جامعة عبد الرحمان ميرة-بجاية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة

"المكون الثقافي في رواية السيرة الغيرية (ليالي إيزيس كوبيا-ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية) لواسيني الأعرج"

المذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

- ✓ **كريمة شعابنة**
- ✓ **ليلية زراري**

إشراف الأستاذ:

د. موسى عالم

لجنة المناقشة:

الأستاذ(ة): د. الطـــــــــاهر مسيـــــــــلي، جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية ..... رئيســـــا.

الأستاذ(ة): د. مـــــــــوسى عـــــــــــالم، جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية ..... مشرفا ومقررا.

الأستاذ(ة): د. حسيـــــــــــن خالـــــــــــفي، جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية ..... ممتحـــــنا.

السنة الجامعية : 2024/2023

إهـــداء

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين

"وآخر دعواهم أن الحمد لله ربّ العالمين" يونس–10

أهدي عملي المتواضع:

إلى الذي علّمني الصبر والصمود ... والدي العزيز.

إلى التي كان دعاؤها سرّ نجاحي ... والدتي الحبيبة.

إلى سندي في الحياة ... إخوتي: حبيب وحليم ونور الدين.

إلى بهجة حياتي ومصدر قوتي ... أخواتي ... مليسة، صارة، ثيزيري، وزوجة أخي نبيلة.

إلى كل زميلات الدراسة ورفيقات الدرب كل واحدة باسمها.

إلى كل من أمدني بالعون والتشجيع والكلمة الطيبة.

إلى الأستاذ المشرف ... عالم موسى ... وكل من يجتهد في نشر العلم.

إلى كل هؤلاء أهدي هذا العمل المتواضع راجيةً من الله تعالى أن يمنّ عليّ بتوفيقه.

كريمة

إهـــداء

الحمد لله والشكر لله على توفيقه وإعانته لنا على البدء والختام

أهدي ثمرة جهدي إلى مصدر قوتي وسندي في الحياة إلى أمي وأبي الأساس الذي بنيت عليه حياتي، هذا النجاح هو ثمرة تعبكما وصبركما ودعائكما الذي لم يفارقني أتمنى أن أكون دائما مصدر فخركما.

إلى أخي وأخواتي أعمدة قوتي كنتم دائما مصدر إلهام وسند في مسيرتي شكرا لكم على التحفيز والفرحة التي تضيفونها إلى حياتي، وإلى أعز شخص في حياتي الذي كان مصدر الإلهام والدعم، شكرا على كل شيء قدمته لي. إلى أغلى وأعز صديقاتي ورفيقة دربي وشريكتي في هذا العمل كنت نعمة الصحبة الصالحة والصديقة الحقيقية كلمة الشكر لا تساوي شيء أمام جهودك ومثابرتك أشكر الله دائما على وجودك، أهديك هذا النجاح لأنك جزء لا يتجزأ من كل خطوة متقدمة، وأشكر كلا من نبيلة رفيقة دربي وسيليا صديقة روحي على التشجيع والدعم النفسي.

أتقدم بجزيل الشكر لأستاذنا الكريم "عالم موسى" الذي كان منارة العلم ومصدر الإلهام شكرا على صبرك وجهدك، هذا العمل كان نتيجة توجيهك وحكمتك فلك مني كل التقدير.

ليلية

مقدمة

مما لا شك فيه أنّ الأدب فنٌّ جميل يتوسل باللغة للتعبير عن كلّ جوانب الحياة، الجميلة منها والقبيحة، فكلّ ما يعبّر عنه يغلّفه بجمال اللغة حتى أصبح كل شيءٍ بعيون الأدب جميل، وأصبح القارئ يهرب من قبح الواقع إلى ساحات الأدب الجميلة، بل حتى النقاد والدارسين كرّسوا كل أسلحتهم النقدية والاستكشافية في سبيل البحث عن تلك الجمالية والأدبية، حتى كاد الأدب يفقد كينونته ووظيفته الحقيقية، لكن إلى متى سنبقى نتستّر على قبائح الأمور بستائر الجمال؟ وإلى متى سنبقى نرى من الأدب سوى طبقته الجميلة؟ فإذا كان الأدب فعلاً تعبيراً حقيقياً عن الحياة وتصويراً للواقع؟ فهل هذا يعني أن الواقع أيضاً جميلٌ كالأدب لا قبح فيه؟ أم أنّ الأدب أيضاً كالواقع فيه قبحيات لكنها لا تظهر فقط؟

في هذا الصدد ركّز النقد الثقافي أهدافه النقدية للبحث عمّا أهملته الدراسات التقليدية لقرونٍ طويلةٍ، عن قبح الواقع والثقافة في الخطابات والنصوص الأدبية وعن الأنساق المضمرة والمتخفيّة وراء التعبير البلاغي، لكن دون إنكار الجمالية فهي الأساس الأول للأدب، بهذا يمكننا القول أنّ النقد الثقافي مجالٌ نقديٌ شامل يتكئ على أدوات النقد الأدبي ومناهجه وعلى مجموعة المقولات والأدوات التطبيقية للعلوم الإنسانية والمعارف المتنوعة مثل علم النفس وعلم الاجتماع وخطاب الجنوسة والنقد النسوي وغيرها، للخروج بمنظومةٍ نقديةٍ تستقرئ النصوص الأدبية بشكل مكثف ومضاعف، بحيث يستطيع الناقد الثقافي استنطاق مكامن الجماليات والقبحيات وحمولات الثقافة والسياقات الاجتماعية والنفسية والتاريخية وكل الدلالات والمعاني المنصهرة داخل الخطابات الأدبية وغيرها.

باعتبار أن شعار النقد الثقافي هو الاحتفال بالهامشي والمهمل ضد المركزية والسلطة المهيمنة، فإن خطاب المرأة يعد من أهم مجالاته، فمن منظور النقد الثقافي أنّ خطاب المرأة والمرأة عموماً ومنذ العصر الجاهلي وصولاً إلى العصر الحديث قد عانى تهميشاً من طرف النقد الأدبي، باعتباره خطاباً لا يرتقي لخطاب الفحل، وقد استطاعت الثقافة بحيلها أن تمرّر أنساقها المضمرة التي تحطّ من شأن المرأة وخطابها، لهذا اهتم النقد الثقافي بخطاب المرأة سواء بالأدب النسائي الذي تكتبه المرأة بنفسها، أو الأدب النسوي الذي تنطوي تحته كل الخطابات المناصرة لقضية

المرأة وتحريرها فقد يشمل ما تكتبه المرأة عن النساء وما يكتبه الذكور أيضا عن المرأة حين يعرضون تجاربها الذاتية والحسية واهتماماتها وطموحها ومعاناتها، وعن نظرتها للرجل وعلاقتها به.

انطلاقاً مما سبق ذكره اخترنا موضوعنا الموسوم: "**المكوّن الثقافي في رواية السيرة الغيرية (ليالي إيزيس كوبيا–ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية) لواسيني الأعرج**" الذي نرومُ من خلاله الكشف عن المكون الثقافي والأنساق والدلالات الثقافية المضمرة في الرواية، مع التركيز على قضية المرأة العربية التي جسّدتها في الرواية قصة الأديبة "**ماري إلياس زيادة**"، حيث أنّ هذه الرواية تُعتبر سيرةً ذاتية من منظور رجالي غيري.

ومن الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع نذكر:

–الرغبة في استكشاف نظرية النقد الثقافي الجديدة بالنسبة إلينا، وكذلك اهتمامنا بنظرية الكتابة النسوية وقضايا المرأة.

–إعجابنا الشديد بكتابات "**واسيني الأعرج**"، وما يقدّمه من إضافات للرواية الجزائرية والعربية عموماً، وبالخصوص هذه الرواية التي اخترناها والتي تسرد حياة شخصية كبيرة ومهمة في الأدب العربي وفي تاريخ نضال المرأة العربية "**مي زيادة**".

وقد أثار موضوعنا هذا العديد من التساؤلات والإشكاليات أهمّها:

–كيف تجسّدت صورة المرأة في الرواية؟ وما أهم المكونات الثقافية فيها؟

–ما هي أهم الأنساق الثقافية التي تضمرها الرواية؟ وكيف تجلّى نسق الفحولة باعتباره النسق الطاغي فيها؟

–ما مفهوم النقد الثقافي وما أهم أدواته؟ وما مفهوم الكتابة النسوية؟

وللإجابة عن هذه الإشكاليات اعتمدنا على خطة قسّمت البحث إلى: مدخل أدرجنا فيه الجوانب النظرية (النقد الثقافي، الكتابة النسوية وأدب السيرة)، يليه فصلان أولهما وسمناه بـ"صورة المرأة في الرواية" قسّمناه إلى ثلاث مباحث هي (صورة المرأة في الرواية اجتماعيا، صورة المرأة في الرواية نفسياً، والمكون الثقافي في صورة المرأة)، أما الفصل الثاني فجاء عنوانه "المكوّن الثقافي في الرواية" وقسّمناه هو الآخر إلى ثلاث مباحثٍ هي (الأنساق المضمرة

في الرواية، آليات تشكل الأنساق في الرواية و(رواية داخل الرواية) وذيّلنا البحث بخاتمة رصدنا فيها أهم ما توصلنا إليه من نتائج خلال بحثنا، يليها ملحق أوردنا فيه عالم الرواية وعرّفنا بالأديبة ماري زيادة.

ومن أهمّ المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها نذكر:

- رواية "**ليالي إيزيس كوبيا–ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية**" لواسيني الأعرج.
- كتاب "**النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)**" لعبد الله الغذّامي.
- كتاب "**نقد ثقافي أم نقد أدبي**" لعبد الله الغذّامي وعبد النبي اصطيف.
- كتاب "**النسوية في الثقافة والإبداع**" لحسين المناصرة... وغيرها.

أما فيما يخصّ الصعوبات التي واجهتنا فقد كانت متمثلة في:

– ضيق الوقت، وافتقارنا لخلفية معرفية كافية عن النقد الثقافي.

– كثرة المراجع التي تطرقت للموضوع من زوايا نظر مختلفة، حيث يتبين للباحث أنّ ممارسة النقد الثقافي في النقد العربي ماتزال موضوعا لاجتهادات فردية، كثيرا ما تحيد بالمصطلحات والإجراءات النقدية الثقافية عن المفاهيم الأصلية التي اعتمدها مؤسّسو تلك المقاربة الجديدة، مما جعلنا في حيرة وتفكير عميق حول ما سيناسبنا من عدمه.

– اتّساع الموضوع وتشعبه مما حال دون الإلمام بكل المكونات الثقافية التي احتضنتها الرواية.

بتوفيق من الله عزّ وجلّ، استطعنا إتمام هذا العمل وإنجازه، ولا يسعنا إلا أن نعتذر عن أيّ نقص أو قصور، ونتقدّم بالشكر والعرفان إلى كلّ من أمدّنا بيد العون ومن شجّعنا لإتمام هذا البحث، بالخصوص الأستاذ " **موسى عالم**" الذي أشرف على هذا العمل ولم يبخل علينا بالملاحظات والتوجيهات السديدة، كما نشكر أعضاء لجنة المناقشة الذين تكبّدوا عناء قراءة هذه المذكرة وتصحيحها وتوجيههم لنا إلى طريق الصواب.

مدخـــــــل: المنظومة المصطلحية للبحث

أولاً: النقد الثقافي والدراسات الثقافية

1. تعريف الثقافة لغة واصطلاحا
2. الدراسات الثقافية
3. النقد الثقافي
4. أدوات النقد الثقافي

ثانيا: مفاهيم الكتابة النسوية

1. النسوية عند الغرب
2. النسوية عند العرب
3. الأدب النسوي

ثالثا: أدب السيرة

1. تعريف السيرة لغة واصطلاحا
2. أنواع السير
3. بين السيرة والرواية

أولا: النقد الثقافي والدراسات الثقافية:

1. التعريف اللغوي والاصطلاحي للثقافة:

أ_ تعريف الثقافة لغةً:

يُعدّ مصطلح الثقافة من بين المصطلحات العصية والمتشعبة التي يصعب حصرها في تعريف واحد جامع ومانع، وذلك يعود إلى تعدّد مصادرها وتباين تعريفاتها من حقل معرفي إلى آخر.

جاء في التعريف اللغوي لكلمة ثقافة في المعاجم العربية ما يلي:

ورد في لسان العرب:" **ثقف: ثَقِفَ الشيءَ ثَقْفاً وثِقافاً وثُقوفةً: حَذَقَه. ورجل ثَقْفٌ حاذق فهمٌ.. ويقال: ثَقِفَ الشيءَ وهو سرعة التعلم.. ثَقِفْتُ الشيءَ حذقْته، وثقِفتُه إذا ظَفرت به. قال الله تعالى: "فَإِمّا تَثْقَفَنَّهم في الحرب"**[1]وفي مقاييس اللغة: **"الثاء والقاف والفاء كلمة واحدة إليها يرجع الفروع، وهو إقامة دَرْءِ الشيء. ويقال ثَقَّفْتُ القناة إذا أقمت عوجها.. وثَقِفْتُ الكلامَ من فلان. ورجل ثَقِفٌ لَقِفٌ، وذلك أن يصيب علم ما يسمعه على استواء. ويقال ثقِفْتُ به إذا ظَفِرْتُ به"**[2]مما ورد في المعاجم نجد أنّ مفهوم الثقافة في اللغة العربية هو سرعة التعلّم والحذق والفطنة.

أمّا في اللغات الأوربية فكلمة ثقافة (culture) قد اختلفت معانيها " **ففي اللغة اللاتينية هي في الأصل بمعنى الزراعة والتربية"**[3]وظلت هذه الكلمة تتناقل وتتباين معانيها كما ارتبطت لوقت طويل بمصطلح الحضارة وظلّت الكلمتان تدلاّن على نفس المفهوم.

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، الجزء 9، مادة (ثقف)، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2003، ص 22

[2]– ابن فارس: مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، الجزء2، مادة (ثقف)، دار الفكر، ط1، بيروت، لبنان، 1979، ص 383

[3]– محمد جواد أبو القاسمي: نظرية الثقافة، تر: حيدر نجف، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، ط2، بيروت، لبنان، 2017، ص 37

ب_ تعريف الثقافة اصطلاحاً:

يُعدّ (إدوارد تايلور Edward Tylor) أول من بلور تعريفا مفهوميا دقيقا للثقافة بأنّها ذلك "**الكلّ المركب الذي يشمل المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقانون والعادات وكل القدرات التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في المجتمع**"[1] فهو يرى أنّ الثقافة كلّ مكتسب تعبر عن كلية الحياة الاجتماعية للإنسان.

والثقافة حسب (فنسنت ب.ليتش Vincent B.Litch) "**تعني في الاستخدام الراهن الممارسات الفكرية والفنية لا سيما الأدب والموسيقى والرسم والنحت والمسرح والفلسفة والنقد، كما تصف عمليات الارتقاء الفكري والروحي والجمالي والأخلاقي وتشير إلى نمط الحياة المائز لجماعة أو شعب ما أو للإنسانية جمعاء ... وتشمل الثقافة أيضا الأخلاقيات والتقاليد والأعراف والأساطير والمؤسسات وأنماط التفكير**"[2]فليتش يربط الثقافة بالجانب الفكري والفني والأخلاقي، كما يربطها بنمط حياة المجتمعات والشعوب الإنسانية.

كما أنّه هناك من الباحثين من يربط الثقافة في مفهومها بعدة مجالات كالدين والفلسفة والسياسة مثل إدوارد سعيد الذي يرى أنّ الثقافة هي " **مخزون كل مجتمع من أفضل ما تحققت المعرفة به والتفكير فيه ... وهي مسرح من نمط ما تشتبك عليه قضايا سياسية وعقائدية متعددة**"[3] فالثقافة في مفهومها تعبر عن المعارف التي اكتسبها الإنسان، وهي تتصل بالفنون والآداب، وبأنماط المعيشة ومظاهر السلوك المختلفة، وكلّ هذه الأمور ترتبط بالدين والعقائد وبالفلسفة والسياسة.

---

[1]– دنيس كنوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2007، ص 31

[2]– فنسنت ب.ليتش: النقد الثقافي (النظرية الأدبية وما بعد البنيوية)، تر: هشام زغلول، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، مصر، 2022، ص 16

[3]– إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الأدب، ط1، بيروت، لبنان، 2014، ص 59

نلاحظ من خلال هذه التعريفات أنّه هناك من يربط الثقافة بالجانب الفكري من القيم والمعتقدات والإيديولوجيات وغيرها من المنتجات العقلية، وهناك من يربطها بنمط حياة المجتمعات والعلاقات التي تربط بين الأفراد، فمفهوم الثقافة يأخذ طابع الشمولية، ويشتمل على جميع نشاطات الإنسان ونتاجاته المعنوية والمادية.

وهذه المفاهيم التي تشتمل عليها الثقافة هي التي استثمرتها كل الدراسات التي تُعنى بالثقافة كالدراسات الثقافية والنقد الثقافي، حيث أنّ الميدان الأساسي لهذه الدراسات هو النشاط الإنساني في كل المجتمعات، فهي تُعنى بكل النتاجات الفردية والجماعية المعنوية منها والمادية.

2. الدراسات الثقافية:

ظهر مشروع الدراسات الثقافية كبداية رسمية منذ عام 1964 بتأسيس مجموعة برمينغهام في إنجلترا تحت مسمى مركز برمينغهام للدراسات الثقافية المعاصرة (Birmingham center for contemporary cultural studies) "وقد اهتمت منذ ظهورها بمجموعة من العناوين والقضايا البارزة من مثل ثقافة العلوم وتشمل التكنولوجيا والمجتمع وثقافة الصورة والميديا وصناعة الثقافة، الثقافة الجماهيرية، الاستشراق، خطاب ما بعد الاستعمار والدراسات النسوية والجنسوية وغيرها من الموضوعات، وقد تبنت الدراسات الثقافية دور مساءلة العلوم المنتمية إلى الحقل الاجتماعي وعلوم الإنسان كما استجوبت ممارسات النقد الأدبي التقليدية وممارسات النظرية الجمالية"[1]. وقد مرّ مركز برمينغهام للدراسات الثقافية بتطورات وتحولات عديدة إلى أن انتشرت عدوى الاهتمام بالنقد الثقافي "متصاحبة مع النظريات النقدية النصوصية والألسنية وتحولات ما بعد البنيوية ليتشكل من ذلك تيارات نقدية متنوعة المبادئ والاهتمامات ... وقد تنوعت المصادر النظرية للدراسات الثقافية من مصادر تاريخية وفلسفية وسوسيولوجية وأدبية ونقدية، كما ركزت على العوامل الاقتصادية والمادية وتمجيد الخطاب المعارض والاحتفاء بالهامشي في مواجهة ما اصطُلِح عليه بالراقي، وهكذا يعود الفضل للدراسات الثقافية في الاهتمام

[1]– يُنظر: حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم_ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 2007، ص 20

بالمهمل والهامشي، مما فتح أبوابا من البحث ذي الاتجاه النقدي الجريء"[1] هذا ما جعلها ثورة فعلية على المناهج النقدية التقليدية وعلى الخطاب الفني الأدبي لطرحها ما بعد الحداثي حيث ساهمت في ظهور العديد من الخطابات الهامشية المضادة للخطاب المركزي من بينها النقد الثقافي الذي يُعدّ من أبرز ما أنتجته النظرية النقدية المعاصرة.

3. النقد الثقافي:

يُعدّ النقد الثقافي أحد اتجاهات نقد ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، وهو نقد قائم على أساسٍ تأليفي يجمع كل أدوات التحليل من أجل الوصول إلى مقاربة الظاهرة الثقافية داخل النص، بمعنى البحث عن الأنساق الثقافية المضمرة داخل الظاهرة الأدبية، وقد ساهمت الدراسات الثقافية في نشأة هذا الاتجاه، ومن ثم توسع النقد الثقافي في دائرة اشتغاله من الأدب الراقي فقط إلى نصوص الثقافة الراقية والشعبية من أدب وموسيقى ودراما وخطابات دعائية وسياسية وغير ذلك.

