي تتآمر معه ضدي؟!"(٢) من هنا كان على الفرد أن يقترب أكثر ليفهم ما يدور في هذا المجتمع، وأن يسترق النظر إلى الأوراق؛ وإذ به يتماهى معها؛ " سقطت ورقة الختيار على الأرض، التقطتها، تفرّست فيها، أحسست بأني أكتهل، أعدتُها إلى الطاولة بسرعة " (٣) حاول أن يتواصل معهم " صحت بصوت عال: (أنا هنا) لم يسمعوني. أمسكت بيد أحدهم، لم يتحرك، وكأنّني لم أفعل شيئاً. أخيراً جلست تحت الطاولة، وإذ بيد امرأة (تنتشني) من مكاني قائلة: - وجدت الورقة التي سقطت مني. ضمّتني إلى أوراقها، صرخت: أنا لست ورقة لعب أنا إنسان." (٤) وهكذا نجد أنّ الإنسان الذي كاد أن ينسى كيانه لدرجة أنّه يدمجه مع الأشياء (ويتشيّأ)، يتنبّه لكينونته ويتمسّك بهويّته، لكن المجتمع يعيد الكرّة ويجعله مجرّد ورقة للعب، وذلك على الرغم من دفاعه عن نفسه، وندائه لأمّه التي لم تكن سوى واحدة من هؤلاء اللاعبين، وهكذا أخذت تتداوله الأيدي ممّا جعله يكتشف المزيد من ألعابهم ذات الأسماء الغريبة؛ كلعبة الابتزاز العاطفي، ولعبة اللف والدوران، ولعبة الصياح المفتعل، ولعبة الاستعراض الفانتازي، ولعبة سحق الآخرين، ولعبة تكسير الرؤوس، أو تحطيمها.. والأغرب من ذلك أنّ والده استعمله ورقةً للعب في هذه اللعبة الأخيرة ولم يسمع استغاثته، في نهاية المطاف، عندما أراد اللاعبون الاستراحة وبدؤوا يضعون الأوراق في العلب " هربت من النافذة قبل أن يضعوني في إحدى العلب، كانت الشجرة العالية بجانب النافذة تمطر أوراقها الصفراء على الأرض، وكنت ورقة خضراء تتربع على قمة الشجرة، أحسست بالانتعاش والقوة، تحولت إلى طائر رشيق، وبدأت الطيران بعيداً عن القاعة."(٥) فالذات في مجتمع كهذا تعاني اغتراباً عن ذاتها (التماهي مع ورقة الختيار، وتقبيله لورقة البنت، ورؤيته لصورته في ورقة الصبي)(٦)، ومن

---

(١)- السابق ص ٦٧.

(٢)- السابق ص ٦٨.

(٣)- السابق ص ٦٨.

(٤)- السابق ص ٦٨.

(٥)- السابق ص٧٠.

(٦)- السابق ص ٦٨.

ثمّ اغتراباً عن مجتمعها " الوجوه غريبة، والأصوات مرتفعة متداخلة، وأنا أقفز على الطاولة، أقف على رؤوس الموجودين، أدخل في جيوبهم، أسرق سجائرهم، ولا يراني أحد."(١) إنّـــه اغتراب كلّي شامل، ولذلك تبحث عن الحل الجذري؛ فلكي تقهر اغترابها تهرب إلى الطبيعة، ثمّ تتحوّل فيها من ورقة خضراء إلى طائر، وبهذا الهروب وذلك التحوّل نجد إدانـــة الفـــرد للمجتمع وتوقه للعودة إلى الطبيعة النقيّة، الخالية من كل أنماط الغش والتآمر والخداع التي لا تقيّد كائنها بل تمنحه أجنحة ليطير. فالعناصر السوسيونصية الموظّفة في هذا النص عناصـــر رمزيّة تعمل على إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية الموجودة في المجتمع المعيش من خـــلال صورة فنيّة لمجتمع تخييلي يعكس ثقافيّاً تفاعلات القوى الاجتماعية وموقع الذات المفردة منها.

*** رهاب المجتمع:**

وإذا كانت الذات المفردة في القصة السابقة قادرة على الهروب بطريقة ما، فإنّها في قصة "وجوه في الغرفة الضيّقة "(٢) تقع فريسة لأوهامها ومخاوفها الاجتماعية، فهي تعاني ممّا يمكن تسميته بـِ (رهاب المجتمع)؛ والنص يحدّد مجتمعاته قياساً لها (ذات الكاتب) بطل القصة المهزوم الذي ينطلق في تأليفه القصصي من مجتمعَي الذاكرة والخيال ليقارب مجتمعه المعيش في الواقع؛ " ليل .. صمت فيه الكاتب أمام كوب الشاي دون أن يحرّك ساكناً، محاولاً استنفار ذاكرته وخيالاته كي يمشي القلم باتجاه البياض راسماً أشكالاً خرافية للعالم الجديد، ودموعاً ضخمة لتماثيل الحرية في الساحات العامة ترثي الشجر والمطر ومروج الزهور القاحلة."(٣) ومن ثمّ فإنّ مجتمع النص يتألف من تقاطع ثلاثة مجتمعات:

١- مجتمع واقعي معيش: مجتمع القاصة الذي شحن طاقاتها الإبداعية وأشبع فضاءاتها بالممكن والمتخيل فكانت قصة الكاتب وأوهامه.

٢- مجتمع تخييلي إبداعي (شخصياته ورقية): وهو مجتمع متخيّل في ذهن القاصة ووعيها يحتضن من المجتمع النصي الكاتب في غرفته وظروفه الإبداعية وزجّه في صراع مع شخصياته التي ترفض أقدارها المختارة من قبله.

٣- مجتمع مُتوَهَّم (شخصياته دون ورقية): وهو مستوى أعمق من المجتمع السابق يقع في ذهن كل من الكاتب (شخصية القصة)، والقاصة (أنيسة عبود: المؤلف الملموس الواقعي)،

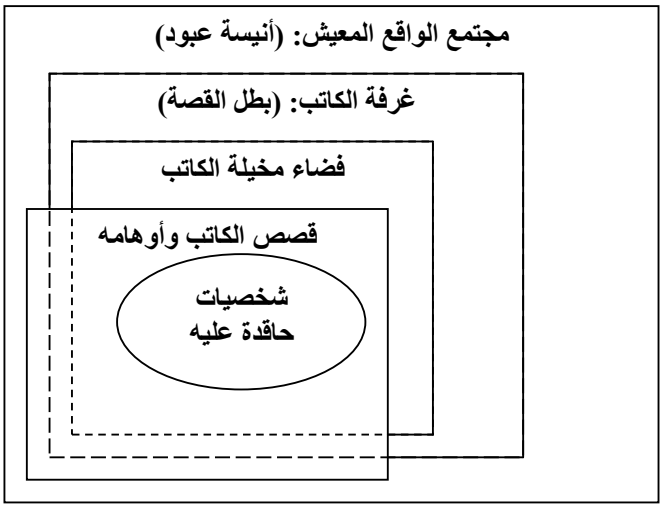
---

(١)- السابق ص ٦٨.

(٢)- عبود، أنيسة. حريق في سنابل الذاكرة. دار الحصاد، دمشق. ط١، ١٩٩٤. ص١٧- ٢٣.

(٣)- السابق ص١٧.

ولقد استوحي اسمه من فاعلية أشخاصه الذين يخرجون من خيال الكاتب إلى واقعه(المتخيَّــل) عبر تخوفاته وأوهامه التي أودته إلى الجنون.



إنّ أحداث القصة – في معظمها– تقع في المجتمع المتوهّم؛ إذ يعيش الكاتب حالة من التماهي مع ما يبدع، ويشعر بأنّه يظلم تلك الشخصيات التي يكتب عنها ليرفع من شأن القيم الاجتماعية والمثل الإنسانية، وبما أنّ الأدب عالم للحريّة فإنّ هذه الشخصيات ترفض الظلم الواقع عليها فتنقلب ضدّ الكاتب، كيف لا، ولها من الثقافة ماله، وتملك من الإمكانات ما لا يملك: – شخصيّة أولى: " .. لا أريد أن أكون حارساً أريد أن أكون تاجراً كبيراً.. تاجراً ألفّ بأوراقك هذه ثياب النساء الداخليّة. غضب الكاتب .. وراح يمزّق الأوراق.. لماذا مزّقتني؟!! لماذا تريد قتلي؟! إذا كنت لا أروق لك فهذا غير مهم .. ولكن يجب أن تعلم أنّك لن تقدر على اختيار شخوصك كما تشاء، تكونهم على هواك ثم تمزقهم، تقتلهم بعد أن تخلقهم." (١) ويتوعّده إن لم يحوّلهم إلى شخصيات شهيرة فسيعذّبونه في منامه ويقضّون مضجعه.

– شخصية ثانية؛(الخادم غالب)الذي يبكي من القهر؛ إذ إنّ سيّده يأكل أطيب الطعام أمام عينيه وهو جائع ولا يستطيع أن يأكل على الرغم من دعوة سيده له، وعندما يسأله الكاتب ألاّ يبكي يصرخ غالب في وجهه: " لا.. لا يا سيدي الكاتب.. أنا لست غاضباً فقط، بل ثائراً، مزمجراً؛ تخيّل أنك جائع والطعام أمامك.. تخيّل أنّك تموت جوعاً وسيّدك كخليفة يمنحك الشبع والجوع. إنّي أريد أن أبكي؟!"(٢) وبعد أخذ ورد بينهما يشتم غالبٌ الكاتبَ، ثمّ يقفز باتجاهه يهجم عليه،

---

(١)– السابق ص١٨.

(٢)– السابق ص١٩.

يريد خنقه. ويسأله الكاتب عن سبب عدوانه هذا، فيجيبه: ".. لقد رسمتني جائعاً.. وأوجدتني منهزماً، تافهاً لا قيمة لي إلاّ أن أحرس رجلاً وامرأة في غرفة النّوم، بينما تجرّدني أنت من غرائزي وإنسانيتي وتحوّلني إلى مسدس أو سكين تأكل الأبواب والنوافذ انتظاراً وحراسة."(١) ويطالبه بأن يحرّره، وأن يجعل منه تاجراً يخضع له السلطان، أو قاتلاً؛ فيقتل سيده الذي يحتقر رجولته ويستفزّ مشاعره كأنه جدار، ثمّ يندفع نحو الكاتب يريد خنقه، فيصرخ الكاتب ويقفز هرباً منه ويصطدم بشبك الصحون فتتساقط الكؤوس والصحون وتتناثر أشلاء، ويسيل الدم من قدمه.

– شخصية ثالثة: تشبه جارهم العتّال الملقّب بـِ (الحمار)؛ " لأنّه عتال قوي صبور، صامت على الأقذار والإهانات.. يركض وراء علب البيض الكرتونيّة الفارغة، ويفتّش في القمامة، ينظف دكاكين الباعة من أجل علبة كرتون... ..لا تراه إلاّ عارياً، ولا تراه إلاّ محني الظهر.. تشفق عليه وتتمنّى أن تدفع له مقابل فك نفسه من رسن الجشع وعبوديته الحادة." (٢) هذه الشخصية تجادل الكاتب وترفض ما ينعتها به من عبودية للمادة؛ " ... المال يشتري العالم.. أنا أحاول شراء العالم وأنت تحاول شراء علبة بيض بلياليك الطويلة وبأوراقك.. أنت تحسدني على قوّتي وعلى مالي.. لماذا تسخر مني أيها الكاتب؟! وهل الأساتذة أحسن مني؟! اسأل إبراهيم بك.. هل يساوي رصيده ربع رصيدي في البنك.. (ولاك) أنا أشتريك وأشتري كتبك.. هذه العربة (الطنبر) تساوي أربع شهادات جامعيّة.. أفهمت؟!.. سجّل ذلك في قصّتك كي لا تزوّر الواقع يا من يبحث عن الحقائق..؟!" (٣) وتدفع عن نفسها صفة البخل فتذكره بأنها نقلت للجنرال فؤاد أثاث بيت كامل جاءه هديّة، على ظهرها، وكان صعباً على الجنرال فؤاد دفع أجرتها، فتوبّخ الكاتب لأنه لا يذكر هذه الحادثة بل يذكر أنها لا تشتري ثياباً لبخلها، وتنعته بالمنافق الجبان وتتمنى صفعه. ثم يصطفق الباب فيتنهد الكاتب فقد رحلت هذه الشخصية. وهمّ بغلي إبريق الشاي القاتم. تأتي زوجته لتوضح له أنّ عبثه الإبداعي هذا لن ينوّله جائزة نوبل، ساخرة من فعله وشاكية همّها في آن معاً.

– شخصية رابعة؛ طالب في كلية الحقوق وضعه الكاتب في قصة حبّ غير متكافئة، وجعله يحكم ضدّ رغباته، إذ أراده قاضياً عادلاً يهجر حبّه لأجل مصلحة الأسرة، احتجّ الشاب؛ " لا يمكن يا أستاذ، لا أريد أن أكون عادلاً، كيف إذاً سأبني مستقبلي؟! مالي والآخرين.. أريد أن أحبّ وأشتري سيارة... ... إذن حرّرني أرجوك، لماذا تحمّلني وحدي وزر الزمان والفوضى

---

(١)– السابق ص١٩.

(٢)– السابق ص٢٠.

(٣)– السابق ص٢٠ –٢١.

والشهامة والعدل؟!.. اتركني بحالي.." (١).

– شخصية خامسة: وينصحُ الحقوقيُّ الكاتبَ أن يكتب عن صديقه أبي يوسف حارس المزرعة؛ " إنّه يقسم الأيمان المغلظة على أنّه أنزه حارس، ولكن قبل أن يغادر العمال يصلّي الظهر وعندما يغادر العمال يخرج كيس البرتقال الكبير من وراء الأسلاك، يضعه على ظهره ويروح راكضاً كدجاجة تبحث عن مكانها لتبيض.. وعندما يناديه أحدهم والثمار معه، يتصامم، ويتعامى، ويشكو الفقر.... – من أين يا أبا يوسف سرقته.. ؟! – عيب يا أستاذ.. هذا من مال الدولة.. وأخْذ مال الدولة ليس سرقة.." (٢) وعندما يصرّ الكاتب على أنها سرقة، يرميه أبو يوسف بالبرتقال على رأسه، وهو يسأله من وضعك قاضياً على عباد الله.. وفي أثناء هذا الصراع تراه جارته وتوشك على الصراخ، أدرك أنّه تعب، وسمع تذمّر زوجته وتبرّمها منه، فخرج هارباً نحو البحر، قفزت الوجوه إليه تطالبه بأن يحرّرها؛ " حرّرنا أيها المجنون، أعطنا أسماء أخرى.. شكلنا على هيئة قادة، هيئة جنرالات.. لماذا تسجننا في جسد الحراس والمضطهدين.. لماذا؟ إننا سنقتلك أيها المجنون.. ردّد المؤلف هذه الكلمة عدّة مرّات ..(إذن أنا مجنون) قال لنفسه ذلك وأخذ يمزّق أوراقه ويبكي..صرخت الوجوه: أتريد قتلنا؟!! إذن خذ.. وأخذت قبضات الأيدي تخنقه .. وهو يصرخ.. وأصابع تشدّ على رقبته.. تشد.. تشد.. والورق يتطاير في الهواء." (٣) لقد أطبق المجتمع على هذه الذات فنفى عقلانيتها – وهي الذات الواعية المفكرة – فالعناصر السوسيونصية تسعى للتقريب بين طرفي ثنائية (الواقع والمثال) في المجتمع؛ والمنطق التأليفي في النص يطالب الخادم غالب أن يتعالى عن شهواته فيعيد بذلك سيرة ديوجينس الذي اكتفى من عيشه ببرميل (٤)، وطالب الحقوق والحارس أبي يوسف أن يعيشا في مثالية وأخلاقية رفيعتين فيعيدا بذلك سيرة العظماء والقديسين في واقع لا يسمح بذلك، وبمعنى واحد أراد أن يثوّر أفراد المجتمع ضدّ أقدارها المزعومة، فخرجوا من عوالمهم ينتقمون من المؤلّف؛ وكأننا بالكاتبة تعيد في نصّها مقولة المثل الشعبي " من راقب الناس مات غمّاً"(٥) الذي يمكن النظر إليه بوصفه معطى رمزيّاً من

---

(١)– السابق ص٢٢.

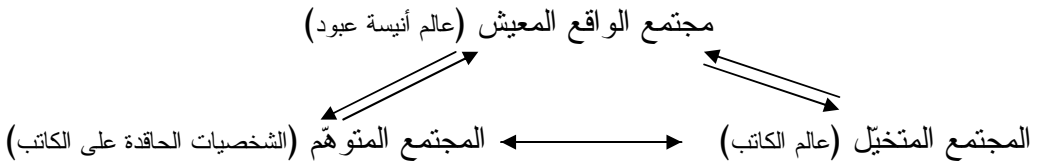
(٢)– السابق ص٢٢.

(٣)– السابق ص٢٣.

(٤)– فيلسوف يوناني (٤١٣ – ٣٢٧ ق.م). انظر المنجد في الأعلام، ط١٩، بيروت دار المشرق. ١٩٩٢. ص٢٥٥.

(٥)– وتروى "همّاً " وهو من مخلّع البسيط: مستفعلن فاعلن فعولن. وهو الشطر الأوّل من بيت لسلم الخاسر عجزه:"وفاز باللّذة الجسور". انظر كتاب المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. لأبي الفتح ضياء الدين نصر الله الموصلي. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. المكتبة العصرية. بيروت. ١٩٩٥. الجزء الثاني. ص: ٣٦٨.

شأنه أن يغلّف الذات المفردة بواقٍ معرفيٍّ تستطيع من خلاله الحفاظ على ذاتها من خطر المجتمع، ولأنّ الكاتب تخطّى بخيالاته مؤداه انتهى الأمر به إلى الجنون فمن يتفكر في حيوات الناس في مجتمع كهذا لا ينتهي إلاّ إلى الجنون.. إنّ رمزيّات النص ومعانيه العميقة تسعىإلى الكشف عن عيوب المجتمع المعني بالكشف، وهو مجتمع الواقع المعيش، إذ تتمثل الضائقة الإنسانية بالوهم الذي ينتاب الإنسان، فالمجتمع وهم كبير مغروس في خفايا الفرد قد يشعر من خلاله بالأمان والطمأنينة، وقد يشعر بالاغتراب والقلق الذي يتطور بدوره إلى فزع قاتل. وترهين التخييل (الفنطزة) –هنا – لرسم القيم الزائفة والمنهارة للمجتمع اللا عقلاني (مجتمع اللامعقول) أو المجتمع خارج الواقع، واستخدام التخييل البنّاء، وغيرهما ما هي إلاّ أدوات ثقافية تسمح للمبدع بإدانة النقص الذي يعتري مجتمعه، ويقلّص المسافة بين الواقع والمثال.



*** المجتمع قلق دائم وخوف مقيم:**

ولعلّ اللجوء إلى مثل هذه الأدوات يشير إلى استحالة الإصلاح في الواقع المعيش حتى وإن انتقلت الذات من الهروب الذي رأيناه في قصة "أوراق اللعب.. أوراق الأشجار"، إلى محاولة الإصلاح المخفقة في قصة " وجوه في الغرفة الضيقة"، أو من الهروب إلى المواجهة التي يمكن أن نراها في قصة " سلاماً لريحانة الروح" (١) فالعنوان يشير إلى البحث عن السلام والطمأنينة، وإذ هما متعذران فيما يخص البنية الجسدية للإنسان في مجتمع أشبه بمجتمع الغاب، فقد خرج العنوان ينشدهما أملاً وأمنية لمن يحب؛ فعبد الله الذي يحاول عقلنة الأمور وإعادتها إلى نصابها عبر التفكير والتساؤل وعدم التسليم بما يجري دون مناقشته ومحاولة فهمه يشكّل خطراً على الواقع الذي يحيا فيه الإنسان حياة آلية تحكمه عبر تنويمه مغناطيسياً فيستجيب للنداء دون تردّد بغريزة القطيع، ويخضع لما يقرّه الأسياد وأولو الأمر في المدينة دون تفكير، وهكذا يتخلّى المرء عن رأسه كي لا يكون له رأي، وكي لا يكون مسؤولاً عن قرار، وكيف يمكنه ذلك ومن يحتفظ برأسه كعبد الله ينتهي إلى (العصفوريّة) أو إلى الموت. إنّ اغتراب الإنسان في هذا النص يصل إلى ذروته، فهو مغترب عن نفسه، ومغترب

(١)– إبراهيم، دعد. طيران خارج الحلم. دار الينابيع. دمشق. ط١: ٢٠٠٥. ص٥– ١٤.

عمّن يحب، ومغترب عمّن حوله " سار بين الناس، يسألهم عن راوية، والجميع ينفي معرفته بشيء. تابع بحثه عنها، وعن هويته، فقد أصبح غريباً في تلك المدينة بعد التبدّل الذي طرأ عليها. قد يعرفه من تخلّف عن الاجتماع، أو من اهتدى إلى رأسه الحقيقي، وهم قلة. أضاع الكثيرون وجهة بيوتهم، وحصلت فوضى لم يسمع عنها من قبل، وعبد الله ملهوف، ذهب مهرولاً إلى بيت راوية، لكنه لم يجد أحداً.... وعبد الله عاشق، وريحانة روحه غابت عنه ... والمدينة التي شكلت إنسانه الأول، فارقته. أحسّ بعمق جرحه، فأصبح مثل نمر جريح."(١)

رموز الاغتراب	رموز المصالحة مع المجتمع(*)
– الكسل، صقيع، جثة، باهتة، هررة وكلاب، رائحة العفونة، الجرذان، النوم والموت. – الصباح الرمادي. – المدينة. – التشوّه – القاعة تغص ببشر لا رؤوس لهم. – ذلّ المجتمعين، ومكانة المتحدّث الجليلة – استبدال الرؤوس، أو ضياعها، أو فراغها – فقدان راوية أو ضياعها – تقارير ضد عبد الله لأولي الأمر في المدينة	(النشاط)، دفء،(جسد حي)، (مضاءة)، (ناس)، رائحة الخبز، العصافير، ظهور الشمس. رؤية السماء الزرقاء الصافية. راوية. (الصحة) (عودة الرؤوس للأجساد) (احترام المجتمعين ومكانتهم.) (عودة الرؤوس لأصحابها) (البحث عنها وإيجادها دون تشويه) (– – – – – – – – – – – –)

إنّ العناصر السوسيونصيّة الرمزيّة في النص تتعدّد وتتنوّع، دائرة في مدار إدانة الشرخ القائم بين المدينة وسكانها، ومحاولة عبر وعي عبد الله أن تصحّح ما تسرطن في جسدها من أمراض ألغت خصوصية الفرد، وصهرته صهراً غير معقول وغير صحيّ مع الجماعة التي تحيط به، فلم يعد قادراً على الإحساس بإنسانيته أو الشعور بما يجري حوله، إنّه إنسان آلي مبرمج على الطاعة العمياء، ينفّذ ما يطلب إليه آليّاً خشية بطش السلطان وأعوانه وعيونه التي تبث تقاريرها المغرضة؛ فها هي ذي أفكار عبد الله تودي به إلى النهاية المخشية من الجميع.

---

(١)– السابق ص١٢.

(*) – ما وضع بين قوسين في الجدول لم يرد حرفيّاً في النص لكنّ المعنى العام يوحي به.

إنّ الثوريّة التي تشتمل عليها شخصية عبد الله في النص تتضح من خلال محاولة السلطة أن تغريه للعدول عن أفكاره " عبد الله أصبح لا يطاق؛ أخذ يجمع الناس ليحدثهم عمّا حصل، وما يحصل. حاولنا أن نبعده عن طريقنا بالمال، لكنه ليس وجه نعمة، عرضنا عليه منصباً هاماً، يمكن أن يلهيه عنّا، لكنه رفض، إذا لم نخضع لشروطه. وشروطه كثيرة كما تعلمون حضرتكم."(١) وهذه الأفكار التي تسعى إلى مواجهة الراهن والقائم لم تخرج إلى العالم إلاّ بقناع الرمز مخافة البطش الذي يمكن أن تمارسه سلطات المدينة وأعينها، ويمكن تقريب صورة هذه الأفكار وقد اتخذت لبوسها الرمزي وفق الآتي:

الفكـــــــــــرة	ما ترمز إليه
– راوية أفقدوها جمالها، وألبسوها القبح بدلاً من الغيم. – الكلاب المسعورة تنهش لحم الرجال. – في داخل كل منكم نبتة تختبئ، ويجب أن تساعدوها على مدّ رأسها.. – أوردتهم تحمل شوكاً لا حصر له يحتاج لآلاف الخناجر لتطهيره. – المال المكدّس في البنوك.	– هشموا المدينة، ونزعوا عنها جمالها، ونهبوا خيراتها.. (في بعض ما ترمز إليه) – رجال السلطان يعذبون أبناء المدينة. – الغضب الدفين، ونار الثورة، في قلوب هؤلاء الخائفين. – إنّ أوجاع الناس في أعماقهم تحتاج إلى ثورة لاهبة للتخلص منها. – حرمان الشعب من الاستفادة منه.

لكنّ اختباء هذه الأفكار تحت عباءة الرمز وتخفّيها بها لم يجدِ نفعاً، فقد وصلت التقارير إلى الوالي، وقد شرح له أحد مخبريه أن أفكار عبد الله هذا قد تخلق مشكلات كثيرة؛ فكيف يتصرّف معه؟! " بعد قراءة التقرير شوهد عبد الله مقيّداً إلى ثوب أبيض يسوقه أربعة رجال أقوياء يرتدون الملابس نفسها.. روحه تسيل على إسفلت الشارع، تدوسها الأقدام.. صوت راوية يستوقفه.. ينظر إليها، تطير بجناحي فراشة، يلاقيها، ثمّ يتحاضنان... تنبت بينهما شجرة خضراء، تحتضن أحلامهما ودفء المدينة القادم... "(٢). فأحداث النص تنتقل من صقيع المدينة القائم إلى دفئها المأمول. ومرّة أخرى تكون الخيبة بانتظار الذات الساعية للعيش الكريم في المجتمع، فلا سبيل لتحقيق السلام مع المجتمع إلاّ في عالم الحلم والاستيهام ولا يمكن إصلاح مجموعه من منظور الذات المفردة إلاّ عبر آليات نفسيّة متوهمة كالأحلام،

---

(١)– السابق ص١٣.

(٢)– السابق ص١٤.

والتهيؤات، والتصعيد الفنّي الذي يأخذ مظاهر شتّى.

* **المجتمع طقوس:**

عندما تستعصي المشكلات في واقع المجتمع، تستنفر الذات المفردة قوى الخيال، وتعود بها الذاكرة – عبر اللاوعي الجمعي الكامن فيها إلى بدايات وجودها في العالم حيث لا مجال لتفسير الواقع المعيش سوى الأسطورة و طقوسها ذات السلطان البيّن على المجتمعات التي ولّدتها. فالأسطورة مشبعة بالرموز ذات الدلالات الخصبة، التي من شأنها عندما تتحاور في نصٍّ ما أن تقدّم إمكانياتٍ غير منتهية من المعاني والحلول المأمولة ... إنّها قادرة على رسم أوضاع المجتمع قدرةً فائقة حتّى إنّها تتجاوز موجوداته، فتدمجها مع موجودات متخيّلة من قبل الذات الباحثة عن الحلول الناجعة للمشكلات التي تراها في هذا المجتمع، ومن ذلك قصة " عشتار والمولودة "(١) يُظهر العنوان التركيز على الأنثى من حيث هي مركز النص المعنون به، فمعاناتها الأبدية من تسلّط الرجل عليها وسجنه لها في الممنوعات الاجتماعية (التابو الاجتماعي) وفرض إرادته عليها ومن ثمّ إلغاء إرادتها تجعله خصماً لها، من هنا كان الصراع الذي تدور حوله القصّة ذات الأحداث المؤسطرة التي تدخل في تناصّاتٍ مع الواقع والدين والميثيولوجيا فترتقي بالنص إلى المستوى الثقافي الذي يعتمد على الرمز وطاقاته في تأطير الإشكالية و البحث عن حلولٍ ميؤوس منها، فالأنثى التي كان لها قيادُ المجتمع في الأزمنة البعيدة قبل أن تقع في الهوى تحاول في هذه القصّة أن تستعيد سلطانها أو أن ترفع عن نفسها الظلم قدر الإمكان على أقل تقدير .

إنّ المرأة المتجسّدة بالطبيعة وقواها البيولوجية الهائلة تقف عاجزةً أمام الرجل المتجسّد بالفكر والقوانين التي تحدّ هذه القوى من ممارسة فعالياتها " على منبع حيضها ولدت أشجار، قلّمت بعناية فأينعت وأعطت وطرحت ثماراً من كل شكل ولون. أنثانا الجديدة أرادت تحدي القوانين التي ترتفع حاجزاً لتمنعها من التلاقح والاستمرار. وحيث أنّها أجادت حياكة جديدة لجوهرها الحقيق الذي خبا منذ حقبة طويلة، فقد أسقطت من حساباتها الدقيقة الفارق الزمني للصراع."(٢) وبذلك يتحدّد الصراع بين رموز الحياة ورموز قهرها وإيقافها من منظور الأنثى:

---

(١)– سعد، فاديا. عشتار المولودة. دار حوران، دمشق، ١٩٩٨. ص ٧٣.

(٢)– السابق ص ٦٩.

رموز الحياة و تدفقها	رموز إيقاف الحياة و قهرها
– الأشجار اليانعة المثمرة. – اقتراب عشتار من جدائل أمها . – تعميد الطفولة المولودة (مرحلة جديدة). – اعتمال قانون التحدّي في جسدها. – اقتراب شعاع دافئ. – جزر تتحوّل إلى بشر يرضخون لـــدورة الحياة. – استعادت الأم وعشتار لصحوتهن. – تقطيع الأم شرايين الحروب. – زرع بذرة الخوف في أعماق التنين. – إيقاف قلب التنين وإحالـــة أطرافـــه إلـــى أصنام. – رضعت المولودة أسرار أمها. – عزف ألحان ضياء وتوهج وإرواء التراب أنغاماً وإيناع الشجرة وانبثاق أغصانها إلـــى السماء. – سهر المولودة لرعاية ما فعلنه.	– القوانين المانعة من التلاقح و الاستمرار. – التنين / لعنة الموت / السهم. – كهنة المعبد المنسي. – حراس الإله القابع في المنطقة المنسية للعقل – ملك الصراع و أفاعيه . – الجدائل التي تنضح شيباً . – المملكة السفلية (حراسها). – نوم الجدة والأم. – حلول الشرود في عيني المولودة. – إغواء الشجرة وضحكها بعيني تنين. – عودة الصراع.

وتتوزّع هذه الرموز في دلالاتها إلى:

الرمز	أمثلة
ديني	الإله – كهنة المعبد – التعميد – الشمس – القمر – الكوكب – الشجرة .
أسطوري	عشتار – التنين – ثور السماء – الشـــمس و القمـــر و الكوكـــب – المملكـــة السفلية– الشجرة – إنانا.
تاريخي	ملك الصحراء – السجن – حياة – المحيط – اتساع الأرض – نصل حـــاد / تقطيع شرايين الحروب .
اجتماعي	أم /جدة / مولودة/ إرضاع
فكري	شرود المولودة/ صحوة الأم وعشتار

هذه الرموز في مجموعها تدور حول صراع الأنثى مع وجودها من حيث هي رمز للخصوبة و العطاء في البشريّة لكنّها تشعر بالدونية و التهميش و تحاول عبر استعراض ثقافيٍّ لمنظور أنثوي أن تشرح أنّ فكر المرأة ليس منتقصاً لكنَّ المجتمع ينتقصه ويرجئه ويقصيه بعيداً " أفاقت المولودة من شرودها ..نظرت إلى ما حدث، وقعت في هوى الجديد، الشجرة أغوتها، اقتربت تحضن ربيعها، ما أن لا مستها حتّى ضحكت الشجرة بعيني تنين، عادت الحياة إلى الأطراف ليعود الصراع من جديد."(١)

إنَّ رمزية الصراع على السلطة بين الجنسين واضحة من خلال رمز الشجرة ذي المدلول الثنائي؛ فمن منظور أسطوري تكون فيه الشجرة رمزاً للأنثى، ورمزاً للعطاء وللخصب، تمدَّ الناس بالطعام فهي معبودة، ومن منظور ديني الشجرة غاوية فهي رمز للخطيئة ورمز للشر والخديعة، وهذا منظور ذكوري حارب فيه الإنسان عبادة الشجرة التي تمثّل الأنثى و قضى عليها، يقول الباحث حنا عبود: " لا توجد قصّة للخلق إلا كان فيها شجرة، والشجرة تجسيد للأنثى. إنها شجرة الحياة. وقد عبدت باعتبارها أنثى، وعندما ظهرت الأديان الذكورية جعلت كل دأبها القضاء على عبادة الشجرة ."(٢)

وإذن، فهذا هو الرمز العنصر السوسيونصي الذي بنى صورة المجتمع الأسطوري في النص من حيث هي صورة ثقافية منزاحة عمّا يجري في المجتمع الواقعي المعيش فلن تفلح المرأة في إقناع المجتمع أن قيادته وتسييره أمران يعودان لها وليس لغيرها، أو لتقول كلمتها في أنَّ لها الحقّ بتسيير شؤونها بعيداً عن سلطة الرجل. وما يزال للطقوس سلطان وسطوة على المجتمعات؛ إذ إنها تسبغ عليها ألوانها وسحرها، وصورة الطقس الاجتماعي محفورة في أعماق أفراد المجتمع الذي مورس فيه هذا الطقس، لما فيه من جاذبية في أبعاده الدينية والأسطوريّة، إذ تتداخل قوى ميتافيزيقية مع أخرى فيزيقية واقعية لتفسّر ظواهر اجتماعيّة معهودة، وعادات وأعراف تقادمت وتعتّقت فاتّسمت بسمة القداسة وانسربت في مسارب السمو والتبجيل.ففي القصة السابقة نجد طقساً غايته إعادة تأهيل الأنثى للخصب والولادة في ظروف أفضل لطالما سعت لها المرأة.

---

(١)- السابق ص ٧٣.

(٢)- عبود . حنا . ليليت والحركة النسوية الحديثة . دمشق وزارة الثقافة ٢٠٠٧. ص٢٣.

الفصل الثالث

قضايا فنيّة وجماليّة:

جماليات التّصوير في القصِّ النِّسائي.

- الصورة بوصفها مفهوماً نقديّاً جماليّاً.
- المجتمع وتجليات الجميل الاجتماعي.
- تيار عين المرأة (منظورها) وخصائصه في القص النسائي.

الصورة بوصفها مفهوماً نقديّاً جماليّاً:

يعدّ مصطلح الصورة من أهم مصطلحات النقد والأدب وأكثرها تشعباً وإشكالاً؛ ذلك لكونها تدخل في معظم النشاطات الإنسانية من فنون وعلوم وما يتعلق بهما من تطبيقات(*)، فالصورة وسيط تعبيري بين المرسل والمتلقي في آلية التواصل، كما أنها أوالية استراتيجية تحقق بها الذات قدرة القبض على المفاهيم والقضايا التي لا تتخذ هيئة قابلة للوعي المباشر، فالصورة " ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته؛ يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته .." (١) وفي المعجم الفلسفي " تطلق على معان عدة؛ فقد يراد بها الشكل المخصوص الذي عليه الشيء، ويقال صورة الشيء ما به يحصل الشيء بالفعل، أو هي ترتيب الأشكال وتركيبها وتناسبها، وتسمّى الصورة المخصوصة، وقد تطلق على ترتيب المعاني غير المحسوسة؛ فإنّ للمعاني أيضاً ترتيباً وتركيباً وتناسباً يسمّى صورة، فيقال صورة المسألة، وصورة الواقعة، وصور العلوم العقلية، وقد يراد بها النوع والصورة النوعية هي الجواهر التي تختلف بها الأجسام أنواعاً. والصورة كذلك ذهنية وخارجية؛ والذهنية هي القائمة بالذهن قيام العرض بالمحل، والخارجيّة إما قائمة بذاتها إن كانت الصورة جوهرية وتسمّى واقعيّة، وإمّا بمحل غير الذهن إن كانت الصورة عرضيّة، كالصورة التي تراها مرتسمة في المرآة فهي من الصور الخارجية.... ونظرية الصورة هي أنّ الظواهر والكائنات صورة، وأنّها تندرج في الترتيب للأحسن، وأنّ عناصر الصورة تدخل في تركيبها، وتعتمد عليها وتشكّل فيما بينها الكل الذي هو صورة الشيء.." (٢) وهذا ما تقوله نظرية الشكل (Gestalt) التي تذهب إلى أنّ الشكل " صورة تنبعث من مجموع وتتفرّد "(٣) وتؤسِّس على ذلك ثنائيّة (الشكل – القاع)، أو (الصورة – الخلفية) فإذا كان للمجتمع شكل فإنّ القاع هو الثقافة التي تدعم تصرفات أبنائه وتوجّهاتهم

(*)– فالمرء يجد الصورة الفوتوغرافية في فن التصوير، والصورة اللوحة في فن الرسم، والصورة اللقطة في السينما، والصورة بمعنى النسخة في الطباعة، والصورة الشعرية في الشعر، وهي إحدى تجليات الصورة الفنّية، والصورة بوصفها مشهداً في المسرح (صورة حيوية مكونة من تواصل بصري معيش)، وفي العلوم الطبية هناك صورة للأشعة وغيرها، وفي العلوم اللغوية هناك صور سمعية و صوتية تتعلق بالتواصل اللغوي.