لم يتبلور مصطلح النقد الثقافي منهجيا إلاّ مع بداية التسعينات من القرن الماضي مع الناقد الأمريكي "فنسنت ب.ليتش Vincent B.Leitch" في كتابه (النقد الثقافي: نظرية ما بعد البنيوية) الذي يرى **"أنّ النقد الثقافي لا يُعنى بالأدب المعتمد فحسب بل ينفتح على نسق كلي من الصناعات والظواهر والخطابات اللاّمعتمدة واللاّجمالية، كما أنّه عادة ما يعول على المساءلة الثقافية والتحليل المؤسساتي بقدر ما يستفيد من المناهج النقدية التقليدية كالتأويل النصي ودراسة المرجعية التاريخية ويوظف بالأساس نماذج التحليل النصوصي والخطابي وإجراءاتها"**[2]لذا فإنّ ليتش هو أول من أطلق مصطلح النقد الثقافي على نظرية ما بعد الحداثة واهتم بدراسة الخطاب الأدبي في ضوء التاريخ والسياسة والمؤسساتية واستفاد من مناهج النقد الأدبي، فهو يتعامل مع الخطاب الأدبي من خلال رؤية ثقافية تستكشف ما هو غير مؤسساتي وغير جمالي.

---

[1]– يُنظر: عبد الله الغذامي: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، لبنان، 2005، ص 19-20

[2]– فنسنت ب ليتش: النقد الثقافي (النظرية الأدبية وما بعد البنيوية)، ص 27

ومنهجية ليتش في النقد الثقافي هي منهجية حفرية لتعرية الخطابات بغية استكشاف الأنساق الثقافية ورصد الأبعاد الإيديولوجية متأثرا في ذلك بجاك دريدا ورولان بارت وميشيل فوكو.

يعتبر الناقد السعودي (عبد الله محمد الغذامي) من النقاد العرب الذين تأثروا بالنقد الثقافي عند ليتش، كما يعد من الأوائل الذين تبنوا النقد الثقافي وتطبيقه على النصوص العربية، ويعرّف الغذامي النقد الثقافي بأنه "**فرع من فروع النقد النصوصي العام ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية، معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير مؤسساتي وغير رسمي ... وهو غير معني بكشف الجمالي كما هو شأن النقد الأدبي، وإنما همّه كشف المخبوء تحت أقنعة البلاغي/الجمالي، وكما أنه لدينا نظريات في الجماليات فإن المطلوب إيجاد نظريات في القبحيات**"[1] فالنقد الثقافي بهذا المفهوم لا يعدّ إلغاءً منهجيا للنقد الأدبي بل إنّ النقد الثقافي سيعتمد على أدوات النقد الأدبي في تحقيق أهدافه المنهجية.

وقد ذهب الناقد (جميل الحمداوي) إلى أنّ "**النقد الثقافي هو الذي يدرس الأدب الفني والجمالي باعتباره ظاهرة ثقافية مضمرة، وبتعبير آخر هو ربط الأدب بسياقه الثقافي غير المعلن ومن ثم لا يتعامل النقد الثقافي مع النصوص والخطابات الجمالية والفنية على أنها رموز جمالية ومجازات شكلية موحية بل على أنها أنساق ثقافية مضمرة تعكس مجموعة من السياقات الثقافية التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية والقيم الحضارية والإنسانية**"[2] فالنقد الثقافي بهذا يهتم باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة داخل النصوص الأدبية ودراساتها في سياقها الثقافي والسياسي والاجتماعي والتاريخي والاقتصادي، وبتعبير آخر النقد الثقافي هو ربط الأدب بسياقه وليس بحث عن الرموز الجمالية فيه، وهذا هو نقطة الاختلاف بينه وبين النقد الأدبي.

---

[1]– عبد الله الغذامي: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص 83_84

[2]_ جميل الحمداوي: النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، 8-7-2012، تاريخ المعاينة: 1ماي 2024، http://www.diwanalarab.com

من جهة أخرى يرى الباحث الأمريكي (آرثر أيزابرجر Arthur Asa Barget) أنّ " **النقد الثقافي نشاط وليس مجالا معرفيا قائما بذاته، ... بل هو مهمة متداخلة مترابطة متجاوزة متعددة كما أنّ نقاد الثقافة يأتون من مجالات مختلفة ويستخدمون أفكارًا ومفاهيمًا متنوعة، وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد وأيضا التفكير الفلسفي وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي**"[1]. فالنقد الثقافي حسب هذا الباحث هو نشاط وليس مجالاً معرفياً، يستخدم فيه النقاد المفاهيم التي قدمتها المدارس الفلسفية والاجتماعية والنفسية والسياسية بالإضافة إلى المجالات الأخرى، ثم يطبقونها على النصوص الأدبية، هذا المفهوم الذي تبناه الناقد الجزائري (حفناوي بعلي) في كتابه "مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن" بقوله أنّ النقد الثقافي " **نشاط وليس مجال معرفي قائم بذاته، وأنّ نقاد الثقافة يطبقون المفاهيم والنظريات المتنوعة في تراكيب وتباديل على الفنون الراقية والثقافة الشعبية**"[2] و الموقف نفسه نجده عند المفكر (صلاح قنصوه) الذي يؤكد أنّ "**النقد الثقافي ليس منهجا أو مذهبا أو نظرية ... بل هو ممارسة أو فاعلية تتوفر على درس كل ما أنتجته الثقافة من نصوص سواء أكانت مادية أو فكرية**"[3].

نستنتج في ضوء هذه التعريفات أنّ النقد الثقافي هو ممارسة نقدية تتسلح بالوسائل النقدية التقليدية لدراسة النصوص الإبداعية على تنوعها، ومحاولة استكناه المكونات الثقافية والسياسية والاجتماعية المضمرة والمختفية فيها مع الحرص على دراسة كل الخطابات بغض النظر عن كونها " شعراً أو مسرحا أو رواية أو قصةً أو كلاماً شعبياً... كما يدرس النقد الثقافي مواضيع الطابو كالمرأة والجنس والشذوذ وعلاقة الأنا بالآخر والهويات المهمشة والمواضيع الممنوعة في الأوساط الأكاديمية...وغيرها من الموضوعات"[4] فهو يدرس كل الخطابات الأدبية والفنية، وهذا ما

---

[1]– أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسى، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، مصر، 2003، ص 31

[2]– حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص 20

[3]– صلاح قنصوه: تمارين في النقد الثقافي، دار ميريت، ط1، القاهرة، مصر، 2007، ص 5

[4]– يُنظر: جميل الحمداوي: بين المطرقة والسندان، http://diwanalarab.com

يبعد الانتقائية التي تفصل بين النخبوي والشعبي كما أنه لا يستبعد الدراسة الجمالية التي تعد أصلاً جزءًا من الثقافة.

4. أدوات النقد الثقافي:

ينبني النقد الثقافي على مجموعة من المفاهيم النظرية والتطبيقية التي تعد بمثابة مرتكزات فكرية ومنهجية وهي:

1_ الوظيفة النسقية:

يقترح عبد الله الغذامي إجراء تعديل على النموذج الاتصالي بإضافة عنصر سابع هو ما يسميه بالعنصر الثقافي، إلى النموذج الذي وضعه (رومان جاكبسون Roman Jakobson) والذي حدّد فيه ستة وظائف لستة عناصر وهي "الوظيفة الجمالية لعنصر الرسالة، التعبيرية للمرسل، المرجعية للمرجع (السياق)، المعجمية للشفرة، النفعية للمرسل إليه والتنبيهية لأداة الاتصال، ثم يضيف الغذامي الوظيفة النسقية للعنصر النسقي"[1]. ويعتبر الغذامي هذا العنصر مبدأً أساسيًا في النقد الثقافي ومهمّته استكشاف الأبعاد النسقية المضمرة في النصوص والخطابات، والوظيفة النسقية **"لا تحدث إلاّ في وضع محدّد ومقيد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضا وناسخا للظاهر"**[2]، ويشرح الغذامي ذلك قائلا بأنّ مواصفات الوظيفة النسقية هي: "نسقان يحدثان معا في آن في نص واحد أو ما هو بحكم النص الواحد، يكون المضمر منها نقيضا ومضادا للعلني ... ولابد أن يكون النص جميلا ويستهلك بوصفه جميلا... ولابد أن يكون النص جماهيريا ويحظى بمقروئية عريضة"[3]، فمهمة النقد الثقافي حسب ما يقدمها الغذامي هو دراسة وتأويل الأنساق الثقافية المضمرة والمتوارية خلف البناء اللغوي والجمالي، وغالبا ما تكون هذه الأنساق المضمرة منافية ومعارضة للأنساق الظاهرة في النص الواحد وهذا ما يسميه الغذامي بالوظيفة النسقية.

---

[1]– يُنظر: عبد الله الغذامي: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية) ص64_66

[2]– المرجع نفسه: ص 77

[3]_ يُنظر: المرجع نفسه، ص 78

2_ الدلالة النسقية:

يستند النقد الأدبي في دراسة النصوص وإنتاج الدلالة إلى دلالتين هما: الدلالة الصريحة (المباشرة) والدلالة الضمنية (الإيحائية والمجازية والرمزية)، وبعد إضافة الغذامي للعنصر السابق إلى عناصر النموذج الاتصالي والذي سمّاه بالعنصر النسقي، سيتشكل نوع ثالث من الدلالة هو **الدلالة النسقية** التي تعد قيمة نحوية مخبوءة في المضمر النصي في الخطاب وهي "**ذات بعد نقدي ثقافي وترتبط بالجملة الثقافية**"[1]، وحسب النقد الثقافي فإنّ ما عهدناه من دلالات لم تعد كافية لكشف كل ما تخبئه اللغة من مخزون دلالي لهذا فإنّ الدلالة النسقية "**سوف تكون هي الأصل النظري للكشف والتأويل مع التسليم بوجود الدلالات الأخرى، الصريح منها والضمني، والتسليم بالقيمة الفنية وغيرها من القيم النصوصية التي لا تلغيها الدلالة النسقية، وهذه الدلالات وما يتلبسها من قيم جمالية تلعب أدوارا خطيرة من حيث هي أقنعة تختبئ من تحتها الأنساق وتتوسل بها لعمل عملها الترويضي الذي من هذا النقد أن يكشفه**"[2]، فالنقد الثقافي يبحث في هذه الدلالات المضمرة والمختفية وراء الخطاب اللغوي والجمالي، هذا الشيء الذي أهمله النقد الأدبي الذي صبّ كل اهتمامه في البحث عن أدبية الأدب وجمالياته وأهمل عنصر الثقافة فيه وهكذا ينجز النقد الثقافي ما عجز النقد الأدبيّ عنه؛ وهو اكتشاف المضمر الإيديولوجي الذي يجده في كل أشكال الخطاب الرسمية والشعبية وعبر وسائل التواصل المختلفة.

3_ الجملة الثقافية:

يميّز النقد الثقافي بين ثلاثة أنواع من الجمل هي: الجملة النحوية، الجملة الأدبية (ذات بعد مجازي وإيحائي) بالإضافة إلى الجملة الثقافية التي يعرّفها الغذامي على أنها "**مفهوم يمس الذبذبات الدقيقة للتشكل الثقافي الذي يفرز صيغه التعبيرية المختلفة**"[3] بحيث أنّ الجملة الثقافية تحمل بين ثناياها التصورات والتشكلات الثقافية، ويستعين النقد الثقافي بقراءتها للكشف عن المضمرات الثقافية المختفية في الخطاب، والجملة الثقافية ترتبط بالدلالة

---

[1]– عبد الله الغذامي: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص 73

[2]– المرجع نفسه: ص 78

[3]– المرجع نفسه: ص 73

النسقية، فإذا كانت الدلالة الصريحة تستند إلى الجملة النحوية والدلالة الضمنية تستند إلى الجملة الأدبية فإنّ الدلالة النسقية ستحتاج إلى جملةٍ ثقافية تستند إليها، وقد نجد جملة ثقافية مقابل ألف جملة نحوية باعتبار أنّ الجملة الثقافية هي تعبير مكثف اكتنازي تعنى باستكشاف المنطوق الثقافي، وكشف الجملة الثقافية يأتي عبر العنصر النسقي في الرسالة ثم عبر تصور مقولة الدلالة النسقية.

4_ التورية الثقافية:

التورية مصطلح بلاغي يُقصد به الإيهام والتوجيه والتخيير وهو "**مصطلح دقيق ومحكم وفي المعهود منه يعني وجود معنيين أحدهما قريب والآخر بعيد والمقصود هو البعيد، وكشفه هو لعبة بلاغية منضبطة**"[1]، وهي في المنجز النقدي الجمالي تبحث عن قيمة جمالية بحتة، أما في النقد الثقافي فقد استعار الغذّامي مصطلح التورية ووسّع فيه ليتجاوز معناه البلاغي المحدّد ويتشكل ما أسماه بالتورية الثقافية، وهي كشفٌ للمضمر الثقافي المختبئ وراء السطور من منطلق أنّ الخطاب يحمل نسقين لا معنيين، وأحد هذين النسقين واعٍ والآخر مضمر، والتورية في النقد الثقافي تبحث عن هذا المضمر النسقي الذي يحرك الخطاب.

5_ المجاز الكلي:

يعد مصطلح "المجاز" من مصطلحات البلاغة العربية الذي يعني التوسيع في التعبير بغية تحقيق الإثارة الجمالية، نقله عبد الله الغذّامي من علم البلاغة إلى حقل النقد الثقافي وأحدث فيه بعض التغييرات رغبةً في توسيع مجاله الذي انحصر في البحث عن القيم البلاغية والجمالية، فإذا كان المجاز في النقد الأدبي يعبر عن ازدواجية لغوية بلاغية (الحقيقة/المجاز) فإنّ المجاز الكلي في النقد الثقافي يركز على إدراك ازدواج آخر مختلف، ظاهره تعبير لغوي وباطنه العميق نسقٌ ثقافيٌ مضمرٌ تغطيه جماليات بلاغية، والنقد الثقافي يبحث في المجازات الثقافية التي تتجاوز المجاز البلاغي والأدبي، حيث يتحول الخطاب أو النص إلى مضمرات ثقافية مجازية، وكل خطاب لغوي يخفي مضمرًا نسقيًّا يتوسل بالتعبير المجازي، ويتحرك عبر جملٍ ثقافية متخفية ليؤسس قيمة دلالية غير واضحة المعالم،

[1]– عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، ط1، دمشق، سورية، 2004، ص29

هذا ما عجزت أدوات النقد الأدبي التقليدية عن كشفه وعن إدراك الأنساق الثقافية التي تخفيها اللغة، مما أجبر الغذامي على تحوير هذه الأدوات التقليدية وجعلها أكثر حيوية، بحيث تصبح أدوات بنّاءة قادرة على تعرية الخطابات الأدبية واستنطاق مكنوناتها الثقافية.

6_ النسق المضمر:

أ- التعريف اللغوي لكلمتي (نسق) و(مضمر):

جاء في لسان العرب لابن منظور: "**نسق: النسق من كل شيء: ما كان على طريقة نظام واحد، عام في الأشياء ... والتنسيق: التنظيم، والنسق: ما جاء من الكلام على نسق واحد**"[1] وجاء في مقاييس اللغة لابن فارس: "**النون والسين والقاف أصلٌ صحيح يدلّ على تتابع في الشيء، وكلامٌ نسقٌ: جاء على نظام واحد قد عطف بعضه على بعض**"[2] ومن خلال ما ورد في المعاجم نلاحظ أن كلمة نسق في اللغة العربية تدل على الترتيب والتنظيم.

أما كلمة (مضمر) فهي مشتقة من الجذر (أضمر) التي جاء معناها في المعجم كما يلي: "**ضمر: الضُّمْر والضُّمُر، الهزال ولحاق البطن... والضمير: السرّ وداخل الخاطر.. والمضمر: الموضع والمفعول.. وأضمرت الشيء: أخفيته. وهوىً مُضْمرٌ وضَمرٌ: مخفيٌّ.. وأضمرتهُ الأرض: غيَّبتهُ إمّا بموتٍ وإمّا بسفرٍ**"[3] وفي مقاييس اللغة: "**ضمر: الضاد والميم والراء أصلان صحيحان: أحدهما يدل على دقّة في الشيء والآخر يدل على غيبة وتستّر، فالأول قولهم: ضمَر الفرس وغيره ضمورا، وذلك من خفة اللحم، وقد يكون من الهزال... والآخر الضِّمار، وهو المال الغائب الذي لا يُرجى، وكلُّ شيءٍ غاب عنك فلا تكون منه على ثقة فهو ضِمار... أضمرت في ضميري شيئاً، لأنّه يغيّبه في قلبه وصدره**"[4] من خلال التعريف اللغوي لكلمة

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، الجزء 10، مادة (نسق)، ص 424

[2]- ابن فارس: مقاييس اللغة، الجزء 5، مادة (نسق)، ص 420

[3]- ابن منظور: لسان العرب، الجزء 4، مادة (ضمر)، ص 566-567-568

[4]- ابن فارس: مقاييس اللغة، الجزء 3، مادة (ضمر)، ص 371

مضمر نلاحظ أنه يدلّ على: الدقة والخفاء والغياب. وباجتماع الكلمتين (نسق ومضمر) معاً نخلص إلى مصطلح (النسق المضمر) الذي يعد مفهوما أساسيا في مقاربة النقد الثقافي.

ب. مفهوم النسق المضمر:

يُعدّ النسق المضمر ركيزة أساسية ومفهومًا مركزيًّا في مشروع النقد الثقافي، يعبر مفهومه على أنّ **"الثقافة تملك أنساقها الخاصة التي هي أنساق مهيمنة، وتتوسل لهذه الهيمنة عبر التخفي وراء أقنعة سميكة، وأهم هذه الأقنعة وأخطرها هو في دعوانا قناع الجمالية"**[1] هذا يعني أنّ الخطاب الأدبي البلاغي والجمالي يخفي وراءه أنساقاً مضمرة متناقضة يسعى النقد الثقافي بمختلف أدواته إلى اكتشافها، ومن شروط النسق المضمر حسب الغذامي:

1_"وجود نسقين يحدثان معا وفي آن، في نص واحد، أو فيما هو في حكم النص الواحد

2_ يكون أحدهما مضمرا والآخر علنياً، ويكون المضمر نقيضاً، وناسخا للمعلن...

3_ لابد أن يكون النص موضوع الفحص نصا جماليا، لأننا ندعي أن الثقافة تتوسل بالجمالي لتمرير أنساقها وترسيخ هذه الأنساق.

4_ لابد أن يكون النص ذا قبول جماهيري، ويحظى بمقروئية عريضة، وذلك لنرى ما للأنساق من فعل عمومي"[2].

هذه الشروط الأربعة التي يجب أن تتوفر حتى يتحقق النسق المضمر داخل الخطاب فالوظيفة النسقية تستدعي وجود نسقين اثنين في نص جمالي أحدهما جلي وظاهر يقول شيئًا والآخر مضمر وضمني يقول شيئا آخر مختلف، وهو معاكس تماما للأول، وحسب عبد الله الغذّامي فإنّ النسق المضمر غالبا ما يكون سلبياً أو قبيحاً.

---

[1]– عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 30

[2]– المرجع نفسه: ص 32

7_ المؤلف المزدوج:

يعبّر مفهوم المؤلف المزدوج على أنّ هناك " **مؤلفاً آخر بإزاء المؤلف المعهود، وذلك هو أنّ الثقافة ذاتها تعمل عمل مؤلف آخر يصاحب المؤلف المعلن**"[1] وهو ما يسميه الغذامي بالمؤلف المضمر، فالمؤلف الأول هو الكاتب الجمالي والأدبي الذي ينتج أنساقاً أدبية وجمالية وفنية، ظاهرة ومباشرة أو غير مباشرة عن طريق الإيحائية والرمزية، أما المؤلف الثاني فهو المبدع الثقافي ويتمثل في الثقافة نفسها التي تتوارى وراء الظاهر، فتعمل عمل مؤلف آخر يصاحب عمل المؤلف المعلن، وذلك بغرس أنساقها من تحت نظر المؤلف الذي يكون في حالة إبداعٍ جمالي يخفي أنساقاً ثقافية مضمرة وكامنة، وهذه الأنساق ليست في وعي صاحب النص، لكن لها وجود حقيقي، وإن كانت مضمرة، وهكذا يصبح هناك فاعلان رئيسان: المبدع الفردي (الأدبي والجمالي والفني) الذي يبدع نصا جميلا، والفاعل الثقافي بمشاركة الثقافة كمؤلف ومؤثر يبدع أنساقاً مضمرة يكشفها الناقد الثقافي بمختلف أدواته.