(١)– ابن منظور. لسان العرب. مراجعة وتدقيق: د. يوسف البقاعي، إبراهيم شمس الدين، نضال علي، الطبعة الأولى: ٢٠٠٥، مادة (صور).

(٢)– الحفني، د. عبد المنعم. المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة. مكتبة مدبولي. القاهرة. ط٣: ٢٠٠٠. ص٤٧٥–٤٧٦.

(٣)– سيلامي. نوربير. المعجم الموسوعي في علم النفس، الجزء الثالث. ص ١٤٣٨.

وسلوكياتهم، وإن لم يشعروا بذلك. والصورة وفقاً لذلك لا تتكون من فراغ وإنما من ترابط أجزاء وعلاقات بين أشياء.

نجد ممّا تقدّم أنّ الصورة أداة لإدراك العالم والتعرّف إليه، بل وتذوّق مكامن الجمال فيه، فضلاً عن كونها أداة التواصل معه. ولا يمكن للّغة أن تحقّق وظائفها من غير الاستئناس بمفهوم الصورة؛ فالدّال اللغوي (اللفظ أو الصورة السمعية للكلمة) لا يكون دالاً من غير مدلول (المعنى أو الصورة الذهنية للكلمة؛ مفهومها). وقد أشار سوسير إلى ذلك " فهو لا يربط بين الشيء واسمه، بل بين المفهوم وصورته الصوتية؛ والصورة الصوتية عنده ليست مادة صوتية بل انطباع نفسيّ عن الصوت؛ أي صورة شعورية تخزنت في ذهن الإنسان حامل اللغة."(١) وتأسيساً على ذلك تبقى الوظيفة الاتصالية للغة رهن الصورتين السمعية والذهنية اللتين تسريان ضمن قناة الاتصال إرسالاً واستقبالاً. وفي تراثنا الفكري واللغوي دراسات معمّقة كانت سبّاقة إلى هذه المفاهيم والأفكار؛ إذ "المعاني هي الصورة الذهنية من حيث إنه وضع بإزائها الألفاظ والصور الحاصلة في العقل؛ فمن حيث إنها تقصد باللفظ سميت مفهوماً، ومن حيث إنها مقولة في جواب ما هو سميت ماهية، ومن حيث ثبوتها في الخارج سميت حقيقة، ومن حيث امتيازها عن الأغيار سميت هوية."(٢) وما المفهوم والماهية والحقيقة والهوية سوى تجليات لصورة هذا الشيء المعني بالعلاقة بين المعنى واللفظ؛ فالمفهوم صورته العقلية، والماهية صورته الجوهرية، والحقيقة صورته العيانية التي تشخّصه، والهوية صورته الشكليّة التي تميزه عن غيره.

وإذا كان الإدراك" إحاطة الشيء بكماله وهو حصول الصورة عند النفس الناطقة وتمثيل حقيقة الشيء وحده "(٣)" فإنّ العلاقة بين الإدراك والصورة علاقة جدلية بامتياز كل منهما يتأسّس على الآخر؛ فالصورة أداة الإدراك، والإدراك حصول الصورة وحدوثها في الذهن وهذا يصلها بالتصوّر والتخيّل وهما شكلان مختلفان من أشكال الإدراك " فالتصور عملية ترابط، والخيال عملية خلق" (٤) فالصورة الحاصلة من التصور ما هي إلاّ ربط لمعطيات

---

(١)- القضماني، د. رضوان. مدخل إلى اللسانيات. منشورات جامعة البعث. ١٩٩٦- ١٩٩٧. ص٥٨.

(٢)- الجرجاني، علي بن محمد. التعريفات. تحقيق: إبراهيم الأبياري. دار الكتاب العربي. بيروت ط١: ١٩٨٥. ج١. ص ٢٨١.

(٣)- السابق ج١. ص٢٩.

(٤)- موسوعة المصطلح النقدي. ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة. المجلد الثاني. ط١.د.ت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ص ٢٣٩.

موجودة في الذاكرة، أمّا الصورة المتأتية عن الخيال فهي عملية خلق تفكّك المعطيات الموجودة في الذاكرة والواقع عمّا هي عليه بصورها المألوفة وتعيد خلقها في تركيب غير مألوف مسبقاً، وإذن، فالصورة على وجه العموم وسيط إدراكي الغاية منه التواصل مع الوسط المحيط بالفرد المدرِك.

وإنّ تصنيف الدارسين للصور يتمّ وفقاً لطرق شتى؛ إمّا للمجرى الذي تسلكه الصورة لتصل إلى ذهن متلقيها كالصورة البصرية، والصورة السمعية(*)، والصورة الذهنية..إلخ، وإمّا للمادة التي تحتويها الصورة (مادة الإدراك) ومن ذلك الصورة المنطقية ويقصد بها " البنية التي عليها الفكرة كما يعبّر عنها السياق، ويحدّد شكلها مضمون الفكرة."(١) كقول القائل: الصورة المفهوم. ومن ذلك أيضاً الصورة الجوهرية التي يقصد بها:" مجموع خواص الشيء المعقولة، أو ما يتميّز به وجود الشيء، وتقابلها الصورة العرضيّة " (٢)، والصورة العرضيّة تعني " كيفية تلمّ بالكائن الذي اكتمل بوصفه نوعاً؛ نقول إنّ فلاناً قد صار موسيقيّاً" (٣)، وكذلك الصورة الأدبية، والصورة الفنية، والصورة الشعرية،.. إلخ، وإمّا للمادة التي صنعت منها الصورة؛ كالصورة المادّية وهي" الصورة في قيامها في المادّة واعتمادها عليها وعكسها الصورة اللامادية"(٤)، والصورة اللامادّية " الصورة مستقلة عن المادة، حيث يمكن أن توجد، وأن تفعل دونها، مثل الروح، فيمكن أن تحلَّ في الجسم ويمكن أن توجد مستقلّة."(٥)، وإمّا تبعاً لموقعها فهي إمّا خارجيّة (واقعية)، وإمّا داخليّة (متوهَّمة، ومتخيّلَة في الذهن)، وإمّا تبعاً لتمامها أو نقصانها كما في الصورة الكليّة والصورة الجزئيّة.

وتأسيساً على ما تقدّم يمكن القول تختلف الصور المستخدمة في الفنون والعلوم تبعاً لطريقة تلقيها أو استكناهها، فمنها ما يتم تلقيه تلقياً مباشراً كالصور الفوتوغرافية، والسينمائية، ومنها ما يحتاج إلى زمن للمعالجة في الذهن وتختلف عن بعضها بما تحتاجه الواحدة منها من طاقة

(*)- كما في حقول الدراسات اللسانية. انظر: مدخل إلى اللسانيات. د. رضوان الفضماني ص٥٨. وهناك دراسة للدكتور صاحب خليل إبراهيم بعنوان "الصورة السمعية في الشعر العربي الجاهلي" يرى فيها أنّ الصورة السمعيّة " تقوم على توظيف ما يتعلّق بحاسة السمع، ورسم الصورة عن طريق أصوات الألفاظ ووقعها في الأداء الشعري واستيعابها من خلال هذه الحاسة مفردة، أو بمشاركة الحواس الأخر، مع توظيف الإيقاع الشعري الخارجي والداخلي، لإبلاغ المتلقي، ونقل الإحساس بالصورة لدى الشاعر إليه." منشورات اتحاد الكتاب العرب. ٢٠٠٠. ص ١٩.

(١)- الحفني، د. عبد المنعم. المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة. ص ٤٧٧.

(٢)- السابق ص ٤٧٦.

(٣)- السابق ص ٤٧٦.

(٤)- السابق ص ٤٧٧.

(٥)- السابق ص ٤٧٧.

لإدراكها والقبض على أطيافها وإيحاءاتها؛ ومن هذه الأخيرة ما لا يستغرق وقتاً فتكون صوراً استقرائية ومنها ما يستغرق الوقت ويحتاج إلى فعاليات ذهنية كالربط والاستنتاج وفكّ ما استغلق من رموز ودلالات كالصور الأدبية ولاسيما الشعرية منها.

وتأتي مبادرة قراءة الصورة واستجلائها في نصٍّ أدبيٍّ استجابة لما تتصف به هذه الصورة من كونها كائناً مضمراً في النص، مضمَّناً فيه، وبتعبير آخر، كامناً فيه كموناً؛ ولو كانت هذه الصورة معطى نهائيّاً من معطيات النصّ يتسم بالوضوح والثبات والتحديد شأنه شأن العناصر التي يحفل بها النص لما كان من الصعب القبض على ملامحه وتحديدها ومعرفة وظائفه وعلاقاته بالمتبقي النصّي. ولعلّ هذا الأمر هو ما دفع بالباحث عودة ليبني نظريته في كتابه (نقص الصورة)(*) إذ يقول: "إنّ نقص الصورة قائم من الناحية المفهومية على النص الذي يشبه الصحيفة العتيقة التي لا يستكمل معناها إلاّ من خلال جهد التحقيق، إذ يستكمل المعنى وضعيته التاريخية. وقائم على النص الذي يشبه الصورة الفوتوغرافية، التي هي ناقصة باستمرار... فكأنّ النقص من طبيعة الآثار الخلاّقة.."(١) فنظرته تقوم على فرضية أن صورة النص لا تكتمل إلاّ في ذهن المتلقي، وذلك بإيحاء من قول لبول ريكور:" إنّ عملية التأليف أو الصياغة لا تكتمل في النص وحده، بل لدى القارئ، وبهذا الشرط تجعل من إعادة صياغة الحياة في السرد أمراً ممكناً "(٢) غير أنّ هذا الاكتمال غير قار وغير ثابت، ويعتريه نقص جديد يمكن توضيحه في أنّ صورة النص ذاته ليست هي هيَ في ذهن متلقٍ آخر، ومن ثمّ فإنّها في سعيها للتماميّة والاكتمال تتصف بالتحول والتغيّر.

وإذن، فإنّ الصورة كامنة في ذهن المتلقي – فهي إمكانية ذهنية واحتمال تصوري– ولا يقوم النص بأكثر من استثارة عناصرها وتقديم مقاربة لنموذج تركيبها. فمن المستحيل أن نحكم الإطباق عليها وأن نتمكن من استكناهها لأنّ علاقات مكوناتها دائمة الإنتاج للمعاني والدلالات وهي بذلك حيوية إلى حدّ لا تنضبط به معالمها ولا تقف على حدود ثابتة، " ما ندعوه ‹ صورة› يبدو، في وقت واحد، التعبير الأوضح عن رؤية إلى العالم، والأكثر تنائياً

(*)– عودة، ناظم. نقص الصورة: تأويل بلاغة الموت [١]، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط١: ٢٠٠٣.

(١)– السابق. ص ٢٢.

(٢)– عودة، ناظم. نقص الصورة: تأويل بلاغة السرد [٢]، ص ٩. وهذا هو الجزء الثاني من المرجع السابق.

عن أن نمسك به".(١) ومن ثمّ يمكن القول إنّه ليس للصورة كيان نهائي قار وثابت في النص، وإنما لها أساس قابل للتشكّل والتحوّل والتّبدّل والإفضاء ممّا يجعلها أوليّة قادرة على التبدّي والتجلّي بمستويات متفاوتة ومتعدّدة في آن واحد فكما رأى شلنغ " الصورة بوصفها التعبير المحدود عن اللامحدود، فهي تمتلك عدداً لا محدوداً من المعاني."(٢). ومن ثمّ فإنّ " تقنية الصورة تحيلنا إلى ميتافيزيقيا المخيلة."(٣)

*** حدود الصورة:**

ولعلّ الصورة المنشودة للمجتمع في النص القصصي تتسم بكونها صورة متعدّدة السمات والأوصاف فهي صورة ذهنية تتجمّع انطباعاتها في الذهن من خلال ارتسام مضامين الدوال وتشكلها فيه بما يمكن تسميته (الصورة – المفهوم) التي لا يمكن أن تكون في حال من الأحوال أدبيةً ما لم تكن إحدى أشكال الصورة الفنية التي كثيراً ما اشتغل عليها الدارسون، فهنالك صور للمفهوم يستقبلها الذهن ويتعرف إلى كنهها ولا تتصل بالفن أو بالأدب كصورة المسألة أو القضية. وصورة المجتمع في نص أدبي ما صورة كليّة – من حيث مضمونها وامتلاؤها به، وليس من حيث تلقيها وفهمها من قبل القارئ – لأن المجتمع لا يكون إلا كليّاً؛ إذ إنّ أحلام الأفراد الذين يعيشون فيه تدور في فلكه ولا تتخطاه لأنّ بذرتها الأولى أخذت منه. ولذلك يمكن القول إنّ صورة المجتمع في نص أدبي هي صورة فنّية أدبيّة تؤطّر مفهوماً للمجتمع الذي يكتنفه النصّ إذ تعتمل شخصياته وأحداثه في إطار معطيات تقنية وفنيّة يقوم التخييل بتوليفها.

وبما أنّ صورة المجتمع صورة – مفهوم فقد اتّفق لهذا البحث أن يدرسها وفقاً لأسس تحدّد مفهوميتها انطلاقاً من مكوّناتها؛ فنظر في المنظومات التي يتألّف منها المجتمع، ثمّ نظر في العلاقات التي تربط بين هذه المنظومات من جهة، وفي العلاقات التي تربط بين عناصر المنظومة الواحدة، وهذا كلّه في سياق المرجعية الإنسانية إذ إنّ ما يسعى البحث للوقوف على صورته إنما هو المجتمع الإنساني.

---

(١)– مورو، فرانسوا. الصورة الأدبية. ترجمة د. علي نجيب إبراهيم. دار الينابيع، دمشق، ١٩٩٥. ص٢٣.

(٢) – أوفسيانيكوف، ميخائيل. خرابشنكو، ميخائيل. جماليات الصورة الفنية. ترجمة: رضا الظاهر. دار الهمداني للطباعة والنشر– عدن، آفاق المعرفة/٤/، ط١: ١٩٨٤. ص١٧.

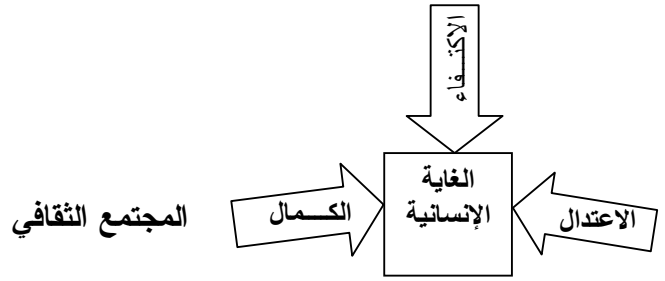
(٣)– دولوز، جيل.الصورة – الزمن. ترجمة حسن عودة. وزارة الثقافة. دمشق ١٩٩٩. ص٨٠.

وبعد أن ينظر في المنظومات والعلاقات يحدّد اتجاه المفاهيم التي ينتجها الحدث النصي وطاقم شخصياته لتصبّ في مفهوم إجمالي يكون الصورة المنشودة ولا شكّ في أنّ هذه الصورة هي صورة للمجتمع إذ إنها حصيلة لتقاطع مكوناته وفعالياتها؛ ففي صورة المجتمع المادي لم يحدّد سوى مفهوم كليٍّ لها مفاده أنّ المجتمع مادّي يغيّب ما فيه من معطيات إنسانيّة ويبرز القوى المادّية بوصفها مسيطرة وقادرة. وتكون صورة المجتمع المادي محققة للشرط الإنساني عندما تتصف بأنّها محققة للاكتفاء؛ بمعنى أنّ عنصرها البشري قد حصل على كل ما يحتاج إليه في حياة تليق بالإنسان. والمفارقة الجمالية هنا تكمن في أنّ حصول الإنسان على الكفاية المادّية لا تعفي صورة مجتمعه من القتامة والتعتيم؛ بمعنى أنّ البؤس الاجتماعي قد يكون وليد الوفرة المادية ما لم يقترن بعلاقات إنسانية حسنة وطيبة.

أمّا في المجتمع العلاقاتي فقد تحدّدت مفاهيم تعطي المجتمع في النص دلالة واضحة يتّخذها البحث أداة في رسم صورة المجتمع وإيضاح هويته من حيث هو مجتمع إنساني قائم على العلاقات العاطفية والاقتصادية؛ فتارة يكون معاملة تختلف صورتها من نص لآخر، وتارة يكون حواراً، وقد يكون معركة، أو سرداباً معتماً، وقد يختفي من النص فيتحوّل إلى هاجس للشخصية ما تنفك تبحث عنه، ومن وجهة اقتصاديّة قد يتمثل بمهنة أو بمصالح أو قد يبدو مداولة أو مؤامرة، ولعلّ الصورة المثلى للمجتمع العلاقاتي هذا هي التي تتحقّق فيها العدالة؛ فبالاعتدال تتبدى العلاقات الإنسانية ساعية إلى كمالها معبّرة عن جمالها.

ويكون المجتمع – بوصفه صورة فنيّة في نص أدبيٍّ– في حاله الأرقى قائماً على رموزه الثقافية التي تسعى لإشباع توقه الجمالي ولاسيما في نشدان الإنسان الدائم للكمال، أو لتعبّر في الدرجة الدنيا عمّا يختلج في أعماقه من حركات واندفاعات؛ فيتبدّى فلكلوراً شعبيّاً أو طقوساً تميّزه، أو عادات وتقاليد، أو يرتسم بوصفه لعبة ماكرة، أو وهماً ترميزيّاً، أو يظهر رهاباً أو خللا نفسيّاً عبر شخصية نمطية ما. وإذن، فالصورة تأتّت من تقاطع مكونات مجتمع النص الفاعلة على مستوى الحدث في النص وعلى مستوى إنتاج القيم فيه.

المجتمع المادي



إنّ حدود صورة المجتمع هي منظومة القيم الاجتماعية التي تؤلف القوانين التي ينهض عليها البناء الاجتماعي لمجتمع الإنسان؛ إذ إنَّ " بنية المجتمع تبرمج نفسها وفق منظومة معايير منبثقة عن معيار أساسي هو مبدأ العدالة، وهي تعيد هذه البرمجة كلّما انحرف المجتمع عن هذا المعيار الأساسي الذي يؤلف بؤرة نظام البنية."(١) وما أدبيات المجتمع سوى قوى ضاغطة على الوجدان الإنساني لتحقيق هذه العودة التي تبقى دائماً مؤجّلة ومنوطة بمستقبل الفعل وحاضر التأمّل. فالأدب يحتفظ بصورة المجتمع التي تحقّق الممكن الاجتماعي من حيث هو " ضرب من التأمل.. من أجل إعادة تنظيم المجتمع في صيغة أخلاقية، فالممكن الاجتماعي هو منطلق الفعل والممارسة ولذلك فهو قضية المجتمع كلّه لأنّه إمكانيته المفتوحة نحو المستقبل... " (٢) بما ينطوي عليه هذا الممكن الاجتماعي من حسٍّ العدالة المفقود في الواقع المعيش.

---

(١)- حيدر، أحمد. في البحث عن جذور الشر. وزارة الثقافة، دمشق. ١٩٩٧. ص ١٢٨.

(٢)- السابق ص١٢٩.

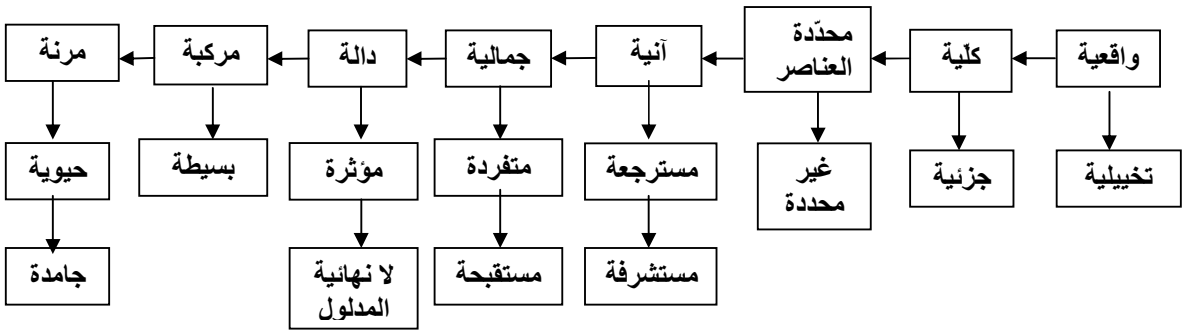
السمات الفنية للصورة المفهوم في الأدب (صورة المجتمع أنموذجاً):

وأيّاً كانت الصورة – المفهوم للمجتمع، فإنّه لابدّ لدارسها من الوقوف على جمالياتها بوصفها معطى فنّيّاً له مقوماته الأدبية والفنّية التي تكثّف المحتوى الفكريّ وتعمّقه وتجعله أكثر تأثيراً بمتلقيه؛ إذ " إن الصورة الفنية، وهي تتطور وتغتني باستمرار، تتشرّب غنى هائلاً لظواهر الواقع، وطموحات الإنسان وعواطفه، ومفهوماته حول العالم، ومثله الاجتماعية والجمالية. وضمن الصورة الفنية يتركز عدد هائل من تجارب الإنسان الاجتماعية والروحية، متألقة بالحيوية الإبداعية، التي هي محفّز قوي لتطوّر الوعي الاجتماعي. "(١) ولا بدّ – والأمر كذلك – من معرفة مكوّناتها المستقاة من هذا الواقع والمتشرّبة بأحوال إنسانه وأحاسيسه وأفكاره وطرائق عيشه، وسعيه الممزّق ما بين مثله العليّة ومصالحه المتعارضة معها، فهذا الغنى الهائل لابدّ له من متحولات كثيرة تتضمّنها الصورة في تشكيلها لتمتح منها القدرة على التعبير، والتصوير، والقفز بالمتخيل ليكتنف هذا الواقع ويختصر مشكلاته ويختزلها في شكل جماليٍّ مؤثّر، يختزن التجربة ويكثّفها، ويركنها في ملفّات الذاكرة عنصراً ثقافيّاً يدفع بمقتنيه إلى معايشة واقعه معايشة جمالية رفيعة المستوى، والتغلّب على عناصر القهر فيه، وليعيد – من خلال هذا الشكل الجمالي أو الصورة المُبْدَعة – تشكيل تاريخه تشكيلاً فنّياً يتجاوز برودة تدوينه الواعي إلى حرارة الانفعال بأحداثه؛ هذا الانفعال المشبع بأطياف الصدق الفنّي، المزدان بالتعبيرات اللاواعية التي نفذت بعمقها من سطحية الظاهر الاجتماعي المعيش إلى لجته الدفينة التي تصوّر خفايا المجتمع وحقائق حوادثه ومجرياته.

إنّ متحولات الصورة تضفي عليها من السمات ما يجعلها عصية على الضبط والتصنيف، الأمر الذي يدفع البحث للخوض في مقاربة هذه السمات، والسعي في استجلاء الممكن منها ضمن خطوطه العريضة، ذلك أنّ لكل تبدٍّ من تبدّياتها سمات خاصة به، لصيقة فيه تتأتى من خصوصية سياقها الذي ولدت فيه، وسير فيه من أجلها. ولعل أبرز الخطوط العريضة لسمات صورة المجتمع في النص القصصي ما يوضّحه الشكل الآتي:

---

(١)– أوفسيانيكوف، ميخائيل. خرابشنكو، ميخائيل. جماليات الصورة الفنية. ص٧٠– ٧١.



وسيأتي بيان هذه السمات تباعاً ضمن دراسة علاقات الصورة مع العناصر النصية التي يمكن عدّها المتحوّلات المذكورة سابقاً.

فالصورة – المفهوم عالم وهمي متكامل العناصر، لا يشعر متلقيه به إلاّ بوصفه عالماً حقيقياً؛ لما يتسم به من سمات متنوّعة، فيّاضة، تتداخل إيحاءاتها وظلال معانيها لتمنح قارئها حسّاً موضوعيّاً مؤثّراً في نفسه وضاغطاً على موقفه من هذا العالم المصوّر فيها. ولعلّ هذا ما جعل البحث هنا يوزّع صورة المجتمع في ثلاثة أنماط؛ صورته الماديّة، حيث فيزياء المادّة بسطحيتها وقشريتها تعمل عملها في عمق الإنسان وحياته، ممّا يجعل متلقي الصورة يميز غيظاً من ضغوط هذه المادة على وجدان الإنسان وطغيانها عليه وتحكّمها به، مستمدَّة قوتها من ضرورتها وإلحاح هذه الضرورة عليه. وصورته العلاقاتية، حيث اجتماعية الإنسان ميدان التواصل بين الناس، لكنّ مبادئ الناس في التعايش متناقضة، تتقاسمها ثنائيات ضدّية التكوين (مثالية، مادية)، (مبادئ، مصالح)، (مظهر، جوهر)، (خير، شر)، (حق، باطل)... إلى ما هنالك من أضداد في عالم الإنسان تفعل فعلها في تكوين الموقف المعرفي ذي البعد الأخلاقي والجمالي لدى قارئها. وصورته الثقافيّة، التي تعيد تشكيل الواقع الاجتماعي بإعمال تقنيات فكرية ورمزية، تعطي المجتمع تصوّراً استشرافيّاً يتجاوز من خلاله أزمة واقعه الراهنة، ويقترح حلولاً للمآزق التي يعيشها إنسان العصر الذي تجاوز ضيق المادّة، وأفق العلاقات الاجتماعية المتوارثة، ليصل إلى آفاق قصية تمتزج فيها معارف الإنسان فتركب صورة تتسق مع رفاهية المتخيّل الثقافي ذي القدرات الخلاّقة التي من شأنها أن تمنح هذا الإنسان جوهرة الأمل ومن ثمّ التجدّد والانطلاق من جديد.

*** علاقة الصورة بعناصر النص السردي**(النص القصصي):

- علاقة الصورة باللغة:

إنّ الصورة المفهوم لا تقدّم ولا تُعرض إلاّ من خلال اللغة (لغة النص)، واللغة من حيث هي أداة التعبير الأدبي تسهم في رسم الصورة، وإرسالها عبر فعالية التلقي إلى المرسم الذهني للمتلقي ليعيد تشكيلها حسب طاقات تلقيه وقدراته، لذلك لا بدّ من التعويل على المفردات اللغوية المستخدمة في النص:

المجتمع المادي: تكثر فيه مسميات الحاجات الأساسية لعيش الإنسان فألفاظ النص تلبي الحاجات المادية *كالبيت والطعام* وما شابه مما يحقق الحاجات الفيزيولوجية؛ *كالطعام، واللباس..*إلخ، وحاجات الأمن والسلامة؛ *كالبيت، والعلاج..*إلخ، وليس وجود هذه المسميات شرطاً ليكون النص مصوِّراً للمجتمع المادي بل لابد من أن تناط بأفعال مثل: *يسكن، يسدد، يبيع، يطلب، دفع، اشترى، يفكر، يعدّ، يكفي، تلبس، حمل، تناول، نأكل، أقتطع..*(*) ففي قصة " ذلك المساء"(١): " كلّ شيء أصبح غالياً، حتى ملح الليمون الذي أصبح بديلاً لليمون في هذا الزمان سعره مرتفع جدّاً .. أتدرين بكم اشتريته..؟" (٢) نجد سعي الذات الإنسانية لتأمين المادة الاستهلاكية التي لم يلغ اختزالها (تحول الليمون إلى ملح الليمون) غلاءها، بل عزّزه، وحوّله إلى همٍّ يدفع بالمرء إلى الشكوى، فمجتمع الإنسان المادي يعيد ترتيب علاقاته مع أخيه الإنسان وفق منظومة مادّية ترتهن لها مشاعره؛ فها هي تلك الشاكية تريد أن تظهر أنيقة أمام زوجها، " في قمة تألقها بثوبها المسائي اليتيم. اختاره بنفسه يوماً. قد يكون مسربلاً بالسأم من رؤيته كلّ ليلة، ولكنه لا يجرؤ على الكلام، فسيبتلي بشراء آخر وهو لا يستطيع، وقد تكون معاناتها أكبر، ولكنها أيضاً عجزاً لا تفكّر، والاتكاء على الأحزان عبث، فزوجها موظّف شريف أمين يعمل دوامين، والغلاء غول يقف على أبواب بيوت الفقراء يخطف الأمل كلّما تراءى، ويمزّق الأحلام. "(٣) لا تستطيع المرأة أن تعيش حياتها الزوجية إلا بمزيد من الأسى، فمفردات اللغة تتساوق مع الحال الاقتصادية المتردية لأسرتها، وتُظهرُ صور الإرغام والقسر في حياة الأسرة، وآليات الكفّ والردع والإحجام.

(*)- هذه الكلمات مأخوذة من نصوص القصص المدروسة في الفصلين السابقين وكذلك الكلمات التي سيمثّل بها لاحقاً.

(١)- أوغلي، وفاء عزيز. غريبة فوق أهداب دمشق. اتحاد الكتاب العرب. ١٩٩٩. ص ٥- ١٠.

(٢)- السابق ص٦.

(٣)- السابق ص٧.

وليس الأمر رهن المفردات وحسب، بل إنّ علاقة جديدة تكوّنت ما بين إنسان النص وتراكيب اللغة المعبّرة عن حاجاته المادّية، ولاسيما مع اشتداد هذه الحاجة لتدفع به إلى أفعال غير مألوفة؛ ففي قصة (الرحمة)(١) يدفع التّمدن بملك إحدى الممالك إلى الرأفة بالحيوانات، فيصنع لها أقفاصاً في حدائقه، ويجعل في خدمتها حرّاساً، ويأتي الناس لرؤيتها من أصقاع المملكة " وكان بين الزائرين فقير يمنّي نفسه برغيف خبزٍ يُسكت صراخ معدته الخاوية منذ أيام، فكان يطيل النظر إلى القرود وهي تتلذّذ بالتهام طعامها. وحين لاحت في سُفالة القفص موزة تناولها وهو يتلمّظ ودسّها في ثيابه، فلحظه واحد من حرّاس الحديقة وساقه إلى الملك طارحاً إياه عند قدميه.." (٢) فينال نصيبه من التوبيخ والضرب واللطم ومن ثمّ يطرد من الحديقة. لقد دفع الجوع ذلك الفقير إلى سرقة طعام الحيوان الذي رأف الملك به، والسبك اللغوي هنا يشير إلى غرابة الحدث ضمن سيرورة النص الذي جعل الإنسان حاسداً للقرد في حياته وسارقاً لطعامه الذي فُضِّلَ به عليه.

المجتمع العلاقاتي: تكثر فيه لغة العواطف والمشاعر والقيم والمبادئ والمنطلقات فهو يعبر عن حاجات الحب والانتماء التي تنمّ على رغبة الفرد في إقامة علاقات عاطفية مع الناس عامة ومع الأشخاص والمجموعات المهمة في حياته بخاصة. ويعبّر كذلك عن حاجات احترام الذات التي تنم على رغبة الفرد في تحقيق ذاته المتميزة. وتحقيق أكبر قدر ممكن من إمكانياته وقدراته. وتشير ألفاظه وعباراته إلى ذلك؛ *ابتعدوا عني. أجبرتني، المسامح كريم، تعلّمي، شعاري، أصدقاء، أبي، أمي، ردّة فعلي، صبية حلوة، كاتباً مشهوراً، الأنانية، أخلاق هذا العصر، يدّعي الفضيلة، وجوه غريبة، أطفال البناية، الجارة، دموع، تصرفات، الأحقاد، النفوس ثائرة، الاجتماع، أسمع تعليقاتهم، تتزوّج، القيل والقال، ملاسنة كلاميّة، شماتة، الزيارة، واجبات، حقوق، أرملة، اتُّهِم، الحرية، العمل، ثروة، ممتلئ الجيب، مبلغ، بضاعتها، ابتسامتها، بائعو العلكة، مندوب مبيعات، زبائنه، تاجر كبير، للترويج لصناعتنا الوطنيّة، كان مديوناً له، صفقة تجارية، أن تسيطري علينا، عمتك، صاحب الشركة سيستفيد من فارق السعر، النصب والاحتيال، العانس، الرجل، صديقين، عاشقين..إلخ.*

---

(١)- الصعوب. ى. ى. حديث ذو جنون. دار كيوان للطباعة والنشر. دمشق. ط١: ٢٠٠٢. ص ٤٦ -٤٨. وهذا الرمز (ى) يشير إلى اسم الكاتبة يسرى.

(٢)- السابق. ص ٤٦- ٤٧.

وكثيراً ما تكون أفعال اللغة في هذا المستوى أفعالاً متعدّية، لا تكتفي بعلاقتها مع الفاعلية بل تتعدّاها إلى المفعوليّة، وتوظّف الضمائر المتّصلة في مستوياتها المختلفة " متكلّم، وخطاب، وغائب"؛ واللغة هنا تنسجم مع تصوير العلاقات الأوّلية والثانويّة. فمثلاً نجد في قصة " لأنني أنا..." (١) تعبيراً عن علاقة الزوجة بزوجها " لا أريد يا بن عمّي، يا تاج رأسي، سوى رضاك، أريد منك فقط أن تحنو علي، وهو هدفي الذي أسعى جاهدة في تحقيقه، سأجعل من حياتك سعادة دائمة، ولن تفارق الابتسامة شفتيك، وعندما تسألني ماذا تتمنين؟ سأجيبك برضى.. أمنيتي الوحيدة أن أبقى في ظلِّ حنانك، وأن أنجب لك أولاداً يملؤون البيت عليك بالبشر والفرح." (٢) فالعلاقة بين الزوجين علاقة أولية، تتّسم بالقرب والدفء، وتحتاج للتضحية والحنان، واللغة هنا تربط طرفي العلاقة الزوجية بهذه المعاني من خلال أفعال وصيغ وضمائر تظهر حساسية هذا الارتباط وما يناط به من أعمال ملقاة على عاتق أفراده.

المجتمع الثقافي: تكثر فيه الرموز والدوال الثقافية، والإحالات التاريخية والأسطورية، ذلك أنّه يحاول تفسير الواقع تعبيراً عن حاجات المعرفة والفهم التي ترمي إلى الرغبة المستمرة في استكشاف الحقائق والتعبير عنها بتعبيرات لا تخلو من الذاتية المسبوغة عليها والتي يحقق الأديب من خلالها الحاجات الجمالية التي تدل على الرغبة الصادقة في تمثّل القيم الجمالية. مثل: *الشجرة أغوتها، تنين، عشتار، إنانا، الكاتب، أشكال خرافية للعالم الجديد، المجنون، الوجوه غريبة، ورقة لعب، قواعد اللعبة، القاعة، طرأ، أضاع، أمّا أفعاله فمثل: تحولت، امتدت الخارطة، حاولت، اختفى، هربت، سقطت، كأنّني لم أفعل، ترثي، لا أريد، لن تقدر، تخيّل، رسمتني جائعاً، تجرّدني، تحوّلني، يركض، يفتّش، تتمنّى، أحاول، حرّرني، يتعامى، تسجننا، يتطاير، ينفي، شوهد، تطير، تنبت، تحتضن، ولدت، أرادت، لتمنعها، أغوتها، إلخ..* ولعلّ ما يلاحظ هنا أنّ معظم أفعال المجتمع الثقافي ذاتية، ، لازمة، تدور في إطار فاعلها المفرد، وتنغلق عليه.. إذا لم تكن من معجم العجز والمحال والنفي والسل والقهر والتغريب، ولا تخلو أحداثها من أسطرة أو تخييل ممّا يجعل اللغة تنزاح عن منطقها المألوف إلى منطق جديد يمنح اللغة سمتها الشعرية. ففي قصة " فراشة من عالم أسود" (٣) يتداخل واقع الملك اللطيف بطل القصة مع تخيلاته لينتقل القص عبر اللغة إلى شيء من الأسطورة: " ياه .. ما هذا؟! إنسانة بجسد فراشة وصوت عصفور وضوء قمر انبعث من السماء..

---

(١)- رزق، بانة نعيم. فراشة من عالم أسود. إصدار خاص، ط١: ٢٠٠٥. دمشق. ص ٨٠ -٨٥.

(٢)- السابق، ص ٨٠.

(٣)- السابق ص ٧٥- ٧٩.