ثانيا: مفاهيم الكتابة النسوية:

1. النسوية عند الغرب:

ظهرت النسوية لأول مرة في العالم الغربي كحركةٍ سياسية اجتماعية للمطالبة بحقوق المرأة اجتماعياً، سياسياً واقتصادياً، ومحاولة تغيير أحوالها بعدما عانت لقرون طويلة من كل أنواع الظلم والاضطهاد والاحتقار من طرف الرجل، وقد ظهرت النسوية في القرن العشرين وبالتحديد في نهاية الستينات كرد فعل على الأوضاع المتردية التي عاشتها المرأة عبر عصور طويلة، وتنطلق النسوية من مبدأ "**أنّ المرأة لا تُعامل على قدم المساواة في المجتمع الذي ينظم شؤونه ويحدد أولوياته حسب رؤية الرجل واهتماماته ... فالرجل يتسم بالقوة والمرأة بالضعف والرجل بالعقلانية والمرأة بالعاطفة والرجل بالفعل والمرأة بالسلبية ... ذلك المنظور الذي يقرن المرأة في**

[1]– عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 33

كل مكان بالسلبية وينكر عليها الحق في دخول الحياة العامة، وفي القيام بدور في الميادين الثقافية على قدم المساواة مع الرجل"[1] لذلك جاءت الحركة النسوية لتعديل ومراجعة هذ النظام السائد في المجتمعات التي فرضت على المرأة حدوداً وقيوداً لأنها امرأة، لهذا فالهدف الأول لهذه الحركة هو إنصاف المرأة وحفظ حقها أولا كإنسان متفرد كامل مسؤول ثم حقوقها في الجوانب الاجتماعية والسياسية والاقتصادية. فالحركة النسوية إذًا هي انتفاضة ضد هيمنة الرجل، اتخذت عدة مسارات منها ما هو سياسي، اجتماعي، ثقافي، أدبي هدفها نقل المرأة من الهامش إلى المتن وإلغاء قاعدة التمييز بين الجنسين.

2. النسوية عند العرب:

تُعدّ النسوية في العالم العربي امتدادًا للفكر النسوي الغربي في بدايات اتصال العرب بأروبا والانفتاح على الثقافة الغربية، وقد جاءت النواة الأولى للحركات النسائية العربية من رحم الحركة الوطنية وارتبطت بقضايا الاستقلال الوطني. كما لم يغفل **"مثقفو النهضة العربية الذين بلوروا قيم العقلانية والإنسانية قضية المرأة وضرورة تحريرها من التقاليد البالية التي كانت تكبلها، وذلك ضمن نطاق اهتمامهم بإصلاح الأوضاع العامة للمجتمع"**[2] ومن أبرز هؤلاء المثقفين بطرس البستاني، رفاعة الطهطاوي، قاسم أمين، طاهر الحداد وغيرهم ممن ساندوا هذه الحركة ودعوا إلى تحرير المرأة واستعادة حقوقها، لتتشكل بعد ذلك نخبة نسائية متعلمة اهتمت بقضايا النساء، ووجدت هذه النخبة في الكتابة وسيلة للتعبير عن قضاياها وآرائها ومواقفها لتتطور فيما بعد إلى إصدار صحف ومجلات متخصصة في قضايا النساء، وانتشرت الجمعيات والصالونات الأدبية لتثير القضايا

---

[1]– سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، تر: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، مصر، 2002، ص 13-14

[2]– وضع المرأة العربية 2005: تأريخ الحركات النسائية في العالم العربي، الأمم المتحدة، اللجنة الاقتصادية والاجتماعية لغربي آسيا (الأسكوا)، بيروت 2005، تاريخ المعاينة: 2 ماي 2024، ص 24
https://digitallibrary.un.org/record/1292071 29-11-2005

الفكرية والسياسية كما عملت النساء العربيات خاصة في مصر ولبنان وسوريا على إصدار مجلات خاصة بهنّ بهدف نشر القصائد والقصص والنقد الأدبي إضافة إلى المقالات...

مرّت الحركة النسوية منذ ظهورها بعدة مراحل وموجات وانتقل مصطلح النسوية ومفهومها إلى مختلف الميادين المعرفية منها الأدب، وأخذت المرأة على عاتقها مهمة الكتابة التي اتسمت بقوة الطرح والجرأة في تصوير نضال المرأة في الحياة والرغبة في الوصول إلى نصرتها في صراعها الطويل ضد الرجل، وقد شاركها في هذا الحدث رجالٌ آمنوا بأحقية المرأة في المشاركة داخل المجتمع في كل النشاطات والتمتع بكل حقوقها شأنها شأن الرجل، ليتشكّل ما يسمى بالأدب النسوي أو النسائي، هذا المصطلح الذي أيّدته مجموعة ورفضته مجموعة أخرى من كلا الطرفين المرأة /الرجل، وبالرغم من تداوله تداولا كبيرا في الساحة الأدبية والنقدية إلا أنّه لا يزال موضوع ارتباك وإبهام وتناقض.

3. الأدب النسوي:

يُعتبر الأدب النسوي ظاهرة أدبية حديثة، يركز على المسائل النسوية وقضايا تحرر المرأة، ويسعى إلى إثبات وجود إبداع نسوي متميز له هويته وملامحه الخاصة، ظهر نتيجة إدراك المرأة لضرورة الخروج عن صمتها وإثبات نفسها وإيجاد مكانتها داخل المجتمع الذي طمس هويتها وسرق حقوقها، وحاول دفنها وهي حية، فظهرت الكتابة النسوية نتيجة الموجة الثالثة للحركات النسوية في الغرب، حيث بدأت الكاتبات في التعبير عن معاناتهن وقهرهن والظلم الذي مورس ضدهن وبدأن في مشروع الدفاع عن حقوقهن ومبادئهن وإبداء آرائهن ومواقفهن تجاه الواقع، ورفضهن لكل أشكال التهميش والعادات والتقاليد البالية الظالمة لهن.

يُعدّ مصطلح الأدب النسوي (الكتابة النسوية) من المصطلحات الإشكالية التي يصعب تحديد ماهيتها، وذلك لاختلاف وجهات النظر حوله بين النقاد والباحثين، مما أفرز ثلاثة مواقف نقدية حول المصطلح، فالكتابة النسوية عند البعض هي أن يكون النص الإبداعي مرتبطاً بقضية من قضايا المرأة والدفاع عن حقوقها، دون ارتباط

بكون الكاتب امرأة، وهكذا يمتاز عن الصنوف الأخرى كأدب الطفل، أدب المهجر، أدب السود... وعند فريق آخر فالأدب النسوي يتضمن تلك الأعمال التي تتحدث عن المرأة والتي تُكتب من طرف مؤلفات.

أما عند الفريق الثالث فالكتابة النسوية تشير إلى ما تكتبه النساء من وجهة نظر النساء، سواء أكانت هذه الكتابة عن النساء أم عن الرجال، أم عن أي موضوع آخر، مع افتراض خصائص تميز هذه الكتابة عن كتابة الرجل، في الوقت الذي يرفض فيه الكثيرون احتمال وجود كتابة مغايرة تنجزها المرأة[1] فانقسم النقاد وحتى الأدباء والأديبات إلى فئتين: فئة مؤيدة للمصطلح تدافع عن أدب متميز خاص بالمرأة، وفئة ترفض هذا التمايز وتشدد على إبداع حقيقي بغض النظر عن الجنس.

1-الموقف المعارض لمصطلح الأدب النسوي:

وقف بعض النقاد والكتاب وقفات معارضة تجاه مصطلح الأدب النسوي والنسائي وذلك لغموض المصطلح وإيحائه بالتصنيف البيولوجي والجنسي، هذا الرأي تشاركته عدة ناقدات وأديبات بالإضافة إلى نقّاد وأدباء.

ترفض الناقدة خالدة سعيد مصطلح الأدب النسوي وترى أنه "**مصطلح شديد العمومية وشديد الغموض وهو من التسميات الكثيرة التي تشيع بلا تدقيق... وإذا كانت عملية التسمية ترمي أساسا إلى التعريف والتصنيف وربما إلى التقويم فإن هذه التسمية على العكس تبدأ بتغييب الدقة وتشوش التصنيف وتستبعد التقويم، هذه التسمية تتضمن حكما بالهامشية مقابل مركزية مفترضة**"[2] وهي المركزية الذكورية، فهذه الناقدة تتجاهل المصطلح، ولا تعترف به بمبدأ أن الأدب النسائي هو أدب إنساني، وهو تماما مثل الأدب الذي يكتبه الرجل.

---

[1]- يُنظر أحلام معمري: إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح ورقلة كلية الآداب واللغات مخبر النقد ومصطلحاته، الجزائر، العدد 2، ديسمبر 2011، المجلد 7، ص 47

[2]- حسن نجمي: شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص 173

الرأي نفسه تشاطرها فيه الأديبة لطفية الزيات التي ترفض أن تُدرج أعمالها الأدبية في قائمة الأدب النسوي خوفا من احتقار ما تكتبه المرأة من قِبل الوعي الذكوري فتقول: **"رفضت دائما التمييز بين الكتابات النسائية وكتابات الرجال رغم شعوري بأن النساء والرجال يكتبون بشكل مختلف"**[1]، فهي ترى أنّ عملية تجنيس الأدب من شأنه التقليل من قيمته وجعله في مرتبة أقل من مرتبة الأدب الذي يكتبه الرجل، والرأي نفسه تتبناه الكثير من الأديبات من أمثال غادة السمان، سلمى خضر الجيوسي، أحلام مستغانمي، بنونة خناثة، نبيلة إبراهيم، لطيفة القبائلي، ريتا عوض، سهام بيومي، والناقدة يمنى العيد... وكذلك يرفض بعض الأدباء والنقاد الرجال مصطلح الأدب النسوي **"من منطلق تجسيد الوحدة الاندماجية بين الجنسين في فعل الكتابة، خاصة وأن بعضهم كانوا من أنصار تحرير المرأة عبر العصور... يضاف إلى ذلك أنهم لم يعترفوا بوجود آليات فنية في أدب المرأة، تختلف عن أدب الرجل"**[2] أي أنّ كتابة المرأة لا تحتوي على خصائص استثنائية تختلف عن كتابة الرجل، من بين هؤلاء نجد الناقد شمس الدين موسى الذي يصرح: **"أنا أرى أن تلك العبارة (الأدب النسوي) لا أساس لها من الصحة، وهي بعيدة تماما عن الموضوعية والعلمية، لأنه لا يمكن أن يكون هناك تقسيم ميكانيكي للأدب، بوصفه أدبا للرجل أو أدبا للمرأة لأن كليهما إنسان"**[3]، وكلاهما يخضع للشروط الثقافية والاجتماعية والحضارية نفسها، وبالتالي فما تكتبه المرأة لا يختلف كثيرا عما يكتبه الرجل.

أما الناقد حسام الخطيب فيتأرجح رأيه بين القبول والرفض، فيرفض المصطلح إذا كان تحديده من خلال التصنيف الجنسي لكاتبه وطريقة المعالجة، أما إذا انطوى مفهوم المصطلح على اعتقاد بأنّ الإنتاج الأدبي للمرأة يعكس بالضرورة مشكلاتها الخاصة، فهذا ما يمكن أن يُكسب هذا المصطلح _حسب رأيه_ مشروعيته النقدية، ويترتب على ذلك أن يجري التركيز عند دراسة هذا النوع من الإنتاج الأدبي للمرأة على مدى ما يقدمه هذا الإنتاج

---

[1]– عامر رضا: الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف قسم الآداب والفلسفة، العدد15، جانفي 2016، ص 4

[2]– حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2007، ص 87

[3]– المرجع نفسه: ص 90

في سبيل معالجة النواحي النفسية النوعية، التي تنفرد بها المرأة عن الرجل أو الظروف الخاصة التي تحيط بوضعها الاجتماعي الخاص ومعاناتها من حيث هي أنثى[1] فهذا الناقد يرفض المصطلح إذا كان تصنيفه حسب الجنس، أما إذا كان يوحي إلى المضمون ويعبر عن القضايا الخاصة بالمرأة فهذا ما يمكن أن يكسبه المشروعية والقبول.

كما يرفض بعض النقاد الذكور الأدب النسوي من منطلق تكريس الهيمنة الذكورية واحتقار ما تكتبه المرأة، ومن أمثال هؤلاء الناقد حسين البحراوي الذي يقول إنّ **"الأدب النسوي لا يرقى في خصائصه الفنية إلى إبداع الرجل، الذي ابتكر اللغة وفرض سيطرته على التاريخ فكانت حكرا عليه وحده... أنا لا أنكر أن هناك اضطهاداً خاصاً بالمرأة لكن هذه المرأة الكاتبة لا يمكن أن تدرس في مجال النقد"**[2] فهو ينكر أدب المرأة ويرى أنه لا يمكن أن يُدرس في مجال النقد وأنه أدب سطحي، ولعل مثل هذه الآراء الصادمة هي التي أدت بالكاتبات إلى رفض المصطلح من الأساس ومعارضته بشدة لأن هذا التصنيف يوحي بعدم المساواة بين الجنسين.

2_ الموقف المؤيد لمصطلح الأدب النسوي:

مثلما أنّ هناك أصوات رافضة هناك بالمقابل أصوات مؤيدة لمصطلح الأدب النسوي من الطرفين المرأة والرجل، ممّن يؤمنون بوجود خصوصية لما تكتبه المرأة ولما يُكتب عنها من طرف النساء والرجال، وفي هذا **"تقول إحدى الكاتبات عن علاقتها بمصطلح الكتابة النسوية: يعنيني بشكل خاص كل مصطلح جديد يعبر عن مفهوم الكتابة النسوية، وإن كانت الكتابة نفسها ليست في حاجة للوفرة في استخدام المصطلحات لأنها كتابة فارقة تعبر عن نفسها، وقادرة على الاستمرار والتفوق، وإلى مثل هذا الرأي تذهب كاتبة أخرى فتصف الكتابة النسوية أنها تجربة مغايرة لكل ما اعتاد القارئ العربي، ومُخالفة لتراثه الطويل، ولكل الصور النمطية التي كانت من نصيب المرأة"**[3] وهذا الموقف يؤكد على أنّ الكتابة النسوية ليست صفة سلبية بل تضفي

---

[1]– يُنظر: حسام الخطيب: حول الرواية النسوية في سورية، مجلة المعرفة، العدد 166، ديسمبر 1975، ص 79-80

[2]– سوسن أبرداشة: الأدب النسوي بين الرفض والتأييد في الوطن العربي، مجلة إحالات، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي مغنية، الجزائر، العدد 3، جوان 2019، ص 231

[3]– حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص 92

خصوصية لأدب المرأة، تلك الخصوصية التي تعطي الكاتبات فرصة الحديث عن أنفسهن وإيصال أصواتهن بالشكل الصحيح، وبطريقة مغايرة عما كان يصفها الرجل ذلك لأن "**المرأة أقدر وأغزر وأصدق في التعبير عن ذاتها.. ولا يمكن لكاتب مهما بلغ من نضج فني وموضوعي التحدث عن المرأة وسبر أغوارها، كما تفعل المرأة الكاتبة مع نفسها أو مع بنات جنسها**"[1]. وهنا يصبح التصنيف ضروريا إذا ما أقررنا بخصوصية ما تكتبه المرأة عن نفسها أو عن أي موضوع أخر من وجهة نظرها لأن رؤية المرأة للحياة وللواقع تختلف عن رؤية الرجل، كما أن ما تكتبه المرأة سيعكس بالضرورة مشاعرها وتجاربها ورؤيتها الفريدة للعالم، خاصة إذا كانت تتحدث عن نفسها مما سيجعل التعبير أصدق وأقرب إلى الحقيقة، هذا ما يقوله الواقع فمنذ أن حملت المرأة القلم وجدت الحرية في التعبير عن نفسها وطموحاتها وهمومها ووصف آلامها وآمالها وأحلامها، هذا ما أصفح عن إبداع حقيقي متميز لابد أن يتوج في خانة خاصة كأدب حقيقي له من المميزات والتفاصيل ما يميزه عن باقي الكتابات، هذا ما تعبر عنه كارمن البستاني حين تقول: "**ليس لنا وللرجل الماضي نفسه ولا الثقافة نفسها ولا التجربة نفسها... ذلك لأنّ المرأة تكتب بشكل متميز عن الرجل، ولم يعد يُنظر إلى هذه الخصوصية في أسلوب الكتابة أنها تعبر عن الدونية بل حرية التعامل معها كحق من حقوق المرأة في التمايز**"[2] بشرط أنّ هذا التمايز لا يجعل أدب المرأة في المرتبة الثانية، وإنما يجعل له خصوصية وقيمة إبداعية استثنائية، تقول حمدة خميس: "**إن أدب المرأة واقعا ومصطلحا ينبغي أن يكون مصدر اعتزاز المرأة والمجتمع والنقاد**"[3] ولا يجب أن يقابَل بالرفض والاحتقار أبدا، بينما تَعتبر نازك الأعرجي أنّ رفض الكاتبات لمصطلح الكتابة النسوية نابع من خوفهن من الرجل نفسه ومن التصنيف فتقول: "**ترفض المرأة إذن المصطلح والتسمية لكي تبقى في النادي الأدبي الذي هو رجولي بالضرورة لكي تتمتع برضا المجتمع الرجولي عن سلوكها المنضبط ... وكل امرأة رافضة هي امرأة**

---

[1]– حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص 92

[2]– سوسن أبرداشة: الأدب النسوي بين الرفض والتأييد في الوطن العربي، ص 232

[3]– حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص 93

مهادنة ومستكينة للرجل"[1] فهي ترى أن سبب رفض المرأة للمصطلح هو خوفها من التصنيف الدوني ومن التهميش وأيضا من خوفها من خروجها من رحمة الرجل، وتصف كل امرأة رافضة للمصطلح والتسمية بالضعيفة والمتشاركة مع الرجل في قهر وظلم المرأة.

3_ بين مصطلحيْ النسوي والنسائي:

كما لم يتفق النقاد في مسألة قبول أو رفض مصطلح الأدب النسوي فإنه لم يجرِ الاتفاق أيضا على مصطلح واحد، حيث ظهرت عدة مصطلحات مترادفة له منها (الأدب النسائي، الأدب الأنثوي، أدب المرأة، الكتابة الأنثوية...) والحقيقة أنّ هذه المصطلحات هي أسماء لمسميات، فالنسوية مصطلح انبثق عن الحركة النسوية، أما النسائية فه اسم مميِّز لجنس المرأة عن الرجل، وأما الأنثوية فهي اسم يعبر عن مجموعة من الخصائص والصفات الاجتماعية والفيزيولوجية التي تميز المرأة عن الرجل، وبهذا المنطلق يمكننا أن نعتبر أنّ **"الكتابة التي تكتبها المرأة عموما تنتمي إلى النسائية من باب أنّ كاتبتها امرأة لا لأنّ خصائصها الكامنة فيها تجسد مواضيع المرأة وقضاياها، وبذلك فإن النسائية أعمّ من النسوية، فكل ما تكتبه المرأة نسائي وليس كل ما تكتبه نسويا بالضرورة"**[2] لأنّ النسوية نشاط إنساني تمارسه المرأة ويمارسه الرجل، وهي الكتابة التي تطالب بحقوق المرأة وتدافع عن قضاياها مقتربة من همومها، باحثة لها عن وجود داخل المجتمع، أمّا الكتابات التي تمارسها المرأة وتعالج فيها قضايا عامة وتعبر فيها عن القضايا الإنسانية فتسمى كتابة نسائية أو أدباً نسائياً.

---

[1]– سوسن أبرداشة: الأدب النسوي بين الرفض والتأييد في الوطن العربي، ص 232

[2]– عصام واصل: الرواية النسوية العربية (مسألة الأنساق وتقويض المركزية)، دار كنوز المعرفة، ط1، عمان، 2018، ص26

ثالثا: أدب السيرة:

1. التعريف اللغوي والاصطلاحي للسيرة:

1. لغةً:

كلمة (سيرة) مأخوذة من المادة اللغوية (سَيَرَ)، وقد جاء في لسان العرب لابن منظور "**السيرة: الطريقة. يقال: سار بهم سيرةً حسنةً. والسيرة: الهيئة. وفي التنزيل العزيز: "سنعيدها سيرتها الأولى". وسَيَّرَ سيرةً: حدّثَ أحاديث الأوائل**"[1] وفي المعجم الوسيط "**السّيرة: السّنة والطريقة. والحالة التي يكون عليها الإنسان وغيره. والسيرة النبوية وكُتُبُ السِّير: مأخوذة من السِّيرة بمعنى الطريقة، وأُدخل فيها الغزوات وغير ذلك. ويقال: قرأْتُ سيرة فلان: تاريخ حياته. جمعها: سِيَرٌ**"[2] من خلال ما سبق يتضح لنا أنّ مفهوم السيرة في اللغة العربية هو الطريقة والهيئة، والحديث عن أحاديث الأوّلين والسابقين وهو مفهوم لا يختلف كثيرا عمّا يعنيه مصطلح السيرة في الأدب.

2. اصطلاحاً:

يُعدّ فن السيرة من أقدم الفنون النثرية، عرفته العديد من الشعوب يتناول "**التعريف بحياة رجل أو أكثر تعريفا يطول أو يقصر، أو يتعمق أو يبدو على السطح**"[3]. ويتقاطع مفهوم السيرة من حيث مفهومه مع مصطلح الترجمة، لِما بينهما من أوجه اتفاق واختلاف "**وقد جرت عادة المؤرخين أن يُسموا الترجمة بهذا الاسم حين لا يطول نفس الكاتب فيها، فإذا ما طال النفس واتسعت الترجمة سميت سيرة**"[4] فالفرق بين السيرة والترجمة يُجليه الشكل فإذا طال النص المكتوب فهو سيرة، وإذا قَصُر فهو ترجمة، وينقسم فن السيرة إلى نوعين: السيرة الذاتية والسيرة الغيرية.

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب، الجزء4، مادة (سير)، ص 451

[2]– نخبة من اللغويين: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط 4، مصر، 2004، ص 467

[3]– محمد عبد الغني حسن: التراجم والسير، دار المعارف، ط1، بيروت، لبنان، 1955، ص9

[4]– المرجع نفسه، ص 27

2. أنواع السير:

1. السيرة الذاتية:

السيرة الذاتية نوع من أنواع الكتابة الأدبية، يعرفها (فيليب لوجون philippe lejeune) على أنّها **"حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركّز على حياته الفردية وتاريخ شخصيته"**[1]، وتسمى أيضا ترجمة ذاتية، مثلما وردت عند محمد عبد الغني حسن في كتاب "التراجم والسير" فيقول: **"الترجمة الذاتية هي أن يكتب المرء بنفسه تاريخ نفسه فيسجل حوادثه وأخباره، ويسرد أعماله وآثاره، ويذكر أيام طفولته وشبابه وكهولته وما جرى له فيها من أحداث تعظُمُ أو تضؤلُ تبعاً لأهميتها"**[2] فهي إذن قصة حياة إنسان يرويها بنفسه ويركز فيها على أهم مراحل وأحداث حياته، طبقا لما هي عليه في الواقع، دون تزييف أو تبديل. والسيرة الذاتية فن قائم بذاته له أبنيته المحددة وأدواته الخاصة، وهي نوع من أنواع الفن القصصي التي لابد أن يكون لها بناء فني محكم مثل سائر الأنواع الأخرى، يقول يحي إبراهيم: **"الترجمة الذاتية الفنية هي التي يصوغها صاحبها في صورة مترابطة على أساس من الوحدة والاتّساق في البناء والروح.. في أسلوب أدبي قادر على أن ينقل إلينا محتوىً وافياً كاملاً عن تاريخه الشخصي"**[3]. فلا يمكن للسيرة الذاتية أن تكون مجموعة من الأخبار والأحداث المتناثرة التي لا يربط بينها خيط من التسلسل والمنطق، وبكونها تنتمي إلى الأنواع الأدبية فلابد لها أن تُصاغ في قالب فني جميل العرض، حسنُ التقسيم بلُغةٍ أدبيةٍ جماليةٍ توحي بالأصالة والقوة والصدق والتأثير، كما أن السيرة الذاتية ليست حديثا ساذجا لكنّها تعبر عن تجربة إنسانية حقيقية يمكنها أن تؤثر إيجابا على قراءها لذا فصاحبها مُلزم على أن يقدّمها في صورةٍ مناسبةٍ حتى يستمتع بها

---

[1]– فيليب لوجون: السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1994، ص 22

[2]– محمد عبد الغني حسن: التراجم والسير، ص 23

[3]– يحي إبراهيم عبد الله: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1975، ص 10

قارئها ويستفيد منها ويتأثر بها. ومن أمثلة السير الذاتية في الأدب العربي: سيرة "سلمان الفارسي"، سيرة "الحكيم الترمذي"، سيرة ابن خلدون "التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرقا"، سيرة "السيوطي"، سيرة "ابن الهيثم"، سيرة الغزالي "المنقذ من الضلال"، سيرة "ابن طولون"، سيرة "الأمير عبد القادر"، "الأيام" لطه حسين، "الساق على الساق" لأحمد فارس الشدياق، "حياتي" لأحمد أمين...وغيرها.

2. السيرة الغيرية:

السيرة الغيرية نوع من أنواع السيرة وهي جنسٌ أدبي يكتبه شخص عن شخص آخر، يعرّفها عبد العزيز شرف على أنّها "**بحث عن الحقيقة في حياة إنسانٍ فذّ، وكشف عن مواهبه وأسرار عبقريّته من ظروف حياته التي عاشها، والأحداث التي واجهها في محيطه والأثر الذي خلّفه في جيله**"[1] فالسيرة الغيرية أن يكتب شخص سيرة شخص آخر، سواء أن يتتبع حياته من الولادة حتى الممات أو أن يسلط الضوء على مرحلة مهمة في حياته، ويتحدّد عمل الكاتب المترجم في جمع المصادر والحقائق وكل الوثائق المتصلة بالشخص الذي يكتب عنه ثم تركيب صورة لحياة ذلك الشخص في شكلِ عملٍ أدبيٍ، ولا تقتصر مهمّة كُتَّاب هذا النوع من السيرة على تصوير حياة الشخص المعني بالترجمة فقط، بل تمتد إلى العصر الذي عاش فيه.

وردت السيرة الغيرية أيضا بمسمى السيرة الموضوعية لأنّها عكس الذاتية، ولأن موضوعها هو الآخر "**حيث يقوم السارد بحكي حياة إنسان آخر ورصد ظروف نشأته متتّبعاً مراحل تطور حياته وانتقالاته في الزمان والمكان، وغالباً ما يكون المُترجَم له في السيرة الموضوعية فرد ذو وضع اعتباري متميّز له مكانة في المجتمع والتاريخ**"[2] أي أنّ المؤلف لن يكتب عن شخص تافه، وإنما سيختار شخصاً مشهوراً ويعرض المنجزات التي حقّقها، وأدّت إلى ذيوع شهرته وأهّلته ليكون موضوع دراسة، ويكون الهدف من دراسة سيرته هو أخذ العبرة وتقديم حياته بوصفها نموذجاً جديراً بأن يُروى ويُحتذى به.

---

[1]– عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، ط1، الجيزة، مصر، 1992، ص 3-4

[2]– محمد بوعزة: تحليل النص السردي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2010، ص34

والسيرة الغيرية أقدم زمنياً من السيرة الذاتية، لأنها برزت مع التاريخ والأدب فمنذ وجود الحضارات والكتاب يؤلفون فيها، فترجموا للحكام والسلاطين وللمحاربين والعلماء والمشاهير في عصورهم، ومعظم تلك الأعمال تندرج تحت مسمى السيرة الغيرية.

3- الفرق بين السيرة الذاتية والغيرية:

تختلف السيرة الذاتية عن السيرة الغيرية في العديد من النقاط، حتى وإن كان كلاهما من الفنون النثرية القصصية، وكلاهما ينتمي إلى فن السيرة الإنسانية، حيث أنّ:

-"السيرة الذاتية نقل مباشر، أمّا الغيرية فهي نقل عن طريق الشواهد والشهادات والوثائق.

- كاتب السيرة الغيرية موضوعيّ يلمّح بسرعة، ويفهم بإحكام ويلمّ الحقائق ويحكم عليها ويمزجها مزجاً مُتعادلاً منسجماً ويصبغها بأسلوبهِ، أمّا كاتب السيرة الذاتية فهو ذاتيٌّ قبل كلِّ شيء، ينظر إلى نفسه ويُسلِّط أضواءَ النّقد ودقة الملاحظة على شخصيته.

- مُترجِم غيره يقف موقف الشاهد لا القاضي، أمّا مُترجم نفسه فإنّه يجمع بين الصفتين.

- كاتب السيرة الغيرية يرتدّ إلى الخلف لينقل صورة العَلَم كما كانت معروفة بين معاصريه"[1] أمّا كاتب السيرة الذاتية فيعتمد على ذاكرته وذكرياته في عرضه حياته الخاصة.

- كاتب السيرة الغيرية مُلزم بأن يقدّم صورة المترجَم له كما هي، وأن يقف وقفة حيادية تجاه الأحداث التي عاشها، وتجاه الأفعال والأقوال التي صدرت عنه، أمّا مُترجِم نفسه فلا يمكن أن يُفرض عليه مثل هذا التقييد، لأنّه مُخيّر بين الأشياء التي يريد سردها والتي يريد أن يتركها بينه وبين نفسه.

- **"تتبع السيرة الذاتية من الداخل متجهةً نحو الخارج على عكس السيرة الغيرية"**[2] لأن ترجمة الذات تبدأ من الذات أو النفس لتخرج إلى الواقع، عكس ترجمة الغير فكاتبها يبدأ من الوثائق والمعلومات التي يتوسّل

---

[1]- عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، ص 5-6

[2] - إحسان عباس: فن السيرة، دار الشروق، ط1، عمان-الأردن، 1996، ص 104

بها للدخول واستكشاف المكامن الذاتية والمشاعر والأحاسيس الخاصة بالشخص المترجم له.

– تشترك السيرة الذاتية والغيرية في بعض النقاط كالبناء الفني، وبعض الصفات التي يجب أن يتحلى بها كاتب السيرتين كالصدق والواقعية وقوة التأثير.. حيث يوجد بينهما تشابه كالذي بين الكثير من الفنون الأدبية النثرية خاصة، لكن القول باتفاقهما التام خاطئ وبعيد عن الصواب، فشتان بين أن يشرح الشخص نفسه وحياته وبين أن يشرح حياة غيره، فحتى لو استطاع مُترجم الغير أن يصور الأحداث ويعيد الأقوال فإنّه لن يستطيع أن يصف الشعور والإحساس بحذافيره.

3. بين السيرة والرواية:

بالرغم من أنّ فن السيرة يُعد من أقدم الفنون الأدبية التي تداولتها العديد من الشعوب في كل العصور إلا أنّه كان يفتقد للكثير من العناصر، مما جعله مُستبعدًا من قائمة الأنواع الأدبية، وظلّ لوقت طويل مرتبطاً بكتب التاريخ وكانت لُغته تتراوح بين التسجيل والاعتراف، ومنذ بداية العصر الحديث أخذ فنّ السيرة طريقه في التطور والنمو ومع بداية القرن العشرين ازدهر وتعدّدت صوره الأدبية كما اختلط وتفاعل مع الأجناس الأخرى القريبة منه كالرواية، وظهر ما يسمى بإشكالية تداخل الأجناس الأدبية فمعظمها يدخل في علاقة تماثل، وبعضها يكمل البعض مما يصعب إيجاد نوع أدبي نقي خالي من أصداء الأنواع الأخرى، وتؤكد النظريات الحديثة أنّ الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية تكاد تنمحي لوجود تداخلٍ بين النصوص، وقد تطرّق العديد من الباحثين إلى ظاهرة تداخل وتعالق الأجناس الأدبية بما فيها التداخل بين السيرة والرواية الذي أدى إلى ظهور جنس أدبي جديد يُطلق عليه بالرواية السيرية أو السيرة الروائية (رواية السيرة الذاتية، رواية السيرة الغيرية).

1– الفرق بين السيرة والرواية:

يرى العديد من الباحثين أنّ الرواية وإن كانت فنًّا إبداعيًّا تخييلياً فليس معنى ذلك أنّها منقطعة الصلة بالواقع وخالية من الحقائق، والسيرة وإن كانت فنًّا مرتبطًّا بالواقع فذلك لا يعني أنّها تخلو تماما من الخيال، فمؤلف السيرة

لا يُعد مؤرخًا يسجل الوقائع كما حدثت بحذافيرها، والسيرة بانتمائها للأدب تقتضي الخروج بعض الشيء عن الواقع، وهنا يظهر إبداع الكاتب، وتظهر أدبية النص السيري، فمنذ بداية العشرين ازدهر فن السيرة وانفتح على الكثير من العناصر التي جعلته يلتحق بقائمة الأنواع الأدبية القصصية، فظهرت العديد من الكتابات السيرية التي اتخذت أشكالاً جديدة تشبه إلى حدٍّ بعيد الأنواع القصصية الأخرى، وبالخصوص الرواية، ومنذ أن دخل فن الرواية إلى الساحة الأدبية العربية وأخذ مكانه بين الأنواع النثرية بدأ بعض الأدباء في اتخاذ سيرهم الخاصة كمواضيع للرواية واستفادوا من تجاربهم الشخصية في بناء عوالمهم الروائية مثل كتاب "الأيام" لطه حسين و"إبراهيم الكاتب" للمازني، "أنا" للعقاد، "عودة الروح" لتوفيق الحكيم، "أصداء السيرة الذاتية" لنجيب محفوظ وغيرها، وآخرين اتّخذوا سير أعلام من العصور السابقة كشخوص رئيسية في كتاباتهم الروائية مثل العبقريات للعقاد، "حياة محمد" لمحمد حسين هيكل (سيرة عن الرسول صلى الله عليه وسلم)، "جبران" لميخائيل نعيمة، "أبو نواس" لعمر فروخ، "الحسن البصري" لإحسان عباس وغيرها.

- **أوجه التشابه بين السيرة والرواية:** تتشابه الرواية والسيرة من حيث البنية، إذ أنّ كلا الجنسين يحتويان على عناصر الزمان والمكان والشخصيات والأحداث والحكي ... أي أنهما تتشابهان في الشكل الخارجي والهيكل الفني.

- **أوجه الاختلاف بين السيرة والرواية:** تختلف السيرة عن الرواية في:

– السيرة بنيتها مغلقة ومنتهية، أما الرواية فبنيتها منفتحة على كل الأزمنة.

– السيرة لا تمتد في المستقبل، فهي حكي استرجاعي تتمحور أحداثها حول الشخصية الرئيسية وما حدث لها في الماضي، أما الرواية فتصور حياة متطورة ونامية فيشهد القارئ أهم اللحظات في حياة الشخصيات تتطور أمامه على صفحات الكتاب.

– الأحداث والشخوص والأماكن في السيرة هي ذات مرجعية واقعية بحتة، أما الرواية فتعتمد على عنصر التخييل فتستعمل شخصيات خيالية، وأماكن غير حقيقية وأحداث من وحي الخيال.

ورغم كل الاختلافات التي ذكرت سابقا إلا أنّ الرواية والسيرة بينهما علاقة وطيدة ولا يمكن الفصل بينهما فالحدود الفاصلة بينهما قد لا تبدو مطلقة ونهائية، إذ أن هذين الجنسين ينضمّان في الأخير ليعرفا بما يسمى: **السيرة الروائية** بنوعيها (**رواية السيرة الذاتية**) و(**رواية السيرة الغيرية**).

2– السيرة الروائية/ الرواية السيرية:

هي شكل من أشكال السرد يقوم به شخص واقعي للكشف عن سيرة حياته (في السيرة الروائية الذاتية) أو عن حياة أحد الأشخاص المشهورين (في السيرة الروائية الغيرية)، من خلال كتابة إبداعية بعيداً عن الرتابة التي كانت تميز أدب السيرة سابقا والتي كانت تدفع بالقراء إلى النفور عن قراءة تلك السير، لكن هذا النوع الأدبي الذي يجمع بين واقعية السيرة وفنيات الرواية يلغي ذلك النفور ويجعل القارئ في فضول وتشوق دائم لمعرفة تفاصيل السير، يُعرف هذا النوع بأنه "**ممارسة إبداعية مهجنة من فنين سرديين معروفين: السيرة والرواية، فلا يقصد بالتهجين معنى سلبيا، إنما التركيب الذي يستمد عناصره من مرجعيات معروفة وإعادة صوغها وفق قواعد مغايرة**"[1] فهي إذا كتابة إبداعية سردية تتناول الحديث عن سيرة شخص حقيقي في قالب روائي فنّي سواء أكان المؤلف يتحدث عن نفسه ويستغل تجاربه الشخصية ووقائع حياته فيشكلها في صورة سيناريو روائي فتسمى كتابته برواية السيرة الذاتية، أو يتحدث عن سيرة أحد الأعلام المشاهير في عصره أو العصور التي سبقته، وقد يكون هذا المشهور أديباً أو شاعرا، حاكماً، سياسياً، سلطانا، عالم دين ... أو غير ذلك، فيسمى عمله الأدبي برواية السيرة الغيرية.

أ– رواية السيرة الذاتية:

بما أن الكتاب أصبحوا يتجنبون تعرية أنفسهم وتفاصيل حياتهم في السيرة الذاتية فإنهم وجدوا في رواية السيرة الذاتية متنفسا لهم، فعلى الرغم من عرضهم لصفحات حياتهم فإنهم يعتمدون على المراوغة عن طريق الإضافة والخلق التي تفرض مزج الواقع بشيء من الخيال، وهذا أهم ما يميز رواية السيرة الذاتية فهي لا تنسلخ عن حياة

[1]– عبد الله إبراهيم: السيرة الروائية، مجلة نزوى، عمان، العدد 14، أفريل 1998، ص 17

صاحبها، ولا تستوجب تمام المصداقية، يقول (جورج ماي George May) في كتابه "السيرة الذاتية": **"الرواية والسيرة الذاتية هما شكلان يمثلان قطبين لجنس أدبي مترامي الأطراف، يجمع بين الآثار المنضوية فيه إنها تتخذ من حياة الإنسان موضوعا لها"**[1]، بينما يقول سلطان بن سعد القحطاني: **"لا يمكن أن تكون الرواية سيرة ذاتية، ولا السيرة يمكن أن تكون رواية"**[2]، بالنظر إلى هذين القولين يتضح اختلاف النقاد حول إشكالية التهجين بين هذين الجنسين الأدبيين وذلك لاختلافهما في الجوهر وتشابههما في المظهر، وبالرغم من هذا الاختلاف في وجهات النظر بين النقاد إلى هذا النوع الأدبي الجديد إلا أنه لاقى نصيبا وافرا من الرعاية والاهتمام في الساحة الأدبية والنقدية، ليصبح فناً قائماً بذاته اتجهت نحوه الأقلام الغربية وأبدعت فيه، ثم انتقل هذا الاهتمام إلى الساحة الأدبية العربية بعد التأثر والإعجاب بهذا الجنس الجديد الفاضح لعيوب الذات والمعري لحقيقة الإنسان، غير أن الكتاب العرب وبحكم التقاليد العربية التي تميل إلى التحكم والتستر الذي يحكم المجتمع العربي آلت دون الانغماس في هذا النوع والكتابة فيه بكل جرأة وصدق، دون الأخذ بالاعتبار لأي سلطة، واكتفت الأقلام العربية أو الراوي العربي بتدوين سيرته الفكرية ومشواره العلمي منذ عهد الطفولة إلى وقت كتابته مرورا بمراحل حياته والصعوبات التي واجهته لتحقيق ما وصل إليه خاصة الظروف الاجتماعية، ولعل أول من استوفى العناصر الفنية للسيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث هو طه حسين في كتابه "الأيام" لتتوالى بعده النصوص معجبة ومتأثرة به مثل "أنا" للعقاد، "حياتي" لأحمد أمين، "سبعون" لميخائيل نعيمة، وغيرها من الأعمال التي تعد نصوصاً تأسيسية وتمهيدية لهذا النوع.