تساءل الملك الصالح باستغراب وفرح وعشق لا حدّ له.. ما الذي أراه؟ لقد عشق هذه المخلوقة الغريبة التي لم يعلم من أين حضرت.." (١) فاللغة هنا تسهم إسهاماً كبيراً في تحديد سمة الصورة في النص هل هي واقعيّة أم تخييليّة، وإذ المجتمع الثقافي في نص قصصي يعتمد على الرمز فلا بدّ من البحث عن دلالة الرموز فيه؛ فالفراشة المسحورة هي الحرية، والملك الصالح هو الإنسان الوحيد القادر على تحقيقها، لذلك يرتدي لباس الفارس ويسعى لتحريرها من السجن الذي وضعها فيه الناس؛ " بدأ يبحث عنها هنا وهناك، ثمّ وجدها تختفي وراء ستائر سميكة من الظلام وتقول:(لن تستطيع الوصول إليَّ لقد سجنتموني في زنزانتكم المظلمة وأنت من سيحرّرني)" (٢)

نجد ممّا سبق أنّ للغة الاجتماعية في النص معجمها الخاص بها الذي لا يتّصل بما يحتويه المجتمع من عادات وتقاليد وأعراف، وأزياء، وفلكلور، ومهن، وحرف، وفعاليات يومية، وأدوات اتصال، وبيئات ريفية ومدنيّة، و حسب، وإنما يتجاوزه إلى جملة الآمال والأمنيات التي يتطلّع إليها إنسان هذا المجتمع. ومفردة هذا المعجم اللغوي الاجتماعي تمتاز بطاقات تعبيرية مختلفة في سياقات صورة المجتمع؛ ففي المستوى المادي غالباً ما تشير المفردة مباشرة إلى معناها فهي بلغة السيمياء مفردة أيقونية، وفي المستوى العلائقي تقترن بالمعنى المراد بطريقة غير مباشرة فهي مفردة قرائنية، وفي المستوى الثقافي تومئ وتوحي إلى معان خفيّة تستثير الذهن وتستفزّ التلقي المبدع لتلخّص قيماً ومبادئ مغيَّبَة فهي مفردة رمزيّة، وكمثال على ذلك نأخذ مفردة "الخبز": ترد هذه المفردة في نص قصة "وردة الجنّار"(٣) بوصفها مفردة أيقونية، فالخبز لا يشير في النص سوى لذاته ولا يحمل أبعاداً أخرى إلا بوصفه مادة يشتريها المرء من المخبز: "سارت تحمل على رأسها طبق الخبز حتى بلغت باب المنزل الذي تعمل فيه."‥ "استبدلت سميرة بتلك النزهة غير الآمنة قرب المخبز الانتظارَ في المنزل، والعودة السريعة لأخذ الخبز.. "(٤) في حين تتحدّث القصة عن حياة مريرة لفتاة تعمل أجيرة في البيوت، منحها القدر فرصة الزواج لكنها لم تنجب، فمنحها طفلاً لقيطاً، وجده زوجها قرب أحد المساجد، فرحت به كثيراً وربّته لكنّه ما إن نال الشهادة الثانوية و بدرجات ممتازة حتى اختطفه الموت من هذه الأم المعذّبة.

---

(١)- السابق ص ٧٦.

(٢)- السابق ص ٧٧.

(٣)- الشويكي، فريال سليمة. نورس بلا جناحين. ص٥٣ -٦٨.

(٤)- السابق ص ٥٩.

لكننا نجد استخداماً آخر لها في قصة " لا تنس الخبز يا حمدان " (١) إذ تشير كلمة خبز إلى علاقة الأب المعذّب بأبنائه الجائعين، وآلام هذا الأب البائس الذي يهلك نفسه في سبيل تأمين لقمة العيش لأبنائه الخمسة وأمهم التي ما انفكّت تذكره " لا تنس الخبز يا حمدان " (٢) فالخبز الذي لم يستطع حمدان تأمينه ولم يظهر في النص إلا مسمّى يربط بين حمدان وعمله – فمن أجل خبز الأطفال يسعى حمدان للعمل، وتزداد أهميته مع انقطاع العمل – هو الرابط بين أسرة حمدان وورشة العمل لذلك ارتقى الخبز بوصفه مفردة قرائنية إلى عتبة النص الأساس وهي العنوان. كذلك فإن لهذه المفردة أن تكون رمزيّة فتصبح رجاء في قصة "خبز المقهورين". (٣) فالعشاق ينذرون الخبز للعجمي؛ " ما يزال العجمي يقبع منذ طفولتي على الطريق الراحل إلى الجبال، عارياً يقف العجمي، عليه بقايا بخور وشرائط خضراء وكأس ألمنيوم، إنه ما يزال ينتظر النساء المقهورات من عشاقهن. هنّ ينذرن الخبز الحاف، يضعنه في سلّة عتيقة معلّقة في رقبة شجرة الزعرور، ويملأن جرّة الفخّار بالماء بانتظار نساء مقهورات قادمات."(٤) فالخبز هنا لا يشير إلى ذاته من حيث هو مادة للأكل، ولا يشير إلى البحث عن عمل يربط المرء بأسباب عيشه، وإنّما ارتقى إلى رمز للرجاء؛ أضحى قرباناً للقائمين على تحقيق الأمنيات والمنتقمين من غدر العشاق، إنّه يلخّص الآن رغبات النساء اللواتي قهرهن عشاقهن، بل ويستطيل إلى ترجٍّ ملحٍّ بحثاً عن حلٍّ لهن وانتقاماً ممّن قهرهن. " خرجت بعد ذلك مقهورة، أحمل الخبز إلى العجمي. كان الخبز خبز أفران وليس خبز التنور المعجون بقهر النساء المحرومات، الملهوفات. بكيت أمام العجمي وقلت له: يا عجمي موّت أمّه وأباه، واجعل أشجار قريته أفاعي، ودجاجات خالته جرابيع، يا عجمي. ثمّ مسحت دموعي ونظرت إلى الخبز فرأيته يتطاير عالياً كقبرات. لماذا لم تقبل النّذر يا عجمي؟!" (٥) فالمفردة الرمزية توظّف توظيفاً جديداً لغير ما أوجدت له إنها تنزاح عن سياق استخدامها الطبيعي في المجتمع لتدخل سياقاً جديداً يقوم على أفعال اجتماعية سحرية أو غير واقعية (ميتافيزيقية). كما أن اللغة وحدها قادرة على تحقيق نمط المجتمع هل هو مجتمع الواقع المعيش في الراهن، أم مجتمع الذاكرة الملح على الحضور والمتمثّل عبر صيغ الفعل الماضي

---

(١)– رشو، ماري. قوانين رهن القناعات. اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩١. ص٦٣– ٧٢.

(٢)– السابق ص ٦٣، ٧٢.

(٣)– عبود، أنيسة. تفاصيل أخرى للعشق. ص ١٤ – ٢٢.

(٤)– السابق ص ١٦.

(٥)– السابق ص ١٩.

والمضارع المنقلب إلى الماضي، أم هو مجتمع الخيال المستشرف عبر صيغ الاستقبال المشفوعة بسين وسوف؟. وفضلاً عمّا تقدّم فإنّ للغة إسهاماً كبيراً لا يمكن التغافل عنه في تحديد سمات الصورة فالأفعال تدخل في سياق تحديد النمط الزمني للصورة (مسترجعة، آنية، مستشرفة)، وحالات الإسناد تظهر ما إذا كانت واقعية أو تخييلية، وتنعكس شعرية اللغة وقوامها المجازي على حيوية الصورة وجمالها، فاللغة " كائن حي ينمو ويتطوّر في معمار بنائيّة القصة، لتستوعب الحياة، والأحداث والتجارب، فكل مفردة لها دورها، ووظيفتها، التي تقوم طوعيّاً لاستمرار حركة اللغة، واستقرارها في بنائية النص القصصي." (١) وبذلك تكون علاقة اللغة بالصورة المفهوم علاقة تأسس وبناء، لا يمكن في حال من الأحوال اختزالها. لأنّ هذه الصورة تأخذ أبعادها وسماتها من الكائن اللغوي الذي يهبها حياتها الشكليّة (ألفاظاً ومفردات)، والمعنوية (معاني، وإيحاءات)، فمنه تنطلق وإليه تعود في جماليتها وظلالها الفنّية، ولاسيما أنّ اللغة هي المادّة الأساس في تشكيل الأدب، وبها تتبدّى بقية عناصر النص القصصي، ومنها تتشكّل؛ فمن دون اللغة في النص لا حوار، ولا سرد، ولا وصف، ولا مكان، ولا زمان، بل إنّ الراوي ذاته يظهر في النص من خلال اللغة. ولا يخفى من خلال دور اللغة ومفرداتها أنّها تسهم في خلق الصورة – المفهوم وتحديد ما إذا كانت تتسم بكونها جمالية، متفردة، مستقبحة، وما إلى ذلك من سمات تتصل بفنية اللغة والأسلوب الكنائي المتبع في النص.

- علاقة الصورة بالحوار:

الحوار تقنية نصيّة اجتماعية بامتياز؛ ولعلّ صورة المجتمع تجد فيه مجالاً خصباً للبروز والظهور في النص؛ إذ إنّ الحوار يعمّق البعدين الاجتماعي والنفسي، ويمهر الحدث بواقعية محضة تفيض من معاناة المتحاورين وأحاسيسهم؛ فالحوار " جزء هام من الأسلوب التعبيري في القصّة، وهو صفة من الصفات العقليّة، لا تنفصل عن الشخصيّة بوجه من الوجوه . ولهذا كان من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشخصيات"(٢) لكن الحوار لا يكتفي بتصوير شخصيات النص وحسب، بل كثيراً ما يسهم بتقديم الأحداث وعرضها من خلال

---

(١)– التدمري، محمد غازي. لغة القصة القصيرة: دراسة في خاصية اللغة. علا للصحافة والطباعة والتوزيع. حمص. ١٩٩٥. ص١٥٢.

(٢)– نجم . د. محمد . فن القصة. دار الثقافة . بيروت . لبنان . طبعة خامسة دون تاريخ. ص١١٨.

مواقف الشخصيات وانفعالاتها؛ ففي قصة " صديقتان لا تستيقظان باكراً"(١) نجد كيف يصوّر الحوار أحوال مجتمعهما، فيصورّ أولاً ظروفهما الشخصية؛ إذ إنهما غالباً لا تستيقظان باكراً؛ " تقول سعدية: – أوف.. واليوم أيضاً لم نستيقظ باكراً؟.. ما أبشع هذا!. تتمطّى بدريّة: – على هذه الحال ستنتهي فترة التسجيل ونخسر كلّ شيء."(٢) ثم يصوّر خيبتهن في التسجيل كما تخيلتاها؛ " – يا أخي، الميكرو لم يعد يتسع، أرجوك لا تسمح لأحد بالركوب بعد.. ويدمدم الجميع بما معناه (فعلاً يا أخي، صرنا على وشك الاختناق..) فيجعر معاون السائق بأن (الذي لا يعجبه هذا فلينزل ويأخذ تاكسي.) فيدمدم الجميع بالشتائم، ولكن السائق لا يبالي. ويتوقف، ويصعد عشرة آخرون، ولكن سعديّة وبدريّة تنزلان. – لا أستطيع أن أعطيك وثيقة لا حكم عليه دون وثيقة تبرّع بالدم. تركض الصديقتان. تركبان بالباص، تنعصران بما يكفي، ثم تنزلان. – أعطني وثيقة قيد نفوس لتأخذي وثيقة تبرّع بالدم. تسرع الصديقتان.. – أعطني صورة مصدّقة عن الشهادة الموثقة من الوزارة، لتأخذي وثيقة القيد. تركضان.. – لكي أعطيك هذه الوثيقة عليك أن تحضري لي إشعاراً من مديرية الشؤون مصدّقاً من شؤون المديريات ورئيس مجلس الإدارة. تركضان.. – أريد طلباً خطّياً مسجّلاً ومختوماً من الديوان وموقّعاً من السيّد رئيس قسم الطلبات.. وأخيراً، اكتملت الأوراق والوثائق. تقف الصديقتان أمام الشباك الصغير. الموظفة تحيك وتمضغ العلكة تقول دون أن تنظر إليهما:– انتهى التسجيل." (٣) وتستمر القصّة باعتماد الحوار وبعض الموضحات التي يملأ الراوي فيها سردية القص لتخرج الصورة القصصية متكاملة كما أريد لها أن تخرج.

وأمّا الشخصيات المتحاورة فقد تكون بشرية أو حيوانية أو نباتيّة أو مجرّد شيء مادي أو حتى فكّرة، ومن هنا تتأتى الأنسنة أو التشخيص؛ فلمّا كان الحوار لا يصدر إلاّ عن الشخصية – الإنسانية حصراً – فهو يرفع الأشياء والكائنات الحية غير العاقلة إلى مستوى المخاطبة والمحاورة، فهي بدخولها الحوار تكتسب صفة التشخيص أو ما يسمى بـــ " الأنسنة ". ومن ذلك قصة " البلبل والوردة "(٤)، إذ يجري حوار بينهما يجعلهما يعكسان حياة الإنسان عاطفة وفكراً، فالوردة البيضاء تريد أن تقدم نفسها قرباناً لحب بين شابٍّ وحبيبته في الشتاء؛ " قال البلبل مدهوشاً: – هذا ليس أوان تفتح الوردات.. الربيع لا يزال بعيداً. قالت الوردة: – أعرف هذا جيداً، ولكن شاباً جميلاً جاء قبل الليل يسألني عن وردة حمراء ليقدمها إلى حبيبته."

---

(١)– عبد الدين، أميّة. سوق الاثنين الثلاثاء الخميس. ص ٦٥– ٧٢.

(٢)– السابق ص ٦٥.

(٣)– السابق ص ٦٦ – ٦٧.

(٤)– حاتم، دلال. الطوق والسلسة. ص١١٤.

ولكونها بيضاء تطلب إليه أن تغرز شوكتها في قلبه فتصبح حمراء، عندئذ: " ارتجف البلبل، وصاح بانفعال: – اعذريني يا صديقتي.. أنا لست مغفّلاً." (١) فالحوار أنسن كلاً من الوردة والبلبل وجعل لهما مواقف إنسانية متباينة تمثّل إسقاطاً على الواقع الإنساني.

أمّا في مجموعة" عندما تتكلّم الأبواب".(٢) فنجد الحوار قد أصبح بوحاً ذاتيّاً وكأنّما هو تجلّ صارخ للمونولوج الداخلي يرفع الأبواب من جمادها المطبق إلى أنسنة رفيعة المستوى: " نحن قوم نحبُّ الهمس. مهنتنا تفرض علينا أن نتعاطى الصمت والتطنيش. لكنَّ، ما العمل ومساماتنا مترعة بالحكايا؟." (٣) فالتعاطي المقصود للصمت يعكس الإرادة التي لا تتأتى إلاّ للإنسان، وهذا الحس الجمعي للأبواب يحيل إلى واقع إنساني صامت من شأنه أن يستنفر الأبواب للنطق فتتكشف صورة من صور القهر والكبت فيه. ومن ثمّ فإنّ لكلّ باب حديثه فباب الدار: " وجهي الأمامي مسافر أبداً نحو بوابات هذا الحي، نحو أنفاسه ونبضاته، وبكل ما فيه، ومن فيه." (٤). أمّا باب شقة عصرية فيقول:" أنا يا سادتي باب آخر. أشعر بالغيرة من أخي الأكبر. وقلت بيني وبين نفسي، لا أحد أحسن من أحد. وقررت أن أخوض غمار هذه التجربة. لكني تحيّرت عن أي شيء أتكلم. هل أسرد ما سمعته عن العلاقة بين المتزوجين، وخلافاتهم؟ أم أحكي عن خصومات الحموات والكنات؟ أم أستعيد مواقف الآباء من الأبناء، والمشادات التي تقوم بينهم؟ أم أفشي أسرار الصفقات التي تتلاعب بأقوات المواطنين، وتبيع خيرات الوطن. فكرت، فوجدت أنّه ليس لي مصلحة في كسب عداوة الناس. فأنا غريب، وعلى الغريب أن يكون أديباً."(٥). فالحوار بنوعيه الداخلي (المونولوج)، والخارجي يفتّق آفاق المفاهيم التي تشكّل صلب الصور في النص القصصي. ومنه تأخذ هذه الصور حيويتها ومرونتها وتجعل النص القصصي يحفل بالحياة والفاعليّة. وإن كانت الصورة الاجتماعية تحفل بالحوار أكثر مما تحفل بالنجوى أو المناجاة التي غالباً ما تبقى في سياق الدراسة النفسيّة على الرغم مما للمجال الاجتماعي من تأثير فيها.

---

(١)– السابق ص ١١٤ – ١١٥.

(٢)– طه، جمانة. عندما تتكلم الأبواب. اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٨م.

(٣)– السابق ص٥٠.

(٤)– السابق ص٥٢.

(٥)– السابق ص٥٨.

- علاقة الصورة بالسرد:

السرد ضفيرة نصيّة تتداخل فيها كل كائنات النص.. فهو نسيج النص، وهو الأرضية التي تبتنى عليها بقية التقنيات والعناصر؛ فالسرد هو القص الفعلي للنص. والسرد بيت الحدث، بل لباسه، وإن شئت قلت جسده اللغوي، إنّه " الصورة اللغوية للحادثة أي نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغويّة".(١). من هنا نجد أنّ آلية السرد القصصي ما هي إلاّ تراسل نوعي للصور. فالسرد أساس الصورة فهو يتخذ من الوحدات اللغوية للقص لبنات لبناء الصورة. والملاحظ أن علاقة السرد بالصورة في النص القصصي هي علاقة تضمين، فكل منهما يتضمّن الآخر؛ فقد عَدَّ شكلوفسكي (السلسلة السردية بمثابة الطابع المنتهي للقصّة، وإنَّ تحقيقها يحتاج إلى مقومات عبر السبك للصور في القصّة، أو المتوازيات المعروضة فيها، إنّها تحتاج مثلاً إلى "الترابط" بين الشخصيات، أو إلى "الفعل" وردِّ الفعل عليه، أو إلى "المآزق" والنجاة منها.. "(٢).

أمّا موقع الصورة في السرد القصصي فيتحدّد في المسافة الفاصلة ما بين المتن الحكائي، والمبنى الحكائي؛ الفكرة التي قدّمها الناقد الشكلاني الروسي "توماشفسكي" التي تميّزُ بين "المتن الحكائي (fable)، والمبنى الحكائي (sujet): فالمتن الحكائي، هو مجموع الأحداث المتّصلة فيما بينها والتي تكوّن مادة أوليّة للحكاية، أمّا المبنى الحكائي فهو خاصٌ بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته."(٣) فنحن نقرأ النص في مبناه الحكائي المتمثل بالسرد الذي انتهى إليه، وهنا نقرأ النص بكامل فنّيته. ولا يبقى في الذهن منه سوى سيرورته السرديّة الأساس – ملخّصه – الذي يمكن أن يعاد بناؤه بعدد غير منتهٍ من الأنماط والأشكال والتي ما كان المبنى الحكائي الذي قرأناه، سوى واحد منها وهذا الملخّص هو المتن الحكائي.

لا تتكوّن الصورة في النص القصصي إلا من خلال التشكيلات السردية، وتقابلاتها بتوافقها وتعارضها، وتكوّنها يتم بطريقتين: إمّا طريقة موضوعية وإمّا طريقة ذاتية؛ وفقاً لرأي توماشفسكي يوجد سرد موضوعي objectif وسرد ذاتي subjectif :" ففي نظام السرد

---

(١)- يوسف، آمنة. تقنيات السرد في النظرية والتطبيق. ط١: ١٩٩٧ دار الحوار اللاذقية سوريا. ص ٦٦. وأصل هذا التعريف للدكتور عز الدين إسماعيل. الأدب وفنونه. دار الفكر العربي، ط٢: ١٩٥٨. ص١٦٠.

(٢)- نفلاً عن: بن ذريل، عدنان. النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق. منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٨. ص١٠٣.

(٣)- لحمداني. د. حميد بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ص٢١.

الموضوعي يكون الكاتب مطّلعاً على كل شيء، حتّى الأفكار السريّة للأبطال. أمّا في نظام السرد الذاتي، فإنّنا نَتَتبَّع الحكي من خلال عَيْنَي الراوي (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكلِّ خبر: متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه "(١) ويعلّق د. حميد لحمداني قائلاً:" ففي الحالة الأولى(السرد الموضوعي) يكون الكاتب، مقابلاً للراوي المحايد الذي لا يتدخّل لتفسير الأحداث، وإنّما ليصفها وصفاً محايداً كما يراها، أو كما يستنبطها في أذهان الأبطال. ولذلك يسمّى هذا السرد موضوعياً لأنّه يترك الحريّة للقارئ ليفسّر ما يُحكى له ويُؤوِّلَهُ، ونموذج هذا الأسلوب هو الروايات الواقعيّة. وفي الحالة الثانية لا تُقدَّم الأحداث إلا من زاوية نظر الراوي، فهو يخبر بها، ويعطيها تأويلاً معيناً يفرضه على القارئ، ويدعوه إلى الاعتقادية. نموذج هذا الأسلوب هو الروايات الرومانسيّة، أو الروايات ذات البطل الإشكالي .."(٢). وعلى هذا الأساس نجد أنّ علاقة الراوي بالمسرود هي ما يحدّد موضوعية السرد أو ذاتيته، ومن ثمّ فإنّ للسرد علاقة مع الحدث – كما هو واضح في تعريف د. إسماعيل له – لا يتمكن اختزالها، وهذه العلاقة الوطيدة بين السرد والحدث لا يمكن أن تتم خارج منحى الزمن، وبما أنّ السرد المكتوب يُمنَحُ فرصة الانتقاء اللغوي للتعبير الأجمل والأكمل– وبذلك يختلف عن السرد الشفوي وإن كانا يتفقان بالجوهر الحكائي – فإنّ ذلك يفسح المجال للحديث عن لغة السرد تلك المادّة السحريّة التي تكشف تتابع السرد وحركة الأحداث وتصهرهما في حبكةٍ زمنيّة مولدةً جرعةً إضافيّةً من التشويق واللذّة إذ إنّه العلاقة السارية بين " الحدث، والزمن، واللغة على امتداد النص، والتي تتلبّس أنماطاً شتّى. وعلى هذا الأساس ينتهي د. لحمداني إلى عدِّ القصّة محكيّاً اتصالياً، أو رسالة كلاميّة تمرّ بقناة اتصال انطلاقاً من الراوي وصولاً إلى المروي له. فالسرد لديه "هو الكيفيّة التي تروى بها القصّة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثّرات، بعضها متعلِّق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها".(٣) ففي قصة " جوع" (٤) نجد سرداً ذاتياً تتآلف وحداته ناسجة للصور التي يمليها الراوي من وجهة نظره؛ إذ يصف صبيّاً " يتنقّل بين أكوام الزبالة بنهم ويدس أصابعه في لزوجتها .. بداية عندما اضطر لتجميع العبوات الفارغة أحسّ بالقرف، شيئاً فشيئاً اعتاد اللعبة وسكنت تلك الرائحة أنفه للأبد، تقيّأ أمعاءه للمرة الأولى عندما اصطدم بجثّة طفل مشوّهة

---

(١)– لحمداني. د. حميد . بنية النص السردي ص٤٦.

(٢)– السابق ص٤٧.

(٣)– السابق. ص ٤٥.

(٤)– خيربك، سمر جابر. باقة خريف. دار الجندي، دمشق. ط١: ١٩٩٩. ص١٩ –٢٠.

أسفل الحاوية، هرب من المكان تاركاً للطرقات الخاوية فرصة الصراخ، هرع إلى حضن أمّه: – ما الذي أتى بك؟ – أمّي إنّني خائف! – أخوتك جياع.. عاد من حيث أتى واستمرّ في تقليب الزبالة.." (١) هذا الواقع المرير الذي تعيشه هذه الأسرة بعد وفاة الأب، سوف يخلق إنساناً مفارقاً للمألوف، إذ إنّ المناظر التي يراها في القمامة تغيّر من إنسانيته لتحوّله إلى وحش " في الأيام المقبلة صار يبتلع الجثث ويضاجع النساء المذبوحات "(٢) القصة تتحدّث عن حاجة العائلة للمال من أجل تأمين لقمة العيش، لكنّها تتوغل عبر اللغة إلى مستويات عميقة في الشخصية لتبرز الشاذّ الاجتماعي من خلال الشاذّ النفسي، فلقد تصعّدت الرغبة لديه من شهوة استهلاك وتأمين لقمة عيش إلى شهوة نفسيّة جنسيّة شاذّة، عبّرت لغة النص عن دناءتها، وخرج الحدث النصي عبر شخصيّة إشكالية، شخصية غير سويّة، من حيث شكلها ومضمونها، وانحطاط إنسانيته التي بدت عارية من أية صفة للإنسان " تضخّم بشكل طولاني، وأخذ رأسه شكل بطيخة منتفخة وبدأ جسده بالتورم... في الآونة الأخيرة امتلأ جسده بالحراشف، وصار رأسه عالياً لدرجة تمنعه أن يرى أمامه، لذلك لم يدرك تحوّلات جسده، ولم يلاحظ اختفاء الأطفال والنساء اللواتي اعتدن تلوين وجه المدينة." (٣) الجوع دفعه إلى الابتلاع، وهذا منطقي في عرف اللغة، لكنه ابتلاع من نمط جديد (جثث، أطفال، نساء) وهنا الخروج عن المألوف ممّا يزجّ الحدث فيما يمكن تسميته بالسرد المراوغ، إذ إنّ الحرمان والحاجة دفعاه إلى المضاجعة، ولكن مضاجعة من؟ جثث النساء المرمية في الحاويات. الأمر الذي انتهى به إلى كائن جديد متضخّم، أشبه بحيوان رأسه بطيخة، وجسده مغطّى بالحراشف. إنّ الصور المؤذية تتأتى من لغة سرديّة تتناسب مع مجتمع النص الذي سيطر فيه إغواء المادة على كلّ شيء، فقد حاول أن ينظر في المرآة ليتعرف إلى شكله " إلاّ أنّ أمّه وأخوته الذين اشترى لهم قصراً في أرقى منطقة وسط المدينة، لوّنوا المرايا بالأسود، ومنعوا استيرادها ليتسنّى لهم ضمان رزقهم.."(٤) وبهذا يتم للراوي تسويغ الحدث عبر ربطه بفاعلية الشخصيات، وتأمين الوحدة التي لا تسمح للصورة بالاهتزاز أو الخروج عن منطق التأليف الذي أريد لها أن تسلكه. وتأسيساً على ذلك نجد أنّ السرد وحده القادر على إعطاء الصورة سمتي الكليّة، أو الجزئية حسب علاقتها بالمجموع النصي، وآليات التضمين فيه. إذ يجعلها تنسجم مع الكل النصي انسجاماً عضويّاً، لا يمكنها التخلّي عنه، أو تحقيق غايتها الفنيّة في النص من دونه.

---

(١)– السابق ص١٩.

(٢)– السابق ص٢٠.

(٣)– السابق ص٢٠.

(٤)– السابق ص٢٠.

إن السرد الحكائي – عمليّة القص– بحدّ ذاته تقنية لتقديم المعطى الاجتماعي وعرضه في أثناء اعتماله في حياة الإنسان؛ ذلك أنّ النفسيّ كثيراً ما يظهر في الشعر أكثر منه في السرديات التي تمتح من ذاتها متّسعاً لسرد أحوال المجتمع.

– علاقة الصورة بالحدث:

الحدث هو موضوع الصورة أو ملخص التيمة، فالأحداث هي التيمات التي يمكن للصورة أن تتخذ هيئتها من خلالها، فالصورة – المفهوم لا تتحقّق إلا من خلال موضوعة أساس لها، والحدث النصي هو حجر الأساس في تكوكب الصورة وتشكلها ففي قصة " زيارة خاصة"(١) نجد صورة أسرة تضمّ ثلاثة أشخاص (أب، وأم، وابنتهما الجامعية) تمزّقت أوصالها لأنّ الأب قد تعلّق بسكرتيرته وعلمت الزوجة، وانتهت المسألة بابتعاد الزوج عن البيت، ومرّت الأيّام لتكتشف الأم أنّ ابنتها قد تعلّقت بأحدهم وأخذت " تلاحظ تغيرات مضطربة، واضحة في سلوك ابنتها الوحيدة صفاء.." (٢) فتقلق الأمّ على ابنتها أشدّ القلق، ويمتد بها شعور الغيظ والحنق لأنها تخفي عنها شيئاً، ويستمر السرد بوصف هذه الحالة وما يعتورها من ملابسات تتداخل مع قراءة الأم لدفتر ذكريات صفاء الذي تحدّث عن حبها لشخص لم تعرف الأم عنه سوى أنّه يبدأ بحرف (ن)، كما تتداخل مع حفلة عيد ميلاد صفاء، لكن صورة المجتمع في النص تكتمل في لحظة مجيء هذا الحبيب المجهول لتفاجأ الأم بأنّه والد صفاء، زوجها نادر، فيلتمُّ الشمل من جديد. يقول د. رشدي:" الحدث المتكامل هو تصوير الشخصيّة وهي تعمل عملاً له معنى" (٣). وهذا يعني أنّ التصوير هو غلاف الحدث، والحدث هو جوهر الصورة القصصية. أمّا فيما يخصّ الشخصيات فهي تؤدي أحداث النص من خلال أنماط قصصية، أو أدوار نصيّة (أب، أم، زوج، زوجة، ابن، ابنة، جد، جدة، عم، عمة، خال، صديق، جار، حبيب، مراجِع، موظّف، عابر سبيل، نبات، حيوان، شيء، فكرة..) ويكون الدور نوعاً من الضبط الاجتماعي الذي يمارسه المجتمع على أفراده، ممّا يسهم في تحقيق صورة هذا المجتمع انطلاقاً من التزام هذه الشخصيات بأدوارها أو تمردها عليها وانفكاكها من قيودها. وعموماً يتراوح دور الشخصية في بناء الحدث النصي ما بين فاعليتها وانفعالها فيه، وهي تسهم إسهاماً كبيراً في تجسيد الصورة لأنّها معلم إنساني يشدّ الانتباه إليه أكثر مما تشدّه بقية

---

(١)– البدوي، نهلة. النافذة المتحرّكة. دار أرواد للنشر، طرطوس. ط١: ٢٠٠٠. ص١٠٥ –١١٨.

(٢)– السابق ص ١٠٧.

(٣)– رشدي، د. رشاد . فن القصة القصيرة. ط ٢/ دار العودة بيروت ١٩٧٥. ص٥١.

عناصر النص إليها، وفي القصة القصيرة قد تعكس الشخصية وما يناط بها من أحداث صورة المجتمع كاملة.

وقد لا نستطيع ــ القرّاء ــ إمساك الحدث بسهولة " فلكي ندرك مركزية الحدث، علينا أن نجمع عدّة رموز تتقاطعها أفكار تبدو غيبية، تلامس الواقع حيناً، وتنفرد منه أخرى، نجمعها لنخضعها إلى القراءة التأويلية ارتكازاً على مرجعية فكرية، حتى نصل إلى مركزية الحدث."(١) وهذا التشتيت للأحداث وتذريرها في النص القصصي يمنح الصورة فرصة للعمل على إيجاد الأثر الكلّي للنص، فهذه البعثرة، وإعادة التجميع يشكلان صلب حياة الصورة في النص، وهذه هي سيرة حياتها السردية، اللغوية، التي تغتني بالوصف والتعبير وحسن توظيفها في سياقات أسلوبية تفعّل جمالية الصورة. ومن أهم سمات الصورة المتأتية عن الحدث النصي بوصفه موضوعاً لها هي أن تكون بسيطة أو مركبة؛ فالصورة البسيطة هي صورة الحدث المباشر الذي ينمو من بداية إلى نهاية ماراً بعقدته أو الحبكة مروراً مباشراً كما في قصة (زيارة خاصة) السابقة، أمّا الصورة المركبة فهي صورة الحدث المشتت الذي لا بد لنا من البحث عن مركزيته ولاسيما في النصوص الرمزية؛ ففي قصة (من عالم فرجينيا وولف)(٢) يبدو الحدث عادياً لولا رمزيته التي تشتت دواله لتعيد إنتاجها في مستوى الإسقاط لتصبح الصورة مركبة من جديد:

الحدث النصي المباشر:

ضوء الصباح ← الغرفة ← يقظة النحلة المكومة على زهرة محنطة ← محاولة الخروج ← ارتطامها بالزجاج الشفيف ← إصرار وارتطام ثان← موت وارتحال الطيف إلى الأزهار في الخارج ← مجيء النمل لامتصاص شهدها وسحب جسدها.

الحدث الموازي الرمزي:

العلم والمعرفة ← المجتمع ← يقظة المرأة المكبلة بأعراف محنطة ← محاولة الخروج ← ارتطامها بأنظمة صارمة← إصرار وارتطام ثان← قهرها وارتحال أمانيها وتطلعاتها إلى ما تصبو إليه في الخارج ← مجيء الناس من حولها للانتفاع بعطاءاتها ووأد جسدها.

---

(١)– بن سالم. عبد القادر. مكونات السرد في النص القصصي الجديد. اتحاد الكتاب العرب . دمشق ٢٠٠١. ص ٦٣ – ٦٤.

(٢)– رافع، اعتدال. أبجدية الذاكرة. منشورات وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٠. ص ٧٥ – ٧٧.

- علاقة الصورة بالزمن:

تبدو الصورة وكأنّها مفهوم سكوني، يتعارض مع الزمن، ولكنّ الصورة – المفهوم تظهر في النص ظهوراً تتابعيّاً، وهذا الأمر يجعلها على علاقة وثيقة بمفهوم الزمن، الذي يتلبّس مكتنفات النص، ملازماً كل محتوياته – وقد لا يخفى أن السرديات فنّ من فنون الزمن– فالصورة لا تحضر إلى الذهن دفعة واحدة، وإنما تتكشف تباعاً حتى تمام انجلائها، إذ إنّ زمن الخطاب – كما يرى تودوروف– " زمن طولي من بعض الوجوه، على حين أنّ زمن الحكاية متعدّد الأبعاد؛ إذ يمكن أن تجري جملة من الأحداث في الحكاية في وقت واحد، ولكنّ الخطاب مُرْغَمٌ على تقديم هذه الأحداث واحد تلو الآخر." (١)

وهذه الخطيّة في زمن الخطاب والتعدديّة في زمن الحكاية تجعل من الزمن مقولة إشكالية، وتقنيّة قصّيّة لها مكانتها الخاصّة التي دفعت بالدارسين إلى الخوض بدراسات معمّقة صنّفت الزمن في السرديات ضمن نسقين: نسق الأزمنة الداخليّة، والثاني: نسق الأزمنة الخارجيّة والتي يمكن أن توجّز في ما يلي:

" ١– زمن القصة (زمن الحكاية): وهي تخصّ العالم التخيلي.

٢– زمن الكتابة (زمن السرد): ويرتبط بعمليّة التلفّظ بالحكاية من السارد.

٣– زمن القراءة: وهو الزمن الذي يُقرَأ فيه العمل، أو الذي يُصاحب القارئ وهو يقرأ العمل السردي. وهناك أزمنة خارجيّة تتوازى مع الرواية وهي :

١– زمن الكاتب: أي المرحلة الثقافيّة والأنظمة التمثيليّة التي ينتمي إليها المؤلّف.

٢– زمن القارئ: وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تقدّم لأعمال الماضي

٣– الزمن التاريخي: ويظهر في علاقة التخيل بالواقع." (٢)

وتنسرب هذه الأزمنة بمجموعها في صناعة الصورة – المفهوم، فتؤثّر في مفهومها، وقياساتها، وقنوات إرسالها وإيصالها، وإذا كان تودوروف قد صنّف هذه الأزمنة على النحو السابق، فقد أفاد جيرار جنيت من الفوارق القائمة بين خطيّة زمن الخطاب وتعدّدية زمن الحكاية، إذ نظر فيها، ونظّمها عبر ثلاثة مستويات هي:

---

(١)– عن. د. مرتاض. في نظرية الرواية. عالم المعرفة، العدد ٢٤٠ كانون الأول ١٩٩٨. ص٢٢١.

(٢)– جمعة، مصطفى عطية. مقاربة لدلالة الزمن في السرد الروائي. دائرة الثقافة والإعلام ٢٠٠١. الشارقة. ص٢٠٥.

أ ــ مستوى الترتيب.(١) ب- مستوى المدة. (٢) ج- مستوى التواتر. (٣) وهي تمثّل

---

(١)- (ومنهم من أسماه: النظام): وقد استنبطه جنيت من خلال النظر إلى الزمن في مستوى القص، وجعله على ضربين: زمن أولي "حاضر" وآخر تابع، أي متفرع عن الأوّل بوصفه أساس السرد. وبذلك نلحظ انكسار السرد في لحظته الحاضرة إمّا ليعود إلى الماضي أو ليستشرف مستقبل الأحداث. هذا المستوى يتأتّى من خلال المقارنة بين ترتيب الأحداث على محور السرد وترتيبها على محور التسلسل المنطقي للحكاية. وينتج عن دراسة هذا المستوى تقنيتا المفارقة السردية:ً ١ــ تقنية الارتداد: " أو الاسترجاع " أو "الرجع " أو "الخطف خلفاً: flash back "، وهذه المصطلحات المستخدمة من قبل النقاد والدارسين تعني لحظة انكسار السرد عائداً إلى الماضي من خلال نقطة ارتكاز ما في النص. أو هي مفارقات سردية تتجه إلى الماضي قياساً إلى لحظة التوقف في السرد. وهذا يفيد في استجلاء الصورة في الأحداث المُسترجَعَة (أحداث تكمن في الذاكرة).ً ٢ــ تقنية الاستباق: أو"السبق" و" الاستشراف" أو" التوقع" وهي مصطلحات مستخدمة للتعبير عن المفارقة السردية لكن هذه المرّة نحو المستقبل قياساً لنقطة السرد التي تمثّل الحاضر والتي تتم المفارقة عندها. وتدرس هذه التقنية أمرين مختلفين، لكن يجمعهما أنهما يسردان قبل أوان سردهما من وجهة نظر منطقية (منطق التسلسل الزمني للأحداث)، واختلافهما قائم في كونِ"الاستباق" أو "السبق" يعني:" تقديم الأحداث اللاحقة والمتحققة حتماً في امتداد السرد الروائي "(*يوسف. آمنة. تقنيات السرد في النظرية والتطبيق. ص ٨١.*) في حين أنّ "التوقع" أو" الاستشراف" يعني العكس من حيث التحقق، فهو قد يتحقق وقد لا يتحقق. وهذا يفيد في استجلاء الصورة في الأحداث المنتظَرَة أو المتوخاة أو المتوقّعَة (أحداث يستشرفها الخيال).