لتنفجر فيما بعد بطريقة مغايرة وأسلوب مختلف يضاهي السير الغربية الروائية، ويعتبر محمد شكري في رأي معظم النقاد والدارسين أول من كتب سيرة ذاتية عربية بحق، تحت عنوان "الخبز الحافي" هذه السيرة التي واجه بها الطابوهات والمسكوت عنه وتحدى بها الواقع العربي الذي ما انفك يفرض سلطته على الأدباء ويقيدهم تحت

---

[1]– جورج ماي: السيرة الذاتية، تر: محمد القاضي وعبد الله صوله، رؤية للنشر، ط1، القاهرة، مصر، 2017، ص 291

[2]– سلطان بن سعد القحطاني: الرواية في المملكة العربية السعودية، نادي القصيم الأدبي، ط2، بريدة، السعودية، 2009، ص 287

مسميات التقاليد، تجاوز شكري كل هذا ليكتب بكل صدق وعفوية، بكل جرأة ولامبالاة قصة حياته بجل فضائحها ومعاناتها من فقر وجوع، من معاناة سلطة الأب ومن قهر الحياة له وبؤسها ومآسيها، أفرغها الكاتب في أوراق بلغة همجية قاسية لكنها تعبر بصدق عن محمد شكري الحقيقي المهمش، مدمن الحانات، كثير النزوات، لتدفعه روايته إلى الشهرة والبروز بعد تحدٍ كبير، لكنه واجه عيونا لادغة نهشته من كل جانب، كما لاقته عيون معجبة بجرأته وقوته، ليردف الكتّاب من بعده وعلى نهجه ونهج جرأته يدونون سيرهم الذاتية بكل جوانبها الجميلة والقبيحة، السعيدة والحزينة، ويصورون ما عدت عليه أرواحهم في عالمهم العربي ويفضحون واقعهم بكل سوءاته، عاملين على إيصال أصوات الأفراد المهمشة الذين تاهت أصواتهم في الزحمة بين الجماعات، دون أدنى خوف من المجتمع وتعقيداته، لتكتمل الكتابة السيرية الروائية العربية بما هي معروفة عند الغرب بكل خصائصها.

ب– رواية السيرة الغيرية:

تعد رواية السيرة الغيرية نوعاً مهجنًا من نوعين أدبيين هما الرواية والسيرة الغيرية، فهي تقوم على **"كتابة رواية اعتمادا على استحضار حياة شخصية حقيقية تنتمي إلى عصر معين، قريب أو بعيد، حاضر أو ماضي، لكنها في كل حال شخصية متفردة أو متميزة، تمتلك حياة دالّة مشبعة"**[1] ومعنى هذا أنّ الشخصية التي سيختارها الروائي كمادة رئيسية لروايته يجب أن تكون شخصية مشهورة ومعروفة سواء أكانت من الماضي أم من الحاضر، وتكون سيرة هذه الشخصية مشبعة بالأحداث والأخبار التي تستحق أن تُروى في قوالب فنية وترقى لأن تكون موضوعا يُطرح في الساحة الأدبية، وهذا النوع من الكتابة الذي يستدعي التنقل إلى حياة الآخرين وتتبع تفاصيل حياتهم يشبه فن التراجم المعروف في التأليف التاريخي هذا ما يجعل السيرة الغيرية نوعا يتردد بين الأدب والتاريخ.

ورد في معجم (المصطلحات العربية في اللغة والأدب) مصطلح فرنسي يرادف مصطلح رواية السيرة الغيرية هو "Biographie Romancée" تم تعريبه في المعجم ب (الترجمة القصصية) وتعريفه بأنّه: **"قصة تتناول**

[1]– محمد عبيد الله: رواية السيرة الغيرية، دار كتارا للنشر، ط1، الدوحة، قطر، 2020، ص 56

حياة شخص حقيقي بأسلوب روائي خيالي مثال ذلك "ابنة المملوك" (1926م) لمحمد فريد أبو حديد، و"الشاعر الطموح" (1947م) لعلي الجارم"[1] فمطلح الترجمة القصصية في مفهومه يشبه إلى حدٍّ بعيد مفهوم رواية السيرة الغيرية التي تعد أيضا قصة أو رواية تتخذ سيرة حياة شخص حقيقي كموضوع للكتابة بأسلوب روائي يعتمد على الخيال.

لقد حدّدت الباحثة (مارلين بوث Marilyn Booth) **"لونا روائيا مبكرا في الأدب العربي الحديث نستطيع أن نعده جذرا من جذور رواية السيرة الغيرية، ... سمته (بوث) "محاكاة المذكرات" ظهر هذا اللون في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين، وتميز فيه بعض الكتاب، منهم عيسى عبيد (ت: 1922م) الذي كتب مذكرات غيرية بأسلوب قصصي–روائي كما في كتاب (مذكرات حكمت هانم)"**[2]وقد اعتبر الباحث (محمد عبيد الله) في كتابه (رواية السيرة الغيرية) أنّ رواية "ليالي إيزيس كوبيا–ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" للروائي الجزائري واسيني الأعرج **"ضرباً جديداً يستأنف هذا النوع من رواية "محاكاة المذكرات" الذي ظل ظهوره متقطعاً أو مسدوداً في القرن العشرين، كما لاحظت (مارلين بوث)، ولكنه يبدو أنه في طريقه للعودة بتقنيات توجهات جديدة"**[3] فواسيني الأعرج كتب السيرة الغيرية للكاتبة مي زيادة لكن بتقنيات الرواية والخيال، فمن جهة قام بجمع المعلومات والوثائق المرجعية والدقيقة الكافية عن شخصية مي زيادة ثم حاول اختيار ما تصوّر أنه ضروري أو يساعد الكتابة الروائية، كما أن ميْ تُعدّ شخصية تاريخية مهمة في الأدب العربي، عاشت حياة مليئة بالأحداث، وكانت ضحية للغدر والمؤامرات مما جعل قصّتها مادة حيوية لتكون حبكةً لرواية، و كلّ فصل من حياتها يمكن اتّخاذه كحبكة مختلفة، كقصتها مع جبران خليل جبران وقصتها مع العقاد وقصة حبها الأعمى لابن عمها جوزيف، قصة مراهقتها كفتاة طموحة استطاعت أن تصبح أديبة كبيرة ورائدة في الحركة النسوية، لكن الأعرج اختار الفترة الأهم في حياتها والأغنى بالأحداث والمآسي، وهي آخر فصول

---

[1]– مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، لبنان، 1984، ص94

[2]– محمد عبيد الله: رواية السيرة الغيرية، ص 57

[3]– المرجع نفسه: ص 58

حياتها حيث عاشت سلسلة ثقيلة من الهموم والفقد، بدأت بأبيها ثم أخيها وحبيبها جبران لتختتم بأمها الصدر الحنون ومنبع الدفء والأمان، وجدت ميْ نفسها وحيدة بلا متكأ كفريسة ضعيفة طعنتها الحياة بخنجر الفقد فاستحلّت لحمها الوحوشُ البشرية وانهالت عليها غدراً واستغلالاً وهجراناً، عائلتها وأصدقاؤها وأحباؤها كلّهم اشتركوا في التوقيع على مأساتها الكبيرة التي خرجت منها جثة هامدة لا روح فيها، كل هذا صوّره واسيني الأعرج وأكثر، ولكي يُحمّل الرواية بعداً خيالياً وتشويقياً أكثر **"طوّر حبكة روائية مشوّقة تقوم على مبدأ العثور على مخطوط ضائع وقيّم، وتقديم مادته محقّقة للقارئ المتشوّق أو المتطلّع إلى الأسرار الجديدة، ومضامين المخطوطات التي لم تُقرأ من قبل"**[1]،خاصة وأن مسألة تحقيق وقراءة المخطوطات مسألة معروفة ومهمة عند قرّاء الأدب، لأنها تنفتح على معلومات وأحداث حقيقية غامضة تستدعي الاكتشاف والبحث والتعمق، وواسيني كاتبٌ يعرف حقيقةً ما يبحث عنه القارئ، فقصة المخطوط كانت لعبةً فنيةً بقصد التشويق وإثارة ذهن القارئ، الذي سيتساءل فعلا عما كتبته أديبة كبيرة في ذلك المخطوط خاصة أن الكاتب صرّح بأنها كتبته أثناء إقامتها بمستشفى العصفورية تحت وطأة تهمة الجنون واضطراب العقل، ووجد واسيني أن تقديم سيرتها بأسلوب السيرة الذاتية وضمير المتكلّم سيشعر القارئ بالقرب أكثر من تجربة مي ومعاناتها وآلامها، فكان العمل سيرةً غيريةً بأسلوب سيرةٍ ذاتيةٍ في قالبٍ روائيٍ يموج فيه الخيال مع الحقيقة، هذا ما يجعلنا نعتبر رواية "ليالي إيزيس كوبيا" نموذجاً لرواية السيرة الغيرية.

[1]– محمد عبيد الله: رواية السيرة الغيرية، ص 74

الفصل الأول: صورة المرأة في الرواية

المبحث الأول: صورة المرأة اجتماعيًّا:

أولاً: صورة المرأة المثقفة/المتعلمة

ثانيًا: صورة المرأة المهمّشة

ثالثًا: صورة المرأة المناضلة

رابعًا: صورة المرأة المعنّفة

المبحث الثاني: صورة المرأة نفسيًّا:

أولا: الخذلان الأسري

ثانيا: الخذلان الاجتماعي

ثالثا: الخذلان الثقافي

المبحث الثالث: المكون الثقافي في صورة المرأة:

أولا: الصورة المثالية

ثانيا: الصورة العادية

ثالثا: الصورة الاستغلالية

الفصل الأول: صورة المرأة في الرواية:

تشكل المرأة عنصرًا مهمًا في الخطابات الأدبية فهي حاضرة منذ الأزل، ومنذ ولادة الأدب مع الإلياذة والأوديسة والأعمال الخالدة، فإذا كان الأدب حديثا جميلا، فإنّ المرأة مخلوق جميل يدفع بهذا الأدب لأن يكون جميلاً.

اختلف تصوير المرأة عبر العصور من شخص إلى آخر فمنهم من وصفها بالشيطان ومنهم من شبهها بالملائكة، ومنهم من تغزل بها في صورة حبٍ عذريٍ طاهر ومنهم من نعتها بالجنس اللطيف، وكل تلك الكتابات التي استهدفت المرأة كموضوع، سواء بمدحها أو بذمها، انعكست على مجرى ومسار تطور هذه المرأة عبر العصور وأثّرت فيها وعليها، فمن جهة شجّعتها كي تكون إطارًا فاعلًا داخل المجتمع ومن جهةٍ أخرى أعادتها إلى القاع حيث القهر والظلم والاضطهاد.

يحدّثنا أدب العصر الجاهلي أنّ المرأة لم تكن شيئا يخجل المرء من الحديث عنه فقد كان الشعراء يستفتحون قصائدهم بالتغزل بها، ولم يكن الحب شيئا يعبر عن فضيحة أو خجل اجتماعي بل كان موضع فخر واعتزاز فقد كانت القصائد تذكر النساء بأسمائها، وهذا طبعًا لا يعكس الوضع الحقيقي للمرأة في العصر الجاهلي فقد كانت تعاني من كلّ أنواع الظلم والاضطهاد، من هيمنة الرجل والمجتمع الذكوري، فزُوِّجت قسرا وحُرمت من الميراث ومن التصرف في أموالها كما دُفنت وهي حيةٌ تُرزق، فكان يُنظر إليها أنها جسد بلا روح لا تملك حق القرار، لكن هذا الوضع لم يستمر فبمجيء الإسلام تغير الوضع الاجتماعي للمرأة حيث أخرجها من الظلمات إلى النور وأعاد لها حقوقها المسلوبة ومنحها حق الاختيار واتخاذ القرار، خاصة فيما يتعلق بمسألة الزواج والطلاق والميراث، ولم يفرقها عن الرجل إلا على حساب التقوى لقوله تعالى: **"يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم إن الله عليم خبير"** سورة الحُجُرات/الآية 13.

انتقلت المرأة في العصر العباسي من موضع المتغزل به فقط إلى موضع الكاتبة والشاعرة، وشاركت المرأة الحرة والجارية في دخول عالم الأدب، فهجت ما لم يناسبها ومدحت ورثت، لأن العلم عمّ الجميع آنذاك فاشتركت المرأة

والرجل في كل أنواع المعارف بما فيها الأدب، لكن هذا لا يعني أن المرأة عاشت حياة مثالية فهي لم تسلم من الخوف من هذا المجتمع الذي يظلمها تارة ويعليها في السماء تارة أخرى، كما لم تسلم من انعدام المساواة، وهذا راجع للتغيرات التي حدثت للمجتمع الإسلامي نتيجة الابتعاد عن تعاليم الإسلام مما أدى إلى تغير نظرة الرجل للمرأة وطغيان عدم المساواة والتمييز الجنسي بين المرأة والرجل.

تباينت طرق تصوير الأدب للمرأة في العصر الحديث وتأرجحت بين التملك والفحش تارة وبين الإجلال والمكانة الرفيعة تارة أخرى، فهذا العقاد حطّ من قيمة المرأة ووصفها بالبليدة والخائنة، وذاك قاسم أمين جعلها في مقدمة الإنسانية وأنها الركيزة الأساسية التي يجب الاهتمام بها وتوعيتها بدورها الجبار والدفاع عن حقوقها المسلوبة.

يدافع أدب نزار قباني عن المرأة ويرى أنه لا منقذ لها سوى أدب يتعدى كلّ ما تجتره الأمم من قيم لابد من تعريتها وزوالها، هكذا قام نزار بتعرية الثقافة العربية وازدواجيتها في أدبٍ ملتهب قاسٍ شكله داخل إطار جميل بلغة رنّانة.

في صورة أخرى يرى بعض الأدباء أن المرأة جسدٌ بلا روح، فلجؤوا إلى الوصف الجسدي للنساء والتصريح بكل شهواتهم المريضة، وأضحت المرأة حسب تعبيرهم جسدًا وسلعة تُباع وتُشترى ودورها لا ينأى عن إمتاع الرجل وخدمته، وهذه كلّها صور توحي بالانتقاص من قيمة المرأة وقدراتها.

شكل عنصر المرأة في الرواية العربية المعاصرة لغزًا كبيرًا تتراوح صورتها بين التقدير والاحتقار وبين الإيمان بأحقيتها وبدورها في المجتمع وبين الخوف منها وعليها، والمقام هنا لا يسعنا للحديث عن الكم الهائل من الروايات والكتابات التي تتحدث عن المرأة سواء بالإيجابية أو بالسلبية، لهذا سيذهب تركيزنا إلى رواية واحدة هي "ليالي إيزيس كوبيا" للروائي الجزائري واسيني الأعرج لنرى كيف كان حضور المرأة في هذه الرواية وكيف تجلّت صورة المرأة العربية فيها اجتماعيا ونفسيا.

المبحث الأول: صورة المرأة اجتماعيًا:

تعد المرأة جزءًا لا يتجزأ من بنية المجتمع الأساسية وهي نصفه الثاني، حيث تؤدي أدوارًا محورية في إرساء دعامته كما تقوم بمهام التنشئة الاجتماعية، فهي التي تلد وتربي وتعلّم مكارم الأخلاق، إلا أنه في كثير من الأحيان نجد أن المجتمع لا يقدّر هذه الجهود التي تبذلها المرأة ولا يعترف بمكانتها ولا بالدور الجبّار الذي تقوم به، مما جعل المرأة مهمّشة ومُعنفة لا قيمة لها مهما بلغت من درجات العلم والثقافة والعبقرية، وهذا كله ناتج عن التمييز الجنسي الذي تفرضه المجتمعات الذكورية والذي يكرس فكرة أفضلية الرجال على النساء.

أولاً: صورة المرأة المثقفة/المتعلمة:

قبل الحديث عن المرأة المثقفة يستوجب علينا الإشارة إلى مفهوم المثقف أولاً، رغم أنه من الصعب تحديد تعريف واحد وشامل للمثقف وذلك لاختلاف المعايير التي تجعل من المرء مثقفاً حسب وجهات النظر المختلفة، فهناك **"من يعرف المثقف بأنه الحاصل أو الحاصلة على الشهادة العليا الجامعية، وهناك من يعرفه بأنه المتخصص في الشؤون الثقافية"**[1] وهناك من يرى أنّ المثقف هو **"صاحب الرؤية النقدية للمجتمع، أو هو العالم القلق، أو هو المبدع في مجال الأدب والفنون والعلوم والفكر"**[2]، وهذا التعريف لا يقتصر فقط على المثقف بل على المثقفة أيضا، حيث تعد المثقفة هي المرأة القوية التي استطاعت أن تحرّر عقلها ودفعه للتفكير، فكانت الوسيلة الأفضل لها هي التعلم والإيمان بأن الجهل هو العدو الأول لها، فقد حان الوقت لتخرج عن صمتها ولتُسمِع صوتها للعالم بأنها قد اكتفت من الجلوس بين أربعة جدران وأنها تريد الانخراط داخل المجتمع وتحمل نصيبها من قضاياه والمساهمة بأدوار متعددة إلى جانب الرجل، فهي لم تُخلق فقط لتجلس في البيت وإنما لها نصيب خارجه من الثقافة والتعليم والعمل وحتى في التنزه والمشاركة في كلّ المجالات والنشاطات شأنها شأن الرجل.

---

[1]- أمين الزاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية المفهوم والممارسة، دار النشر راجعي، د. ط، الجزائر، 2009، ص 25

[2]- المرجع نفسه، ص 25

المرأة المثقفة لا تغفل عن إثبات نفسها بكل الطرق بالقول وبالقلم، يقول عبد الله الغذامي في كتابه المرأة واللغة: **"كلام المرأة هو إحضار لها ولو تكلمت فهذا يعني أنها حضرت وصارت كائنا حيا محسوسا، في ذلك تكسير لنموذج المؤنث بوصفه جسدا قصيا ومعلقا في الفراغ الخيالي المذكر"**[1]، فصمت المرأة هلاكها، لأنها إذا صمتت نُسيت، وإذا ما تكلمت حضرت، فلابد لها من إسماع صوتها والمطالبة بحقها لأنها هي الوحيدة التي تستطيع أن تحقق ذاتها وتسترجع هويتها المسلوبة.

تعد الكتابة ملجأ المرأة الوحيد للتعبير عن آلامها وآمالها وطموحاتها وأحلامها، هذا ما نجده في الرواية على لسان بطلتها مي زيادة: **"أنا كاتبة، وكل شجني يمر عبر لغتي. لا أريد الشيء الكثير، من ساعة ما أصبحت نزيلة هذا المكان وأنا أرجوهم أن يأتوني بكرسيّ وطاولة ... أنا لا أحتاج يا سيدي إلى أكثر من بعض الأقلام، وكراريس صغيرة للكتابة"**[2] فهي أدركت أن سلاحها الوحيد هو الكتابة التي وجدت فيها المتنفس والسند الحقيقي والبلسم لجروحها العميقة ومعاناتها التي لم يخفف عنها غير أقلامها وأوراقها التي وجدتها آذانا صاغية لها ولمكبوتاتها ومآسيها، فلجوؤها للكتابة في كل مرة تيأس فيها جعل منها شخصية صامدة لا ترضخ ولا تستسلم، تقاوم في صمت جاعلةً من كتبها بيتاً لها ولأحزانها.

يصور لنا الكاتب "ميْ" بصورة المرأة المبدعة التي بالرغم من أنها كانت شبه سجينة في ظلام العصفورية إلا أنها أبدعت في رسم صورة عن الحياة هناك، وذلك من خلال معاشرتها للنساء المختلات عقليا، ومن خلال ملاحظاتها للأشياء والأحداث هناك فهي تدري وضعها وتدري كيف يُنظر إليها لأنها ليست أي امرأة، هي امرأة مثقفة ومتطلعة على مختلف العلوم والفنون، والكاتب يدرك هذا جيدا فقد احتفى بها ورفع من مكانتها وحقق حضورها فقال على

---

[1]– عبد الله الغذامي: المرأة واللغة 2 (ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، لبنان، 1998، ص 40

[2]– واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا (ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية)، موفم للنشر، د.ط، وحدة الرغاية– الجزائر، 2017 ص 76

لسانها: **"لعل معرفتي تسع لغات، ستجعل هذا الوطن أكثر اتساعا، يفيض قليلا عن حدود وطنيتي، يجعلني أنظر إلى هذا العالم كله وكأنه وطني الأكبر"**[1] فهي تدرك فعلا أنها على الطريق المستقيم، وترى نفسها قادرة على التأقلم والعيش في كل بلد مهما كانت ظروفه، فهي شغوفة بالتعلم لا تتوقف عن التنقل من أجل حضور المحاضرات، حتى وهي مريضة، وإذا ما فاتها شيء تستحضره بعد الشفاء، هذا هو حال المثقف كلما زاد علمه زاد شغفه في الزيادة، فهذه المثقفة بالرغم من إتقانها لتسع لغات، إلاّ أنها كانت تتمنى تعلم اللغة الإيطالية وكتابتها مثل الفرنسية والإنجليزية.

يصور الروائي المرأة ذات الثقافة العالية ويقدم "ميْ" كمثال حي حقيقي، هذه المرأة المثقفة التي كلما ألقت خطبة حرّكت العواطف والقلوب بعباراتها وصوتها العذب وفصاحة لسانها مما جعلها حديث الساعة، ويشهد التاريخ على ذلك، تقول: **"كبرت بسرعة كفاكهة سرقت منها العديد من مراحل النضوج. عندما رأيتني أتضخم من خلال الجرائد التي تحدثت عني كثيرا، ومن خلال ألسنة الكثير من كبار الأمة"**[2] كل هذا جعل ثقتها بنفسها تزداد اعتزازا وافتخارا بما تقدمه، ليس فقط لنفسها وإنما لكل امرأة في العالم والعربية بالخصوص لأن المرأة بنضالها وتعليمها وثقافتها يمكنها أن تصل إلى عنان السماء وبإمكانها أن تضاهي الرجل الذي يعتبر نفسه سيد الأدب والثقافة، ليس مضاهاته فحسب بل بإمكانها التفوق عليه.

لم يتوقف واسيني الأعرج عند هذا الحد في تصوير المرأة المثقفة بل قدّم لنا صورة المرأة ذات التعليم العالي المدركة لمختلف المعارف والفنون، وفي كل مرة يجد في "مي" الشاهد الحقيقي فهي لم تكتفِ بدراسة الأدب فقط، بل تعدّت ذلك إلى مختلف الفنون، فتعلمت الموسيقى وفنياتها فكانت كلما سمعت مقطوعة موسيقية أدركت صاحبها من النغمات فقط تقول: **"سمعت أصداء صوت البيانو تأتي من مكان قريب كان ناعما، عرفت أن المقطوعة**

---

[1]- الرواية: ص 41

[2]- الرواية: ص 95

لشوبان عندها استرجعت تفكيري، فتحت عيني أكثر، وبدأت أكتشف تفاصيل المكان ... تعلمت العزف على البيانو عند الأخوات اليوسفيات في الناصرة وعند أخوات عينطورة"[1] هكذا تعلمت "ميْ" العزف على البيانو في سن صغيرة، هذا ما يدل على أن هذه المرأة الموهوبة ولدت لتكون فنانة، ذواقةً للفن، مبدعةً فيه.

إلى جانب هذا نجدها تمتلك موهبة الرقص بكل أشكاله، ولعل سفرها وانتقالاتها من مكان لآخر له دور في اكتسابها لهذه الموهبة فهي تحب الرقص وتجد فيه الترفيه عن النفس تقول: **"بدي طاولة منشان أرقص عليها لدي رغبة للرقص حتى الصباح"**[2] صحيح أنها تجيد الرقص لكن رقصها في العصفورية ما هو إلا حجة للحصول على طاولة وكرسي من أجل الكتابة، وهذا ما توضحه من خلال محادثتها مع الدكتور: **"لماذا الطاولة حبيبتي _طبعا للعمل يا دكتور... أنا كاتبة"**[3] هذا يدل على أنها امرأة تعي ما تفعله وما تقوم به.

تجيب الرواية عن سؤال مهم مفاده هل تستطيع المرأة المثقفة الاستغناء عن الرجل؟ بالطبع لا، فالمرأة مهما بلغت من درجات الثقافة والعلم إلا أنها تحتاج للرجل، ليشعرها بحبه لها واهتمامه بها يمدها بالقوة والثقة، لذلك امتن الله تعالى على الناس بخلق الذكر والأنثى كلٌّ خادمٌ للآخر ومحتاجٌ إليه فلا يستغني الرجل عن المرأة ولا هي عنه، وثقافة المرأة وعلمها لا تغنيها عن الرجل إنما المفروض أن ذلك الرجل نفسه من يشجعها على التعلم والخروج من نطاق الجهل إلى رحاب العلم والمعرفة، لكن الواقع يقول العكس فرجل اليوم يخاف من المرأة المثقفة، وكلما بزغ فجر امرأة ما سعى الرجل إلى إسقاطها وإطفائها وتحطيمها، وهذا ما نراه بعين اليقين في قصة "مي زيادة" التي ظل حلمها في إيجاد رجل خلف ظهرها يساندها حلما مستحيلا لم يتحقق، حيث حطمها حبيبها جوزيف وخانها كل من عرفتهم، حتى أولئك الذين كانوا يدّعون حبها في يوم من الأيام.

---

[1]- الرواية: ص 56-57

[2]- الرواية: ص 74

[3]- الرواية: ص 76

ثانيًا: صورة المرأة المهمشة:

تعاني المرأة في المجتمع من تهميش يمس كيانها وحقوقها الإنسانية، حيث تُعامل بنقص الاعتبار وكأنها مخلوق غير مكتمل مقارنة بالرجل، وهذا النقص في الاعتراف بحقوقها وواجباتها يؤدي إلى تحطيم معنوياتها وإلى تشويه صورتها لذاتها وموقعها في المجتمع.

لا ينحصر التهميش فقط في السلب العيني لحقوق المرأة ، بل يغلق أمامها الأبواب نحو السعي لأهداف أكبر وأكثر جرأة في الحياة فيصبح الطموح مُكبّلا بسلاسل من الشك والحيرة حول القدرة على التأثير والإنجاز، ويزرع الشكوك في قوة المرأة ونفسيتها حتى وإن وصلت إلى مستويات عالية من التعلّم والتفكير وخبرات الحياة، هكذا تعددت مظاهر التهميش والإقصاء في العالم العربي بين "**غياب الصفة القانونية والتمييز بسبب الهوية والوضع الاجتماعي الهش للنساء، وعدم توفر سياسة شاملة تعنى بذوي الإعاقات وضعف الحقوق الاقتصادية والاجتماعية والمدنية والسياسية**"[1] وهكذا أقصيت المرأة من مختلف النشاطات وسُلبت منها حقوقها مما جعلها عنصرا ثانويا يقبع في هامش مركزية مفترضة اتخذها الرجل عرشا لنفسه، فعانت المرأة من جهتين: الأولى سيطرة الرجل على شؤون حياتها ومصادرته جميع حقوقها الاجتماعية، أما الجهة الثانية فهي سلطة المجتمع الذي وضعها في الدرجة الثانية من بعد الرجل، تتحرك تحت إمرته وتصرفه.

كثيرا ما تعاني المرأة العربية من الاضطهاد الذي تعود جذوره إلى عدة عوامل منها الهيمنة الأبوية التي تعتبر أن الرجل هو صاحب سلطة القرار داخل الأسرة وتحديد دور المرأة فيها بشكل تقليدي، مما يقيّد حريتها ويشكك في قدراتها على اتخاذ القرارات المستقلة بشأن حياتها، بالإضافة إلى تقاليد المجتمع التي تعزّز دور المرأة كمسؤولة عن العناية بالمنزل والعائلة فقط مما يحدّ من فرصها في المشاركة في الحياة العامة، واتخاذ القرارات السياسية والاجتماعية، "**في عالم**

[1]– محسن عوض: قضايا التهميش والوصول إلى الحقوق الاقتصادية والاجتماعية، اللجنة الاقتصادية والاجتماعية لجنوب غربي آسيا، القاهرة، مصر، ديسمبر 2012 ص21

يحكمه الرجال، تتم رؤية المرأة كأنها شيء آخر وليس باعتبارها فرداً أو ذاتاً"[1] هذا يعني أن المجتمع الذكوري يرى أن دور المرأة لا ينأى عن نطاق عملها في المنزل وأداء مهامها دون تذمر ، كما يُحرم عليها الخروج عن دورها والمطالبة بشيء آخر.

كذلك همّش الفكر الإنساني المرأة وجعلها بضاعة تحت تصرف الرجل فظلت تعاني من نظرات الدونية التي سيطرت على الأذهان، وتوالت جيلا بعد جيل، وترسخت عند كلا الجنسين فظلوا عاجزين عن الوقوف ضد هذا الظلم، يتضح ذلك في الرواية على لسان ميْ **"أنتم يا زملائي وزملاء والدي لم يوجد واحد يسأل عن مي ويتحرى عن حقيقة جنونها، لم يوجد أحد بينكم يفكر في زيارة هذه الأديبة"**[2]، كلّ هذا يدل على أن معاناة المرأة الكاتبة والمثقفة هي نفسها معاناة المرأة بصفة عامة كيفما كان نشاطها، فصورة الإقصاء والتهميش تلاحقها وتطالها في أغلب الأحيان، ومعاناة "ميْ زيادة" لا تنبع من حقيقة أنها مثقفة أو أنها أديبة لكن من كونها امرأة، حيث تخلى عنها زملائها وزملاء والدها الذين رافقوها في مشوارها الأدبي ولم يهتموا لما حدث لها ولم يكلفوا أنفسهم حتى بالسؤال عنها وزيارتها، كما يؤكد هذا على أن نظرة المثقفين أيضا لا تختلف عن نظرة باقي فئات المجتمع تجاه المرأة لأن هذه النظرة السلبية ليست وليدة اليوم أو القرن العشرين، وإنما تعود إلى جذور تاريخية وتراكمات ماضوية ترسخت داخل الذاكرة العربية وتوارثها الجميع جيلا عن جيل حتى أصبح من الصعب على الرجل مهما بلغ من درجات العلم والثقافة والحضارة أن ينظر إلى المرأة ككائن عادي له الحق في الحياة والإبداع.

تصور لنا الرواية صورة المرأة الشرقية التي تعاني من سلب هويتها وعدم الاعتراف بها من طرف الرجل والمجتمع تقول: **"هويتي ممزقة لكنها حية كل ليلة ألملمها وأرفعها، فيأتي صباحا من يفرفطها بكلمة واحدة بحركة،**

[1]- سيد محمد قطب وآخرون: في أدب المرأة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط 1، مصر، 2000، ص73

[2]- الرواية: ص 196

بنظرة، ويسحب كل خيوطها ويحولها إلى كومة في فوضى بلا شكل ولا هوية"[1] فحتى المرأة القوية التي تحاول جاهدة لملمة نفسها كل يوم وإثبات ذاتها والقيام بنشاطات جديدة للمضي قدما نحو مستقبلها فإنه يأتي من يضعفها ويسقطها ويدفعها للتراجع عن أفكارها والأعمال التي خططت لها، والتي بدأت بالفعل بها، هذا بالضبط ما حدث للآنسة ماري زيادة التي أُجبرت على غلق صالونها الأدبي الذي كان محطة للأدباء والمفكرين من كل الجهات، والذي وصلت شهرته إلى كل الدول العربية ودول العالم، فبالرغم من نشاطها الإنساني الذي يدافع عن الطبقات المظلومة والمستضعفة إلا أن المجتمع لم يرحمها وسعى في تحطيمها وعمل على ضمّها إلى تلك الفئة المستضعفة فلم تجد من يساعدها وينقذها من أيدي الظلام الذي أحاط بها من كل جهة.

تصور الرواية همّا آخر من هموم المرأة يتمثل في نكران الأقارب والعائلة والأصدقاء لها، همٌّ يُضاف إلى قائمة هموم مي زيادة، هذه الإنسانة التي لا تنتهي همومها، حيث عاشت ظروفا صحية واجتماعية قاهرة وعرفت الجانب المظلم من الحياة واقتادها أهلها وذووها إلى مستشفى الأمراض العقلية وسيطروا على ممتلكاتها وثروتها، وجرحتها الأيام وتطاولت عليها الأقلام لتروي الفضيحة وتبالغ في رسم التفاصيل وأحيانًا في اختلاقها، خذلها الجميع وتنكّروا لها، بدءًا بعائلتها وذويها وصولا إلى أصدقائها وزملائها في الساحة الأدبية، هؤلاء أنفسهم الذين كانوا يحلقون ويحومون حولها في صالونها الأدبي في القاهرة، الذين استقبلتهم في بيتها كل أسبوع من أمثال طه حسين، العقاد، لطفي السيد، الرافعي أمين الريحاني والقائمة طويلة، تقول: **"ابتعد عني طه حسين والعقاد وصادق الرافعي والإدارة المصرية ووضعي العام في مصر"**[2] ولامتهم كثيرا عن ذلك التجاهل والخذلان والنفاق، فمن كان يقول أن هؤلاء الذين كانوا يتسابقون عليها في شبابها وفي عز إشراقها أنهم سيتخلّون عنها في أصعب فترات حياتها وفي شدتها ومحنتها **"لماذا صمت الرجل الذي يقول أنه جُنّ بي مصطفى صادق الرافعي ... ماذا لو كتب طه حسين عني شيئا صغيرا... ماذا لو كان**

[1]- الرواية: ص 37

[2]- الرواية: ص 62

العقاد وفيا لحب نبت كبيرا"[1] لم تصدق ميْ حجم تلك الخيبات، كلهم ضربوها من نفس المنطقة وكلهم صدقوا الإشاعات التي كانت تنشرها الصحافة هنا وهناك، الصحافة التي خانتها بدورها واتهمتها بالجنون، تقول ميْ: **"الصحافة باعتني يا سوزي"**[2] **"أنا صحافية، وبنت صحافي، ولقد كان على الصحافيين في لبنان إن لم يكن إكراما لي بل إكراما لوالدي، أن يُبدوا شيئا من الاهتمام أو شيئا نحو زميلهم وابنة زميلهم، أن يسألوا عنها أو يقوموا بزيارتها عندما سمعوا بخبر عنها لمعرفة مبلغ ما في هذا الخبر من الصحة"**[3] فهذه المرأة تعرضت لخيانة مضاعفة من جهة الأصدقاء والأقارب ومن جهة أخرى الصحافة والإعلام، بالرغم من أنها صحافية وأبوها صحافي إلا أن مصيرها لم يفترق عن مصير باقي النساء.

لم يغفل واسيني الأعرج في تصويره وتعداده خيبات ميْ خيبتها وتهميشها من بنات جنسها النساء فبالرغم من كل ما بذلته هذه المرأة من جهد في سبيل الدفاع عن النساء وعن حقوقهن إلا أنها في الأخير وجدت نفسها تحارب لوحدها في أكثر لحظات ضعفها ومحنتها، تقول: **"أتساءل أحيانا في خلوتي: أهذه هي المكافأة التي أعدتها لي المرأة الشرقية بعد جهاد طويل من أجلها؟"**[4] فهي فعلا جاهدت كثيرا من أجل المرأة فكانت من رائدات الحركة النسوية العربية حيث دمجت هذه الحركة بالكتابة، فكانت كتاباتها دفاعا ونصرة للمرأة دعت فيها إلى تغيير واقع المرأة وشخصيتها وإمدادها بالقوة، ولم تكتف بهذا فقط بل جمعت بين مثقفي رواد النهضة المصرية ودعتهم إلى بذل جهودهم لرفع الظلم عن كاهل النساء، بالإضافة إلى العديد من المحاضرات والكلمات التي ألقتها في النادي الشرقي وجمعية مصر الفتاة والجامعة الأمريكية في القاهرة، وكلها كلمات تنادي بتحرير المرأة وإعطائها كل حقوقها المسلوبة خاصة حقها في التعليم لأنها ترى أن العدو الأول للمرأة جهلها.

---

[1]- الرواية: ص 97

[2]- الرواية: ص 97

[3]- الرواية: ص 196

[4]- الرواية: ص 152

بعد كل هذا تجد ميْ نفسها وحيدة، خانتها المرأة التي دافعت عنها وحتى الجمعيات النسائية لم تُظهر أي تعاون لهذه المرأة التي تعاني في صمت، وحتى ميْ تتساءل مستغربة من فرط التهميش، قائلة: " **أين الجمعيات النسائية؟ أين نصيرات المرأة؟ ألم توجد بينهن واحدة تدافع عني أنا التي قضيت السنين الطوال أدافع عن حقوق المرأة، ووقفت قلمي على خدمة بنات جنسي، ورفع مستواهن، وردّ الظلم عنهن؟**"[1] وكأنها تتساءل في نفسها: ألست أنا أيضا امرأة مُضطهدَة تحتاج القليل من الدعم، أنا أيضا امرأة سُلبت مني حقوقي وحريتي، ألم أخطر ببال امرأة واحدة في هذا الوطن العربي الكبير لتدافع عني ولتكسر أبواب الصمت الجماعي الذي التزمته معشر النساء.

هذا يدلّ على أنّ حتى المرأة مُشاركة في قضية معاناة النساء وتهميشها، وذلك بصمتها وقبولها لما يحدث ضد النساء في المجتمع وبرضوخها واستسلامها لسيطرة الرجل وتعنيفه لها. كما أنّ هناك نساء يحاولن تقزيم أي امرأة مثقفة وناجحة وذلك بدافع الغيرة طبعا، هذا ما حدث لماري زيادة التي كانت من أنجح وأعظم نساء عصرها فميْ سيدة جميلة وذكية، أحبها كل الرجال وبزغت شمسها في العديد من المجالات، وهي كاتبة مبدعة مشهورة، فمن الطبيعي أن تغار منها باقي النساء، ممّن يتمنّون الوصول إلى ما وصلت إليه لكنّهن عاجزات عن ذلك، فبالرغم من أنها دافعت عليهن بكل الطرق والوسائل إلا أنهن نكرن جميلها وفرحن لسقوطها.

كما لم تسلم المرأة أيضا من تهميش المدن لها، وقد صوّر الكاتب في الرواية كيف تخلّت بيروت ولبنان عن "ميْ زيادة" وجعلتها غريبة في موطنها ولم تنقذها من سجن العصفورية، "**أين لبنان الذي طويت ضلوعي على حبه؟ لبنان الذي تغنيت في الكتب والجرائد والمجلات ومن فوق المنابر، بجماله، بجباله، ببنيه**"[2] نكرها وغدر بها وأسقط مكانتها، فحتى المكان يساهم في تهميش المرأة.