(٢)- ومنهم من أسماه "الديمومة": وفي هذا المستوى يظهر إيقاع السرد من حيث سرعة تدفقه، وبطؤه، والعوامل المؤثرة في هذه الحركية ونظامها، ولذلك درست ضمنه تقنيات جديدة سميت "الحركات السردية" وهي تقنيات من شأنها تسريع السرد أو إبطائه؛ أمّا تقنيات تسريع السرد ففيها يكون زمن السرد (القص) أقل من زمن الحكاية (زمن القصة < زمن الحكاية) وهما تقنيتان: - تقنية التلخيص: "أو الخلاصة، أو الإجمال": وتقوم على اختزال سنوات أو أشهر أو أيام...الخ في صفحات أو مقاطع أو أسطر قليلة دون التعرض للتفاصيل ..(*ينظر في: يوسف. آمنة. تقنيات السرد في النظرية والتطبيق. ص٨٢. و. د لحمداني: بنية النص السردي ص٧٦.*)

- تقنية الحذف:"أو القطع ": " وهو يعبر عن أقصى سرعة للسرد " (*جمعة. مصطفى عطية: مقاربة لدلالة الزمن في السرد الروائي ص٤٧.*) بحيث يعمد الراوي إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها، ويكتفي عادة بالقول مثلاً :" ومرت سنتان أو انقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته" ... ويتضّح في هذين المثالين بالذات أن القطع إما أن يكون محدداً أو غير محدد .(*لحمداني . د. حميد . بنية النص السردي ص٧٧ .*).

تقنيات إبطاء السرد: ويعبر عنها عادةً بأن زمن السرد أكبر من زمن الحكاية أو القصة [زمن القص > زمن الحكاية] وكذلك هما تقنيتان: ً ١- الوقفة "الاستراحة": وهي ضد الحذف، لأنها تقوم خلافاً له، على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث، لدرجة يبدو معها، وكأن السرد قد توقف عن التنامي"(*جمعة. مصطفى عطية. مقاربة لدلالة الزمن ص٤٩.*)

ومن أمثلتها اللجوء إلى الوصف " فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها"(*لحمداني. د. حميد. بنية النص السردي. ص٧٦.*). ً ٢- المشهد: وهنا لا يتوقف السرد وإنما ينمو نمواً مقارباً لزمن الحكاية بحيث يكون:[زمن القص = زمن الحكاية]، وهنا يقترب النص من العرض المسرحي الذي خشبته هي الأوراق المكتوبة، فيظهر الحوار والشخصيات والمكان.. الخ، وقد تكون الحركة الحكائية سريعة فيتسرع السرد لأنه يواكبه، وقد تتباطأ فيتباطأ هو ولذلك قد يصعب علينا دائماً أن نصف السرد المشهدي بالسرعة أو بالبطء.

(٣)- مستوى التواتر:" والمقصود به علاقات التكرار التي تتم في بنية السرد. ولها أربعة أنماط: "الحدث المكرر،- الحدث غير المكرر،- المنطوق المكرر،- المنطوق غير المكرر"(*جمعة مصطفى عطية . مقاربة لدلالة الزمن. ص ٤٨.*) فهو محور يرتبط بالأسلوب أكثر من ارتباطه بعنصر الزمن، لذلك أغفله بعض الدارسين، ولم يدخلوه في =

معظم تقنيات الزمن في علاقته مع السرد، أي بوصفه زمناً داخلياً، ولهذه التقنيات أهمية قصوى في إنتاج النص السردي، وخلق شكله، وهي ذات تأثير على المعنى المنتج، من خلال وظائفها ومهماتها وضمن العلاقات التي تتيحها وتنتجها في النص، كما أنّ لأشكال الزمن الخارجي دوراً بارزاً في إرسالية الصورة المفهوم.

إنّ تقنيات الزمن في السرد القصصي تعمل على توسيع الصورة، وإيضاح ما غمض فيها، وتسعى لتقديم مسوّغات موضوعها وتعليل ملابساتها من خلال فتح المجال على ماضي الأحداث عبر ظاهرة الارتداد فتتصل الصورة بمسبباتها وموضّحاتها، وقد يُفْتَح المجال على مستقبل قريب أو بعيد من خلال الاستباق أو الاستشراف فتتصل الصورة بغايات موضوعها، ممّا يجعلها صورة متحفّزة وثّابة تنهض نحو النمو والاستمرار.

في قصة "شتاء البحر" (١) نجد صورة لمجتمع مشتت، تفرّق أبناؤه بين المدن، وتمزّقت أوصال زمنهم فهم لا ينتمون للزمن الحاضر إذ غالباً ما ينزلقون إلى معايشة الماضي المرير، ويبقى الماضي سجن ذكرياتهم المعذبة ولاسيما أنّ الزمن لا يظهر إلاّ من خلال الأحداث وأماكنها. ولا يستطيعون تحقيق الأمنيات في مستقبل الأيام المتخيل (ففريد الكهل يرفض خطوبة الآنسة حنين ذات الخمس والعشرين ربيعاً)، ويظهر ذلك في النص عبر ثلاثة أزمنة:

ماض	حاضر	مستقبل
حيفا ← طبرق	لقاء المقهى	المفاجأة الموعودة (لم تحقق)
طبرق ← بيروت	الشاليه	خطوبة فريد وحنين (لم تحقق)
بيروت ← دمشق	الطريق إلى دمشق	

= دراستهم للزمن واكتفوا بالوقوف على المحورين السابقين، وهذا ما تشير إليه د. يمنى العيد إذ تقول: " يميل بعض النقاد إلى عدم إدخال التوتر في مقولة زمن القص، ويرون أنه يخص مسألة الأسلوب السردي الروائي" (*العيد. د. يمنى. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي. دار الفارابي. بيروت. ط٢: ١٩٩٩. ص٧٣.*) في حين يريد مصطفى عطية جمعة أن يؤكد دوره الزمني فيقول:" فتكرارية الحدث أو المنطوق، له دلالة هامة سواء من حيث مكانته في تبيان سلوكيات الشخصيات وطبيعة تفكيرهم وهذا له انعكاس على الزمن الروائي، سواء بالوقوف المتعمد من المؤلف عند حدث بعينه أو استعادة ذكر الحدث وكذلك المنطوق" (*جمعة . مصطفى عطية . ص٤٨.*) وهنا يظهر أثره في الصورة التي يستعرضها النص.

(١)– درويش، غزالة. شتاء البحر. دار كنعان للدراسات، دمشق ١٩٩٨م. ص٧٣– ٩٠.

حاضر السرد: يتمثّل في لقاء المقهى، حيث ينتظر فريد الكهل وصديقه الشاب (محمود) حنين التي أصرت على اللقاء في هذا المقهى البحري المفتوح على البحر والفضاء. هذه الشابّة التي تحبّ من الأشياء خريفها. **قطع: ارتداد إلى الماضي؛** تذكَّرَ فريدٌ إبراهيمَ؛ ذكرى مرتبطة بالزمن الذي يبدو عاملاً مخيفاً " وهتف الخوف في أعماق فريد، الذي يرفض أن يرى وجهه في المرآة، ويعترف بالزمن".(١) **حاضر:** وصول حنين (السرد يتخذ هيئة مشهد) وتعرّفها على مفاجأة فريد (محمود هو المفاجأة التي لم تبالي بها) حوار يحمل شيئاً من الارتداد (لقد تأخرت حقّاً، كنت أرغب أن أرى مغيب الشمس معك)(٢) واسترجاع فريد لما قالته حنين له في الماضي. يقطع بينهما حوار محمود، وصورة العجوز الصياد الذي استمر في خيبته في أن تعلق سمكة واحدة بسنارته. ثم ارتداد من جديد لذكرياته مع إبراهيم في طبرق، عقب خروجهما من حيفا، لا يعرفان أين تنتهي بهما رحلتهما، واستأجرا بيتاً وعملا في الحدادة، وظروف الجيش المنقسم إلى صفوف لا تقاتل عدوّاً واحداً، بل تتناحر فيما بينها، ويتذكّر كيف انتهى بهما المطاف في ليلة دامعة على لسان شرطي الترحيل الإجباري " مخربون، وأمامكم يوم ونصف، لترحلوا وإلاّ، فسنضطر لإلقائكم في الجحيم.."(٣) وكيف عملا بالتجارة تتقاذفهما العواصم والمدن، وكيف ظنّا أنّ بيروت ملاذهما الأخير، والتي أجبرتهما أحداثها على الرحيل من جديد في ذلك اليوم الذي تذكرا فيه **(ارتداد على ارتداد)** اغتيال غسان، وقد انتهيا إلى أنّ خسارة المال أهون من خسارة العمر، ووصل فريد إلى دمشق على أن يلحق به إبراهيم بعد أيام.. أحداث سرّعت بمشيبه. حاضر: حوار بين الثلاثة فريد، محمود، حنين، في المقهى البحري. **ماض:** ذكريات فريد وإبراهيم في دمشق؛ إذ تعرّف فريد إلى سحر إبّان انسحابه من حزب الوحدويين، وسحر فنّانة حذّره إبراهيم من أهوائها المتقلّبة، وبعد أن قدّم لزوجته سحر كل ما تريده حتى أصبحت نجمة غادرته، فجاءه إبراهيم ملمّحاً إلى أخت زوجته، امرأة عانس في الثلاثين من عمرها، تتصف بما يريح رجلاً مثل فريد الذي أبى أن يتزوّج إلاّ من شابة تنسيه خساراته المتلاحقة، وتجعله ينتصر على الزمن. حاضر: حوار ثلاثي حول البرد والربيع والشباب لا يخلو من رمز إلى مقدرة فريد على المقاومة، وانتباه إلى خيبة جديدة للصياد العجوز جعلته يرحل. ثم ما لبثوا أن توجّهوا إلى الشاليه، وقد ضبط فريد مشاعر الشابين (محمود وحنين) متلبسة بإعجاب حاول كل منهما إخفاءه، وذهب محمود لإحضار صديقته مزنة وشقيقها.. على أن يلتقيا في ساعة محدّدة في الشاليه فيقيموا سهرة ..

---

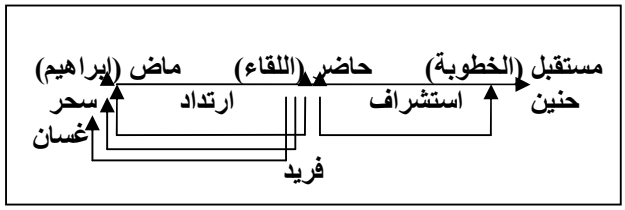
(١)- السابق ص٧٥.

(٢)- السابق ص٧٦.

(٣)- السابق ص٧٧.

وفي الشاليه تطلب حنين من فريد أن يخطبها على الرغم من فارق العمر" لا تتعجلي الأمور هكذا. فلن يضيرنا أن نبقى صديقين عاماً آخر."(١). وفي هذا استشراف للمستقبل وليس استباقاً للأحداث(*). وبعد سهرتهم يعود فريد وحيداً إلى دمشق يتذكر ويتخيل في حافلة السفر.

إنّ أزمنة السرد في النص تمنح الصورة إيقاعاً فنّيّاً من خلال التنقل بينها، وملاحقة الحدث الذي لا يكف عن التلبّس بها، فالطراد الزمني، وما يلحق به من تعدديـــة الأمكنـــة، كلاهمـــا يؤسس فكرة المجتمع الضائع والمشتّت. ولعلّ تعدد الأزمنة وانسرابها في جميع الاتجاهـــات يشيران إلى فقدان المجتمع ومحاولة البحث عنه، وتخيّله في وعود أخت زوجة إبراهيم التـــي أصبحت جزءاً من ماض أليم " لن أدعكَ وحيداً أبداً.. تذكّر ذلك. ســـأكون معـــك حتـــى وإن انتصرت عليّ وصرت لواحدة أخرى."(٢). ومما يشير إلى فقدان المجتمع أيضاً عودته وحيداً في حافلة للنقل إلى دمشق يعايش ذكرياته وآماله في لحظة سفر وانتقال أي لا استقرار. وهذه هي صورة المجتمع الفلسطيني الذي تشتت وتبعثر عبر الأزمنة والأمكنة، والصورة تبعاً لهذه الأزمنة تبدو: آنية، ومسترجعة، ومستشرفة:



- علاقة الصورة بالمكان:

قد لا يخفى على مفكر في اللغة أنّ كلمة (مجتمع) اسم مكان اشتّق من الاجتماع، مما يشير إلى مدى قرب المكان والتصاقه بالفاعليات الاجتماعية. وبما أن الصورة المدروسة هنا هي صورة المجتمع، فسيعمل البحث على دراسة أثر المكان في إنتاج هذه الصورة – بوصفها أنموذجاً مدروساً– ويمكن للمرء أن يلاحظ أهمية **المكان** في تأطير صورة المجتمع من خلال:

– وقوع المكان في صميم العلاقة الإشراطية للتموضعات الاجتماعية؛ ولا بد هنا من تذكر نمطي العلاقات الاجتماعية الأولية والثانوية وظروفهما وشروطهما المكانيتين.

– حفريات المكان في الشخصيات، وأثره الفاعل فيها وصفاتها الاجتماعية؛ وما تمليه بيئاته

---

(١)– السابق ص٨٣.

(*)– بيّنا سابقاً أنّ الاستباق تتحقق أحداثه في لاحق السرد بينما الاستشراف يبقى دون التحقّق.

(٢)– السابق ص ٩٠.

المختلفة (المدينة، الريف، البادية) من صفات على الإنسان.

– المكان ضرورة حقيقية لوجود المجتمع واقعياً وموضوعيّاً، فمن خلاله يأخذ المجتمع أبعاده الفيزيقية، ومن دونه يتّخذ المجتمع بعداً يوتوبياً غير مجد. فلا بد من دراسة المكان بوصفه شرطاً من شروط صورة المجتمع فنيّاً، وبنيوياً. إذ إن الصورة هنا تقترن بالمكان اقتران اللفظ بالمعنى. ولأنّ ظهور المكان في القصّة مرهون بألفاظ اللغة التي تكتنفه، والتي لا تستطيع إتمام دلالتها من غيره، فالأفعال التي تُسنَد إلى فواعل متفاوتة، كثيراً ما توحي في معناها بتأطيرها للمكان اللازم لحدوثها ومن أمثلتها:" سار، مشى، ركض، دلف، دخل، خرج، صعد، ارتقى، هبط، نزل، اتّجه..إلخ." وهذه الأفعال تحدّد أبعاد المكان في النص دون قصديّة المؤلّف، أو السارد، أو الشخصية المحاورة، أو الفاعلة، أو المراقِبَة، كذلك نجد المكان يتلبّس اللغة من خلال الظروف المكانيّة " فوق، تحت، أمام، خلف، وراء، جانب،.." ناهيك عن الأسماء التي تسمّي المكان صراحةً: "غرفة، بيت، ممر، شارع، ساحة، حي، مدينة..إلخ." فالمكان يؤرّض للشخصيات وللأحداث في تفاعلهما، ومن ثمّ يصبح الخلفية الصلبة لحدوث الصورة الكليّة لفكرة القصة ويعطيها سمتها الواقعية أو المتخيّلة. إذ تظهر فاعليته الفنّيّة ضمن الحيّز المنظوري، وقدرة الراوي على توصيفه توصيفاً جماليّاً يبعث في نفس القارئ الشوق له، والتمنّي في أن يكون حقيقة قائمة، وتظهر فاعليته المعرفيّة من خلال دلالاته الرمزية، وقيمته الإيديولوجيّة، والنفسيّة والاجتماعيّة. ولعلّ الرابط بين مختلف الأماكن التي يتضمّنها النص هو حركيّة الأحداث والأشخاص والقائمة في معدنها الأساس على عنصر الزمن، مما يفضي إلى نتيجة مفادها أنّ الصورة في النص القصصي تفيد من مجمل عناصره.

– تحولات المكان في مجتمع النص تحيل إلى ضيق في المكان في مجتمع الواقع كما هو الحال في النص السابق(شتاء البحر). ولعلّ هذا الأمر يتحقق في صورة المجتمع الثقافي أكثر منه في غيرها من الصور.

ونظراً لأهمية المكان فقد خاض بعض الدارسين في دراسة المكان وجمالياته، وكان على رأسهم "غاستون باشلار" في كتابه الذي يحمل عنوان "جماليات المكان"(١)، ومن تلك الدراسات دراسة لشاكر النابلسي بعنوان "جماليات المكان في الرواية العربية " والتي يسمّي فيها تسعةً وعشرين نوعاً للمكان انطلاقاً من جماليته، معرّفاً لها، والحقيقة أنّها بعض صفات المكان التي ارتقى الدارس بها إلى مستوى التعريف،(٢) وغيرهما.

---

(١)– باشلار، غاستون. جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

(٢)– النابلسي، شاكر. جماليات المكان في الرواية العربيّة، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ١٩٩٤م. ص١٥–٢١.

في قصة "تموز قادم" (١) يبدو المكان بأوصافه المتغيرة، وطقسه الحار، أسطورة تتزّ حكايات واقعية وأخرى متخيلة، يرسم مجتمعاً في النص مفصّلاً على قياساته، فإنسانه متأزم بضيقه وقلّة مساحاته، ومنفرج الأسارير بسعته، وانفتاحه، وامتلاكه لوسائل التلطيف والرفاهية، بل إنّ أحداث القصّ تتوجه بوجهته، وإشراق الصورة وعتمتها منوطان بظروفه، إن ضاق المكان والتظى بحرارة أجوائه قست الظروف وبدت الصورة مأخوذة في بيئة من جهنم؛"هواء ساخن، متوهج، يلبد فوق وجهي، يثير نزقي، ويلهب الضيق في صدري، ويزيد من تأفف الجثث المرتمية بقربي. أسياخ من جهنم كان تموز يقذفنا بها عبر نافذة السيارة التي نركب، فتشوى وجوهنا، وأهدابنا.والعرق اللزج حفر أخاديد في ظهورنا ورقابنا.." (٢) هذه البيئة جعلت الناس لا يطيقون أنفسهم فكيف من يجلس إلى جانبهم يزيد من ضائقة النفس والمكان؛ " صمت مطبق، جنائزي داخل السيارة يستعمرنا، وأحياناً لا يخلو من تأفّف وضيق وحنق، ورغبة في الإقياء." (٣) وإن اتسع المكان وازدان بما يلطّف أجواءه من ماء وشجر تحوّلت الصورة إلى بيئة من الجنان تشحن الناس بالحب والحياة " محطة راقدة على طرف الطريق تنبسط مسترخية، بوداعة طفل، وخفر عذراء، تحيطها الأشجار، ويمرق من وسطها جدول ماء، وخلفها ترتع حقول القمح، فينسال بوح السنابل شفافاً حالماً يعانق الأفق. ودبت الحياة في عروقنا. وهرولنا إلى داخل الاستراحة كالفئران المستجيرة، الهاربة من مخالب قط شرس. صاح أحدهم فرحاً، وغي آبه بالناس: – سأسبح. قال آخر: سأطفئ لظى أحشائي.. " (٤) إنّ تأثيرات المكان الجديد تعيد للعلاقات الإنسانية حيويتها، فالإنسان الذي لا يطاق في الحافلة والذي كان جثة تدفع بالمرء إلى التقيؤ، أصبح الآن ملاكاً معشوقاً " حطت حمائم عينيّ بغتة على شخص قابع قبالتي، يتسلّح بالهدوء والابتسام، يرنو إليّ بقداسة... وكان ينظر إلى قدميّ الحافيتين، وكنت قد نسيت أنني حافية، كان يبتسم ويومئ إليهما بنفخ دخان من سيجارته. ويطلق سحائب البخور صوبي. دارت حولي، رحت أدور حول نفسي، أتبعها، حملتني حافية معبّأة، مكتنزة الوجد. وشعّت وجنتاي بحرارة رائعة مخملية، وأحسست بطعم الخمرة المتعتقة. وتألّقت صورتي في عينيه الواسعتين."(٥) لقد غيّر المكان علاقات الناس العاطفية من كره واشمئزاز وحنق وتأفّف إلى مجاذبة وحب وتلطّف، حتى إنّ تموزاً ذاته قد

---

(١)– إبراهيم، نجاح. أهدى من قطاة. ص٤٨ – ٥٩.

(٢)– السابق ص ٤٨.

(٣)– السابق ص٤٨.

(٤)– السابق ص٥١.

(٥)– السابق ص ٥٢– ٥٣.

تغيرّ في أجواء المكان الجديد، فانتقل من شهر يشوي الوجوه بنيرانه إلى إله أسطوري للحياة والحب" تموز جدّد الحياة فيّ، وخضّب شراييني... وأنتظر انسكاب تموز علـــى أصـــابعي، وأحداقي وفرحي." (١)

وتجدر الإشارة إلى أنّ بعض السياقات النصيّة تفعّل المكان تفعيلاً حيويّاً، فتؤنسنه، من خلال جعله مُحاوراً في النص أو مخاطباً، يرفعه الخطاب إلى مرتبة إنسانية، ففي قصة "عزف على أوتار القلب"(٢) " دمشق تنصت لحنيني، ولهفتي، أشعر بها، وأحبها، لكنني أمقت العادات البالية المتأصلة في نفوس الكثير من أبنائها.. أعشقها، وأعتب عليها، كانت ستحرمني متعة أن أكون أمّاً."(٣) فالمكان يحتضن الأحداث والشخصيات تارة، ويشارك هذه الأخيرة همومها وانفعالاتها ليخرج بصورة حيوية للمجتمع المُصوَّر.

- علاقة الصورة بالوصف:

الوصف عنصر رشيقٌ خفيف الظلِّ، لا يستثقله متن النص ولا تستهجنه عناصره وإنّما تتغشّاه، لما يمنحها من وضوحٍ واستجلاء، فهو من الناحية الاشتقاقية يعني" التجسيد والإبراز والإظهار إذ كان يقال: " قد وَصَفَ الثوبُ الجسمَ: إذا نمَّ عنه ولم يستره"(٤) فالوصف هو ظهير الجمال في الصورة الأدبية السردية، إذ يزيد من سلبية ما هو سلبي في مدار النص ويعزّز إيجابية ما هو إيجابي فيه وبهذا المعنى تظهر وظيفتاهُ التعميقيّة والتحفيزيّة، واللتان تنشطُان في أثناء سعي النص نحو تحقيق المعنى المراد له تحقيقه، وهما تذكراننا بوظيفتي الوصف الأساسيتين اللتين ذكرهما د.حميد لحمداني: "الأولى جمالية: والوصف يقوم في هذه الحالة بعمل تزييني وهو يشكّل استراحة في وسط الأحداث السردية، ويكون وصفاً خالصاً لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي... الثانية: توضيحيّة أو تفسيريّة: أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالّة على معنى معيَن في إطار سياق الحكي."(٥) ففي الحالة الأولى يجمّل الوصف الصورة المطلوبة ويعطيها بروزها، ويعمل على تلوين الصورة، وشحنها بالمشاعر، والدلالات،" فكأنّ الوصف مماثِل (Icon) مزود بطاقات هائلة من الجمال الأدبي الذي تكون

---

(١)- السابق ص ٥٣، و٥٦.

(٢)- أوغلي، وفاء عزيز. عزف على أوتار القلب. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ٢٠٠١. ص ٧- ١٩.

(٣)- السابق ص ١٠.

(٤)- مرتاض. د. عبد الملك. في نظرية الرواية. مجلة عالم المعرفة ع/٢٤٠/ ص٢٨٣.

(٥)- د. لحمداني، حميد. بنية النص السردي . ص ٧٩.

غايته رسم صورة الغائب في صورة الحاضر."(١) ففي قصة: "سوار دالية" (٢) نقع على مثل هذا النوع من الوصف: " صرّ الباب الخشبي الثقيل، وانفسح عن باحة سحرية بالغة الجمال، توسطتها بحيرة رخاميّة مخططة باللونين الأبيض والوردي، وعلى كلّ الجنبات توزّعت عشرات الأصص المزهرة، وانغمر كلّ شيء بنور الشمس الساطع." (٣) فوصف ساحة الدار لا يغني سيرورة الأحداث شيئاً، ولكنّه يزين الصورة المنشودة في النص، ويملأ فجوات السرد المتتابع باستراحة إذ يتوقف زمن السرد عند بدء الوصف ممّا يعمّق الأحداث السابقة عليه ويحفز الأحداث اللاحقة للمثول السردي. أما فيما يخص الوظيفة الثانية، فالوصف يقدِّم حدثاً ويتلبَّسُ لغةً وهو بذلك مشابه للسرد، لكنّه لا يقترن بالزمن وهو بذلك يختلف عن السرد. وهو بالرغم من أنّه يحقق وظيفة السرد في توضيح الغموض في الأحداث، ويشرح مسوّغاتها، يتجاوزها بما يثيره من إيحاءات وما يضيفه من أطيافٍ تزيد الواقعَ واقعاً والخيالَ خيالاً. وهذا ما نجده في قصة " الهجرة من القدر"(٤): " تهب الحكايات والأقاويل في حارتنا كما تهب زوابع العجاج في الصيف، فتغشى الأبصار، ويتعالى السباب والشتائم لتطال كلّ شيء، مقدّساً كان أم ملعوناً، فتختلط هذه الزوابع بدمائنا، ومع ذلك يستمر تيار الحياة في الجريان.... قلت "حارتنا" وأنا أعي كثيراً بهذه الكلمة المفردة، فهذه الحارة بركة فيها كل أنواع السمك، منها المقيم دائماً ومنها الطارئ الذي يعاود الهجرة والترحال، بعد انتهاء مواسم القطن أو حصاد القمح طلباً لعمل جديد ورزق جديد، ومن هنا تأخذ كل حكاية فيها لوناً مغايراً ومجرى مختلفاً تبعاً للشخصية التي تلعب دور البطولة." (٥) نجد في هذا الكلام وصفاً وتصويراً لحي اختلط سكانه وتنوعت مشاربهم، فكثرت حكاياتهم، ممّا يجعل ذلك إرهاصاً قصيّاً يسمح بالدخول في حكاية كلّ شخصية من شخصيات القصّة، لتظهر صورة مجتمع الحي المتعدّد الإثنيات، صورة تقليدية إذ يحمل في قسماته ميراث أجداده من عادات الثأر، وغسل العار، وعادات اجتماعية أخرى تحرم الفتاة من اختيار ما تريد، فإن تجرّأت على ذلك كان الانتقام منها شديداً، فبعد سنين طويلة – أكثر من خمسة عشر عاماً– استطاع الأخ أن يغسل عار هروب أخته مع الراعي الوسيم إذ طعنها بخنجره.

---

(١)– مرتاض. د. عبد الملك. في نظرية الرواية. مجلة عالم المعرفة ع/٢٤٠/ ص٢٨٧.

(٢)– السوسو، نهلة. سوار دالية. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ١٩٩٢. ص٢٥ – ٤٧.

(٣)– السابق ص ٣٢.

(٤)– سليمان، سحر. الهجرة من القدر. منشورات وزارة الثقافة. دمشق. ٢٠٠٢. ص ٥ –١٤.

(٥)– السابق ص ٥.

ولقد وجد بعض النقاد في الوصف أداةً ناقلةً للواقع راسمةً له؛ يقول د.علي إبراهيم: "الوصف هو الوسيلة الفنية الرئيسة لرسم الواقع، كما أنّه العصب الحيوي للصور الروائيّة ."(١) فالصورة الفنّية في السرديات تغتني بالوصف، وتلاحق الصور في نص ما يسير بالوصف نحو تسمية جديدة هي" التصوير" وهو من مرادفات الوصف. إذ نجد في النص السردي وصفاً للمكان أو تصويره، كذلك الشخصيّة، الحالة ،الجو.. إلخ، إن وجود الوصف بوصفه عنصراً نصيّاً هو وجودٌ مشروط بوجود عنصر آخر متعالق معه وللعلاقة القائمة بينهما شأنُها في تحديد دلالية النص. إذاً تتأتّى علائقية الوصف من كونه عنصراً ملازماً لآخر، قد يكون هذا الآخر هو الشخصيّة فيزيد من وضوحها وإلفتها للمجموع النصّي الذي يعادل المجتمع خارج النص، أو قد يكون المكان فيوسّعه الوصف ويجعلنا نألفُه ويزيل عَتَمَتَهُ وعجمَتَهُ، وقد يكون الحدث، فيزيد من واقعيته أو من غرائبيته وأسطرته. ممّا يعطي الصورة سمتها الواقعية أو التخييلية.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ الوصف في القصّة القصيرة يختلف عن الوصف الروائـــي – وإنْ كان بقدر ضئيل– فهو يتحوّل إلى فاعلية جديدة، إذ قلّما يأخذ مقـــاطع مســـتقلّة فـــي القصّـــة القصيرة نظراً لمساحة النص، وهو رغم ذلك لا يُلْغى تماماً بل يتحوّل إلى كلمـــاتٍ وصـــفيّةٍ مفردة، أو عبارات وصفية موجزة، بحيث لا ينطفئ تماماً بل يبقى عنصراً فعّالاً تتجلّى فاعليته في وجوده أولاً، وخفوت شدّته ثانياً، ولا أدلّ على ذلك من وجود الوصـــف فـــي القصـــص القصيرة جداً؛ ففي قصة " بكاء الحواس"(٢) يتلبس الوصف بالحدث ليشـــكل جـــوهره الـــذي يلخصه طلب المعلمة جملة عن البياض من طفلة في الصف الأول فتقول " – رِجْل (قدم) أبي أكثر بياضاً من وجهي!." (٢) وهذه هي ملامح عقدة الكترا؛ من حيث تعلّق الفتاة بأبيها تعلقـــاً شديداً.

---

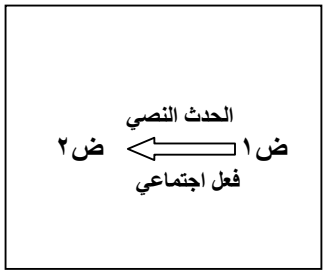
(١)– إبراهيم. د.علي. جماليات الرواية. إبراهيم، د. علي نجيب. جماليات الرواية. دار الينابيع، دمشق ١٩٩٤م. ص٧٤.

(٢)– رافع، اعتدال. يوم هربت زينب. منشورات وزارة الثقافة. دمشق. ١٩٩٦. ص٦٧ – ٧٠.

(٣)– السابق ص ٧٠.

- علاقة الصورة بالمنظور:

كثيراً ما نستخدم مصطلح "المنظور"(*) بوصفه تقنية نصّية من دون أن ندقق في معناهـــا اللغوي ومدلولها النقدي، ولا يخفى أنّ تقنية المنظور تتعلق بمرسل الخطاب ضـــمن الـــنص (راوي، شخصيّة مركزية أو ثانوية) لذلك فهو إمّا أن يتعلّق بالراوي معرفة، ووعياً، وموقعاً، وموقفاً، وإمّا أن يتعلّق بضمائر القص " ضمير التجربة أنا أو نحن، وضمير الحكي هو أو هي أو هم، ضمير المعايشة أنتَ، أنتِ، أنتم." وإنّ تعدّد الضمائر هـــو مســـار تحـــرّك العلاقـــات الاجتماعيّة في النص بأنواعها وأنماطها، وهذا المسار هو ميدان ظهور الفعل الاجتماعي الذي يتم نقله وتصويره من منظورات هؤلاء القابعين في فضاء النص القصصي تتعاورهم أحداثه، وأحياناً تتغير مساراتهم فتتغير تبعاً لها وجهات أنظارهم.



فالمنظور إنما هو توظيف تقني للأبعاد تنتج عنه دلالات معرفية تتلبّس الصورة المراد نقلها عبر الإرسالية الأدبية. من هنا جاء تعبير العين بوصفها أداة الرؤية ومن فعلها ينتج المنظور: "عين الطائر" أو ما يسمى في النقد السينمائي "اللقطة الغاطسة": التي " تسحق الفرد أو تضعه موضع الدونية الجسدية أو المعنويّة"(١)، و"عين النملة" أو ما يسمى" اللقطة عكسية الغطس،

(*)-(Perspective) آثرنا هذا المصطلح لاتصاله بمفهوم الصورة وتكوينها، وقد تقنّع هذا المفهوم بجملة من المصطلحات، منها **وجهة النظر** (Point of view) هنري جيمس، بيرسي لوبوك، **الجهة** أو **الرؤية**، تزفيتان تودوروف (وله يعود مصطلح المنظور في الدراسات السردية)، **حصر المجال**، جورج بلان، **التبئير** (Focalisation) جيرار جينيت. علماً بأن هذا الأخير أكثر شمولاً من المنظور في الدراسات السردية لاهتمامه بالصيغة والصوت اللذين لا يدخلان في صناعة الصورة. انظر: - الصالح. د. نضال. مفهوم التبئير في السرديات. مجلة المعرفة. ٤٣٤. تشرين الثاني.١٩٩٩. ص١٠٩. و- التلاوي. د. محمد نجيب. وجهة النظر في روايات الأصوات العربية. اتحاد الكتاب العرب. ٢٠٠٠. ص١٢ -٢٧.

(١)- ميتري، جان. علم النفس وعلم جمال السينما. ترجمة عبد الله عويشق. منشورات وزارة الثقافة. المؤسسة العامة للسينما. ٢٠٠٠. ص١٢٧.

هي على النقيض وتعظّم قدرته."(١)، فالأولى تقزّم الفرد بوصفه منظوراً إليه، وتصغّره وتحقّره، والثانية تهوّل الصورة وتضخّم مدلولها من خلال تقزيم الناظر إليها. و"عين الطفل" تسرد الشخصية من خلالها شيئاً من ذكريات الطفولة وكيف كانت تنظر إلى الأشياء في ذلك الحين، إذ إن طور الطفولة طور خلاّق يفهم الموجودات فهماً موارباً منزاحاً عن الواقع، فهماً مشوباً بنظرة أسطورية، خرافيّة فعين الطفل تعكس الوجود عبر مرايا ذاتيّة غير مستوية (محدّبة، أو مقعرة) لتعطي للوجود صورة مضخّمة أو مصغرّة لكنها قادرة على الاحتفاظ بجوهر الأشياء الذي سيساهم في إنتاج وعي الطفل وثقافته وإنضاجه فيما بعد. و(عين المرأة) وهو ما يمكن أن ينتج عنه الأدب النسائي. وغيرها. إن منظور الشخصية في النص يعبّر عن موقفها من المجتمع، فتقدم تصوّرها عن المجتمع ففي قصة (كلام ممنوع)(٢) نقف على صورة المجتمع من الخارج من خلال رؤية شخصيات لفظها المجتمع خارجَه للحفاظ على استمراريته؛ إذ تتحدّث القصة عن شخصين التقيا مصادفة في محطة للقطار في مدينة أجنبيّة " أبدى فايز رغبة أكثر في استدراجه إلى الحديث بعد أن فوجئ منذ البداية بالرد عليه بالعربية كان فايز إذا شعر بوجود عربي أكثر من الكلام."(٣) فيتقرب واحدهما من الآخر من خلال الحديث، وتظهر علاقة كل منهما بالوطن من خلاله وتتكشّف مواقفهما:

- منظور الحانّ المتلهف (شاهر): يجعل من الوطن بوصفه المجتمع الموصوف جنّة: " نعم أنا من هناك.. كلّي هناك.. ولم أزل هناك.. ما غادرتها يوماً أو غادرتني.. روحي تقف كلّ يوم على سفح (قاسيون) وتلقي تحية الصباح على بيوت الشام الدافئة.. وتنظر إلى مدافئها المتوهّجة.. كم أشعر بحاجة لدفئها ولسماع صوت فيروز الملائكي يأتينا من كل النوافذ.. حارتنا معطرة بعبق موروثات غالية لن تفنى أبداً وإن عبث بها العابثون. "(٤)

---

(٢)- السابق ص١٢٧.

(٢)- سويد، مانيا. أوراق الكينا، دار علاء الدين، ط١: ٢٠٠٤. ص٧ – ٢٤.

(٣)- السابق ص٩.

(٤)- السابق ص١٢.

- منظور الآمل (فايز): يجعل من الوطن أمنية وأمل: " أنا لم أتزوّج بعد... أتمنى أن أتزوّج من (شاميّة) .. تربّي أولادي، كما ربّتنا أمي وجدّتي .. آه ما أروعك يا دمشق.. أتعرف أنا من أعطر أحياء دمشق.. من أكثر أحيائها أصالة." (١)

- منظور الخائف (فايز): يجيب فايز على سؤال شاهر "تخاف؟! وممَّ تخاف؟": " لقد سافرت بعد أن تخليت عن دراستي الجامعيّة بسبب مجموعة من أصدقائي كانوا يعترضون على أمور ليس من حقهم الاعتراض عليها وتعرضوا إثرها إلى بعض الأسئلة فأرحت رأسي وغادرت." (٢)
- منظور النادم (فايز): يبقى الوطن وطناً؛ يتابع كلامه: " وهنا مشاكل كثيرة.. الاختلاط يسبب الصداع، وخصوصاً بالنسبة لبعض المقيمين هنا .. ظنّوا أنّ باستطاعتهم أن يفعلوا ويقولوا كلَّ شيء .. لا يجوز يا أخي.. يوجد أشياء يجب ألاّ نتدخّل فيها أو حتّى نسأل لماذا.. أنا هنا وضعت خطة لجمع المال حتى أعود وأشتري منزلاً قريباً من منزل أمي في دمشق وهذا يحتاج إلى المال فقط." (٣)

- منظور الحاقد (شاهر): الوطن بوصفه سجناً: " حلمنا وأخبرناهم عن حلمنا: نريد شيئاً واحداً .. الحب. رفضوا.. قالوا: هذا مخالف (لرؤيتنا .. واستراتيجيتنا... ومنطقنا).. وقالوا: إذا أحببتم بعضكم بعضاً تجمّعتم، وإذا تجمّعتم ستعمّ الفوضى.. ويمسّ النظام الذي وضعناه، حاولنا أن نخبرهم أننا سنحب بانتظام ونظام.. لم يصدقونا.. وقالوا: تعالوا معنا سنأخذكم إلى مكان أنسب للحب!! أحبوا فيه كما تشاؤون.. مكان يأتي إليه الناس من كلِّ مكان وفي أي زمان ليتباركوا بمعابده.. مكان مرتفع وعال.. قريب من السماء.. تُمسون فيه جيراناً للقمر.. ومع هذا، ولأنّ المكان من اختيارهم هم، لا نحن.. لم نرَ فيه القمر يوماً ولم يحالفنا الحب.. مثلما لم يحالفنا الحظ.. حتى الشمس رأيناها من بعيد."(٤)

---

(١)- السابق ص١٢.

(٢)- السابق ص ١٦- ١٧.

(٣)- السابق ص١٧.

(٤)- السابق ص٢١.

فهو يشعر بأنّه ليس حرّاً لذلك كان يتلاعب بالمسميات ويسمّي الحرية " **حوريّة**" وينتظرها في المدينة الأجنبية انتظار المريض لشفائه ويقول لفايز أنّه ينتظرها ويتذكّر قوله لها عندما كان هناك: " لا تبقي وحيدة.. كلّمي الآخرين.. حدثيهم.. عن جمالك.. نامي على وسائدهم... املئي أطباقهم ليأكلوا منك وتغذّى شرايين قلوبهم.. ... سترين كم يبدعون في البناء حين تنشط الجرعات التي تسكبينها بداخلهم.."(١) ويأتي القطار الذي ينتظره فايز لينهي هذا اللقاء.فكل منهما يرى الوطن من خلال منظوره المرتبط بمشاعره لحظة الرؤية، ومن خلال وعيه وإدراكه له إذ " تتأثر رؤيتنا للأشياء بما نعرفه وبما نعتقد به."(٢) ولذلك يمكن للصورة أن تتسم بالمرونة، والحيوية أو بالجمود في علاقاتها مع المنظور والمجموع النصي تبعاً لمنظور معايشها. ولاسيما أنّ " كل صورة تجسّد طريقة في النظر"(٣).

ويبدو الراوي كأنه عين النص أو عدسته الناقلة لمجرياته، فيعمل بوصفه وسيطاً اجتماعيّاً في النص يعمل على ربط ما يعتمل من أحداث في النص بعضها ببعضها الآخر وتعليلها وتسويغها (من خلال معرفته الكلية أو الجزئية)، ويقحم نفسه فيها أحياناً (مشارك، شاهد، غائب)، فموقع الراوي يحدِّد سَمْت الصورة الاجتماعية المبثوثة عبر النص (كما يحدّد مجمل سُمُوت المشهد القصصي) وأخيراً موقفه مما يجري (محايد أو مفسّر) ووعيه له، فللراوي دور كبير في تعميق الصورة المجتمعيّة وتوضيحها وإضفاء اللون عليها (من خلال السخرية مثلاً)، إن الراوي أشبه بالخلفية التي ترتسم عليها الصورة المنشودة؛ إذ إنّه يحدّد أبعادها ويوجّه منظور ارتسامها، ويوزّع أدوار شخصياتها، ويحتفظ أحياناً لنفسه بشيء من أسرارها، ويزجّ المتلقي في ميدان اللعبة ويدع له مجالاً للقراءة والمتابعة والتعليق.. وعموماً فقد "وجدت الصور في الأصل من أجل استحضار مظاهر شيء من الأشياء كان غائباً عنّا. وبالتدريج غدا واضحاً أن باستطاعة الصورة أن تبزّ بقدرتها على الديمومة الموضوع الذي تمثّله، وهي تعرض الكيفية التي تمّت فيها رؤية الموضوع من قبل أناس آخرين." (٤) فهي قد تكون مباشرة وقد تكون غير مباشرة وهذا ما تحدّده سمات المنظور وموقع المتلقي وقنوات الاتصال بها.

---

(١)- السابق ص٢٢ – ٢٣.

(٢)- برجر، جون. طرق في الرؤية. ترجمة رضا حسحس. منشورات وزار الثقافة. دمشق ١٩٩٤. ص١٢.

(٣)- السابق ص١٥.

(٤) -السابق ص١٥ – ١٦.

*** تشكّل الصورة والتلقي الجمالي:**

لقد وقف البحث على نماذج لتشكّل الصورة اعتماداً على عناصر النص السـردي، فهـي تتكوّن في النسيج النصّي، نتيجة لعلاقات عناصره، وهي – كما بدت– تعبير عن موقف، فهي تركيب علائقي فني يبين الموقف الأيديولوجي – النفسي من خلال التغيير الإبداعي الأدبـي. والجدير بالملاحظة أنّ الصورة – المفهوم لا تطفو على سطح المسرود النصي، وإنما تترسّب في أعماق أحداثه وانفعالات أشخاصه، فالفعل النصي يضمر مرجعيات نفسـية واجتماعيـة تعكس أطياف هذه الصورة الغائبة أو المغيّبة، أو الحاضرة في غياهب النص.

تخضع الصورة – المفهوم في النص القصصي (السردي عموماً) لثنائية اتصالية تجعلها تناط بها حدّاها: "الصورة الكامنة؛ أي التي يختزنها النص بدلالاته ومعانيه ويدّخرها فيما يدّخر من طاقات دلالية."، و"الصورة المستخلصة أو الناتجة؛ أي المتحصّلة من القراءة المقروءة، أو التي ارتسمت في ذهن المتلقي." وكل منهما تتأثر بجملة من المعطيات من مثل تراكم الأحداث، وجهة النظر، التداعيات الثقافية، والاستنباطات الوليدة، وموقف كل من المبدع والمتلقي وموقعهما.

لذلك وللحصول على فائدة في تلقي الصورة المفهوم في النص السردي لابد من تركيز الانتباه على المسافة الجمالية وما يتصل بها من تآلف الأبعاد وضبط المسافات بين مختلف العناصر التقنية في النص وتوليفها مع المضامين المعرفيّة فتخرج بمجموعها صورة متناغمة تستحضر واقعاً اجتماعيّاً معيّناً وفق رؤية إبداعيّة مقصودة بذاتها وبذلك يقدّم الجمعيّ والعام عبر قناة الفردي والخاص " فالصورة تنقل، دائماً، ما هو عام، طبيعي وجوهري، من خلال الخاص والفردي."(١). وينبغي التذكير بأنّ الترابط الزمني هو من سمات الصور السردية؛ إذ إنّ "علاقات الصورة المسرودة في الوصف السردي ترتبط بقيود الزمن."(٢) ممّا يشير إلى ضرورة الوقوف عند هذه القيود التي تربط الإحساس بالطاقة الجمالية الناتجة عن فنية الصورة المدروسة. ومن ثمّ الموازنة بين أجزاء الصورة بعلاقاتها الداخلية و كلّيتها " إن

---

(١)– ميخائيل أوفسيانيكوف، ميخائيل خرابشنكو. جماليات الصورة الفنية. ص٢٤.

(٢)– عساف، د. ساسين. الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. بيروت. ط١: ١٩٨٢. ص٣٧.

الصورة توجد فقط باعتبارها الكل المعطى الذي لا يتكرّر... إن كل صورة فنيّة فرديّة فعالة فقط في الكلّ المعيّن المركب للصور."(١) من هنا يتبيّن أنّ الصورة تكون محدّدة العناصر، أو غير محددة في علاقتها مع النص. فإجمالية الصورة تضفي على مكوناتها قيمة تربو عن قيمها بذاتها، وتتأتّى من ضرورتها للمجموع المؤلَّف الذي لا بدّ لمتلقيه من أن يعرضه على مبادئ النقد الفنّي ليتأكّد من أصالته وجودته في معرض التذوق الجمالي، إذ" يتخذ النقد في الصورة شكل المقولات الجمالية، وهو ذو طبيعة عاطفية دائماً، فالصورة تحرك مشاعرنا، وتمنحنا بهجة جمالية.. والصورة التي لا تروق للعواطف ليست صورة فنية. فالدور التعليمي للفن يكمن في حقيقة أنه يجعل كلّ شيء إيجابياً من وجهة نظر أخلاقية وسياسيّة يظهر مهذّباً وبطوليّاً وسامياً، وفي نفس الوقت، مثلما يصوّر كلّ شيء من وجهة نظر المثال الاجتماعي كشيء غير مقبول جماليّاً."(٢) وتأسيساً على ذلك تكون الصورة دالّة، مؤثّرة، ولانهائية المدلول في علاقتها مع المعنى والموقف الإنساني وإشراقه.

وبهذا نقف على سمات جمالية للصورة المفهوم – صورة المجتمع هنا – من حيث تحقيقها لاجتماعية المجتمع التي يمكن عدّها الصورة المثلى التي يسعى إليها الدرس الاجتماعي، كما يسعى الدرس النفسي (ولاسيما في اتجاهه الاجتماعي) إلى تحقيق إنسانية الإنسان. ويمكن الولوج إلى فضاء هذه السمات الجمالية عبر العلاقات السابقة بالإضافة إلى مجموعة من التقنيات التي يتوسلها الأديب فتتضح من خلالها معالجة القصة للواقع، فللقصة موضوع معيّن، تهدف من اتّخاذه إلى أحد أمرين: إمّا تعزيزه والثناء عليه في حال ترسيخه للقيم والمبادئ الإنسانية المبتغاة، وإمّا نقضه وتعريته وكشف زيفه وإعمال معول الهدم فيه، ومن ثم فهي تعنى بتصوير المجتمع من خلال الإجراءات الفنّيّة والقصّيّة لتقديم ملامحه وثيماته ومكوّناته، ومن هذه التقنيات:

١- الأنسنة: وهي استبدال عنصر غير بشري (حيوان، نبات، شيء، مفهوم...) بالعنصر البشري الذي من شأنه أن يقوم بالعمل المسند إليه في القصة قياماً عفويّاً صادقاً، يقيناً منه أنّ هذه الظاهرة لم تعد جديرة بالإنسان الذي أزاح إنسانيته، فأضحت من نصيب هذا الكائن الجديد الذي بمجرّد أن يقوم بهذا الفعل يسبغ على ذاته صفة الإنسان (كالنطق، اتّخاذ القرار، التعاون، إدانة تصرّف غير أخلاقي..إلخ.) أمّا اعتماد هذه الآلية فيشير إلى الأزمة في إنسانية الإنسان،

---

(١)- أوفسيانيكوف، ميخائيل. خرابشنكو، ميخائيل. جماليات الصورة الفنيّة. ص ١٦.

(٢)- السابق ص ٢٣.

ونفاد مخزونها.. وهي مؤشّر الأدب إلى الخطر المحيق بالإنسانية، والذي يدقّ ناقوس الخطر للتمسّك بقيم الخير وقوانين الحياة البشرية كما وُجِدَت في فطرتها الأولى، وأساس طبيعتها، دون انجراف نحو القيم النفعية والاستغلال وما يلحق بهما من عوامل الطمع والجشع والضّعة والانحلال. وهنا يظهر المجتمع بصورته المزرية، فأي مجتمع هذا الذي غدت حيواناته وجماداته وأشياؤه تصف مصاف إنسانه، وتحلّ محلّه، بل إنها في أحيان كثيرة تتفوق عليه مكانة فنجدها تعلمه وترشده وتعظه موضحة له مواطن الحلال والحرام، والصحة والخطأ. ولا بأس هنا بالإشارة إلى الجمالية الأدبية الناجمة عن مفارقات استخدام الأنسنة وما فيها من حسن بيان للأمر المعالج، وعمق تأثير في نفس المتلقي، فهي تؤدّي دورين معاً؛ الأول إبلاغي تواصلي الهدف منه إيصال العبرة والموعظة المتوخاة، والثاني: فنّي جمالي الهدف منه تقديم المفيد في أسلوب جميل، مشوّق، تستعذبه النفوس وتطلبه. فهي أسلوب متطوّر عن الاستعارة بما فيها من تجديد للّغة وصورها الموحية، وهي في هذا السياق تكتسب معنىً إيجابيّاً بعيداً عن الاستلاب الحاصل للإنسان، وتصبح امتداداً لشعرية الأشياء، بحيث تتناغم مع الوجود لتمتح منه خصالاً جديدةً وصفات تبعث في جمودها روح الحياة. وقد أورد البحث أمثلة عنها سابقاً. ويمكن أن نلحق بالأنسنة فكرة أخرى تعد امتداداً للأنسنة، أو هي الوجه الآخر لها، وهي ما أسماها أرنست فيشر في كتابه "ضرورة الفن" بنزع الأنسنة، والتي عرفت بأحد أمرين:

– إمّا بالشيئية (أو التشيؤ) أي تحوّل الإنسان المكرّم والمخلوق في أحسن تقويم إلى شيء من أشياء الوجود الباردة، والتافهة، إنّه سلعة تباع وتشترى شأنه شأن سلع السوق، من مثل الاتجار بالأنثى، وبعض أنماط العمالة، ومن شأن هذا "التسليع" أن يهبط بالإنسان رويداً رويداً إلى هاوية موت الإنسان وفقدان الإنسانية مع الزمن؛ فقدان القيم والمثل العليا، والأخلاق، وإحلال القيم النفعية والانتهازية يقول فيشر: " ففي هذا العالم المستلب، حيث الأشياء وحدها لها قيمة، أصبح الإنسان شيئاً بين الأشياء: وهو أيضاً في الظاهر أكثرها عجزاً، وأكثرها حقارة." (١) وقد ذكرت أمثلة عن هذه الظاهرة في السابق.

– وإمّا ما يمكن تسميته بـــ "حيونة الإنسان " وقد برزت هذه الظاهرة بروزاً شديداً في الآونة الأخيرة حتى تجمعت في كتاب حملها عنواناً له ألفه الأستاذ ممدوح عدوان (١) والقصص

---

(١)– فيشر، أرنست. ضرورة الفن.ترجمة: د. ميشال سليمان. دار الحقيقة، بيروت. د.ت. ص١١٠.

(٢)– صدر في دمشق عن دار قدمس، ٢٠٠٣ م./ ٢٢٤صفحة من القطع المتوسط/.

التي تتوسّل هذه التقنية كثيرة منها قصة "اختراع"(١) التي توظّف خبراً صحفيّاً حول جهاز لترجمة مشاعر الكلاب فيفرح قارئه ويقول:" طالما أنهم بدؤوا يترجمون مشاعر الكلاب لابدّ أنّ دورنا قريب" وينبغي التذكير بآلية الإسقاط، تصوير حيوانات أو نباتات والمقصود الإنسان ففي قصة "لأنه كلب".(٢) نجد تصويراً لتطبيع الكلب وجعله مدجناً يعمل وفقاً لآلية تمت برمجته عليها تتعلّق بغريزته وإطعامه، وبديهي أنّ القاصة لا ترمي إلى تصوير الكلب إلا في سياق وصف حياة الإنسان.

٢ – الأسطرة: وهي ترتبط بالحدث والشخصية وما يتصل بهما من وصف عجائبي مما يعطي السرد القصصي صفته (الفانتازية)، أو يجعله منتمياً لما يُسمّى بالواقعية السحرية التي لا تعبّر عن الواقع المادّي إلاّ من خلال شحنه بشيء من الغرائبية مستعينة برموز الميثولوجيا وأبطال الملاحم الذين خرقوا واقعهم بأفعال ميتاواقعية، فواقع اليوم واقع سحريّ بضغوطاته مليء بالأساطير والمفاجآت، حيث أولمب المادّة يزعّم زيوس المال أباً لآلهة القهر والاستبداد بالإنسان الذي بقي وحده متمسّكاً بأسطورة الأخلاق والكرامة يرويها لأولاده كأنّها إحدى معجزات الزمان. واستخدام تقنية الأسطرة لا يعني في حال من الأحوال التناص مع الأسطورة بمعناها المرجعي والدلالي والذي يدخل في سياق تقنية التناص التي سيأتي البحث على ذكرها لاحقاً، بل يعني القدرة على خلق معادل أسطوري للواقع، أو إعادة بناء هذا الواقع فنيّاً بما يتناسب وحقائق ما يجري فيه من أمور عبثية وظواهر غرائبية، حيث يستخدم الكاتب تكوينات (سريالية)– فوق واقعية– عجائبية حيث" العجائبي يحوّل مادّة الواقع الهلامية إلى بعد فانتازي يتحدّث عن العقم والخسّة واغتيال البراءة "(٣) ويناقض العقلانيّة ويرفض حدود المنطق وبهذه الطريقة يستطيع تفسير صعوبة فهم النظم الواقعية وعدم قدرة الإنسان على الاندماج معها وكأنّ شرخاً قد حلّ في بنية هذا الواقع ففصم عراه وهشّمه وألّب أجزاءه على بعضها بحيث لم يعد الإنسان قادراً على فهم ما يجري من حوله شأنه في ذلك شأن الإنسان في العصور القديمة مما أعاد للأسطورة دورها في تفسير ما غمض، وشحنها بما يجدّد قيمتها. فيغدو توظيفها في النص ضرباً من ضروب الاحتجاج والتمرّد على قهر الواقع وتسلّطه.وإذا كانت الأسطورة في الحضارة الإنسانية مكوّناً فكريّاً وثقافيّاً فإنّها في الأدب إضافة إلى هاتين السمتين أداة كشفيّة حاذقة من جهة، وأداة تعبيرية خلاقة من جهة ثانية، إذ تمزج الوقائع

---

(١)– مكارم، سعاد مهنا. رؤية في.. . دار الشموس، دمشق. ٢٠٠٤ ص ٨١.

(٢)– شاكوش، ابتسام. الشمس في كفي. ص ١٢.

(٣)– الباردي، محمد. الرواية العربية والحداثة. الرواية العربية والحداثة. دار الحوار. اللاذقية، ١٩٩٣م. ص ١٨٨.

العاديّة بأجوائها غير المألوفة محطّمة منطق العقل وقوانين السببية، وهي بذلك إحدى الحيل الجمالية لمعالجة الخلل الذي لحق بالعالم ورفض مظاهر الاستلاب فيه. ونذكر هنا قصة " جوع" التي مرت بنا سابقاً.

٣- السخرية: وهي تقنية ناجمة عن مفارقات الأحداث وصفات الشخصيات معتمدة على اللغة والتعليق، تكسب السرد فكاهة محبّبة، تعدّ عاملاً جاذباً في النص يشدّ القارئ إليه، تستند في بنيتها إلى عنصرين مهمّين في توجهها نحو الآخر هما: الضحك منه، والانتصار عليه، حيث إنّ " ضحك الاحتقار والازدراء هو معنى السخرية"(١) ويمكن الإشارة هنا إلى أنّ السخرية تعتمد على أسس فنيّة بعينها منها:- مبدأ المسافة بوصفها مقولة جمالية مأخوذة عن فن "الكاريكاتير" حيث تجسّم صغائر الأمور وذرات الأشياء وتصغّر كبائرها؛ أي التلاعب بمقاييس رسمها ولا يخفى أنّ الأدب رسم بالكلمات على حد تعبير الشاعر الراحل نزار قباني. فالسخرية كثيراً ما تظهر من خلال اللعب بالكلمات، والمعاني.- والمبالغة التي تعدّ امتداداً لمبدأ المسافة، تتأسّس عليه وتتجاوزه، لتكون شرطاً من شروط نجاحه.- آلية الهدم والبناء؛ هدم المتآكل والمبتذل من قيم سائدة حطّت من إنسانية الإنسان وأضعفتها مؤسِّسة لبناء القيم الإنسانية النبيلة وتدعيمها. وربما تأسست على ما يمكن تسميته شعرية التناقض حيث يعمّق الضدّ ضدّه، فيتآزر النقيضان لخلق مفارقة مؤثّرة في النفس. ولاشكّ في أنّ تكوين السخرية يحتاج إلى الاتصاف بقدر من الذكاء، وروح المرح والدعابة، ولعلّ أهمّ وظائف هذه التقنيّة تخفيف الألم في الذات المقهورة فتأتي السخرية من باب التعويض النفسي، أو نشدان الشيء المفقود، ونقد المجتمع وإصلاحه، بحيث تجدّده فتهدم البالي من تقاليده وعاداته التي ترسّخت فيه ولم يعد يجرؤ أحد على مخالفتها إذ تناسلت من صلبها قوانين صارمة أزمعت على حمايتها، فتأتي السخرية لتزلزل بنيانها وتهزأ من صدئها وعجزها وقصورها عن مناسبة الراهن ومواكبته. فهي، إذن، آلية لضبط الكيان الاجتماعي، إذ يستخدمها الكاتب لتعرية أمرٍ مستفحلٍ رغم تفاهته أو لنقد ظلم قاهر واقع بالإنسان، وبالمقابل فإنها أداة حماية للمجتمع الذي يوجّهها سهماً يخترق صدر من يحاول الخروج عن قوانينه وأعرافه. وأمثلة السخرية كثيرة في القصة عموماً، والقص النسائي لا يخلو منها، ففي قصة " المستر (ج)"(٢) تعمد الكاتبة إلى السخرية من أحوال رجال المنطقة وأحوالهم الأسرية والمعيشية، من خلال استدراج بعضهم بعضاً إلى المستر "ج" الذي سيملي عليهم نصائحه، فأبو عصام الذي استدرج أبا محمود إليه

---

(١)- حنفي، د. عبد الحليم. أسلوب السخرية في القرآن الكريم. الهيئة المصرية للكتاب،١٩٨٧. ص٦.

(٢)- البدوي، نهلة. النافذة المتحركة. ص ٢٩- ٤١.

يقول "هو لم يتكلم، لكني فهمت عليه ماذا يقصد، فقد طلب مني اتّباع ريجيم لإنقاص وزني لأن المهنة المربحة تتطلب رشاقة، ولياقة بدنية." (١) إذ إنّ السرقة، والرقص كلاهما يحتاج إلى هذه الصفات في من يمارسها، وشيئاً فشيئاً، يزور كل من أبي محمود، وأبي جمال، وأبي علي المستر"ج"، الذي ما هو إلاّ جحش هرم " مدّ أبو علي رأسه إلى الداخل، ليرى جحشاً هرماً يفتّت بأسنانه قمصان وسراويل باحثاً عن الأوراق النقدية في جيوبهم... حمل حجراً، اقترب من المستر "ج"، لم يتسن له رمي الحجر لأن الجحش ألقى به أرضاً وراح يرفسه.. سحب جسده إلى خارج الغرفة. داهمته رغبة في الركض لحظة نظر إليه مرة ثانية. كان المستر "ج" يلتقط أنفاسه، ليتابع الركض وراءهم متتبعاً أثرهم."(٢) والمرء لا يجد عمق المفارقة في هذه السخرية إلاّ بعد أن يطّلع على أحوال هؤلاء الذين جاؤوا إليه يطلبون الأنس وينشدون فرجة أحوالهم.

٤-المقولات الجمالية: وتتحقق من خلال مجموعة المبادئ الجمالية للحياة الإنسانية؛ من قيم وغايات سامية وتضحيات نبيلة تزيد إشراق الحياة لدى الإنسان، وإدانة القبح ومحاولة اجتثاثه من الواقع المعيش. وعرض الجانب الإنساني، وتأكيده، وتعميق الإنسانية في المجتمع. فهل ثمة ما يسمى بالجميل الاجتماعي؟ وإن وقعنا عليه هل سيتمثل بالأخلاق والقيم.. أم أنّه ما يرتسم في مجتمع ما من بنية تحتية مزدانة بالثراء والرفاهية، وهل لكل شريحة اجتماعية مقولات جمالية خاصة بمستواها الاجتماعي؟ أو بمعنى آخر هل ينعكس ذلك في الجميل الفني؛ فن العمارة، فنون الأزياء؟ وإذا كان الأمر كذلك فما علاقة جماليات المكان بالجميل الاجتماعي؟! يقول تشرنيشفسكي: " الرائع هو الحياة، وفي المقام الأول الحياة التي تذكرنا بالإنسان وبالحياة الإنسانية"(٣) وهذا يشير إلى بعد اجتماعي واضح؛ فالحياة الإنسانية لا تكتمل بالفرد؛ وإن كانت تنطلق منه وتستقر فيه، فإنما تمرّ في أثناء ذلك بمجتمعه الذي زوده بمنظومة القيم والمبادئ التي تجعله يثمّن هذا الرائع أو الجميل ويعطيه قيمته، ومن ثمّ فقد تحققت في الجميل صبغته الاجتماعية من خلال فردية التذوق. فالذات التي تربى على حب الجماعة واحترامها وتقديرها يتمثّل جزء من جميلها النفسي بالجميل الاجتماعي؛ بمعنى: ترى ما يعود على الجماعة بالخير والفائدة لذة لها وجميلاً تهواه نفسها.

---

(١)- السابق ص ٣٥.

(٢)- السابق ص ٤١.

(٣)- تشرنيشفسكي. ن.غ. علاقات الفن الجمالية بالواقع. ترجمة يوسف حلاّق. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق ١٩٨٣. ص٢٣.

وعلى هذا الأساس فإن المجتمع هو من يحدّد إن كان هذا الجميل يتخذ لبوساً مادّياً يتصل بالجميل الهندسي المعماري، أو بالجميل الفنّي (إنتاج سلع تتسم بالفرادة والجاذبية، كالأثاث، والأزياء، وجميع منتجاته الاستهلاكية الأخرى)؛ فالمجتمع المادي لا يرى الجميل إلا من خلالها. في حين أن المجتمع العلاقاتي لا يبحث عن هذا المستوى من الجمال وإنما يشدّد على الجمال الأخلاقي وما يتصل به من مقولات السامي والجليل والبطولي والرفيع وما إلى ذلك من قيم جمالية إنسانية. فـ" السمو الأخلاقي ليس سوى نوع خاص من العظمة بمعناها العام."(١) وغالباً ما يُحَقَّق الجميل الاجتماعي من خلال إدانة التافه والدنيء والقبيح في المجتمع، فقد نقف على القبح المفتعل، المصطنع بوصفه محاولة لموازاة الجميل؛ أي اصطناع جميل بديل، مزيف، تافه، دوني، وضيع، ومبتذل، فالجميل المصطنع ما هو إلاّ صيغة من صيغ القبح الاجتماعي، وإعادة إنتاج له وهو ما يعكس صورة " فساد المجتمع". وبالمقابل يمكن أن نقع على الجميل الشعبي الذي يرسخ نقاء القيم، وبساطة العيش، وجمال البراءة والأصالة؛ وهذا الجميل الشعبي غالباً ما تجسده الشخصيات المغلوبة على أمرها في النص، وهذا لا يعني أنّ صورة المسكين أو المتمسكن هي التجسيد الصحيح للجميل الشعبي، بل إنّ صورة الإنسان العادي الذي يمارس حياته ببساطة وشفافية، بعيداً عن المكائد والدسائس والمكر والخداع، ولاسيما في بيئات تخلو من الاكتظاظ والجلبة كأجواء الريف التي تمسح وجوه قاطنيها بشيء من بساطة بيئتها، على عكس أجواء المدينة التي تتعقّد فيها سبل الحياة مما ينعكس سلباً على الجميل الاجتماعي. أمّا المجتمع الثقافي فيبحث عن الجمال الغائب في المجتمع المعيش، وعن مثله وقيمه التي افتقدها الحس الجمعي للناس فأخذ يستشرفها، لذلك نجده يكثّف علاقاته مع الجمال عبر الرموز، ويرتفع بها من الواقعي إلى المتخيل الرمزي الذي يختصرها ويكثفها ويعيد شحن الحياة المتخيلة بها فعسى أن يعود الناس إليها.

وعموماً، فإنّ هذه التقنيات تضفي على الصورة المفهوم حيويّة وتشويقاً، وتشرح عمق الهوّة الفاصلة بين واقع الإنسان وطموحاته، إنها أدوات التعرية لكشف اللا إنساني في مجتمع الإنسان، واللا أخلاقي فيه، من أجل إعادة المجتمع لسيرته الصالحة والنقيّة التي يستطيع الإنسان فيها ممارسة كينونته البشرية بما يليق بها. وهي تتخذ من الإسقاط على الواقع، والإحالة إليه، آليات عمل في تحقيق المعنى، أو المعنى الموازي ولاسيما في الأمور التي تندرج تحت ما يسمّى بـ" المسكوت عنه" أو " التابو" أو " المحظور".

---

(١)- السابق ص ٣٥.

- **جماليات صورة المجتمع وتجليات الجميل الاجتماعي:**

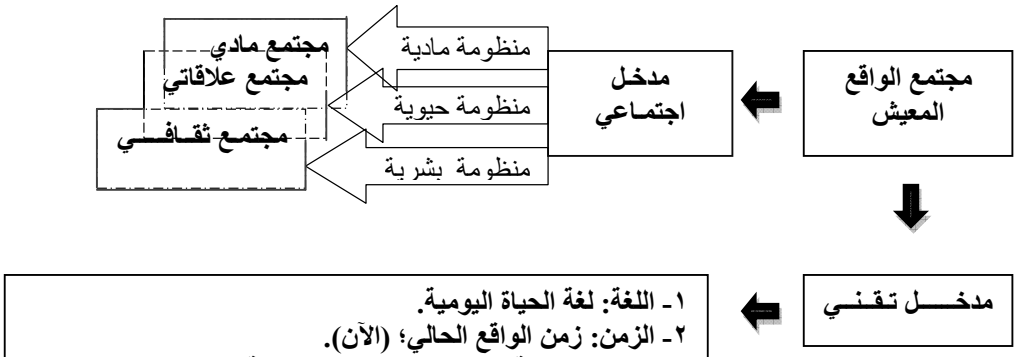
لقد افترض البحث وجود أحد ثلاثة أنماط للمجتمع يمكن أن تكمن في نص قصصي هي:

- مجتمع الواقع المعيش: يمارس سلطته على الذات من خارجها.
- مجتمع الذاكرة:
- مجتمع الخيال:

} يمارسان سلطتهما على الذات من داخلها.

ولا شكّ في أنّ اختلاف مواقع هذه المجتمعات قياساً إلى الذات المبدعة سيفضي إلى اختلاف في أدوات دراستها وفي الآليات التي يمكن إعمالها في النصوص المشتملة عليها، كما سيدخل القارئ في ميادين مختلفة تناسب خصوصية كلّ من هذه المجتمعات. كما لا يخفى ما لآليـــات القراءة وأدواتها من دور في تفتيق دلالاتها ومساراتها – ولاسيما في السياق الاجتماعي المراد هنا– وتركيب صورها؛ إذ إن مجتمع النص مجتمع كامن يمكن استجلاؤه بطرق مختلفة، كما يمكن مزج صور المجتمعات المختلفة التي يكتنف النص ملامحها في صورة كليّة تعيد إلـــى الأذهان صفة التركيب أو التعقيد التي قد تتسم بها صورة المجتمع.

*** المجتمع الواقعي:**



ما هو الجميل في الواقع المعيش؟ وكيف يتشكّل في نص سردي صغير كالقصة القصيرة؟ هذا ما ستجيب عنه قراءة قصة يمكن أن تساق في هذا السياق وهي قصة " مشهد محذوف" (١) إذ تتداخل المجتمعات أو الشرائح الاجتماعية في معايشة لا تخلو من تفاوت في القيم والأخلاق؛ فالمرء – أيّاً كانت طبقته الاجتماعية– يبحث عمّا يحقق له حاجات احترام الذات في أثناء سعيه لتأمين ما يحقق له حياة يرتضيها وتؤمن له الاكتفاء الاقتصادي الذي يختلف من طبقة لأخرى.

فعبر منظومة من العلاقات الإنسانية (أخوة– زواج– جوار – صداقة – علاقات عمل)، تحدث مفارقة الحدث الصدمة التي تلجئ سوسن إلى أخيها في غرفته؛ " ارتجف جسدها البدين، وتقطّع البكاء الحزين، كما رأيتها بعد عودتها من البحرين، عندما أجهضت في حملها الأول قبل سنتين، خلال انفصالها عن زوجها شاهين، لعلاقته بأرملة في الخمسين."(٢) ويشرح الأخ الذي بدا في النص راوياً مشاركاً في تطور الأحداث ومنفعلاً بها، أحوال سوسن المطلقة التي رفضت أن تكون عالة على أبيها الموظف المسكين، فأخذت " تشتغل في تصوير الأفراح والمناسبات النسائيّة وتساهم في النفقات وتذليل الأعباء الحياتيّة.. تمكنت من خلال علاقاتها الوثيقة المحترمة مع أسر ذات نفوذ وكلمة، تأمين فرص عمل ملائمة، لأخَوَي اللذين سبقاني إلى الجامعة." (٣) وفي ليلة ماطرة كئيبة، ترافقت مع سعال أتعب تنفّس سوسن، كان عليها أن تعتذر عن تصوير تلك الحفلة المأساة التي خسرت فيها سوسن أعزّ جاراتها، الصديقة المحبوبة نجلاء " – صُدِمْتُ اليوم بسيدة الفاضلات، بالعزيزة نجلاء أعزّ الجارات، يا للأسف ليست من الموثوقات." (٤) ففي حفلة الزفاف التي كانت سوسن تصوّرها بناء على طلب من السيدة نجلاء وفي غمرة الحفل ضمّ أناساً أثرياء، " إذ بامرأة تصرخ باحثة عن عقد ماس هوى من جيد أم العروس بغتة، ودون قصد وجّهتُ الكاميرا إلى الأرجل المتدافعة أحرّكها بين الأقدام المتزاحمة والجذوع المنحنية، حتى عثرت على يد بضّة رشيقة، تلفّها الأساور الذهبية المتلألئة، تزينها الخواتم الثمينة المرصّعة، وقد استلّت من الأرض فجأة عقداً ماسيّاً متوهّجاً رفعتْه خلسة، ودسّته في كمِّ ثوبها خفية، ثمّ تابعت التفتيش دهشة، تبحث مع

---

(١)– الحافظ، نهى. وداعاً أيّها الصمت. دار الحارث. دمشق ٢٠٠١. ص٤٧ – ٥٢.

(٢)– السابق ص ٤٩.

(٣)– السابق ص٤٩.

(٤)– السابق ص٤٨.

الأخريات متسائلة.. هي نجلاء يا سمير أتصدّق؟.. الأمر مثير وخطير." (١) وفي صباح اليوم التالي، وبعد سهرة مضنية عاشتها سوسن المحبطة جلست فيها وأخيها الذي أشفق عليها كثيراً، يفكران في الخروج من هذه المشكلة، وضعت سوسن الشريط أمانة بين يدي نجلاء إثر وصولها بسيارتها البيضاء مع سائقها إلى مشغلها، وطلبت إليها أن تشاهده منفردة ثمّ تعيده إليها، وما هي إلاّ سويعات قليلة وطويلة حتى جاءت السيدة نجلاء" تحمل عقداً ماسيّاً وشريطاً، تطرق رأسها خجلاً، وتعتذر عمّا اقترفته آسفة، تناشد أختي متوسّلة، أن تكتم بينهما سرّاً، وتحذف المشهد فوراً، وتطوي بمحوه عاراً.."(٢) وهذا ما فعلته سوسن، وأكملت معروفها معها بأن سلّمت العقد لأمّ العروس ساردة " تفاصيل ما جرى معها، حريصة، على سمعة صديقتها مُقْسِمَة على كتم حقيقتها وستر شخصيتها واسمها.. قاطعتها أم العروس بكل الهدوء والفتور، غير عابئة بتوترها وارتجاف أوصالها، وتصبب العرق من كفّيها وخدّيها: العقد يا بنتي لا يستحق هذا العناء، إنّه مزيّف والماس منه براء!! " (٣)

إنّ النص يقدّم صورة المجتمع الحافل بطبقاته المختلفة، وتواصل هذه الطبقات وحاجة بعضها لبعضها الآخر، ووسائل عيشه المتفاوتة، وقيمه ومثله، وزيفه وبهرجه الخدّاع، وصراع القيم والمصالح، ويعكس درامية هذا الصراع من خلال:

١- تعدّد شرائح المجتمع: ⟵ شريحة فقيرة (أسرة سوسن)

⟵ شريحة متوسطة (نجلاء)

⟵ شريحة ثرية ومترفة

واقتران كل شريحة بقيم معينة: الفقيرة ⟵ أخلاق وقيم (خوف الأخ على عرض أخته سوسن/ عدم قبولها العيش مع زوج خائن/ عدم قبول ظاهرة السرقة).

المتوسطة ⟵ وصولية انتهازية تخاف على سمعتها المزيفة من أن تفضح.

الغنية الثرية ⟵ مخادعة متظاهرة (عقد الألماس مزيف).

وتبدو وحدة المجتمع العضوية من خلال كون كل شريحة تعتمد على الأغنى منها في تأمين مستلزماتها. يصور النص حاجة الشرائح الاجتماعية وطبقات المجتمع بعضها لبعض من خلال صهر أفرادها في بنيان اجتماعي متكافل لإبقاء صورة المجتمع مشرقة في أذهان من يحتاجهم هذا المجتمع.

---

(١)- السابق ص٥٠.

(٢)- السابق ص٥١.