[1]- الرواية: ص 208

[2]- الرواية: ص 208

يقدّم لنا الكاتب صورة أخرى عن حجم التهميش الذي تُحصّله المرأة من المجتمع، وذلك من خلال توثيق جنازة "مي زيادة" حيث **"مشى في الجنازة ثلاثة أشخاص: خليل مطران، أنطوان جميل، لطفي السيد... لا أحد ممن عرفَتهم كان هناك"**[1] ويُعد هذا من أبشع وأقصى درجات التهميش، فمن المحزن جدا أن تُشيّع جنازة أديبة كبيرة مثل "مي زيادة" بثلاثة أفراد فقط، بالرغم من أن معارفها وأقربائها يشكلون عددا ضخما جدا، هؤلاء أنفسهم الذين لم تجدهم خلف ظهرها وهي حية والذين اتهموها بالجنون، فاستكملوا نصيبهم في تحقيرها وتهميشها بغيابهم عن جنازتها، وهكذا عاشت ميْ وحيدة وذهبت بدون وداع.

هذا هو نصيب المرأة في المجتمع العربي وليست ميْ زيادة إلا مجرد مثالٍ فقط، فالرجل العربي يحب المرأة الضعيفة المستكينة والخاضعة له، فإذا ما حصل وتمرّدت عليه سعى في خرابها وتحطيمها لتذهب أخيرا من هذا العالم دون وداعٍ ولا رثاء.

ثالثًا: صورة المرأة المناضلة:

عند سماعنا لمصطلح المرأة المناضلة يخطر على أذهاننا تلك المرأة التي تحارب من أجل وطنها ضد المستعمر، لكن هنا نعني بالمرأة المناضلة تلك المرأة التي تحارب المجتمع الذكوري الذي يعرقل نجاحاتها وخطواتها نحو أهدافها، والتي تناضل من أجل نفسها ومن أجل بنات جنسها لاستعادة حقوقها المسلوبة، ومن أجل أن تحظى بحياةٍ كريمةٍ دون ظلم أو معاناة.

قاست المرأة منذ القديم إجحافا شديدا في بعض المجتمعات المتزمتة المنتصرة للسلطة الذكورية، لكن هذا الإجحاف تغير إثر التقلبات السياسية والثقافية والاجتماعية التي شهدها العالم، وأضحت المرأة أداةً فاعلة في المجتمع

[1]– الرواية: ص 224

تتمتع بمعظم حقوقها مثل الرجل، غير أن هذا لم يتحقق إلا من بعد معاناةٍ أليمة وطويلة عاشتها الأنثى في كل أقطار العالم، والتاريخ يبث لنا أسماء نساءٍ ناضلن من أجل حقوقهن في كل الأزمنة والأمكنة، وقد بدأ مشروع المطالبة بحقوق المرأة كحركة رسمية منذ بداية القرن التاسع عشر، حينما أدركت المرأة أن الحقوق تُؤخذ ولا تُعطى تماما كالحرية، وعمّت هذه الحركة كل نساء العالم، فانضمّت المرأة العربية منذ بداية عصر النهضة إليها، فظهرت نخبة نسائية متعلمة في الشرق العربي اهتمت بالشأن العام وبقضية تمكين النساء، ووجدت هذه النخبة في الكتابة وسيلةً مؤديةً للتعبير عن مشاغلها تنشر من خلالها آراءها ومواقفها من القضايا العامة والخاصة، وقد تم اللجوء في البداية إلى أسماءٍ مستعارةٍ فرضتها تقاليد المرحلة لتتطور فيما بعد إلى إصدار صحف ومجلات متخصصة في قضايا النساء بإعلان أسماء المسؤولات عنها، فأولت هذه الصحف والمجلات اهتمامها بنقد الوضعية الدونية للنساء العربيات ودعت إلى إصلاحها وتغييرها، كما استأثرت قضية تعليم النساء، لتنفتح فيما بعد على موضوعات أخرى كقوانين الأحوال الشخصية وما يتعلق بها من تعدد الزوجات والتطليق الأحادي وحرية اختيار الزوج، بالإضافة إلى الدعوة إلى مشاركة المرأة في النضال الوطني والحياة العامة، ومن بين تلك المجلات نجد: "(السيدات) و(الفتاة) التي أصدرتهما (هند نوفل) سنة 1892، ومجلة (الهوانم) و(المرأة في الإسلام) سنة 1900، و(ترقية المرأة) سنة 1908، و(فتاة النيل) سنة 1913، وغيرها، إضافةً إلى بعض الأسماء النسائية البارزة كـ(عائشة التيمورية)، و(ملك حفني ناصف) و(زينب فواز)، و (ميْ زيادة) التي افتتحت صالونها الأدبي في منزلها، والتي انضمت إلى الحركة النسوية التي ترأستها (هدى الشعراوي)"[1]، كما شاركت في الاجتماعات التي كانت تعقد في الجامعة المصرية آنذاك، أما في المغرب العربي فقد اختلط نضال المرأة في سبيل حقوقها بنضالها من أجل حرية وطنها، فظهرت نساءٌ لامعات لا تزال أسمائهن إلى اليوم رموزًا للصمود والكفاح من أمثال جميلة بوحيرد وحسيبة بن بوعلي الجزائريتين وغيرهن كثير.

[1]- وضع المرأة العربية 2005: تأريخ الحركات النسائية في العالم العربي، ص 31

يقدم لنا واسيني الأعرج في الرواية مثالاً حيّاً عن المرأة المناضلة، "ميْ زيادة" التي ناضلت ودافعت عن حق المرأة في العيش بكرامة وحرية وسلام، وهي امرأة استطاعت بدورها أن تنجز صالونها الأدبي في القاهرة والذي يعد أشهر صالون عربي نسائي، واستطاعت أن تجمع حولها شيوخ الأدب، فهي تقدم رسالة للنساء بعدم التخلي عن أحلامهن وآمالهن لأنها ستصبح حقيقةً يوماً ما، كما تحذّر من الاستسلام مهما اشتدّت العراقيل والأشواك في طريق النجاح، تقول في الرواية: "**كان عليّ أن أثبت خطأ تواجدي في هذا المكان. على الرغم من أني صرخت كثيراً. ربما سمعني من يرفع الظلم عني. لكن لا أحد. لم أقبل بالجنون لأني لم أكن كذلك**"[1] "**لو كنت مجنونةً حقيقة، لرضيت حقيقة بقدري، كان يمكنني أيضا أن أمثل المجنونة وأرتاح، فيعاملني الآخرون كمجنونة مسالمة... لكني لا أستطيع. لا أقبل أن تُسرق مني شعلة القلب والعقل**"[2] فهي تعلم أنها ليست مجنونة، هي مظلومة، ولا بد لها من أن تدافع وتناضل من أجل إثبات حقها، ولا يجدر بها الاستسلام ولا الانتظار من شخص آخر إنقاذها، فالمرأة سيدة نفسها وسيدة قرارها، وبإمكانها إنقاذ نفسها من ظلم المجتمع والعالم إن أرادت ذلك، مثل ميْ التي فعلت كلّ شيء في سبيل إثبات نفسها للعالم أنها ليست مجنونة ووصل بها الأمر حتى إلى الانتحار البطيء بالإضراب عن الطعام والاكتفاء بشرب الماء فقط، وكأنها تقول أن المرأة القوية تموت ولا تعيش بهويةٍ مزيفةٍ أو تحت نظرات الدونية والازدراء، فهي لم تستسلم لواقعها الظالم لها وحاربت من أجل الخروج من مستشفى العصفورية والعودة إلى حياتها الطبيعية.

تعد الكتابة سلاحا فعّالاً في نضال المرأة، وهي وسيلة من وسائل التعبير التي يلجأ إليها الإنسان للتعبير عن مشاعره ومكنوناته وأفكاره وأحاسيسه العالقة داخله، وهذه الوسيلة لعبت دوراً فعّالاً في حياة "مي زيادة" التي تقول:

[1]- الرواية: ص 55

[2]- الرواية: ص 110

"**أنا كاتبة، وكل شجني يمر عبر لغتي**"[1] فكانت كتاباتها بمثابة تطهيرٍ عاطفيٍّ لها تبثّ فيها كل ما يختلج في صدرها، خاصة عندما كانت في مستشفى الأمراض العقلية حينما رفض الجميع الاستماع لها وتصديقها غير أقلامها وأوراقها.

تبرهن لنا "ميْ زيادة" مرة أخرى أنها امرأة قوية مناضلة وذلك بقرارها إلقاء محاضرة بعد خروجها من مستشفى العصفورية، وهي محاضرة عن رسالة الأديب في الحياة العربية تقول: "**لأول مرة أخاف من مواجهة الناس. لكني في أعماقي لم يكن لدي ما أخسره. فكرة المحاضرة وفي قاعة الويست هول الضخمة ستضعني في مواجهة الناس، خميرة المجتمع، ونفسي. لأني إذا خرجت من امتحاني ناجحة سيتغير الأمر**"[2] برهنت من خلالها أنها ليست مجنونة، وأعادت من خلالها الاعتبار لنفسها واستعادت حريتها، والعودة إلى أصلها كامرأةٍ مثقفةٍ قويةٍ.

رابعاً: صورة المرأة المعنّفة:

يعد العنف من الظواهر الاجتماعية المنتشرة، يُعرف أنّه استخدامٌ للقوة والتهديد لإلحاق الأذى بالذات أو بالآخر، ويتجلى العنف في أشكال مختلفة كالضرب، التهديد، الشتم، السب، الإيذاء النفسي واللفظي.

إنّ للعنف ضد النساء تاريخ طويل للغاية، ويُعد أحد أكثر انتهاكات حقوق الانسان انتشاراً واستمراراً، ويُعرف على أنه "**أي فعل من أفعال العنف من شأنه أن يؤدي إلى أذى أو معاناة جسدية أو جنسية أو عقلية للنساء والفتيات، بما في ذلك التهديد بمثل هذه الأفعال أو الإكراه أو الحرمان التعسفي من الحرية، يشمل العنف ضد النساء على سبيل المثال لا الحصر: العنف الجسدي والجنسي والنفسي، الذي يحدث في الأسرة أو**

[1]- الرواية: ص 76

[2]- الرواية: ص 185

داخل المجتمع العام، والذي ترتكبه الدولة أو تتغاضى عنه"[1] ولا شك أن ظاهرة العنف ضد النساء لا تعرف بلداً دون بلدٍ أو وطناً دون وطنٍ بل هي وباء يستقر في كل أنحاء المعمورة لكن بنسب متفاوتة، والعنف مهما كان نوعه فهو انحراف بالجانب الإنساني الواعي العاقل إلى مراتب الحيوانية والبهيمية.

نجد في الرواية طغيان أربعةَ أنواعٍ من العنف ضد المرأة هما: العنف اللفظي، العنف الجسدي، العنف النفسي والعنف الجنسي.

1. العنف اللفظي: هو شكلٌ من أشكال العنف يتمثل في السب والشتم وغيره من الألفاظ المشينة التي تنتقص من قيمة المرء وتحط من كرامته، وهذا النوع من العنف يُمارس على الشخص دون المساس به أو إلحاق الأذى الجسمي به، لكن أثره معنويٌ يقع على النفوس.

عانت ميْ زيادة كثيراً من أثر الكلام القاسي والجارح الذي كان يقال لها من طرف الممرضين في مستشفى العصفورية تقول: "**المجنونة المصرية، أسمع مدام شوكي وزميلاتها يكررنها، تنتابني رغبة في الضحك لدرجة البكاء أو الزعيق. هو نعت آخر يُضاف إلى النعوت القاسية الأخرى التي ترافقني منذ أن خطيت عتبات العصفورية: حارقة المكتبات، وآكلة الحديد، وقاتلة الأطفال... وما خفي كان أعظم**"[2] هي تدري وتسمع ما يُقال عنها لكنّها لا ترد عليهم فتدفن غيضها في قلبها، كما يظهر العنف اللفظي على لسان الجيران عندما كانت ميْ في بيت جوزيف "**إذا ما قدرتوا تخرسوا هاي المجنونة، سنطلب الإسعافات لأخذها للعصفورية _ وجعني قلبي**"[3] هذه الجملة الأخيرة الصادرة عن ميْ تشرح حجم الأثر الذي تتركه مثل هذه الكلمات في نفسيتها من جراح

---

[1]_ هيئة الأمم المتحدة للمرأة: أنواع العنف ضد النساء والفتيات، تاريخ المعاينة: 2024-05-16 https://arabstates.unwomen.org/ar/what-we-do/ending-violence-against-women/faqs/types-of-violence

[2]- الرواية: ص 110

[3]- الرواية: ص 48

وإحساس بالظلم، كما أنها لم تسلم من الكلام الجارح من طرف أقاربها فقد وصفها ابن عمها جوزيف أيضا بالمجنونة قائلاً: **"اليوم راح أقتلك يا مجنونة"**[1] ولم يكتفِ بنعتها بالمجنونة بل وصل إلى تهديدها بالقتل.

في مقطع آخر نلاحظ عنفاً لفظياً تعرضت له ميْ عندما كانت صغيرة في مدرسة الراهبات، حيث عنّفتها الراهبة الأم قائلةً: **"اخرسي. وقحة. اذهبي إلى سريرك وانكتمي. أنا أربي الأفاعي هنا"**[2] هذا ما يدل على أنه حتى الفتيات الصغار يتعرّضن للعنف اللفظي، وأنه حتى المرأة تعنّف المرأة لفظياً.

2. العنف الجسدي: هو إلحاق الأذى بالآخر باستخدام القوة الجسدية ويشمل الضرب، الشدّ، الجرّ وأي تصرف يؤدي إلى إيذاء جسد شخص من طرف شخص آخر، ويعد من أخطر أنواع العنف لأنه يمكن أن يصل بصاحبه إلى القتل.

تجسّد الرواية العنف الجسدي الذي مُورس على "ميْ زيادة" سواء من طرف جوزيف أو من طرف أطباء العصفورية، ويظهر ذلك في المقاطع التالية:

- **"رآني جوزيف فجرجرني من رجلي بيدين فولاذيتين... أصبحت فجأةً عيناه حمراوين كعيني قاتل يستعد للفعل... زاد هياجه كثور جريح، حمل مزهرية، لا أدري كيف وقعت بين يديه، وهو يغلي: اليوم راح أقتلك يا مجنونة... أُصبت بدوار، عندما ضربني جوزيف على رأسي، وجرني من شعري ورماني بين يدي الطبيب والممرضة"**[3] فهي لم تسلم من الضرب والتهديد بالقتل حتى من طرف أقرب الناس إليها.
- **"ضاقت أنفاسي وشعرت بالاختناق عندما جثمت عليّ الممرضة الثقيلة الوزن... ثم كتفني طبيب العصفورية كشاه معدة للنحر... كان من الصعب تحمل الألم أسفل بطني... شددت الممرضة على كل**

[1]- الرواية: ص 51

[2]- الرواية: ص 103

[3]- الرواية: ص 51

جسمي، ثم أدخلت ذراعي في جاكيت المجانين، ... كان الألم قاسيا وعميقا"[1] فبالرغم من معرفتهم أنها لم تكن مجنونة إلا أنهم أخذوها بالعنف والقسر إلى مستشفى المجانين.

- **"فعل الأطباء والممرضون والممرضات المستحيل معي، ليرجعوني إلى رشدي... التجأوا إلى وسائلهم القاسية والعنيفة التي تخترق حرمة جروح الجسد الخفية والظاهرة ... لست أدري إذا ما كان الموت السريع هينا، أمّا الموت البطيء. طوال أسبوع من التغذية القهرية، تارة من الفم بتقطيع لحمة اللسان وطوراً من الأنف بواسطة النربيج ليصب ما يصب من الداخل نزولاً إلى الحلق فالصدر "**[2] هذا العنف الذي لاقته ميْ في المستشفى كان من أجل معالجتها لكن هي كانت تقاومهم وترفض العلاج، مما اضطرّهم لاستخدام العنف الشديد معها بإطعامها بالقوة، لدرجة أنها تمنّت الموت السريع على تحمّل كلّ ذلك.

3. العنف النفسي: هو من أخطر أنواع العنف على صحة الإنسان كونه يترك آثارا عميقة في النفس مما يسبب للفرد صدمات وعقد نفسية يصعب شفاؤها.

تعرّضت بطلة الرواية "ميْ زيادة" إلى عنف نفسي من طرف أسرتها تمثل في وضعها بالدير وحرمانها من الدفء العائلي فتقول: **"لقد قتلني أهلي، ومحوا جسدي بتربية دينية هم من اختاروها لي لحمايتي من زمن خطير كان يرتسم في أفق داكن، طفولتي المعاندة سرقتها مني مدارس الراهبات... اقتادني والدي إلى داخلية مدرسة راهبات الزيارة... حيث العزلة الكلية، والموت الصامت لكل ذرة حية في الجسد"**[3] هنا يشرح السارد حجم المعاناة النفسية التي أحدثتها الأسرة لمي بوضعها رغماً عنها في مدارس الراهبات خوفاً عليها من مشاكل الحياة دون

[1]- الرواية: ص 52

[2]- الرواية: ص 37

[3]- الرواية: ص 36

إدراكٍ منهم أنهم بفعلهم قضوا على طفولتها وأجبروها على حياة قاسية هناك، تقاسي العزلة والوحدة، وهذا عنفٌ نفسيٌ متمثلٌ في الحرمان من حنان العائلة والانغلاق على العالم الخارجي.

كما تعرضت ميْ إلى عنفٍ نفسيٍّ آخر من طرف كل من عرفتهم حينما صدقوا تهمة الجنون التي أُلصقت بها ووصل بها المطاف إلى فقدان ثقتها وشغفها بالحياة تقول: **"صرخت كثيراً حتى آلمني دماغي وأصبحت حنجرتي مبحوحة، ليس من الألم ولكن من شيء غامض كلما حاولت فهمه، وجدتني بعيدة، قبل أن أضرب رأسي على الحائط العديد من المرات"**[1] فمعاناتها النفسية التي سببها لها الأقربون جعلتها تؤذي نفسها وتلجأ إلى الانتحار البطيء لوضع حدٍّ لمعاناتها.

4. العنف الجنسي: يعد من أبشع أنواع العنف الذي يُمارس على الأفراد سواء على المرأة أو الأطفال، وهو ممارسة الفعل بطريقةٍ عنيفة أو بالإكراه والإجبار أو باستغلال الأطفال الصغار.

تصور لنا الرواية بعض المقاطع التي شهدت عنفاً جنسياً حدث ضد بعض شخصيات الرواية من بينها: العنف الجنسي الذي مُورس على شخصية "ماجدة" من طرف زوجها تقول: **"هجم عليّ مثل دابة عمياء. خفت. حاولت أن أقنعه أن أمرا مثل هذا يأتي بدون عنف.. هي ليلة فرح. وأن عذريتي لن تكون إلا له في النهاية... بدأ النزف. نادى على أمه"**[2] هذا يُظهر حجم العنف الذي تتعرض له النساء من طرف بعض الرجال الوحشيين الذين لا يعرفون معنى الرحمة، هذا العنف يؤثر عليهن جسديا ونفسيا مثل ماجدة التي أصيبت بالجنون ووجدت نفسها في جحيم العصفورية.

في مقطعٍ آخر يظهر عنفاً جنسياً من نوع آخر يتمثل في استغلال الأطفال لقضاء الرغبة الجنسية، حدث مع ميْ في مدرسة الراهبات من طرف "ماما هيلينا"، وصفت ذلك قائلةً: **"شبكت أصابعي بأصابعها، وجسدها ملتصق**

[1]- الرواية: ص 63

[2]- الرواية: ص 139

بجسدي، ثم تلامسني وتقترب أكثر وهي تقول: لا ليس هكذا العزف، تضع يدها فوق يدي.. أتأوه قليلا مع رعشة جسدها... إصبعك متصلب شوي... ثم تمصه قليلا ثم تدخله في أعماق فمها ويدها الثانية في أعماق حجرها. أشعر برعشة جسدها وأسمع أعماقها المحروقة"[1] نلاحظ في هذا المقطع تقرب الراهبة "هيلينا" من الطفلة ميْ ومحاولة استغلالها لقضاء حاجاتها الجنسية، موهمةً إياها بأنها تساعدها على تعلم العزف، والطفلة مستسلمةً لها لأنها صغيرة لا تعلم ما يحدث، وهذا يُعد من أشنع وأبشع الأفعال المنتشرة بشكل كبير في العديد من المجتمعات.