(٣)- السابق ص٥٢.

٢- وتعدّد أجواء النص ممّا يسهم بتغير دراميته وموسيقاه الخفيّة التي تتبع سردية الحدث وتوجّهه:

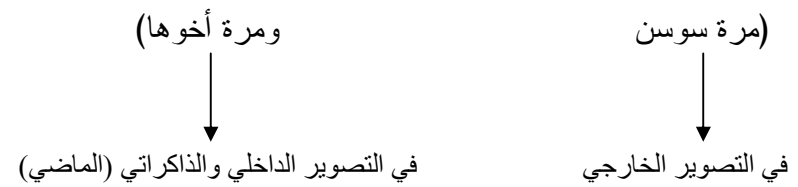
- أجواء حزن وصدمة وبكاء: البيت إثر عودة سوسن. ولحظات تسليم الشريط لأم العروس.
- أجواء فرح وغناء وابتهاج: حفلة الزفاف.
- أجواء معتدلة: عودة سمير إلى كتابه المقرر بعد تسليم الشريط لنجلاء.

إنّ وصف هذه الأجواء المتعدّدة، وربطها بأوصاف المكان والزمان؛ " ليلة انهمار الأمطار واشتداد البرد"(١)، ووصف الأشخاص؛ ولاسيما من حيث الملبس، والتكوين الشخصي، ووصف انفعالاتها، يجعل من الوصف أداة لزجّ القارئ في عمق الصورة المتوخاة، ولاسيما في ظل الغنى الدرامي الهائل للنص: داخل/ خارج. زواج/ طلاق. غنى/ فقر. قيم وأخلاق/ فساد وخداع. ضمائر حية/ انتهازيون. فرد/ مجتمع. أسرة فقيرة/ فرد ثري. تعاطف/ إدانة. إفشاء الأسرار/ الحفاظ على السمعة. هموم عمل وهموم دراسية/ هموم عاطفيّة. و يظهر هذا كلّه في إهاب لغة الحياة اليومية، التي اغتنت بأساليب إنشائية وخبرية متنوّعة، استطاعت أن تحيط بالحدث، وما رافقه من انفعالات الشخصيات، وأوصافها مبيّنة الحال والهيئة والظرف في كل لحظة من لحظات الشخصيّات. وقد عمل الحوار على ضمّ التطوّر على مستوى الحدث إلى الزخم اللغوي، فتكشّفت المواقف، وتعرّت القيم وأدين الخلل، وقبض على الضعة متلبسة، وعولج الأمر بشيء من الحكمة والوعي الاجتماعيين، من هنا جاء العنوان بوصفه العتبة الأولى، ليتمّم البناء الدرامي لهذه الصورة المركّبة للمجتمع الذي يتوسّل إنسانية الموقف لإخفاء العار والعيب؛ " مشهد محذوف " وكأنّنا في مجتمعنا المعيش نحذف الكثير من المشاهد لكي تستمر الحياة مقبولة وميسّرة.

وجاء السرد بضمائر مختلفة؛ ضمير التجربة (أنا: سمير) الراوي المشارك في حل المشكلة، يوزّع أدوار النص، نجده أحياناً مشاركاً وأحياناً أخرى حيادياَ، لكنه لا يقف موقف الراوي تام المعرفة. ومن حيث موقعه فهو لا يغادر المنزل، بل يتحرّك ضمنه. فهو راو داخلي من حيث موقعه. يتلقى أخبار الخارج عن طريق راو ثان هو الشخصية الرئيسية (أخته سوسن) ولها ضميران في النص ضمير الخبرة (هي) التي عايشت الحدث وعانت من وطأته على نفسها.ضمير الخطاب والمعاشرة (أنتِ) الذي خلق الحوار، فالراوي:

---

(١)- السابق ص٤٧.

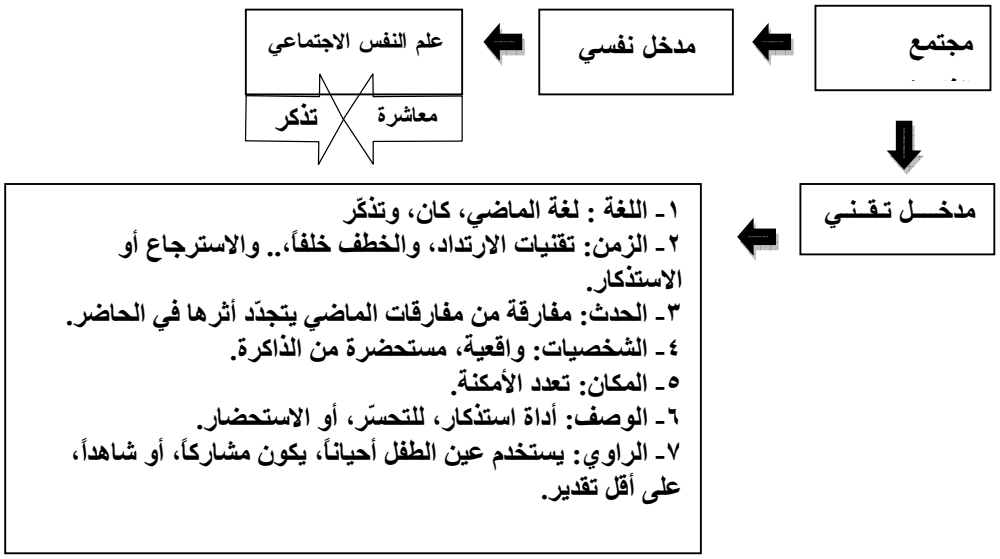


وهذا يختلف حسب موقع سمير من الحدث فحين يكون راوياً مشاركاً تأخذ سوسن ضمير أنتِ فكلاهما حاضر ومخاطب في السرد. وعندما يكون محايداً تأخذ ضمير هي إذ تكون غائبة. وهناك ضمائر الحكي، (هي: نجلاء، أم العروس)، (هن: المحتفلات)، (هو: الزوج شاهين)، (هم: أخوة سوسن). إنّ تغيّر موقع الراوي جاء تبعاً لتعدّد الأمكنة الذي أفاد في خلق المفارقة وتتويج أركانها باللحظات الجمالية؛ فالستر يحتاج إلى أمكنة مغلقة (البيت، غرفة سوسن)، السرقة تحتاج إلى مغافلة المجموع (الحفلة)، التطهير والمواجهة يحتاج إلى مكان حي ومفتوح (الشارع، مدخل حديقة مشغل نجلاء) وتبعاً لذلك جاء منظور التصوير وحركته.

يظهر الجميل الاجتماعي مادّياً في الطبقة الثرية من خلال التركيز على المظهر الترفي والبذخ والتجمّل: (الأساور الذهبية، الخواتم الثمينة المرصعة، عقد الماس، السيارة البيضاء..) ويمكن النظر إلى العقد الماسي بوصفه عنصراً سوسيونصياً أيقونياً يحمل بعداً رمزيّاً يعمل على إضفاء جمالية للموقف الذي يدين العيب الاجتماعي ويؤطّر الحيف ويشير إلى الخلل في رؤية الإنسان وإدراكه للقيمة الحقيقية للأشياء، إذ سرعان ما يُخْدَع ويقع في شرّ أفعاله. وكذلك ينظر إلى "الكاميرا" بوصفها عنصراً سوسيونصياً أيقونياً يعمل على فضح العيب والخلل من حيث هو يستخدم في المجتمع لتخليد هذا الزيف والعيب في صور. أمّا الجميل الاجتماعي في إهاب الطبقة المتوسطة فقد ظهر مترجرجاً، تارة يسعى إلى الظهور بالمظهر المادي البراق، وأخرى يسعى للتحقّق في معنى الستر، والبحث عن محو العار، وحفظ ماء الوجه، مما يشير إلى عدم ثبات القيم فيه وتذبذبها ما بين مادية وأخلاقية. في حين يتبدّى الجميل الاجتماعي أخلاقياً في الطبقة الفقيرة التي لم تنشئ علاقات وطيدة مع المادّة، بل أسهم عداؤهما في تعميق الحرص على المبدأ الأخلاقي والتمسك به لذلك جاءت النهاية في القصة مغلقة من حيث الحدث لكنها مفتوحة من حيث الانفعال. فما يبدو مقلِقاً، ومجزعاً، ومتعباً في مستوى اجتماعي ما يبدو هشاً وتافهاً ولا يستحق العناء في مستوى اجتماعي أعلى. كما أنّ إدانة القبح الاجتماعي المتمثل في أشكال الخداع الذي يتعرّض له الإنسان في معايشته لمجتمعه الملاحظ في النص ما هو إلاّ ترسيخ للجميل الاجتماعي المستنتج إبّان القراءة. وأخيراً، نجد تداخل

التقنيات الفنية للسرد القصصي، مع المضامين الإنسانية للمجتمع المصوّر، في تركيب أدبي يصهر الممتع بالمفيد.

*** مجتمع الذاكرة:**



لا يختلف مجتمع الذاكرة عن مجتمع الواقع المعيش من حيث أدواته القصيّة، سوى أنّه يصور أحداثاً تمّت في ماضي السرد؛ إذ يكون القص متجهاً إلى الماضي، مُسْتَرجَعَاً زمنيّاً من خلال معاناة آنية، إذ تتألّم الذات في حاضرها من ضغوط أثقلت كاهلها في الماضي، أو إنّها تستعيد لحظات ممتعة تغلغلت في ماضي الزمن. ومثال هذا الاسترجاع قصة "بين عشرة جدران".(١) فمن لحظة الحاضر المريرة يتكشّف الماضي شيئاً فشيئاً؛ لقد سافر زوجها ليقضي رحلته السياحية على الأطلسي حيث عنف الأمواج يمتص ثورته التي انفجرت ضدّها، بينما بقيت تمتص ثورتها وحدها مع طفلها بين عشرة جدران. تساعدها قطرات من الفاليوم على النوم الطويل، فالمشاجرات اليوميّة وشكوكه فيها تمزّق حاضرها:" كنتُ هادئة صامتة مفتوحة العينين أنظر إليه هائجاً يخور" تكذبين. لم تكوني في عملك. اتصلت بك ولم.." أهزّ كتفي" ولم لا؟ أنت أيضاً تكذب. هذا واجب وإلا فكيف يمكن أن تعاش الخيانة الزوجية؟" (٢) لحظة الحاضر في المقهى؛ " لم أعتد برغم كل هذه السنوات في مدينة المقاهي أن أكون وحدي خلف طاولة في مقهى" (٣)

---

(١)- النعيمي، سلوى. كتاب الأسرار. دار الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ٢٠٠٠ ص ٣٥ -٤١.

(٢)- السابق ص٣٧.

(٣)- السابق ص٣٨.

إنّ صورة مجتمع الذاكرة في النص ما هي إلاّ ترسيخ لأزمة الحاضر، واستعادة لمسبباتها، وبحث في افتراضات تحوّلها، وتبيان أسباب عدم تلافيها، وشرح كيفية وصولها إلى ما انتهت إليه بحيث أضحت تستحق العودة إلى ماض محتقن بأوجاع الذات. فلحظات السعادة فيه ومضات قليلة إذا ما قورنت بلحظات شقائه وألمه:

- لحظات الماضي السعيدة المسترجعة: "من قبل كنّا معاً، يدي في يدكَ والطرقات تتفتح أمامنا كالأزهار". "كان أحد الأصدقاء يسأل دائماً: إلى أين يذهب الناس؟ وكنّا نضحك لسؤاله في كلّ مرّة".
- لحظات الماضي الأليمة المسترجعة: " سافر وحده، وبقيت مع الطفل بين عشرة جدران."، "غبية، طبعاً والدليل على غبائي هو استمراري معك."، "بعد كلّ خناقة كان أحدنا ينام على الكنبة."،" هناك علاقة طردية بين صراخه وتوتري."، "اكتشفت أنك خطيرة، معك لن أجد الراحة.".

ضمير السرد هو ضمير التجربة (أنا) الذي يعيش الحدث، ويعاني منه. والراوي يتلبس هذا الضمير في قصٍّ سيرذاتيٍّ واضح. وهنا نجد التحام الضمير، والراوي، والمنظور معاً، فيزداد التعاطف مع الشخصية المعذّبة، ويتجاوز الراوي بهذه الطريقة أزمة الثقة التي تفصل بينه وبين المتلقي الذي أصبحت علاقته – بدوره– مباشرة مع الشخصية والحدث، فالراوي– الشخصية لا يروي أحداثاً جرت مع شخصية أخرى عبر ضمير الحكي الغائب، بل يتّخذ من قارئ النص صديقاً وحكماً.

لعلّ التداعي وحده هنا هو منشئ السرد، والالتفات إلى ما حدث في الماضي وحده يشكّل سيرورة الأحداث (الشجار، الخيانة الزوجية، النفور، سفر الزوج وحيداً، بقاؤها مع الطفل..)، فالذكريات صور ملحة على وجدان الشخصية، ولم تنفع معها كل محاولات الهروب من سلطانها (النوم، الفاليوم، الخروج إلى المقهى..) ومن ثمّ يأتي اختلاط المرئي المعيش في الواقع مع المتخيّل المستعاد في شريط الذاكرة عبر تيار الوعي: " ارتشف الشاي الساخن على مهل وأنظر إلى العابرين من وراء الزجاج. أمضيت حياتي أتفرّج. عندما كنت صغيرة هناك كانت أختي تمضي عطلاتها خلف نافذة مغلقة تتفرّج على العالم عبر فتحاتها كنت أقول لنفسي لا بدّ أنّها مجنونة. ما الذي يمنعها من الخروج؟ عندما غادرت البيت كنت قد كبرت وورثت

مكانها خلف النافذة المغلقة ولكن لتلك الساعات المسروقة خلف نافذة مغلقة طعماً." (١) البحث عن حلّ نهائي هو الشيء الوحيد الذي يتزامن مع الآلام التي تكبّل حاضر الشخصية وراهنها، " قرار الرحيل سيأتي وحده"(٢)، ويستطيل إلى أمل مفقود إذ إن وجود الطفل تجسيد لرابطة لا يمكن فصمها " لماذا نحن معاً إذن؟ من أجل الطفل."(٣) فنهاية القصة تشير إلى الارتهان إلى معايشة دائمة للوجع القائم إذ تطلب فنجان شاي آخر لتعود عودة مازوشية إلى مكابدة الذكرى.

تتآزر عناصر النص مع الحدث الطاغي على عالم الشخصية الداخلي، فتعدّدية المكان (البيت – المقهى) التي من شأنها أن تخفّف عنها ألمها، عملت عبر آليات الاسترجاع والتذكّر على شحن النفس بمزيد من التوتر. وكذلك الوصف المتعلق بالحاضر ما هو إلا محاولة فاشلة لإزاحة الهم، إذ إنّه يزيد الهموم ويضاعفها " طاولة رخاميّة بيضاء وفنجان شاي أبيض عليه رأس امرأة، تتراكب رؤوس الزبائن المنتشرين في العمق على مرايا الجدران."(٤) فقد اختزلتها الآلام من امرأة إلى مجرد رأس يستعيد الذكريات ويتلقى الأشياء من حوله بوصفها خيالات وظلال. أمّا الشخصيات التي يتم تذكرها فكلّها امتدادات لذكريات المشكلة عينها، ولا غرو – والحال هذه – أن نجد في النص لغة منكفئة تؤدّي مفرداتها، وأساليبها معاني الارتكاس والخوض في غمار ماض لا يمكن للذات الفكاك منه. " بدأت السنة بكذبة، كنت هادئة صامتة، سافر وحده، امتص ثورته، تبخّرت، امتصصتها وحدي، لم أقل، في البدء كان الفاليوم، في البدء كان البكاء، بعدها جاء اكتشاف الفاليوم، كان الوجه المرمّد والصوت المكسور.."(٥)

لقد انتهى إلى ذهن الزوجة أنّ زوجها خائن، وأنّه لم يعد ذلك الحبيب فـ" ما كان حبّاً عاصفاً تحوّل إلى زواج عاصف" (٦)، لذلك لم تعد تطيق عشرته، فقد ترسّخت صورة الخائن في خلدها، وتمزّق مجتمع أسرتها الصغير الذي كان مجتمعاً وأضحى تشتتاً وضياعاً وانقساماً.

---

(١)- السابق ص٣٨.

(٢)- السابق ص٤٠.

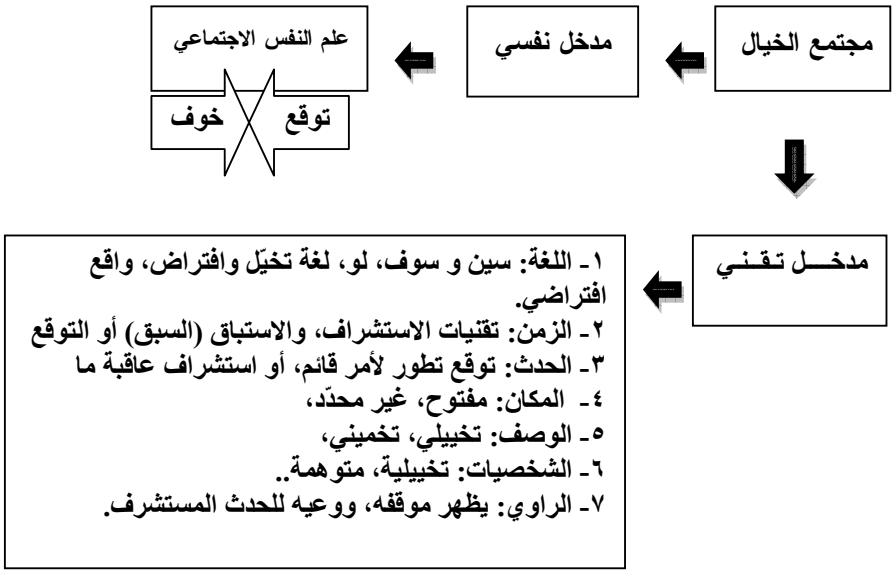
(٣)- السابق ص٣٩.

(٤)- السابق ص٣٨.

(٥)- السابق ص٣٧.

(٦)- السابق ص٣٩.

*** مجتمع الخيال:**



لا يمكن التكهن بأبعاد المجتمع المتخيّل، ومساراته، فقد يتجه نحو أمنيات الفرد وآماله، وقد يتحدّث عن وقائع مفترضة ومحتملة لعوالم الشبكات وتطوراتها، وقد يأخذ قضية تهمّ العامـــة فيستشرف نهاية لها.. إلى ما هنالك من احتمالات. وقد برز اتجاه قصصي مستقل يستشـــرف آفاق المستقبل انطلاقاً من قصص الخيال العلمي، وأدرجت القصص العلمية في مجموعـــات مستقلة وأخرى في تضاعيف مجموعات قصصية متنوعة، وقد مرت بنا قصة " فستان أزرق" التي تتحدث عن مجتمع مفترَض في القرن الثلاثين، وسنقف هنا على قصة " من الموســـوعة العلمية" (١) التي تتحدّث عن مجتمع ما بعد عام ٣٠٠٥ الذي ولد فيه الصديقان كمال وجمال اللذان " يهويان البحوث العلمية والتاريخية، ويتابعان تخصصهما في التاريخ، ضغط كمال زر الكمبيوتر المتطور، ليعرف رقم الموسوعة العلمية لعام ١٩٩٤ التي تبحث في الألم البشـــري، أسرع جمال ليحضر المجلّد ولم ينفض عنه الغبار، لأن العلماء فـــي عـــام ٣٠٠٠ توصـــلوا للقضاء على الغبار.." (٢) فالقصة تستشرف أحداث الزمن القادم بعد أكثر من ألف عام، عبر شخصيتين باحثتين علميّاً، يجمعهما حوار حي تبرز خلاله المواقف والانفعالات وردود الفعل التي تستهجن بمجموعها فكرة الإحساس البشري بالألم والمعاناة؛ " قال كمال: عجباً، مساكين

---

(١)- بيطار، هيفاء. خواطر في مقهى رصيف. ٣٧- ٤٧.

(٢)- السابق ص٣٩.

هؤلاء البشر، يبدو أن علماءهم لم يكتشفوا بعد أشعة ص الحديثة المخربة لمركز الألـــم."(١) ويقرأان أمثلة، أحدها عن شاب متيم بفتاة، تخلّت عنه فأحس بألم فظيع، وأصابه أرق شـــديد، وأقدم على الانتحار، فلو تناول حبوب ص المزيلة للانفعالات النفسية الناجمة عن الأزمـــات العاطفية لوجد أن لكل الفتيات الجاذبية نفسها ولاختار في اللحظة ذاتها فتاة أخـــرى، و مثـــال آخر عن أمّ توفي ابنها، فحزنت كثيراً، سنوات؛ " قال كمال: لو تناولت المسكينة حبوب ص٢ لعرفت أنّ الموت أمر عادي جداً، وما هو سوى انتقال من مكان إلى مكان آخـــر، ولتابعـــت حياتها كالسابق." (٢) وهكذا فحبوب ص٢ تعالج الأشواق وافتقاد الأمـــوات، وص٣ تحـــوّل الخيانة إلى نكتة ظريفة. ثمّ يستنكر كمال ذبح الرجل لزوجته لأنها خانته مع صديقه قائلاً : " ولماذا، أي ضير في ذلك، أليست كل النساء متشابهات؟" (٣). وعندما قرأا شيئاً مـــن الشـــعر بهرهم جمال كلماته وعذوبتها؛ " سأل جمال: كيف تعلّموا كتابة هذا الكلام الرقيـــق، والمفعـــم بالصور؟! ردّ كمال منبهراً: كيف يصوّرون لك حياتهم ومشاعرهم بهذه الكلمات العذبة؟!" (٤) وتساءلا عن الحبوب المسؤولة عن ذلك. وعادا إلى الكمبيوتر فأخذا رقم موسوعة الشعر، قرأا فيها مئات الصفحات أنعشتهم أبكتهم، تحسسا قطرات الماء المتساقطة من عيونهم على الرغم من تناولهما حبوباً مضادة للدموع، أحسا بمشاعر جديدة وسلام غمر نفسيهما، وأزمع كمـــال على عدم تناول الحبوب بعد الآن " أريد أن أتألم، وأقلق، وأفتقد الموتى وأشتاق إليهم، أريد أن أجرّب هذا الشعور الرائع بالتحليق والشفافية، أتمنى أن أكون شاعراً.." (٥) فحبوب السعادة، حبوب الحضارة الدورية تبعد الإنسان عن الألم والفن، وعندما ينهاه جمال عن هـــذه الفكـــرة يقول: " أرجوك دعني وحدي قليلاً، اتركني أعد لزمن الألم والشعر، لقد مللت الطرقات التـــي نحفظها سلفاً، والتي انتفى منها احتمال الخطر، أفضل مئة مرة أن أكون إنساناً متألماً، يغـــار ويغضب ويقلق ويشعر بالاكتئاب، ويفرح ويغني، ويكتب شعراً، أوه نحن مملون يـــا جمـــال مقيتون، لا نحس أكاد أتقيأ نفسي." (٦) إنّ القصة استشرافية متخيلة من حيث أحداثها وزمنها، ولكن آلية القص فيها توحدها مع الأنموذج السابق (مجتمع الذاكرة) فلقد قفزت الكاتبة بمجتمع قصتها إلى زمن متقدّم ثم قارنته عبر الالتفات إلى الماضي بمجتمعها الحاضر المعيش. وهذا لا يغير شيئاً في كون مجتمع النص مجتمعاً افتراضيّاً متخيّلاً، يستشرف أزمة الإنسان مع

---

(١)- السابق ص٤٠.

(٢)- السابق ص٤٢ - ٤٣.

(٣)- السابق ص٤٤.

(٤)- السابق ص٤٥.

(٥)- السابق ص٤٦.

(٦)- السابق ص٤٧.

الحضارة التي كلّما اتسعت ضاقت رقعة الإنسانية كما تقول القصة فمجتمع الحضارة القادمة مجتمع آلي (متكنج) لا إنسان فيه، حولته الحضارة إلى جماعات من (الروبوت) يبرمج نفسه وفق ظروفه فيتجاوزها آلياً أو كيميائياً أو بأية طريق أخرى لا تتعامل مع عضويته الملغية.

وينبغي أن ينتبه المرء إلى أنّ أنماط المجتمع الثلاثة المدروسة تقدّمها القاصات وكأنها مجتمعات للذاكرة؛ بمعنى أنّ القص يأخذ لبوس الزمن الماضي الذي تمّ امتلاكه، ربما كان هذا سعياً وراء إيهام الحقيقة وتوخي الصدق وتجاوز أزمة الثقة التي يمكن أن تتولد عند القراءة. ولذلك سيكتفي البحث بهذا القدر، ولن يخوض في عمل عناصر النص في إنتاج الصورة التي أنتجها كل من الحدث والزمن في النموذج الأخير.

- **تيار عين المرأة (منظورها) وخصائصه في القص النسائي.**

إنّ قولنا تيار (عين المرأة) يعني كيف تنظر المرأة إلى الأمور، وهذا ليس حكراً على القص النسائي وحسب بل كثيراً ما نجد قصصاً لقصاصين تصوّروا المرأة مفكرة، وعاملة، ومدبّرة، ومعانية، ومظلومة.. وهذا يعني أنّ القاص استطاع أن يعبّر عمّا يريده في نصّه من خلال عين المرأة. وقبولنا بهذا التيار يفترض وجود تيار "عين الرجل" مقابلاً اصطلاحيّاً، ومع أنني أرجح أن يستخدم هذا المصطلح ذلك أن الرجل إنسان له ظروفه العضوية، والنفسية، والاجتماعية (بأبعادها التاريخية، والدينية، والبيئية، والثقافية) الأمر الذي يجعلها تستحق التفكير والتمحيص، وربما استطعنا من خلالها أن نقرأ المرأة قراءة أعمق إذ إن الضد بالضد يعرف. ولكن ذلك لا يكون لأن الوعي العام ساوى بين عين الرجل والنظرة العامة، النظرة الموضوعية للأمور بعمومها وشموليتها؛ فالثقافة هي ثقافة الرجل، والحضارة حضارته بينما تبقى المرأة مرادفة للطبيعة الفطرية الساذجة التي تبقى أدنى من الوعي والإدراك لتعقيدات الثقافة وثقافة التعقيد فتبقى ظاهرة قابلة للدراسة ولا يكون الرجل كذلك في أعراف ثقافة النقص والتجزيء.

وأنْ تصوّر لنا المرأة الأشياء من منظور الرجل وتنقلها إلينا عبر عدسة إبداعها، فهذا أمر طبيعي لأنها تنقل ما هو عام ومشروع، وهي بذلك لا تتطفل، لأنها تعيد وتكرر ما هو قائم ومعلن وغير خاف أمام جميع أفراد المجتمع.

التيار	**المرأة الذات (الأديبة)**	**المرأة الموضوع (شخصية قصصية)**
عين المرأة	الأدب النسائي ونقده	قضايا نسوية
عين الرجل (المنظور العام)	نقد الأدب النسائي	قضايا نسوية

وإذن، فالمرأة تنتج إبداعها بين خصوصية النص وعمومية الطرائق الفنية؛ إذ لم تختص الكتابة النسائية بطرائق خاصة، وإنما تبقى لها فرادة النص في انتقائها لأحداثه وترتيبها لها على مستوى السرد ومعادلاته الزمنية.

ولذلك يمكن القول لا شيء في القص النسائي يعطيه هذا التمييز وهذه الخصوصية سوى كونه منظوراً بعين المرأة التي طالما نظر إليها بوصفها العلامة الفارقة في مجتمع الإنسان.

فحساسية الأنثى للرجل وموضوعاته بوصفه شريكاً لها في المجتمع ربّما كان أهم مميزات منظور المرأة. من هنا ارتفع معدّل احتمال الولوج في قضايا نسوية، ولعلّ بعض الدارسين عوّلوا على هذا الأمر ليقولوا إنّ نتاج المرأة هو نتاج نسوي خالص، ولاسيما عند توظيف القاصة أو الروائية لشخصيات أنثوية بوصفهن شخصيات مركزية في النص، دون أن يتعرفوا إلى مفردات الإبداع النسائي الذي قد يختلف عن إبداع الرجل لاختلاف موقعهما الاجتماعي، والثقافي، والنفسي، والأهم البيولوجي، وقد قالت إحدى الكاتبات مشيرة إلى مكانة ذاتها في إبداعها: " فأنا المرأة أكبر من أنا الأديبة"(١) خلا ما تكتبه المرأة بمنظور الرجل أي تقلّده بالموضوع واللغة والصورة والموقف، فيكون هذا التقليد خروجاً عن المنظور النسائي الذي تبدع من خلاله فالتقليد يختلف عن الإبداع فلا يمكن للرجل أن يبدع في تقليده للمرأة ولا يمكن للمرأة أن تبدع في تقليدها للرجل. وعلينا أن نتذكر أنّ اختلاف خطاب المرأة لا يعني بحال من الأحوال الانغلاق ضمن قضايا نسوية.

إنّ آلية قراءة الواقع والمتخيل مرتبطة بحدود يمكن توضيحها من خلال التساؤلات الآتية : كيف ترى المرأة الواقع؟ وكيف تتخيّل ما تريد الإبداع فيه؟ هل تختلف طرائق الإدراك والاكتناه فتختلف بالنتيجة آليات التعبير والتصوير؟.

ثمة من يقول بوجود فرق بين إيديولوجيا المرأة، وإيديولوجيا الرجل إذ إن طريقة تفكير كل منهما تعتمد آلية مختلفة ومن ثمّ فإن رؤية المرأة تكتيكية، تنظر للأمور ولاسيما القريبة منها بمباشرة، وترتاح للمكان المحدود كالبيت مثلاً، أمّا رؤية الرجل فاستراتيجية، إذ ينظر للأمور نظرة غير مباشرة، ويرتاح للأمكنة المفتوحة وربما يعود هذا الأمر علاقة إلى البنية الدماغية لكل منهما ناهيك عن عاطفية النظرة لدى المرأة وفلسفيتها عند الرجل، ولعلّ مراجعة سريعة للنصوص التي درسها هذا البحث تشير إلى الهم المنزلي؛ ففي المجتمع المادي كثرت النصوص التي تخوض في هم الأسرة الاقتصادي وتأمين متطلباتها، وفي المجتمع العلاقاتي كان للتربية وعلاقات أفراد الأسرة وهموم الفتاة حصة الأسد، وفي المجتمع الثقافي الذي يفترض نهجاً فلسفياً نجد رمزية المجتمع الصغير (الأسرة) وبقلة قليلة نجد نصوص المرأة تحاكي منظور الرجل الفلسفي.

---

(١)– صيداوي. رفيف: الكتابة وخطاب الأنثى: حوارات مع روائيات عربيات ". ص٧١. والكلام لكوليت الخوري.

وعموماً فإنّ التمايز الحاصل بين منظور المرأة ومنظور الرجل يعود – كما بيّن هذا البحث سابقاً – إلى:

- أسباب بيولوجية: تتعلّق ببنية دماغ كل من الرجل والمرأة وحساسية كل منهما وطبيعة علاقته مع المحيط وتكيّفه فيه.

- أسباب دينية: تتعلّق بوضع المرأة الذي يناضل دائماً للمساواة مع الرجل في حقوق العبادة، والشهادة، والميراث، وأمور أخرى.

- أسباب نفسيّة: تناط بمجموعة من العقد التي تعاني منها المرأة (الخصاء، الدونية، الحصر)، ومجموعة من حالات الضغط، والقهر، وسيطرة الرجل (أب، أخ، زوج)، ومن ثمّ عدم الاستقلال الذاتي، شعورها بأنّها مجرّد سلعة ومن ثمّ إعادة تصنيعها لنفسها واهتمامها بالشكل الذي يبقيها سلعة رائجة ومقبولة.

- أسباب اجتماعية: تربطها بالمنزل؛ فهي كائن داخلي مقارنة مع الرجل بوصفه كائناً خارجيّاً. وهناك أسباب اجتماعية تجعل عملها أدنى من عمل الرجل اقتصاديّاً واجتماعيّاً (فعملها يتّهم بالدونية والتقصير)

- أسباب ثقافية: لقد قرأت المرأة تاريخ جنسها فلم تجد فيه سوى ومضات قليلة من الإشراق، فتردّدت في التعبير عن ذاتها وآرائها.

هذه الأسباب مجتمعة تضغط على الرؤية فتأتي إبداعات المرأة مختلفة عن إبداعات الرجل، إذ تنظر إلى الأمور اليومية المعيشة من منظور المقصِّر، أو الحاقد، أو الخائب، أو التابع، أو الساعي غير الواثق، أو مَن أُسندت إليه الأمور الثانويّة، وفي أفضل الأحوال تكون نظرتها من خلال كونها مشارِكاً لا أكثر، وهذا ما أشار إليه صاحب غرفة فرجينيا وولف" إن اختلاف عالم المرأة عن عالم الرجل هو الذي يحدّد خصوصية إبداع المرأة وتعبيرها الذي يختلف عن تعبير الرجل."(١) وهناك منظورات تناط بخصوصية الأدوار التي تشغلها المرأة في المجتمع: عين الأم، عين المرأة العاشقة التي لا تستطيع البوح لمن تحب إذ لا يجيز مجتمعها ذلك. عين العانس، وغيرها من الأدوار التي تختص بها المرأة.

---

(١)– الظاهر، رضا. غرفة فرجينيا وولف: دراسة في كتابة النساء. ص١٣.

لقد كثرت النصوص التي عبّرت المرأة من خلالها عن ضآلتها في مجتمعها، وهذا الضئيل الذي يريد التعبير والتصوير لحالته يقدّم منظوراً تهويليّاً أو ما يمكن تسميته " عين النملة"(*) التي تنظر إلى عالم الإنسان فتراه عالم عمالقة تخشى أن تضيع فيه بينما قد نجد ظاهرة التحدّي المرضي لدى الرجل فينظر إلى المجتمع نظرة تحقيريّة أو ما يمكن تسميته " عين النسر أو الطائر" التي تنظر من الجوّ إلى عالم الإنسان فتراه صغيراً ضئيلاً، وهذا ما لا نجده في النص القصصي النسائي.

إنّ الكمّ الهائل الذي أبداه الصوت النسائي في عالم الأدب – القصصي هنا ولا أظن أن أصواتهن في الفنون الأدبية الأخرى قليلة – لا يشير إلى تغير في المنظور بقدر ما يشير إلى توق في التعبير عن مقدار الصمت الذي أطبق على كيان المرأة قبل هذا الزمن وما تجشمته من معاناة الإسكات والكتم والتهميش واللامبالاة. وربّما كانت كثرة النصوص التي تعيد الماضي استرجاعاً وتملّكاً ما لبثت أن استقرّت في الذاكرة بوصفها نوعاً من الإفضاء الذي يحقّق فكرة البوح بما تعانيه الذات الأنثى القابعة في جسد المرأة من ألم ويرفد ذلك كثرة استخدام ضمير التجربة " أنا الأنثى"، وضمير القص والخبرة "هي" وفي هذا المجال ظهرت نسوية الكتابة النسائية التي لا تعدو كونها اتجاهاً من اتجاهات هذه الكتابة.

وما يلاحظه هذا البحث أنّ المرأة لم تستخدم الحوار في نصّها المبدع – بوصف الحوار تقنية نصيّة – عن وعي منها بضرورة الحوار لإقناع عالمها بأنّها محاور جيّد بل كان استخدامها له تطبيقاً لا واعياً للعناصر النصيّة التي اعتادت استخدامها تقليداً للمنجز الإبداعي السابق لتجربتها. ولعلّي أقيم دليلاً لا أدري مدى فاعليته إنّما يشير إلى ذلك إشارة واضحة، وهو قلّة ظهور ضمير (ياء المؤنثة المخاطبة) في حوارات النصوص القصصية المبدعة مقارنة مع ضمير القص الأنثوي "هي". إلاّ في حالات الأمر والنهي والتوبيخ، والعقاب، وتوجيه الإهانة؛ ففي هذه الحالات قد يكثر استخدام هذا الضمير لأنه يعيد السياق إلى سويته الأولى. أو أن يكون الحوار بين امرأتين ممّا يفرغ ياء المؤنثة المخاطبة من الدلالة الاجتماعية ويحدّها بالدلالة اللغوية للتأنيث. وأصر على ياء المؤنثة المخاطبة أكثر من كاف الخطاب لأنّها تقترن بالفعل الصادر عن الذات ومن ثمّ بالفاعليّة في حين تقترن كاف الخطاب بالمفعوليّة وعودة المعاناة من ضغط الفعل والفاعل أو بقائها موضوعاً للمحاور.

(*)– أشار البحث سابقاً إلى هذه الآليات وأثرها في المنظور إليه. انظر: ص ٢٢٧، وص ٣٠٤ ومابعدها.

خاتمة ومستخلصات:

أدب المجتمع، واجتماعية الأدب مصطلحان مختلفان، يشير الأول إلى ما يكتنفه المجتمع من أدب، في حين يشير الثاني إلى ما يتسم به الأدب من بعد اجتماعي، لكنّ المصطلحين يلتقيان في هذا البحث " صورة المجتمع في القص النسائي السوري"؛ فالقصة النسائية أدب مجتمع حدده العنوان بالمجتمع السوري، وصورة المجتمع فيه ترصد اجتماعية الأدب وتعيد النظر فيه لتشكل منه ملمحاً فنيّاً متكاملاً يأخذ خصوصيته من كونه منجزاً نسائيّاً.

لقد طرق هذا البحث ميادين المنهج الاجتماعي في قراءة الأدب قديمها وحديثها، وخاض في مقارنة بين مسيرة هذا المنهج ومنجزات علوم الاجتماع، ورصد التطورات الحاصلة بين المجالين، وانتهى إلى استنباط مصطلحات مستقاة من سيميائيات كانت شبه محظورة في عرف بعض الدارسين؛ فقدم مقاربة في السيمياء الاجتماعية للأدب، محدّداً العناصر السوسيونصيّة ومجترحاً مفاهيمها من سياق الدرس السيميائي وربطه بالنص الأدبي، فكانت أدوات جديدة للكشف عن المسارات في أنسجة الأدب، ولعلها نجحت في فرز الظواهر الاجتماعية التي يندّ عنها النص القصصي القصير، الذي لا يتسع لمزيد من الشروح والتفصيلات كما يفعل النص الروائي.

لقد خرجت كتابة المرأة من قميص ذاتها، ولم تعد كتابة محصورة بعالم الأنثى المقهورة أو الآملة، وهذا ما راهن عليه هذا البحث انطلاقاً من أوّل تركيب فيه، ألا وهو عتبته الأولى العنوان، ممّا يشكّل ردّاً على من يقول إنّ إبداع المرأة لا يخرج في موضوعاته عن هموم نسويّة تدور في مدار المرأة، أو باختصار، المرأة قطباً أو مركزاً، فقد خرج خطابها إلى هموم الناس، فالتقط سمعها الإنساني آهات رجل ممزّق يلهث في شارع يومه باحثاً عن لقمة عيش، أو عن موقف إنساني، أو وطني، أو ليدافع عن منظور إيديولوجي أو اجتماعي، أو على الأقل نفسي يعتور ذاته. كما اكتنفت قصصها هموم أطفال عانوا في ظلّ أسر مشتتة، وآباء وأمهات اتخذوا من أبنائهم خناجر يتطاعنون بها. وانطلقت عدسة المرأة تصور مؤسسات عامة وخاصة، مهنية وعلمية، لتقول كلمات خفيت في عتمة سراديب العمل اليومي، ولتفضح زيفاً شفّ عن مرأى العامة، أو لتنطق بآلام كادحين، أو مظلومين.

وقد وقف هذا البحث على نماذج مختلفة من صور المعترك الاجتماعي، التقطتها عدسة نسائية، التقاطاً لا يشعر المتلقي بأنه منوط بعين المرأة أو الرجل، إنما هو مشهد عام يراه

المرء بعين إنسانية ارتقت عن مسارب ضيقة ارتهنت بجنس أو غيره، وهذا إن دلّ على أمر ما فإنه يدلّ على قدرة القاصة السورية على تقديم خطاب قصصي مواز للمنتج القصصي المنجز والمقروء.

فالمرأة كما وجدها البحث عبر قراءة لسيرةٍ ذاتِ بعد تاريخي، وديني، وبيولوجي، ونفسي، واجتماعي، إنسان قادر على الإبداع والتفاعل مع ظروفه المحيطة به، ومن ثمّ قادر على صياغة الحياة صياغة مشغولة بالإحساس والتفكير، فهل لرجل له تاريخ المرأة وموقعها في الدين والبيولوجيا ومعاناتها النفسية والاجتماعية أن يعطي ما أعطته من إبداع؟! بل لعلّ هذه المعاناة لهذا الكائن الإنساني المقاوم هي سبب ارتقائه إلى مصاف المبدعين.

والمجتمع الذي لا يرتهن إلى صورة قارّة في طبيعة الحال، وإنّما تتآلف صور جزئية كثيرة لتقيم تركيباً صوريّاً، أو لنقل صورة فسيفسائية له، ارتسم في قص المرأة بصور شتّى، تفاوتت وتلونت بأحاسيسها ومشاعرها، وسرّ هذا التنوّع والتفاوت يعود إلى غنى المجتمع الإنساني بموجوداته، والعلاقات القائمة بينها، والمرامي والمقاصد التي تسعى لتحقيقها، ولعلّ هذا الثالوث (أشياء – علاقات – غايات) يعيد إلى الذهن أنماط صورة المجتمع التي تحصّلت بين يدي هذا البحث: الصورة المادية، والصورة العلاقاتية، والصورة الثقافية.

ولكل من هذه الصور الثلاث عناصرها، وآلية تكوينها، ومصطلحات قراءتها. فعناصر الصورة المادية هي مفردات المنظومة المادية في حياة الإنسان؛ المال، والطعام، والمسكن، والملبس، وكل ما تحتاجه عضويته من مستلزمات. وتتكون صورة مجتمعها من خلال تعزّزها وتمنّعها من التحقق بحيث تصبح الغاية المنشودة للإنسان وتتفرّد في عالمه فتحلّ محلّ جميع غاياته، بل وترتقي لتصبح هي الأساس وليتدنّى الإنسان إلى مرتبة متأخرة عنها، فتأنسنت، وتشيّأ، وهكذا كان الإنسان مغترباً عن ذاته. وأمّا مصطلحاتها فتجسّدت بالعنصر السوسيونصي الأيقوني، الذي يشكّل رسماً حقيقياً للفظه في النص؛ فالكرسي لفظ في النص يؤدي صورة الكرسي الحقيقية في مجتمع الإنسان ومهماتها. وكذلك البقرة والشجرة.

وعناصر الصورة العلاقاتية هي العلاقات التي تربط أفراد المنظومة البشرية بعضهم ببعضهم الآخر، ولهذه العلاقات نمطان؛ علاقات عاطفية وأخرى اقتصاديّة. وتتكون صورة مجتمعها من خلال ارتباط الناس بالناس وفقاً للآليات المذكورة، أي إمّا لمصالح تجمعهم تارة وتفرقهم تارة أخرى، وإمّا لعواطف تشتد حيناً وتتراخى حيناً؛ ولذلك بدت صورة المجتمع أعرافاً وعادات، ومعاملة، ومعاشرة وتعايشاً، وحواراً وإلفة، واشتدت أواصره فبدا أسرة، ثمّ لم

يلبث أن بدا معركة حامية الوطيس، وانتقاماً، من خلال ثنائياته الضدية، وزاد خطره فبدا صورة خدّاعة، فإذا به دهليزاً يضيع المرء في سراديبه، أو يتحوّل إلى ظن وتوهم، أو قد يتحول إلى مؤامرة، وقد يختفي المجتمع برمته، فيعطي صورة التداول يسوء تارة ويتحسن أخرى. وفي مساق العلاقات الاقتصادية يظهر المجتمع بوصفه مهنة أو كتلة من المصالح النفعية. وأمّا مصطلحاتها فتجسّدت بالعنصر السوسيونصي القرائني، الذي لا يمكن أن يشير إلى نفسه إلا من خلال الآخر، وبهذا تظهر فكرة العلاقة التي أسست الصورة المنشودة.

أمّا عناصر الصورة الثقافية فهي الأفكار والآمال التي تملأ آفاق النفس الإنسانية، إنها القيم والمبادئ التي تخرج بلبوس الفن، فهي ملحمة الحياة المعيشة، وأسطورة الواقع، وتتكون صورتها من شعرية الرموز والإيحاءات التي تعيد صياغة الوقائع مشبعة بمفرزات التاريخ والفكر والفن، ومستخلصة مغزى للحياة الاجتماعية في واحد من مساراتها المتعددة، فإذ بالمجتمع لعبة كبرى، أو رهاب جمعي، أو طقس أسطوري، أو كتلة من قلق وخوف. وأمّا المصطلح الذي اعتمد في بناء هذه الصورة فهو العنصر السوسيونصي الرمزي الذي يوظّف الرموز الفلكلورية، والملحميّة، والأسطورية، و كذلك يتّخذ من موجودات المجتمع دوالّ ترمز إلى مشكلات المجتمع ومعضلاته ساعياً إلى خلق حالة من الوعي بها ومن ثم العمل على حلّها من خلال صورة ثقافية منزاحة عمّا يجري في المجتمع الواقعي المعيش.

من الوجهة المعرفية كان المأمول من صورة المجتمع المادي في القصة النسائية السورية أن تفضي إلى تحوّلات في طاقة الإنسان للحصول على حياة أفضل بما يحقق له الاكتفاء في معيشته، ومن صورة المجتمع العلائقي فيها أن تفضي إلى تحوّلات في اتجاهات الإنسان ومواقفه ومعتقداته بما يحقق كرامته والتعايش الكريم العادل، ومن صورة المجتمع الثقافي فيها أن تفضي إلى تحولات في تأملات الإنسان وتطلعاته بما يجعله ينشد الكمال ويسعى إليه، ولكن هذه الدراسة للصور الثلاث انتهت إلى اغتراب الذات:

- مجتمع مادي ← اغتراب عن الذات.
- مجتمع علائقي ← اغتراب عن المجتمع
- مجتمع ثقافي ← اغتراب شامل، البحث عن حل لقهر الاغتراب بأنواعه.

أمّا من الناحية التقنية فتختلف هذه الصور بعلاقاتها مع الزمان والمكان؛ فإذا كان كل من المجتمع المادي والعلاقاتي محدداً بأبعاد زمكانية ثابتة تتأطر بعلاقة الشخصيات بزمان هذا المجتمع وأماكنه، فإن المجتمع الثقافي يتجاوز هذه الزمكانية الضيقة إلى آفاق أرحب تتجاوز

الزمان والمكان المعيشين إلى زمكانية مفتوحة تداخل ما بين الواقعي المعيش والمتخيّل. وهنا يمكن الولوج إلى تقنية الزمن الذي ابتكر في السرد ثلاثة أنماط لصورة المجتمع هي: المجتمع المعيش، ومجتمع الذاكرة، ومجتمع الخيال. وينبغي التذكير بأن هذا الثالوث في تصنيفات هذا البحث للمعطيات الاجتماعية المعتمدة إنما استقاه البحث من سيميائية بيرس التي عوّل عليها في استنباط سيميائية اجتماعية للدرس السردي.

ولقد درس البحث فكرة الصورة – المفهوم وحدّد معناها وسياق استخدامها بوصفها أداة نقدية لها قيمها الجمالية والفنية، ووقف على سماتها المعبّرة عن هذه القيم عبر علاقاتها مع العناصر التقنية للنص، وتأثّرها بها، فتكون الصورة إمّا واقعية وإمّا تخييلية؛ وذلك تبعاً لعلاقتها بكل من اللغة، والشخصيات، والوصف، والمكان. وتكون مرنة وحيوية أو جامدة وفقاً لعلاقتها باللغة وفنيّتها مجازاً وشعرية وبالحوار، وتكون إمّا كلية وإمّا جزئية حسب ما تقتضيه علاقتها بالسرد وتضميناته، وتكون إمّا آنية وإمّا مسترجعة وإمّا مستشرفة تبعاً لعلاقتها بالزمن، وتكون إمّا مركبة وإمّا بسيطة حسب ما تحدّده علاقتها بالحدث المفرد أو الأحداث المتحابكة في النص، وتكون إمّا محدّدة العناصر وإمّا غير محددة تبعاً لعلاقتها بالنص وعناصره، وتكون متفردة في جماليتها، أو مستقبحة وذلك وفقاً لما تحقّقه من مقولات جمالية وما يتبعها من تقنيات الأنسنة والتشيؤ والسخرية والعجائبية (الأسطرة)، وكما تكون دالّة مؤثّرة، لا نهائية في مدلولها في علاقتها مع المعنى والموقف الإنساني وإشراقه.

وأخيراً فلقد انتهى البحث في دراسته لمنظور المرأة القاصة أو ما أسماه تيار (عين المرأة) إلى نتيجة مفادها أنّ خصوصية الخطاب النسائي تظهر في موضوعات معينة (الموضوعات النسوية) التي تتبنى فيها المرأة قضية بنات جنسها، أمّا في الموضوعات العامة فإنها تنتج إبداعها بين خصوصية النص وعمومية الطرائق الفنية، ومن ثمّ فهي تسير في ركاب حركة الأدب العام على الرغم ممّا تمتلكه من مظاهر الاختلاف من حيث الموقع والممارسة.

المصادر:

- من غير القصة النسائية السورية:

- القرآن الكريم
- العهد الجديد
- العهد القديم
- الجرجاني، علي بن محمد. التعريفات. تحقيق: إبراهيم الأبياري. دار الكتاب العربي. بيروت ط١: ١٩٨٥. ج١.
- الجزري، أبو السعادات المبارك بن محمد :النهاية في غريب الحديث والأثر. تحقيق : طاهر أحمد الزاوى – محمود محمد الطناحي .ج٤، دار النشر: المكتبة العلمية ،بيروت ١٣٩٩هـ ١٩٧٩م.
- ديوان عنترة. تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي. رسالة ماجستير. المكتب الإسلامي. القاهرة ١٩٦٤.
- الصباح، د. سعاد. فتافيت امرأة. دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع. الصفاة، الكويت ط٩: ١٩٩٧.
- المصري، ابن منظور، لسان العرب. مراجعة وتدقيق: د. يوسف البقاعي، إبراهيم شمس الدين، نضال علي، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت. الطبعة الأولى ٢٠٠٥.
- المنذري، الحافظ زكي الدين. الترغيب والترهيب من الحديث الشريف. تحقيق مصطفى محمد عمارة.دار الكتب العلمية. بيروت. الطبعة الأولى، ١٩٨٦.
- الموصلي، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. المكتبة العصرية. بيروت. ١٩٩٥. الجزء الثاني.
- النيسابوري، أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني. مجمع الأمثال. تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد. دار المعرفة، بيروت، ج/ ١/. د. ت.

- من القصة النسائية السورية:

- إبراهيم، دعد. طيران خارج الحلم. دار الينابيع. دمشق. ط١: ٢٠٠٥.
- إبراهيم، نجاح. أهدى من قطاة. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ٢٠٠١.
- أبو طوق، رنا. درس استثنائي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣.
- الإدلبي، ألفة. وداعاً يا دمشق. وزارة الثقافة ،دمشق. ط١: ١٩٦٣.
- الإدلبي، ألفة . قصص شامية. دار اليقظة العربية .دمشق. ط١: ١٩٥٤.
- أوغلي، وفاء عزيز. غريبة فوق أهداب دمشق. اتحاد الكتاب العرب. ١٩٩٩.

- أوغلي، وفاء عزيز. عزف على أوتار القلب. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ٢٠٠١.
- البارودي، أمينة. سهرة على صديق. دار الحوار ٢٠٠٤.
- البدوي، نهلة. النافذة المتحرّكة. دار أرواد للنشر، طرطوس. ط١: ٢٠٠٠.
- برغوث، شذا. اللوحة. مطبعة عكرمة دمشق، ط١: ١٩٩٦.
- برغوث، شذا. تفاصيل. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ٢٠٠٠.
- بوظو، ماجدة. هو الشعر الفضي دائماً. الجزء الثاني عشر من سلسلة أوراقي. دار ماجدة للنشر. اللاذقية. ط٣: ١٩٩٨.
- بيطار، هيفاء. خواطر في مقهى رصيف. اتحاد الكتاب العرب. ١٩٩٥.
- بيطار، هيفاء. ظل أسود حي. منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٩٧.
- بيطار، هيفاء. يكفي أن يحبك قلب واحد لتعيش. اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٩.
- بيطار، هيفاء. عطر الحب. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢.
- جابر، هيفاء. جدائل أنثى فوق الرمال. دار الحارث. دمشق ٢٠٠٠.
- جحجاح، سوسن. وظننته رجلاً، تيما للتصميم الفني والإعلان، دمشق ط١: كانون الثاني ٢٠٠٥.
- الجندي، محاسن. خواء الروح. دار الجندي. دمشق: ٢٠٠٢.
- جودت، سها جلال. رجل في المزاد. دار الثريا، حلب، ٢٠٠١.
- حاتم، دلال. حالة أرق" منشورات وزارة الثقافة . دمشق١٩٩٠.
- حاتم، دلال. الطوق والسلسلة، منشورات وزارة الثقافة دمشق. ٢٠٠٢.
- الحافظ، ثريا. حدث ذات يوم . مطبعة الاعتدال ط١: ١٩٦١.
- الحافظ، نهى. وداعاً أيّها الصمت. دار الحارث. دمشق ٢٠٠١.
- حسن، نجوى. همسات دافئة، دار الفرقد، ط١: ٢٠٠١.
- حسن، نجوى. حافية على حد السيف، دار الفرقد، دمشق، ط١: ٢٠٠٥.
- حقي، ريما سيباي. منعطفات على طريق الحياة. مطبعة الداودي. دمشق. ١٩٩٨.
- حقّي، ريما سيباي. الأوراق البيضاء. مطبعة الداودي، ريف دمشق ٢٠٠٤.
- حورية، أمل. وتلاشى الحلم، دار المرساة. اللاذقية ط١: ٢٠٠١.
- الخاني، ملاحة. كيف نشتري الشمس. دار الأنوار للطباعة نشر بالتعاون مع اتحاد الكتاب العرب دمشق. ١٩٧٨.
- خرما، وفاء. الأجنحة المتكسرة لـــ " س" و" ع". دار الحقائق. حمص. ط١: ١٩٩٩.
- الخش، أميمة. الرشيم، مكتبة إيزيس، دمشق، ١٩٩٩.

- خيربك، سمر جابر. باقة خريف. دار الجندي، دمشق. ط١: ١٩٩٩.
- الدانا، ندى. أوراق اللعيب.. أوراق الأشجار. إصدار خاص. حلب. ط١: ١٩٩٦.
- الداؤود، فائزة. رجل الرغبة الأخيرة. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ٢٠٠٢.
- درويش، حنان. بوح الزمن الأخير. اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٧.
- درويش، غزالة. شتاء البحر. دار كنعان للدراسات، دمشق ١٩٩٨م.
- راعي، ريمة. وأخيراً ابتسم العالم. اللاذقية. د.ن، ط١: ١٩٩٨.
- رافع، اعتدال. يوم هربت زينب، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦.
- رافع، اعتدال. رحيل البجع، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٨.
- رافع، اعتدال. أبجدية الذاكرة. منشورات وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٠.
- الرحبي، ميّة. شوق. دار الحوار اللاذقية. ط١: ٢٠٠٠.
- رزق، بانة نعيم. فراشة من عالم أسود. إصدار خاص، ط١: ٢٠٠٥. دمشق.
- رشو، ماري. قوانين رهن القناعات. منشورات اتحاد الكتاب العرب. ١٩٩١.
- رشو، ماري. الحب أولاً. وزارة الثقافة. دمشق، ٢٠٠٢.
- رشو، ماري. أوراق حلم. اتحاد الكتاب العرب. دمشق، ٢٠٠٥.
- الرفاعي، سلوى. دنيا، دار الحوار، اللاذقية، ط١: ٢٠٠٥.
- زيادة. م. مي. موت رجل ميت. دار المرساة، اللاذقية. ط١: ٢٠٠٤.
- زين، ظلمة يوسف. طقوس غريبة. دار المرساة، اللاذقية. ط١: ٢٠٠٥.
- سعد، فاديا. عشتار المولودة. دار حوران، دمشق، ١٩٩٨.
- سكاكيني، وداد. مرايا الناس. لجنة النشر للجامعيين. مطبعة مكتبة مصر.د. ت.
- سليمان، سحر. حرق الليل، اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٧.
- سليمان، سحر. الهجرة من القدر. منشورات وزارة الثقافة. دمشق. ٢٠٠٢.
- سليمان، سماء. دوار. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ٢٠٠١.
- السوسو، نهلة. سوار دالية. اتحاد الكتاب العرب. دمشق،١٩٩٢.
- السوسو، نهلة. طقوس موت وهمي. اتحاد الكتاب العرب. ١٩٩٥ .
- سويد، مانيا. أوراق الكينا، دار علاء الدين، ط١: ٢٠٠٤.
- شاكوش. ابتسام. محاولة لخروج من المجال المغناطيسي. مطبعة عكرمة. دمشق. ط١: ١٩٩٧.
- شاكوش، ابتسام. بعض من تخيلنا. بسمة للدعاية والكمبيوتر. اللاذقية، الحفة ١٩٩٨.
- شاكوش، ابتسام. إشراقة أمل، منشورات وزارة الثقافة. دمشق. ١٩٩٨.

- شاكوش، ابتسام. الشمس في كفي. دار علاء الدين. دمشق. ١٩٩٩.
- الشويكي، فريال سليمة. نورس بلا جناحين. مطبعة الداودي، دمشق ٢٠٠٣.
- صالح، ابتسام نصر. رحلة إلى البيمارستان. دار الحارث. دمشق. ٢٠٠١.
- الصعوب. ى. حديث ذو جنون. دار كيوان للطباعة والنشر. دمشق. ط١: ٢٠٠٢.
- طه، جمانة. صمت أزرق غامق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٥.
- طه، جمانة. عندما تتكلم الأبواب. اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٨م
- عبّارة، مايا. جسور معلّقة. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ٢٠٠٣.
- عبد الدين، أمية. "سوق الاثنين الثلاثاء الخميس"، دار الينابيع، دمشق. ط١: ١٩٩٣.
- عبود، أنيسة. حين تنزع الأقنعة. اتحاد الكتاب العرب.١٩٩١.
- عبود، أنيسة. حريق في سنابل الذاكرة. دار الحصاد، دمشق. ط١، ١٩٩٤.
- عبود، أنيسة. غسق الأكاسيا. اتحاد الكتاب العرب. ١٩٩٦.
- عبود، أنيسة. تفاصيل أخرى للعشق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩.
- العبيد، أمية الجاسم. عسلها مر. مركز الخمراوي. دمشق ١٩٩٩.
- عبيد، ملك حاج. غربة ونساء. اتحاد الكتاب العرب. دمشق.٢٠٠٠.
- عبيد، ملك حاج. البستان. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ٢٠٠٢.
- العجيلي، شهلا. المشربية. دار كلمات للفنون والنشر، حلب، ٢٠٠٥.
- عكاش، آنا. الفرح. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٨.
- علي. نبيلة أحمد. قيدت ضد مجهول. دار عشتروت. دمشق. ط١: ١٩٩٧.
- علي، نجلا أحمد. الخط الحديدي. اتحاد الكتاب العرب. ٢٠٠٠.
- فياض، منال. سفر في وريد مقطوع. اتحاد الكتاب العرب.١٩٩٩.
- قباني، غالية. حالنا وحال هذا العبد، دار الينابيع، دمشق ١٩٩٣.
- قباني، غالية. فنجان شاي مع مسز روبنسون. دار ميريت. القاهرة، ط١: ٢٠٠٣.
- قصبجي، ضياء. إيحاءات جديدة. قصص قصيرة جداً. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٩٩.
- قصبجي، ضياء. مجموعة "لمست يوماً رداءها". اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣.
- الكزبري، سلمى الحفار، مجموعة "زوايا " دار المعارف، القاهرة. ط١: ١٩٥٥.
- لحام، حنان. ميلاد جديد: ط٢ [د٠ت]. منشورات دار الثقافة للجميع.
- ماوردي، فاطمة. الركن الهادئ، دار المرساة، اللاذقية، ١٩٩٩.
- محمد، بلسم. نخلة بلا ظل. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ٢٠٠١.

- مطر، كلاديس. فرح عابر، دار نوفل، بيروت، ط١: ١٩٩٨.
- المفتي، هيمى. همسات صينية. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق ٢٠٠١.
- المقداد. زرياف. شيء من الوجع. دار الحوار، اللاذقية. ط١: ١٩٩٩.
- مكارم، سعاد مهنا. من مذكرات معلمة. دار علاء الدين. دمشق. ١٩٩٧.
- مكارم، سعاد مهنا. رؤية في.. . دار الشموس، دمشق. ٢٠٠٤.
- مكارم، فريال سالم. دوائر الضباب. دار المؤلف، بيروت، ط١: ٢٠٠٣.
- منصور، ربى. متغيرات، دار الحوار، اللاذقية. ط١، ٢٠٠٣.
- منصور، ربى. أقبية النار، دار الحوار، اللاذقية، ط١: ٢٠٠٥.
- النابلسي، نجوى نجاتي. نار ودم. دار الشموس، دمشق ط١: ٢٠٠١.
- النعيمي، سلوى. كتاب الأسرار. ، دار الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ٢٠٠٠.
- هلال، رباب. ترانيم بلا إيقاع، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٥.
- الهيب، غادة. سفينة بلا شراع، المطبعة الحديثة، حلب. كانون الأول ١٩٧٣.
- وسوف، هدى. جرح صغير. دار الينابيع، دمشق. ط١: ٢٠٠٥.

المراجع العربية:

- إبراهيم. د.جودت. نظرية الأدب والمتغيرات. تنوير للتنفيذ والطباعة. حمص. ط١ ،١٩٩٦.
- إبراهيم، د. صاحب خليل. الصورة السمعية في الشعر العربي الجاهلي. منشورات اتحاد الكتاب العرب. ٢٠٠٠.
- إبراهيم. د.علي. جماليات الرواية. إبراهيم، د. علي نجيب. جماليات الرواية. دار الينابيع، دمشق ١٩٩٤.
- الاختيار، نجلاء نسيب، تحرر المرأة عبر أعمال سيمون دوبوفوار وغادة السمان (١٩٦٥-١٩٨٦) دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت. ط١: كانون الثاني ١٩٩١.
- إسماعيل، عز الدين. الأدب وفنونه. دار الفكر العربي، ط٢: ١٩٥٨.
- أعرج، د.خالد. في تأويل خطاب النقد الأدبي الاجتماعي. دراسة في نقد النقد. عبد المنعم ناشرون. حلب. ط١: ١٩٩٩.
- الأعرجي، نازك. صوت الأنثى: دراسة في الكتابة العربية .الأهالي ، دمشق. ١٩٩٧.
- إمام، د. إمام عبد الفتاح. أفلاطون والمرأة. مكتبة مدبولي، ط٢، ١٩٩٦.
- الباردي، محمد. الرواية العربية والحداثة. الرواية العربية والحداثة. دار الحوار. اللاذقية، ١٩٩٣

- البحراوي، د. السيد. علم اجتماع الأدب. الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط١، ١٩٩٢.
- البستاني، كرم . النساء العربيات . مكتبة صادر . بيروت. د. ت.
- بلوز، د. نايف. علم الجمال. منشورات جامعة دمشق، مطبعة الروضة، دمشق ط٤ ١٩٩٣- ١٩٩٤.
- البواب، سليمان سليم . موسوعة أعلام سورية في القرن العشرين. المنارة، بيروت، دمشق. ط١: ١٩٩٩- ٢٠٠٠.
- بيهم. محمد جميل . المرأة في التمدن الحديث. مطبعة السلام . بيروت، ١٩٢٧.
- التدمري، محمد غازي. لغة القصة القصيرة: دراسة في خاصية اللغة. علا للصحافة والطباعة والتوزيع. حمص. ١٩٩٥.
- الترمانيني، د. عبد السلام. الوسيط في تاريخ القانون والنظم القانونية. منشورات جامعة حلب. ١٩٨٦.
- التلاوي. د. محمد نجيب. وجهة النظر في روايات الأصوات العربية. اتحاد الكتاب العرب. ٢٠٠٠.
- جمعة، مصطفى عطية. مقاربة لدلالة الزمن في السرد الروائي. دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة. ٢٠٠١.
- الحسين، د. أحمد جاسم. القصة القصيرة السورية ونقدها في القرن العشرين. اتحاد الكتاب العرب، دمشق. ٢٠٠١.
- الحسين، أحمد جاسم.(وآخرون). قصة التسعينات في سورية، نماذج وقراءات. دمشق. ط١: ١٩٩٩.
- الحفني، د. عبد المنعم. المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة. مكتبة مدبولي. القاهرة. ط٣: ٢٠٠٠.
- حمود، د. ماجدة. الخطاب القصصي النسوي نماذج من سورية. دار الفكر، دمشق، بيروت، ط١: ٢٠٠٢.
- حنفي، د. عبد الحليم. أسلوب السخرية في القرآن الكريم. الهيئة المصرية للكتاب،١٩٨٧.
- أبو حويج. د. مروان. المدخل إلى علم النفس العام. دار اليازوري. عمان. الطبعة الأولى٢٠٠٢.
- حيدر، أحمد. في البحث عن جذور الشر. وزارة الثقافة، دمشق. ١٩٩٧.
- حيدر، منيرة. المرأة هموم وتطلعات. دار يعرب. ط١: ٢٠٠٠.

– الحيدري، إبراهيم. النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب. دار الساقي. بيروت، ط١: ٢٠٠٣.

– بوخاتم، د. مولاي علي. مصطلحات النقد العربي السيماءوي الإشكالية والأصول والامتداد. ٢٠٠٣ – ٢٠٠٤. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ٢٠٠٥.

– خاكي . أحمد . المرأة عبر العصور. دار المعارف بمصر . طبعة ١٩٤٧

– الخطيب ، د. حسام . القصة القصيرة في سورية : تضاريس و انعطافات . منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق.١٩٨٢.

– خضر، زكريا. المدارس الاجتماعية المعاصرة. مطبعة دار العلم . جامعة دمشق:١٩٨١– ١٩٨٢.

– خضر، د. زكريا. نظريات سوسيولوجية. الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ط١ ، ١٩٩٨.

– الدقاق، د. عمر. فنون الأدب المعاصر في سورية. منشورات دار الشرق ط١: ١٩٧١.

– الدقاق، د.عمر. تاريخ الأدب الحديث في سورية .منشورات جامعة حلب ط٢: ١٩٧٩.

– بن ذريل، عدنان:

– أدب القصّة في سورية، منشورات دار الفن الحديث العالمي، مطبعة الأيام .د.ت

– النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق. منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٨.

– رشدي، د. رشاد . فن القصة القصيرة دار العودة بيروت ط ٢: ١٩٧٥.

– الزاوي، د. المحامي أحمد عمران . نضال المرأة في مواجهة التحدي، دار المجد، دمشق . ط١، ١٩٩٨.

– زين الدين، نظيرة. السفور والحجاب. مراجعة د. بثينة شعبان. دار المدى للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٩٨.

– بن سالم، عبد القادر ، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد .اتحاد الكتاب العرب . دمشق ٢٠٠١.

– السعداوي، د. نوال. المرأة والصراع النفسي. دار مطابع المستقبل بالفجالة، القاهرة، ط٣: ١٩٩٣.

– الشاذلي، د. عبد السلام. الأسس النظريّة في مناهج البحث الأدبي العربي الحديث. دار الحداثة. بيروت ط١، ١٩٨٩.

– شبيب، سحر. الالتزام و البيئة في سورية أدب ألفة الإدلبي نموذجاً .الندوة الثقافية النسائية دمشق. ط١: ١٩٩٨.

– شبيل، عبد العزيز، الفن الروائي عند غادة السمان ،كتاب المعارف ، دار المعارف ، سوسة ، تونس ط١: ١٩٨٧.

– شحيّد، جمال و كيخانو، إيف غونزاليز. القصة في سورية أصالتها وتقنياتها السردية. المعهد الفرنسي للشرق الأوسط، قسم الدراسات العربية. دمشق. ٢٠٠٤.

– شفيق، د. محمد. الإنسان والمجتمع. المكتب الجامعي الحديث . الأزريطة. الإسكندرية ١٩٩٧.

– شكري، غالي، سلامة موسى وأزمة الضمير العربي. مكتبة الخانجي بمصر، ط١، ١٩٦٢.

– الشمعة، خلدون. الشمس والعنقاء: دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق. اتحاد الكتاب العرب. ١٩٧٤.

– أبو شنب، عادل. صفحات مجهولة في تاريخ القصة السورية .دراسة ونماذج. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق. ١٩٧٤.

– الصالح، د. نضال. القصة القصيرة في سورية قص التسعينيات.منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ٢٠٠٥.

– صبحي، محي الدين .الأدب و الموقف القومي .دار الأنوار .دمشق ١٩٧٦ .

– صناوي، د. سعدي. مدخل إلى علم اجتماع الأدب. دار الفكر العربي. بيروت. ط١، ١٩٩٤.

– صيداوي. رفيف: الكتابة وخطاب الأنثى: حوارات مع روائيات عربيات " المركز الثقافي العربي . بيروت، الدار البيضاء. ط١: ٢٠٠٥.

– الظاهر، رضا. غرفة فرجينيا وولف: دراسة في كتابة النساء. دار المدى. دمشق. ط١: ٢٠٠١.

– عبود، حنا. المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث. وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨.

– عبود، حنا. ليليت والحركة النسوية الحديثة. منشورات وزارة الثقافة. دمشق ٢٠٠٧.

– عثمان، سهيل. و(عبد الرزاق الأصفر). معجم الأساطير اليونانية والرومانية. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق ١٩٨٢.

– عزت، أديب(وآخرون). تراجم أعضاء اتحاد الكتاب العرب في سورية والوطن العربي. منشورات اتحاد الكتاب العرب، الطبعة الرابعة: ٢٠٠٠.

– عساف، د. ساسين. الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. بيروت. ط١: ١٩٨٢.

– عصمت، رياض. قصة السبعينات. مطابع مؤسسة الوحدة. صدر عن دار الشبيبة للنشر ١٩٧٨.

– العلوي، هادي. فصول عن المرأة. دار الكنوز العربية، بيروت. ط١: ١٩٩٦.

- العمر، د. معن خليل:
- معجم علم الاجتماع المعاصر. دار الشروق، عمان، رام الله. ط١: ٢٠٠٠م.
- علم اجتماع الفن. دار الشروق. عمان، ط١: ٢٠٠٠.
- العوا، د.عادل. المذاهب الفلسفية. المطبعة الجديدة. جامعة دمشق: ١٩٨٨- ١٩٨٩.
- عودة، ناظم:
- نقص الصورة: تأويل بلاغة الموت[١]،المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط١: ٢٠٠٣.
-نقص الصورة: تأويل بلاغة السرد[٢]، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط١: ٢٠٠٣.
- عياش، عبد القادر. معجم المؤلفين السوريين في القرن العشرين. دار الفكر، دمشق. ط١ :١٩٨٥.
- العيد، د. يمنى. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي. دار الفارابي. بيروت. ط٢: ١٩٩٩.
- الغذامي، د٠عبد الله محمّد:
- المرأة واللغة :المركز الثقافي العربي : بيروت، الدار البيضاء. ط٢: ١٩٩٧.
- ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء، بيروت. ط٢: ٢٠٠٠.
- الغزالي، د. عبد الله محمد. تناسل السرد ومستوياته في " سلوان المطاع في عدوان الأتباع". حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية. جامعة الكويت. الحولية السابعة والعشرون. ٢٠٠٦.
- غلاب، د. محمد. الروايات الواقعية في القرن التاسع عشر. الدار القومية للطباعة والنشر. ٥٩ شارع رمسيس، سنة ١٩٦٠.
- فتوح، عيسى. أديبات عربيات: سير ودراسات، الجزء الثالث. دار كيوان. دمشق. ط١: ٢٠٠٣.
- الفريجات، د. عادل. النقد التطبيقي للقصة القصيرة في سورية "مجموعات وكتّاب". اتحاد الكتاب العرب. دمشق ٢٠٠٢.
- فياض، نبيل. حوارات في قضايا المرأة والتراث والحرية. دار أسامة. دمشق، ١٩٩٢.
- الفيصل، د. سمر روحي. معجم القاصات والروائيات العرب، جروس برس، طرابلس لبنان، ط١: ١٩٩٦.
- القضماني، د. رضوان. مدخل إلى اللسانيات. منشورات جامعة البعث. ١٩٩٦- ١٩٩٧.
- لحمداني، د. حميد. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط٢، ١٩٩٣.
- كيّال، باسمة. سيكولوجية المرأة. مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٦.

– مجموعة من الباحثين .القصة في سورية وفي العالم .إعداد دار الفن الحديث. دراسات . د. ت.

– مجموعة من الباحثين. المنجد في اللغة. منشورات دار الشرق. بيروت. .الطبعة الثالثة والثلاثون ١٩٩٢.

– محمود، إبراهيم. جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت. مركز الإنماء الحضاري، مطبعة عكرمة دمشق ط١: ٢٠٠٢.

– مرتاض، د. عبد الملك. في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد. عالم المعرفة .العدد ٢٤٠ كانون الأول ١٩٩٨.

– مسلم، د. عدنان أحمد. علم دراسة الإنسان " الأنثربولوجيا "– منشورات جامعة دمشق ١٩٩٢– ١٩٩٣.

– المصري، مروان وَعلاني، محمد علي. الكاتبات السوريات ١٨٩٣– ١٩٨٧. الأهالي، دمشق، ط١: ١٩٨٨.

– النابلسي، شاكر. جماليات المكان في الرواية العربيّة، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.

– ناتاليا يفريموفا، توفيق سلوم. معجم العلوم الاجتماعية، مصطلحات وأعلام. دار التقدم، موسكو. بيروت. ط١، ١٩٩٢.

– نجم، د. خريستو. في النقد الأدبي والتحليل النفسي. دار الجيل بيروت. ط١: ١٩٩١.

– نجم، محمد . فن القصة القصيرة . دار الثقافة . بيروت . لبنان . طبعة خامسة دون تاريخ.

– أبو هيف، عبد الله :

– فكرة القصة . نقد القصة القصيرة في سورية . منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٨١.

– الأدب والتغيير في سورية. منشورات اتحاد الكتاب العرب. ١٩٩٠.

– النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ٢٠٠٠.

– القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق. ٢٠٠٤.

– وطفة، د.علي أسعد. علم الاجتماع التربوي. منشورات جامعة دمشق ١٩٩٢– ١٩٩٣.

– اليافي، د. نعيم: التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب النسائي الحديث ١٨٧٠ – ١٩٦٥ منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٨٢.

– ياسين، أبو علي وسليمان ،نبيل .الأدب والأيديولوجيا في سورية ١٩٦٧–١٩٧٣ دار بن خلدون . بيروت ط١.تشرين الثاني ١٩٧٤.

– يسين، السيد. التحليل الاجتماعي للأدب. دار التنوير للطباعة والنشر بيروت ط٢، ١٩٨٢.

– يقطين، سعيد. انفتاح النص الروائي. المركز الثقافي العربي. بيروت، الدار البيضاء. ط١، ١٩٨٩.

– يوسف، آمنة. تقنيات السرد في النظرية والتطبيق. دار الحوار اللاذقية . ط١: ١٩٩٧

– يوسف، محسن. القصة في الوطن العربي، سلسلة كتاب الشعب. العدد:٩٥. طرابلس ليبيا. ط١: ١٩٨٥.

المراجع المعرّبة:

– إنكيليس، أليكس. ما السوسيولوجية؟ مدخل إلى العلم والمهنة. ترجمة عيسى سمعان. وزارة الثقافة دمشق ١٩٩٦.

– أوفسيانيكوف، ميخائيل. خرابشنكو، ميخائيل. جماليات الصورة الفنية. ترجمة: رضا الظاهر. دار الهمداني للطباعة والنشر– عدن، آفاق المعرفة/٤/، ط١: ١٩٨٤.

– أيزابرجر، أرثر. النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية. ترجمة وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. ط١: ٢٠٠٣.

– باشلار، غاستون. جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.

– برجر، جون. طرق في الرؤية. ترجمة رضا حسحس. منشورات وزار الثقافة. دمشق ١٩٩٤.

– بوبوف.س.ع. نقد علم الاجتماع البرجوازي المعاصر. ترجمة نزار عيون السود، دار دمشق للطباعة، ط٢: ١٩٧٤.

– تشرنيشفسكي. ن.غ. علاقات الفن الجمالية بالواقع. ترجمة يوسف حلاّق. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق ١٩٨٣.

– توسان. برنار. ما هي السيميولوجيا. ترجمة محمد نظيف. إفريقيا الشرق، الدار البيضاء. ط١، ١٩٩٤.

– جولمان . دانييل. الذكاء العاطفي. ترجمة ليلى الجبالي. مراجعة محمد يونس . عالم المعرفة. العدد٢٦٢. تشرين أول ٢٠٠٠.

– جينبواي، اليزابيث. مكانة المرأة في عالم الرجل"، ترجمة حسن بسام، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٨١م.

– داكو، بيير. المرأة: بحث في سيكولوجية الأعماق. ترجمة وجيه أسعد. مؤسسة الرسالة ط٣: ١٩٩١.

– دو لودال، جيرار. السيميائيات أو نظرية العلامات. ترجمة: عبد الرحمن بوعليدار الحوار، اللاذقية. ط١، ٢٠٠٤.

– دولوز، جيل.الصورة – الزمن. ترجمة حسن عودة. وزارة الثقافة. دمشق ١٩٩٩.

– دي بوفوار، سيمون. الجنس الآخر. ترجمة. لجنة من أساتذة الجامعة. دار أسامة. دمشق، بيروت ١٩٩٧.

– دي سوسير. فردناند. محاضرات في علم اللسان العام. ترجمة عبد القادر قنيني. مراجعة أحمد حبيبي. سلسلة البحث السيميائي. افريقيا الشرق، الدار البيضاء. ١٩٨٧.

– ديورانت، ولِ . قصة الحضارة . مجلد ١، ج١ ، ترجمة د. زكي نجيب محمود، جامعة الدول العربية. القاهرة. ط٣، ١٩٦٥.

– روزالدو، ميشيل زمبلست. ولويز لامفير. المرأة ،الثقافة، والمجتمع. ترجمة: هيفاء هاشم. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق: ١٩٧٦.

– روستان، جان. الانسان . ترجمة د. عدنان التكريتي . مراجعة د. بشير العظمة . منشورات وزارة الثقافة، دمشق. ١٩٧٠.

– ريدلي، مات. الجينوم "السيرة الذاتية للنوع الإنساني". ترجمة د. مصطفى إبراهيم فهمي. عالم المعرفة. العدد٢٧٥. نوفمبر ٢٠٠١.

– زيما. بيير. النقد الاجتماعي: نحو علم اجتماع للنص الأدبي .ترجمة: عايدة لطفي . مراجعة : د. أمينة رشيد . د. سيد البحراوي .دار الفكر للدراسات والتوزيع والنشر ، القاهرة، ط١، ١٩٩١.

– سيلامي، نوربير. المعجم الموسوعي في علم النفس. ترجمة وجيه أسعد. منشورات وزارة الثقافة. دمشق. ٢٠٠١.

– غارودي٠روجيه٠ مستقبل المرأة٠ ترجمة ٠د٠محمود هاشم الودراني٠ دار الحوار. اللاذقية . ط١ :١٩٨٥.

– غرانبرغر، د. بيلا. النرجسية. ترجمة وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٠.

– غولدمان. لوسيان، وآخرون. البنيويّة التكوينيّة والنقد الأدبي. ترجمة محمد سبيلا وآخرون، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت. ط٢، ١٩٨٦.

– فروم إريك. مفهوم الإنسان عند ماركس. .ترجمة محمد سيد رصاص، دراسات فكرية، دار الحصاد، دمشق، ط:١ ١٩٩٨.

– فريق من الباحثين السوفييت. الأدب والعلوم الإنسانية. ترجمة يوسف حلاق . وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٦.

– فيشر، أرنست. ضرورة الفن.ترجمة: د. ميشال سليمان. دار الحقيقة، بيروت. د.ت.

– كارلوني، وفيللو. النقد الأدبي، ترجمة: كيتي سالم. منشورات عويدات لبنان، باريس، ١٩٩٨.

– كريب. إيان. النظرية الاجتماعية. ترجمة: محمد غلوم، مراجعة د.محمد عصفور.عالم المعرفة العدد٢٤٤. نيسان ١٩٩٩.

– كريستيفا، جوليا. علم النص. ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم. دار توبقال للنشر. ط١، ١٩٩١.

– كيرفيلا – بلاندين. أيوب. النساء في أوغاريت. تعريب: د. نجيب غزاوي، الأبجدية للنشر. دمشق. ط١، ١٩٩٠.

– مجموعة باحثين. السيميائية أصولها وقواعدها. ترجمة د. رشيد بن مالك. منشورات الاختلاف. الجزائر.

– مجموعة من المؤلفين. مراجع الشخصيّة. ترجمة: وجيه أسعد. منشورات وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٤.

– موسوعة المصطلح النقدي. ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة. المجلد الثاني. ط١.د.ت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.

– مورو، فرانسوا. الصورة الأدبية. ترجمة د. علي نجيب إبراهيم. دار الينابيع، دمشق، ١٩٩٥.

– ميتري، جان. علم النفس وعلم جمال السينما. ترجمة عبد الله عويشق. منشورات وزارة الثقافة. المؤسسة العامة للسينما. ٢٠٠٠.

– نورس. آلان. جسم الإنسان . ترجمة د. حسن قطراوي. منشورات وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٠

– هاو، آلن. النظرية النقدية (مدرسة فرانكفورت). ترجمة ثائر ديب. سلسلة آفاق ثقافية العدد (٣٢) وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٥.

– هنكل، إميل. النقد الأدبي وأصوله العلميّة، ترجمة وتعليق د. إبراهيم الكيلاني، وزارة الثقافة، ج.ع. س، دمشق ٢٠٠٤.

– هيغو، فيكتور. مقدمة كروميل. ترجمة: د.علي نجيب إبراهيم. دار الينابيع. دمشق١٩٩٤.

– يونغ، كارل غوستاف. البنية النفسية عند الانسان" ترجمة نهاد خياطة . دار الحوار اللاذقية . ١٩٩٧.

الدوريات:

- مجلة الثقافة العالمية، العدد: ١٣٦ مايو – يونيو٢٠٠٦.
- مجلة جامعة البعث .العلوم الإنسانية .المجلد السابع و العشرون .العدد السابع عام ٢٠٠٥.
- مجلة جامعة تشرين، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية: المجلد ١٨ العدد ١٠ عام ١٩٩٦/ و المجلد ٢٥ العدد ١٩ عام ٢٠٠٣.
- مجلة عالم الفكر. العدد ٣، المجلد ٣٥، يناير– مارس ٢٠٠٧.
- مجلة علامات في النقد. مجلد ١٤، جزء ٥٣، سبتمبر ٢٠٠٤. / ومجلد١١، ج٤٤ يونيو٢٠٠٢.
- مجلة العلوم الإنسانية كلية الآداب جامعة البحرين. العدد ١٣. شتاء ٢٠٠٦.
- مجلة عمان، العدد السادس و التسعون ، حزيران ٢٠٠٣ " تصدر عن أمانة عمّان الكبرى.
- مجلة المعرفة الأعداد: ١٦٩ آذار ١٩٧٦. / ٢٣٦ تشرين أول ١٩٨١. / ٣٨٧ كانون الأوّل ١٩٩٥. /٤١٠ تشرين ثاني ١٩٩٧. /٤٣٤ تشرين الثاني ١٩٩٩. / ٤٨٣ كانون الأول ٢٠٠٣. /٥١٦ أيلول ٢٠٠٦.
- الموقف الأدبي، الأعداد: ٩٧ أيار ١٩٧٩. / ١٠٣ تشرين الثاني ١٩٧٩./ ١٨٠ نيسان ١٩٨٦ / ٢٩٨ شباط ١٩٩٦. / ٣٠٧ تشرين الثاني ١٩٩٦./ ٣٩٥ آذار ٢٠٠٤./ ٤٢٧ تشرين الثاني ٢٠٠٦. /٤٢٨ كانون أول ٢٠٠٦.
- الأسبوع الأدبي، الأعداد: ٩٧٣ تاريخ ١٠ – ٩ – ٢٠٠٥. / ٩٨٣ تاريخ ٢٦ – ١١ – ٢٠٠٥. / ١٠٣٣ تاريخ ٢ – ١٢– ٢٠٠٦./ ١٠٤٣ تاريخ ١٧– ٢– ٢٠٠٧.
- جريدة " الثقافة " العدد ٧. الصادر بتاريخ ١٣ – ٢ – ١٩٨٢.
- صحيفة تشرين، الثلاثاء ٩ – آذار– ٢٠٠٤.
- صحيفة الثورة، الأعداد: ٤٧١٤ الجمعة ٧ تموز ١٩٧٨. / ٤٧٢٨ تاريخ ٢٣– ٧ – ١٩٧٨. / ٤٧٤٦ تاريخ ١٣ – ٨ – ١٩٧٨.
- ملحق الثورة الثقافي، الأعداد: ١٠٧ تاريخ ١٩– ٤– ١٩٩٨./ ١١٨ تاريخ ٥ – ٧ – ١٩٩٨. / ١٢٨ تاريخ ١٣– ٩– ١٩٩٨./ ٢٠٩ تاريخ ٢٣–٤–٢٠٠٠./ ٢٨٦. تاريخ ٢٨–١٠–٢٠٠١. / ٢٩٩ تاريخ ٣– ٢– ٢٠٠٢.

بيبليوغرافيا البحث (*)

*** أبازيد، حياة:**

– بكاء النخيل، دار الطليعة، دمشق، ١٩٩٦.

***الأتاسي، فرح:**

– القناع، دار المعارف، حمص، ١٩٩٦.

*** إبراهيم، تيودرا:**

– حكايات من دفتر الأمس، دار كندة، دمشق، ١٩٩٤م.

– صورتان لوجه واحد، مطبعة اليازجي، دمشق ١٩٩٨م.

*** إبراهيم، دعد:**

– ضوء أبيض من بعيد، دار أرواد، طرطوس، ١٩٩٧م.

– طيران خارج الحلم، دار الينابيع، دمشق، ٢٠٠٥.

*** إبراهيم، سوزان:**

– حين يأتي زمن الحب، دار التوحيدي، حمص ٢٠٠٣م.

– لتكن مشيئة الربيع، دار التوحيدي، حمص، ٢٠٠٣.

– امرأة صفراء ترسم بالأزرق، دار التوحيدي، حمص، ٢٠٠٥.

*** إبراهيم، نجاح:**

– المجد في الكيس، دار مجلة الثقافة ، دمشق ١٩٩٢م.

– الحكمة في الجراب الأسود. دمشق: ١٩٩٦.

– حوار الصمت، مؤسسة علا، حمص، ١٩٩٧م.

– أهدى من قطاة، دار طلاس، دمشق ٢٠٠١م.

– ما بين زحل وكمأة، دار طلاس، دمشق، ٢٠٠٣م.

– نداء القطرس، دار البلد، دمشق ٢٠٠٣م.

– هذا المطر لي، دمشق ٢٠٠٣م.

– الأجراس وقيامات الدم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤.

– أباريق الندى، دمشق ٢٠٠٤م.

*** أبو حرب، سحر:**

– من ذاكرة عشتار، قصص وأشعار، مركز العلم والسلام للدراسات والنشر، دمشق ١٩٩٩م.

– قصص قصيرة للزمن (١) صوفية، مركز العلم والسلام للدراسات والنشر، دمشق ٢٠٠٠م.

– قصص قصيرة للزمن (٢) فوزية، مركز العلم والسلام للدراسات والنشر، دمشق ٢٠٠٠م.

(*)– هذا هو كامل منجز القصة النسائية في الفترة المدروسة التي وقع عليها الباحث، ومنه استقى هذا البحث مصادره التطبيقية.

*** أبو طوق، رنا:**

– درس استثنائي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣م.

*** أحمد، ضحى:**

– ويلبس الوأد ثوباً آخر، عروة للطباعة، طرطوس ٢٠٠١م.

– لون رمادي للبقاء، عروة للطباعة، طرطوس ٢٠٠٢م.

– نواصي الاغتراب، عروة للطباعة، طرطوس، ٢٠٠٣م.

*** الإدلبي، إلفة:**

– ما وراء الأشياء الجميلة، ١٩٩٣.

*** إسماعيل، عبير كامل:**

– للثلج لون آخر. دار الشموس، دمشق ٢٠٠١م.

*** إلياس، اليس:**

– الرمال المتحركة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩١.

*** أمينو، هناء:**

– مذكرات أواخر القمر، حلب، ٢٠٠٠م.

– مذكرات يوميات مطلقة، حلب ٢٠٠٠م.

*** أوغلي، وفاء عزيز:**

– غريبة فوق أهداب دمشق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩م.

– عزف على أوتار القلب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١

*** البارودي، أمينة:**

– سهرة على صديق، دار الحوار، اللاذقية، ٢٠٠٤.

*** البدوي، نهلة:**

– النافذة المتحركة، دار أرواد، طرطوس، ٢٠٠٠م.

– تذكرة سفر، ، طباعة وتنضيد إياس، طرطوس، ٢٠٠٢م.

*** برغوث، شذا:**

– اللوحة، مطبعة عكرمة، دمشق ١٩٩٦م.

– تفاصيل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠م.

*** بعلة، انتصار:** (بالاشتراك مع أيمن الحسن)

– العودة ظافراً، دار الثقافة، الشارقة، ١٩٩٨.

*** بهنا، كوليت.**

– الاعتراف الأول، دار الطليعة الجديدة، دمشق ١٩٩٥م.

– واو، دار الجندي، دمشق،١٩٩٧م.

– لوز مر، دمشق ٢٠٠٤م.

*** بوز، رؤى:**

– أنا والكنار، دمشق، ١٩٩٤.

*** بوظو، ماجدة.**

- هكذا تكلمت راهبتي، دار ماجدة، اللاذقية، ١٩٩٧م.
- الاعتراف/ اعترافات، دار ماجدة ، اللاذقية، ١٩٩٩م.

*** بيطار، هيفاء:**

- ورود لن تموت، دار المنار، اللاذقية، ١٩٩٢م.
- قصص مهاجرة، دمشق، ١٩٩٣م.
- خواطر في مقهى رصيف، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٥م.
- ظل أسود حي، دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٧م.
- موت البجعة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٨م.
- يكفي أن يحبك قلب واحد لتعيش، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩م.
- الساقطة، رياض الريس، بيروت، ٢٠٠٠م.
- عطر الحب،اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠م
- دموع الشيطان، دمشق ٢٠٠٢م.
- ضجيج الجسد، دار النهار، بيروت، ٢٠٠٢.
- فضاء كالقفص، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٥.

*** التريسي، ابتسام إبراهيم:**

- جذور ميتة، إدلب، ٢٠٠١م.

*** جابر، هيفاء:**

- جدائل أنثى فوق الرمال: صور من الحياة، دار الحارث، دمشق ٢٠٠٠م.

*** ججحاج، سوسن:**

-وظننته رجلاً، تيما للتصميم الفني والإعلان – دمشق، كانون الثاني ٢٠٠٥م.

*** جليلي، مي:**

- حراب القصب، دار الشموس، دمشق ٢٠٠٠م.

*** الجندي، محاسن:**

- تساؤل. دار الباحث، سلمية، ١٩٩٧م.
- خواء الروح. دار الجندي، دمشق، ٢٠٠٢م.

*** جوان، ديا:**

- الحجاب، دمشق ، ٢٠٠٢م.

*** جودت، سها جلال:**

- رجل في المزاد، دار الثريا، حلب، ٢٠٠١م.
- السفر إلى حيث يبكي القمر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤.

*** حاتم، دلال.**

- حالة أرق، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٠م.
- امرأة فقدت اسمها، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٧م.

- الطوق والسلسة، وزارة الثقافة ج.ع.س. دمشق ٢٠٠٢.

*** حاج عبيد، ملك:**

- الغرباء، دار الحوار، اللاذقية ١٩٩٢م،
- حكايات الليل والنهار. اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٤م.
- غربة ونساء، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠م.
- البستان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٢م.
- العاصفة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.

*** الحافظ، نهى:**

- وداعاً أيها الصمت، دار الحارث، دمشق ٢٠٠١م.

*** حسن، روزا ياسين:**

- سماء ملوثة بالضوء، دار الكنوز الأدبية، بيروت ٢٠٠٠م.

*** حسن، نجوى:**

- الوداع الأخير، دار الشموس، دمشق، ١٩٩٥م.
- همسات دافئة، دار الفرقد، دمشق، ٢٠٠١م.
- حافية على حد السيف، دار الفرقد، دمشق، ٢٠٠٥م.

*** حصرية، فلك:**

- شهرزاد، دمشق ٢٠٠٠م.

*** الحفار، نادرة بركات:**

- أرملة رجل حي، دمشق ٢٠٠٢م.
- أفكار انتهت مدّة صلاحيتها. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.

*** حقي، إيناس:**

- رقصات قلب فتي، دمشق ٢٠٠١م.

*** حقي، ريما سيباي:**

- منعطفات على طريق الحياة، مطبعة الداودي، دمشق. ١٩٩٨م.
- الأوراق البيضاء، مطبعة الداودي، دمشق، ٢٠٠٤م.

*** حورية، أمل:**

- وتلاشى الحلم، اللاذقية ٢٠٠١م.

*** خرما، وفاء:**

- الأجنحة المتكسرة لـــ" س" و"ع". دار الحقائق، حمص، ١٩٩٩م.
- البرج، دار الحقائق، حمص، ٢٠٠٠م.
- واو في نيويورك، دار الحوار، اللاذقية، ٢٠٠٤.

*** الخش، أميمة:**

- انعتاق، دمشق ١٩٩٥م.
- الرشيم، دار مكتبة إيزيس، دمشق ١٩٩٩م.

*** خضور، توفيقة:**

- عناق في زمن اليباس، دار النمير، دمشق ٢٠٠٣م.
- نداء النصف الآخر، دار النمير، دمشق ٢٠٠٤م.

*** خلوف، خولة:**

- حكاية الجسد، دمشق ١٩٩٦م

*** خواتمي، سوزان:**

- ذاكرة من ورق، دار سعاد الصباح، الكويت ١٩٩٩م.
- كل شيء عن الحب، سعاد الصباح، الكويت، ٢٠٠١م.
- فسيفساء امرأة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤م.

*** خوري، كوليت:**

- امرأة، دار طلاس، دمشق ٢٠٠٠م.
- طويلة قصصي القصيرة، صفحات من ذاكرتي، دمشق، ٢٠٠٠م.
- ستلمس أصابعي الشمس: قصة رمزية، دار الفارسة، دمشق، ٢٠٠٢م.
- في الزوايا.. حكايا، دار كيوان، دمشق، ٢٠٠٣م.

*** خوست، د.ناديا:**

- لا مكان للغريب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٠.
- مملكة الصمت، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧م.

*** خيربك، سمر جابر:**

- باقة خريف، دار الجندي، دمشق ١٩٩٩م.
- مفردات امرأة، دار الكنوز الأدبية، دمشق، ٢٠٠٠م.

*** الدانا، ندى:**

- عند النافذة. دمشق ١٩٩٤م.
- أوراق اللعب.. أوراق الأشجار، دمشق ١٩٩٦م.

*** الداود، فائزة:**

- رجل الرغبة الأخيرة، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٢م.
- ثمّ اعترفت، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤.

*** درويش، حنان:**

- ذلك الصدى، دار السرمد، مصياف ١٩٩٤م.
- فضاء آخر لطائر النار، حلب ١٩٩٥م.
- بوح الزمن الأخير، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧م.

*** درويش، غزالة:**

- شتاء البحر، دار كنعان للدراسات، دمشق ١٩٩٨م.
- الاحتراق، دار كنعان للدراسات، دمشق ١٩٩٨م.
- زمن يحترق، دار كنعان للدراسات، دمشق، ١٩٩٩م.

*** الدهنة، أمل:**

- أوراق الروح تتوهج، مطبعة عكرمة، دمشق، ١٩٩٨م.

*** راعي، ريمه:**

- وأخيراً ابتسم العالم، اللاذقية، ١٩٩٨.

*** رافع، اعتدال:**

- يوم هربت زينب، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦م.
- رحيل البجع، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٨م.
- أبجديّة الذاكرة، وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٠م.

*** الرحبي، مية:**

- امرأة متحررة للعرض، دار الأهالي، دمشق ١٩٩٥.
- شوق، دار الحوار، اللاذقية ٢٠٠٠م.

*** رشو، ماري:**

- قوانين رهن القناعات، اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٩١م،
- أجمل النساء، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠م
- الحب أولاً، وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٢م.
- أوراق حلم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.

*** رزق، بانة نعيم:**

- فراشة من عالم أسود، إصدار خاص، دمشق ٢٠٠٥.

*** الرفاعي، سلوى:**

- بقعة ضوء في الرماد، دار الحوار، اللاذقية١٩٩٤م
- دمي يزهر في راحتك، دمشق ١٩٩٨م.
- دنيا، دار الحوار، اللاذقية، ٢٠٠٥م.

*** زيادة، م.مي:**

- موت رجل ميت، دار المرساة، اللاذقية،٢٠٠٤م.

*** زين، ظلمة يوسف:**

- طقوس غريبة، دار المرساة، اللاذقية، ٢٠٠٥م.

*** الزين، عواطف:**

- زمن الصداقة الآتي، دار المدى، دمشق، ١٩٩٩م.

*** السباعي، يمان:**

- حكايات الهدهد، دار القلم، دمشق، ١٩٩٤م.

*** السراج، منهل :**

- تخطي الجسر، دار الصداقة، حلب، ١٩٩٧م

*** سعد، فاديا:**

- عشتار والمولودة، دار حوران، دمشق، ١٩٩٨م.

*** سليمان، سحر:**

- حرق الليل، اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٧م.
- الهجرة من القدر، وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٢م.

*** سليمان، سماء:**

- دوار، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

*** سليمان، مها:**

- أيام الحب، دار مجلة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤م.
- هكذا يموت الفقراء، مطابع دار مجلة الثقافة، ٢٠٠٠م.

*** السمان، غادة:**

- القمر المربّع،منشورات غادة السمان، بيروت، ١٩٩٤م.

*** سمير، وصال:**

- ليست جريمتي، دمشق، ١٩٩٣م.
- حين غضب القمر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨م.

*** السوسو، نهلة:**

- سوار دالية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٢م.
- طقوس موت وهمي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٥م.
- قمر أخضر، مركز الحضارة العربية، القاهرة ٢٠٠١م.
- غوايات الريح والحجر، دمشق، ٢٠٠٤م.

*** سويد، مانيا:**

- أوراق الكينا، دار علاء الدين، دمشق، ٢٠٠٤م.

*** سويدان، لينا:**

- عندما يعشق الصخر، دار قرطاج، طرطوس ١٩٩٩م.

*** السيوفي، شذى:**

- التحدّي، دار الحافظ، دمشق، ١٩٩٩م.

*** شاكوش، ابتسام:**

- محاولة للخروج من المجال المغناطيسي، مطبعة عكرمة، دمشق ١٩٩٧م.
- إشراقة أمل، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٨م.
- بعض من تخيلنا، الحفّة، بسمة للدعاية، ١٩٩٨م.
- الشمس في كفي، دار علاء الدين، دمشق ١٩٩٩م.
- الحلم الأزرق، دمشق ٢٠٠٢م.

*** شراباتي، إحسان:**

- امرأة تغازل النسيان، ١٩٩٩م.
- رجل ليس لي. دار المنهل، مطبعة الصباح، دمشق. د.ت.

*** الشويكي، فريال سليمة:**

- نورس بلا جناحين، مطبعة الداودي، دمشق ٢٠٠٣م.

*** صالح، ابتسام نصر:**

– رحلة إلى البيمارستان، دار الحارث، دمشق، ٢٠٠١م.

*** الصالح، سالمة:**

– النهوض، دار المدى، دمشق، ١٩٩٩م.

*** صبري، فاتن فريز:**

– نينوى، ثلاثية الحب والموت والحياة، دار حازم، دمشق ٢٠٠٣م.

*** الصعوب، يسرى:**

– حديث ذو جنون، دار كيوان للطباعة والنشر، دمشق. ط١: ٢٠٠٢م.

*** طرابلسي، نسرين:**

– في انتظار أسطورة، الكويت، ١٩٩٧م.

*** طه، جمانة:**

– سندباد في رحلة مؤجلة، دمشق، ١٩٩٤م.

– عندما تتكلم الأبواب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٨م.

– صمت أزرق غامق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٥.

*** عبارة، مايا:**

– جسور معلّقة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣م.

*** عبد الدين، أميّة:**

– وداع الأحبة، دمشق ١٩٩٠م.

– سوق الاثنين الثلاثاء الخميس،دار الينابيع، دمشق ١٩٩٣م.

*** عبد الرحمن، حسيبة:**

– سقط سهواً، دار الكنوز الأدبية، دمشق، ٢٠٠٢م.

*** عبود، أنيسة :**

– حين تنزع الأقنعة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩١م.

– حريق في سنابل الذاكرة، دار الحصاد، دمشق ، ١٩٩٤م.

– غسق الأكاسيا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٦م.

– تفاصيل أخرى للعشق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩م.

*** العبيد، أمية الجاسم:**

– عسلها مر، دمشق، إصدار خاص، ١٩٩٩م.

– حديث الذاكرة، دار الأهالي، دمشق ٢٠٠٢م.

– ومضات سرية جداً، دمشق، ٢٠٠٤م.

*** عبيد، إيمان نايل:**

– البحث عن آذان صاغية. اشبيلية، دمشق ١٩٩٧.

*** عتو، وليدة:**

– رحلة في قطار العمر، دار الكنوز، بيروت، ١٩٩٢م.

– جرس الهاتف، دار بترا، دمشق، ١٩٩٩م.

* **عجيب، تاطرة سعيد:**
- الإرث، دار طلاس، دمشق ١٩٩٦.
* **العجيلي، شهلا:**
- المشربية، دار كلمات للفنون والنشر، حلب، ٢٠٠٥.
* **عكاش، آنا:**
- الفرح، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٨م.
* **علي، حنان فهد:**
- وأيضاً نحلم. دار أرواد، طرطوس، ١٩٩٩م.
* **علي، نبيلة أحمد:**
- قيدت ضد مجهول، دار عشتروت، دمشق، ١٩٩٧.
* **علي، نجلا أحمد:**
- السيرك، دار أرواد، طرطوس، ١٩٩٧م.
- الجنازة وقصص أخرى، دار أرواد، طرطوس، ١٩٩٨م.
- الخط الحديدي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م.
* **غانم، إقبال الشايب:**
- الحاسة السابعة، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٧.
- عبور، دار نوفل، بيروت، ١٩٩٨م.
* **فياض، منال:**
- سفر في وريد مقطوع. اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩م.
* **القادري، سعاد محمد:**
- أنا و١٣ قصة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٥م.
- على حافة الحلم، دمشق ١٩٩٦م.
- عرس النار، دمشق ٢٠٠٠م.
- المدار الأخير، نينوى للدراسات، دمشق ٢٠٠٣م.
* **قباني، غالية:**
- حالنا وحال هذا العبد، دار الينابيع، دمشق ١٩٩٣م.
- فنجان شاي مع مسز روبنسون، القاهرة دار ميريت. ٢٠٠٣م.
* **قصبجي، ضياء:**
- ثلوج دافئة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩١م.
- إيحاءات، دار إشبيلية، دمشق ١٩٩٥م.
- إيحاءات جديدة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩م.
- لمست يوماً رداءها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣م.
* **قلعي، إنصاف:**
- النسر في الليلة الأخيرة، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٩م.
* **لحام، حنان:**

- جيل العطش، دار الثقافة للجميع، دمشق ١٩٩٣م.

*** ماوردي، فاطمة:**

- الصقيع يحرق البراعم، دار المرساة، اللاذقية، ١٩٩٦م.
- في الركن الهادئ، دار المرساة ، اللاذقيّة ، ١٩٩٩م.

*** المحاميد، هالة:**

- العرافة لا تكذب، دار الطليعة، دمشق ٢٠٠٤م.

*** محمد، بلسم:**

- ريح الشمال، دمشق، ١٩٩٩م.
- ذاكرة من ورق، دمشق ٢٠٠٠م.
- نخلة بلا ظل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١م.

*** محمد، حياة جاسم:**

- للقرح أغنية أخرى، دار الأهالي، دمشق، ١٩٩٨م.

*** المرعي، فوزية جمعة:**

- بحيرة الشمع، مطبعة الاتحاد، الرقة، ١٩٩٩م.
- خلف ذاكرة الإبصار، دار النمير، دمشق، ٢٠٠٢م.
- الهباري، دار قرطاج، طرطوس، ٢٠٠٣م.
- الرشفات، دمشق، ٢٠٠٥م.

*** مطر، كلاديس:**

- حتى يزهر الصوان، دمشق، ١٩٩٨م.
- فرح عابر، دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٩٨م.
- حب على قياس العالم، دار نوفل، بيروت، ١٩٩٩م.

*** المغربي، رزان:**

- الجياد تلتهم البحر، دار الأوائل، دمشق ٢٠٠٢م.

*** المفتي، هيمى :**

- ومضات، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٨م.
- همسات صيفية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١م.

*** المفلح، هيام:**

- الكتابة بحروف مسروقة، أندية الفتيات، الشارقة، ١٩٩٨م.
- صفحات من ذاكرة منسيّة، الدار المصرية، القاهرة، ١٩٩٨م.

*** المقداد، زرياف:**

- الكل يحترق ولا نار ولا دخان، دار الاتحاد، دمشق، ١٩٩٢م.
- شيء من الوجع، دار الحوار اللاذقية، ١٩٩٩م.

*** مكارم، سعاد مهنا:**

- من مذكرات معلّمة، دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٧م.

- وميض، دار مجلة الثقافة. دمشق، ١٩٩٩م.
- جريمة من نوع آخر، دار الشموس للدراسات، دمشق ٢٠٠٠م.
- رؤية في، دار الشموس، دمشق ٢٠٠٤م.

*** مكارم، فريال:**

- طيف الكلمات، دار اشبيلية، دمشق، ١٩٩٨م.
- النار في الليلة الباردة، دار المؤلف، بيروت، ٢٠٠١.
- لمسة حب، دار المؤلف، بيروت، ٢٠٠٣.
- لهيب الهاوية، دار المؤلف، بيروت، ٢٠٠٣.
- عروس الموسيقا، دار المؤلف، بيروت، ٢٠٠٣.
- امرأة خلف الجدار، دار المؤلف، بيروت، ٢٠٠٣.
- دوائر الضباب، دار المؤلف، بيروت، ٢٠٠٣.

*** المنديل، تروندا عبد الله:**

- أرملة الفرح المفقود، دار صائب، دير الزور، ٢٠٠٣م.
- سارقة القمر، دار صائب، دير الزور،٢٠٠٤م.

*** المنديل، ندى عبد الله:**

- العنكبوت. دار صائب، دير الزور، ٢٠٠٣م.

*** منصور، ربى:**

- العاصفة الرقمية، دار الحوار، اللاذقية، ٢٠٠٤م.
- متغيرات، دار الحوار، اللاذقية، ٢٠٠٥م.
- أقبية النار، دار الحوار، اللاذقية، ٢٠٠٥م.

*** مهنا، ضحى:**

- الجديلة، دار المتنبي، دمشق، ١٩٩٢م.
- النافذة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٤م.
- لا تخافي، رواية في قصص، دار الحضارة الجديدة؟، بيروت ٢٠٠٤م.

*** النابلسي، نجوى نجاتي:**

- ولادة غير شرعية، دمشق ٢٠٠٠م
- نار ودم، دار الشموس، دمشق، ٢٠٠١م.

*** نعمة، لينا:**

- صباح آخر.. امرأة مختلفة، دار النمير، دمشق، ١٩٩٧م.
- حفريات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠م.

*** سلوى نعيمي:**

- كتاب الأسرار، دار الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ٢٠٠٠م.

*** هلال، رباب إبراهيم:**

- دوائر الماء والأسماء، دار الشادي، دمشق ١٩٩٢م.

- ترانيم بلا إيقاع، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٥م.
- أجراس الوقت، وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٠م.

*** وسوف، هدى:**

- طرقات وعرة، دار الينابيع، دمشق، ٢٠٠٢م.
- جرح صغير، دار الينابيع، دمشق ٢٠٠٥م.

*** ياسين، لبنى:**

- ضد التيار، دار أفاميا، دمشق، ٢٠٠٤م.

-ABSTRACT-

This research comes out as a cross point of three fields; social studies, famine literature and short story as a complete, accomplished and issued literary gender, It`s the story of the individual Man who belongs to a communities, since it introduces images to Man`s society which is full of contradictions, oppositions and surprises.

Literature does not have a meaning without the man who represents a social phenomenon; the thing that makes him often appear through his social dimension. Starting from the point that society represents the domain of human interaction in its good and evil. The stated research has found its project in indicating the society`s portrayal in a Syrian women`s short stories. The research discerns that the society appears in literary texts through three suits, which are the material, biological (animals and plants) and human ones including all what it can contribute in constructing the society. The research has intended, thereafter, to show he influence of each suit on the remaining elements of the society emphasizing the human one that is the man since he forms the final purpose of literature.

Researchers had tried to apply sociology instruction on the literary text, and had important results in its study, but it was under ambition. Some scholars related these studies to the linguistic theory, so they transmitted from the sociology of literature to the sociology of literary text. This study tries to trend towards the field of semiology which has to give social direction and its techniques which don't interpenetrate with another ones in the text. Text is rich for social signs and we can not imagine literary text, especially the narrative text, without its social directions.

Criticism employs different knowledge when analyzing and throwing light on. May be this social trend is one of the most important and the oldest in criticism. So this research is put to show the relationship between social theme and literary text which can't shortened or transcended, and also to study the development of social theory and its ways into sociology rights, then to view the offered efforts to get benefit when studying literature and exposing these social trends on which literature studied upon its light, starting from the methodology of social criticism stages in the, West, and also knowing the Arabic efforts in the study of social criticism of literature, theoretical and practical, composing or translating into Arabic. Having a role to deepen social criticism and activate it.

When the reader wonders: Why is the women short story not the man`s one? Isn`t man more competent to imagine the secrets of society!? This research replays that man is external whereas woman is internal human being related to the house describing it as the social place which is the most common in the short story atmosphere. Howe ever; Woman is able to describe inside and out side the family communities that she participates the work of establishments, so she excels, in her social existence, one the man who can`t involve to house work, so he flees away to reading or watching TV. Or going out to an amusement.

This research gets into tow dimensions: The first one is as fundamental studies containing three chapters; Chapter one: It looks into social trends of literature. Chapter tow: It discusses woman as a creative human being, It also looks into the problems and criticizing women literature. Chapter three: It introduces a reading of the Syrian women narrative both in quantity and quality from the very beginning in fourteenth to 2005.

But the second dimension is addressed (the image of society in the Syrian women short story) and it`s divided into three chapters: The first one which studies the form of the social image through its material, and biological suit. The second chapter which considers interactive society through its human being suit related to economy and emotion and the image of the cultural society through what is mentioned in this research the element of symbolic sociotextness. The third chapter carries on its lines an aesthetic treatment of the image mechanism and it also considers most important statement of the figure describing it as a critical means and aesthetical concept.
The research gets into a group of results which summaries that the image of society is a dark one referring to Man`s emigration from himself and his society.

This emigration is comprehensive but woman is able to consider non- famine statements in their fiction and the image can also be an important critical means which serve to feel the narrative literature in general.

Finally, Thanks and gratitude to dear Dr. Farouk Maghrebi for his supervision and looking after this research.