المبحث الثّاني: صورة المرأة نفسيّا:

يُعدّ الجانب النفسي أحد أهم الجوانب الأساسية المشكِّلة لحياة الإنسان، وهو مجمل الأبعاد المتعلّقة بالتفاعلات الداخلية للفرد وكل ما يتعلّق بالعقل والسلوك الإنساني والتجارب الذاتية، وصحة هذا الجانب تساهم بشكلٍ كبيرٍ في تعزيز التوازن العاطفي والعقلي وتساعد في بناء شخصيةٍ قويةٍ وسليمةٍ، ويعد الاعتلال النفسي أخطر من الاعتلال الجسدي من حيث أنه لا يمكن رؤيته كما يصعب الشفاء منه.

من المعروف أنّ لكلّ شخصٍ طريقته الخاصة في التعامل مع التحديّات العاطفية، ولا شكّ أنّ النساء أكثر عرضةً للمضاعفات النفسية بحكم طبيعتهن العاطفية، وبحكم خضوعهن لتحديات متعددة ومختلفة كالتمييز الجنسي، العنف بكلّ أنواعه، التهميش الاجتماعي... وغيرها من التحديّات. وتظهر في الرواية صورة المرأة المنهكة نفسيّا، بتصوير الكاتب للضغوطات والمضاعفات النفسية التي حدثت مع "ميْ زيادة" بسبب ظروف الحياة أو بسبب سُلطة المجتمع الذكورية.

تعرّضت البطلة "ميْ زيادة" إلى خيانة جماعية اشترك فيها كلّ من عرفتهم في حياتها سواء من بعيد أو من قريب، مما جعلها تعيش خذلاناً شديدا أدى بها إلى اكتئاب حاد وضعف شديد لنفسيتها، ويعتبر الخذلان إحساساً عميقاً

[1]- الرواية: ص 101

ومؤلماً يضم عدة مشاعر داخلية تعصف بصاحبه كخيبة الأمل، والإحباط الشديد، والذي قد ينجم عن تعرضه للمعاناة والأذى النفسي بسبب الآخرين، أو نتيجة تلقيه صدمةً عاطفيةً قويّة كالخيانة، أو الإحساس بالوحدة وعدم وجود شخص صادق وداعم يثق به ويستند إليه، وهذا بالضبط ما حدث لميْ التي خانها الجميع فخُذلت من عائلتها ومن مجتمعها ومن زملائها في الأدب.

أولاً: صورة الخذلان الأُسري:

عاشت الكاتبة "ميْ زيادة" ظروفاً قاهرةً تمثّلت في موت كل الأشخاص القريبين إلى قلبها بدءًا بأبيها وأخيها ثم حبيبها جبران، ليختتم المشهد بوفاة أمها وآخر حيط تتّكئ عليه، ممّا أدى بها إلى اكتئاب حاد واضطرابٍ نفسيٍّ استغلّه المقرّبون منها طمعاً في ممتلكاتها، ويعد الاكتئاب حالةً نفسيةً تؤثر على المزاج والطاقة والتفكير والتصرّفات، وهذه الآثار ظهرت كلها مع ميْ مما سهّل على المحيطين بها إلصاق تهمة الجنون لها، ورغم محاولاتها الكثيرة في إقناعهم بصحة عقلها إلا أنّ ذلك لم يُحرك فيهم شيئًا، تقول: **"أنا لم أكن مجنونة، كنت مصابةً فقط بآلام الفقدان التي لا دواء لها سوى الإنصات بهدوء لحرائقها ومحاولة لمسها كما نلمس الضوء، من أجل احتضانها"**[1] عاشت فترة صعبة جدا وكانت محتاجة لوقوف أحدٍ بجانبها ومساندتها ودعمها، لكنهم استغلوا ضعفها وتنكروا لها وتغيّروا عليها كالأفعى التي تبدّل جلدتها لتظهر حقيقتها، تقول ميْ: **"كنت بين أهلي حيث كلّ شيء يبدو مثل صفحة ماء ملساء، لا ندوب عليها ولا عواصف ولا أمواج. فجأة، شيء قوي قذف بي بعيداً في فراغات الكون حيث تفقد الأشياء أشكالها وجاذبيتها. كلما مددت يدي صوبها، عادت بفراغ لا لون له إلا لون خيبتي ويأسي"**[2] هنا تشرح البطلة حجم خيبتها من نفاق أهلها وتقلّبهم عليها وخذلهم لها في أصعب مراحل حياتها، فقد أحست بخططهم

[1]- الرواية: ص 37

[2]- الرواية: ص 43

وبزيْف أقوالهم وأفعالهم لكنها آثرت تصديق ذلك، كما يظهر في قولها: "**وأنا أحلق في الفراغ المظلم. فقد شممت شيئا غير مريح أبداً. حاولت أن أقنع نفسي بغير ذلك، لكن بلا جدوى ... طيب خاطري كعادته ببعض كلمات، ... _لا يا روحي، لأهلك حق فيك. مو معقول تروحي بهيك سرعة، ونحنا ما شبعنا منك..**"[1] فخيبة ميْ من طرف ابن عمها وحبيبها جوزيف كانت أكبر وأقسى من أي شخص آخر، ورغم أنه خانها من قبل وتزوج من امرأة أخرى فرنسية إلا أنها غفرت له وعادت إليه، ليعاود الكرة بشكل مضاعف ويستغل حبها الأعمى له ويجعلها بعد العديد من الخطط المريضة والتلاعبات، توقّع له توكيلاً يسمح له بالتصرف في كلّ ممتلكاتها، ووصفت خيبتها منه قائلةً: "**كيف جعلني أوقع له على التوكيل الذي يسمح له بتسيير كل ممتلكاتي؟ أين كنت؟ أي دوار أصابني؟**"[2] "**في كل ليلة كان يسألني عن حكاية المكتبة التي أنوي منحها لدار الكتب المصرية... ويلح عن حساباتي في بنوك أخرى... وهل حدّثني والدي عن أراض امتلكها غير تلك المعروفة... كنت أجيب بعفوية وصلت إلى درجة البلادة. حينما استكمل برنامجه في أمري أرسلني إلى العصفورية**"[3]وليس فقط جوزيف بل كل العائلة خانتها وغدرت بها.

ويتضح هذا في قولها: "**أدركت بسرعة أنهم كانوا يريدون التخلص مني بعد أن نزعوا مني البذرة الأخيرة من حبهم، أصبحت حذرة في كل شيء، ... لا آكل إلا مما يأكلون ... ولا أشرب إلا مما يشربون... كنت الحاجز الوحيد في الاستيلاء على الميراث العائلي**"[4] والوحيدة المتبقية من عائلتها، لهذا كانت صيداً سهلاً لهم، وبالرغم من كشفها لنواياهم وحذرها الشديد منهم إلا أنهم استطاعوا إسقاطها في الشباك وسرقة كل ما تملك، ثم زجها في مستشفى المجانين، وكأن شيئاً لم يحصل.

---

[1]- الرواية: ص 43

[3]- الرواية: ص 42

[4]- الرواية: 44-45

بحجة التغذية وباسم الحياة "**ألقاني أولئك الأقارب في دار المجانين، أحتضر على مهل وأموت شيئاً فشيئاً كحشرةٍ، ...كان بعض أقاربي في زيارتهم النادرة لي، يستمعون إليّ بسرور وأنا أصف نكالي وشقائي، راجية منهم عبثاً أن يرحموني ويخرجوني من العصفورية**"[1] لكن دون جدوى فكيف سينقذها من جرّها في الأصل إلى الجحيم، ولم تكن زيارتهم إلا بحجة الشماتة منها ومشاهدتها وهي تتعذب وتترجاهم، هذا المشهد الذي لن يجدوا له إعادة، مشاهدة نفس المرأة المشهورة التي تفوقت عليهم ونجحت وحققت كل أحلامها، اليوم هي ملقاة كجثة هامدة في سرير المجانين، تتوسل فيهم رحمتها وإنقاذها والرأفة بها، لكنهم اختاروا الاكتفاء بمشاهدتها من بعيد والرضى بكل ما يحدث في حقها، هنا أدركت ميْ خيبتها منهم حيث تقول: "**عائلتي الحقيقية انتهت بموت أمي، بعدها الفراغ المظلم. حتى الذين كنتُ أحبهم، ذهبوا ولم يتركوا ورائهم إلا علامات تضيء كهوف القلب. فجأة تحول العالم الذي كنت فيه إلى أدغال أمازونية بلا حدود. لا شيء فيها سوى الظلام والحيوانات المفترسة**"[2]. وأدركت أنها بقيت وحيدة مجرّدة من الأهل والأقارب الذين أصبحوا كالحيوانات المفترسة الوحشية التي تنقضّ على فرائسها من الخلف بالغدر والخيانة، ولم يتبقّ لها سوى ذكرياتها من أهلها الحقيقيين الذين لا ينأون عن دفترها العائلي وجبران الذي تعتبره منهم.

ثانياً: صورة الخذلان الاجتماعي:

يُعرف الخذلان الاجتماعي أنه حالة من الإحباط وخيبة الأمل التي تصيب الفرد نتيجة تعرّضه للتجاهل والرفض والتهميش من طرف مجتمعه والوسط المحيط به، وهي حالة تنشأ غالباً حينما تفشل الجماعات في تقديم الدعم المتوقع في الأوقات الصعبة للفرد.

[1]- الرواية: ص 37

[2]- الرواية: ص 45

بالإضافة إلى الخذلان الأسري الذي تعرضت له "ميْ زيادة" الذي تمّ ذكره آنفاً، والذي يُعد نوعاً من أنواع الخذلان الاجتماعي، تعرّضت إلى خذلان آخر من عدة جهات أخرى بصفتها فرداً يعيش داخل المجتمع، من الأصدقاء والجيران والنساء والأطباء والممرضين.

تعرّضت ميْ إلى الخذلان من طرف الجيران الذين لم يكلّفوا أنفسهم عناء إنقاذها من ابن عمها الذي حبسها في بيته داخل غرفة مغلقة ومصفدة بقطع حديدية سميكة، وكان كلّ همهم إخراسها بأي شكل كان واستعادة الهدوء إلى حياتهم، **"إذا ما قدرتوا تخرسوا هاي المجنونة، سنطلب الإسعافات لأخذها للعصفورية"**[1] ولم تحرّكهم كل محاولات صراخها واستنجادها بهم بأعلى صوتها فخذلوها وخيّبوا ظنّها، وهذا هو حال المجتمع الذي يشاهد كلّ يوم حالات تعنيف النساء دون التدخل أو النية في إنقاذهن، تقول ميْ: **"خسرت وقتاً طويلاً لأقنع الناس بسلامة عقلي لكن عبثاً... أقرأ في عيون بعضهم بعد حديث طويل... بعض الخوف مني، وربما تعاطفاً مع مجنونة مع أني ضحية جريمة موصوفةٍ، لا أحد يفكر"**[2] ففعلاً لا أحد يفكر، وخاصة إذا كان من أجل امرأة، كل من حولها خذلوها وتركوها تصارع لوحدها.

كما خُذلت هذه المرأة من طرف الرجل، تقول: **"تعوّدت كثيرا على احتضان الناس الذين كنت بالنسبة لهم حبا ضافيا للمتعة، كل واحد كانت له زوجته المصون أو حبيبته السرية... يكاد كلهم لا يصلحون، لا أحد منهم كان قادراً على رؤية نفسه في مرآة العمر الهارب، مزهو بثقافته التي وضعته في الصفوف الأولى وذكورته السخية"**[3] كل الرجال الذين عرفتهم ميْ كانوا يدّعون حبها وعشقها لكن لا أحد رغب بها كإنسانة أو شريكة حياة، كلّهم أرادوها لشهواتهم المريضة، وما إن رفضت هي ذلك، تخلّوا عنها في محنتها ونسوا ادّعاءاتهم فوجدت ميْ نفسها

[1]- الرواية: 48

[2]- الرواية: 60

[3]_ الرواية: ص 73

تتساءل: **"ماذا أساوي كامرأة أمام ذكورة متخلفة حتى لو كان مستواي عالياً؟ كنت أظن أن هذا لن يحدث إلا للأخريات، وها أنا ذي أواجه نفس الكابوس، لا فرق بيني وبين أية امرأة عادية"**[1] ففي ظنها أن مكانتها الثقافية العالية ستشفع لها أمام سلطة المجتمع الذكورية لكنّ قدرها لم يختلف عن قدر المرأة العادية المنبوذة والمهمّشة، مما سبّب لها خذلاناً عظيماً أثّر كثيراً في نفسيتها وجعلها تفقد كل ثقتها في أي شخص كان.

قاست ميْ خذلاناً آخر من قِبل الطاقم الطبي في مستشفى العصفورية فرغم محاولاتها الكثيرة لاستعطافهم إلا أنهم واصلوا في استكمال معاناتها ومعاملتها معاملة المجانين، تقول ميْ: **"كان صوتي يرتفع أحياناً، فقط ليسمعوني ويسمعوا قلبي الذي كان في حالة غليان، ليتفهموا إضرابي عن الطعام الذي لا يفيدني في شيء... يبدو أنه لا أحد منهم صدق كلامي الهادئ ولا صراخي الحاد"**[2] كلّهم صدقوا الكذبة الأولى (ميْ زيادة مجنونة) لتُخذل هذه المرأة من كل مكان وتنهزم أمام الجميع، إلا ممرضة واحدة رقيقة القلب تدعى سوزي الوحيدة التي صدّقتها وساندتها مما أعاد لها القليل من الثقة والأمل في العودة إلى صفوف الحياة.

كان خذلان المرأة لميْ أشد خذلانٍ مرّ عليها لأن آمالها في النساء كانت كبيرة وسقف توقعاتها من الجمعيات النسائية كان عاليا جدا، لكن ما حدث أن النساء قد غضّت البصر عن الاضطهاد الذي كان يُمارس على هذه المرأة التي خاضت مشاوير طويلة في الدفاع عن حقوقهن، وحينما سُلبت حقوقها هي لم تجد أيّ امرأة من معشر النساء تدافع عنها أو تلتفت إليها مما جعلها تشعر بتهميشٍ مبالغٍ فيه وتجاهلٍ مميتٍ، وكلّ هذا ساهم في تدهور صحّتها النفسية، وتراجع صحتها الجسمية أيضا.

ثالثاً: صورة الخذلان الثقافي:

تصوّر الرواية خذلاناً آخر "لميْ زيادة" تمثّل في هجران أصحابها من الأدباء والمثقفين والصحافيين وتأكيد بعضهم

---

[1]- الرواية: ص 59

[2]- الرواية: ص 105- 106

على فقدانها لعقلها، الأمر الذي كان أكثر ما يوجعها في مذكراتها، الأصحاب الذين طالما اجتمعوا في صالونها الثقافي في القاهرة يتبادلون النقاشات الثقافية والأدبية، ويلهثون خلفها حباً وطمعاً برضاها الذي لم يكن لأحد بعدما امتلأ قلبها لسنوات.

يصور واسيني الأعرج في الرواية التجاهل الثقافي الذي حدث في حق الكاتبة "ميْ زيادة"، المرأة التي تمّ التآمر عليها لقتلها معنوياً وروحياً فتم اغتيالها شخصياً وأدبياً وثقافياً، بالرغم من أنّ آمالها في المثقفين لإنقاذها كانت أكبر من آمالها في أي شخصٍ آخر حتى من عائلتها وذويها، إلاّ أن هذه الآمال قوبلت بالخيبات فعادت ميْ تجرّ بقايا الخذلان من الجميع، ويظهر هذا في الرواية على لسانها: **"أمين الريحاني.. أول من انتظرت أن يقف بجانبي، لكنه غاب كما غابوا جميعاً. صدّق بلا تعب.. طه حسين الذي ظلّ يعتبرني تلميذة لها مستقبل.. العقاد الذي.. كان نموذجي في الاستماتة من أجل الحق.. لطفي السيد صاحب مقولة: الاختلاف لا يفسد للودّ قضية.. أنطون جميل الذي كان زهرة الصالون.. إسماعيل صبري.. أحمد شوقي.. حافظ إبراهيم شاعر الرقة والمحبة، المحبّ للمرأة وغيرهم كثير، من لم يعتبرني مجنونة، صمت وما يزال، يستمتع بمشهد الجريمة التي مُورست ضدي بشكل مُعلن، ولم يقل كلمة حق في صداقةٍ ظننتها كبيرة"**[1] فهي أيضاً كاتبة ومثقفة مثلهم، فإن لم يكن من أجل امرأة فمن أجل شخص مثقّف مثلهم، من أجل مثقفةٍ تشاركوا معها كل مواضيع الحق والحضارة والأدب في يوم من الأيام، لكنهم اختاروا طريق الصمت والحياد، بل إن بعضهم لم يكتفِ بالحياد فراحوا يؤلّفون مواقفاً كاذبةً فقط للزيادة من قهر هذه المرأة، تقول ميْ **"الآخرون وجدوا فرصة كبيرة لطحني بقوة وبلا رحمة. طه حسين يقسم برأس كل أساتذته العظام وعلماء النفس أنه رآني غير طبيعية، وأني أسير حثيثا نحو الجنون"**[2] بالإضافة إلى قصاصات أنطون جميل وسلامة موسى التي لم تكن أكثر رحمة، بالرغم من أن كل هؤلاء يعلمون أنهم يستطيعون

[1]- الرواية: ص 141- 142

[2]- الرواية: 203- 204

إنقاذها، فهم خيرة المجتمع وكل من يقرأ لهم يصدقهم ليس لشيء إلا لأنهم مثقفون، تقول ميْ: **"ماذا لو أثار طه حسين زوبعة، وهو سيدها وقادر عليها؟ .. ماذا لو ركض نحوي محمود عباس العقاد من القاهرة إلى بيروت، لا يمكنني أن أتخطى هذا الرجل أبداً"**[1] هي تدري أنّهم يستطيعون إنقاذها أو حتى مساندتها لكنهم يرفضون، وهذا كان أكثر ما يوجعها ويخلق في نفسها أسئلة كثيرة دون جواب، لماذا؟ ف"**الأمر ثقيل. تقف ضد من عندما يعاديك المجتمع كله، حتى الذين ظننتهم أصدقاء أعزاء؟ أين رجال الأدب في لبنان؟ أين رجال القانون؟ أين الجمعيات النسائية؟"**[2] أين الجميع؟ هل أصبح العالم فجأة خالياً من أي شخص يدافع عن الحق، ويدافع عن مظلوم؟ ألا يوجد أيّ مثقف يدري معنى التثقف الحقيقي؟ ويؤدي المهمة الحقيقية التي تقع على عاتق المثقف؟ وهذا أمر تدركه ميْ زيادة جيداً فتقول: **"محنتي ليست ترفاً بائساً. هي محنة المثقف العربي الذي سكن ويبدو إلى الأبد ازدواجية مقيتة، سترافقه إلى قبره بعدما قَبِل بها واستكان لها. يصرخ كما المؤذن على ساحلٍ مهجور، أو على أجراس كنيسة ثقيلة، في الحب، في السياسة، في الاجتماع، وكلما تعلق الأمر بموقف حقيقي وبسيط لا يكلف إلا صدقه حينما يقف أمام المرايا القلقة، انسحب وأصبح غير معني بكل ما قاله وحاكاه"**[3] هذا ما يؤكد نظرية المثقف الزائف، الذي يظن نفسه متحضرا وعارفا ومؤمنا بحقوق الإنسان، وأنه مختلف عن البقية، ولكن الواقع يؤكد أنه كلما تعلق الأمر بموقف حقيقي يستدعي اهتمام هذا المثقف هرب ونسي مهمته الحقيقية، وميْ زيادة لم تكتشف هذا وهي طريحة فراش العصفورية بل أدركته مبكّراً جدا حيث قالت: **"اكتشفت وأنا بينهم في الصالون، أن هذا العالم الجديد الذي كانوا يستبشرون به ليلا نهاراً، محكوم عليه بالموت اختناقاً، اليوم أو غداً أو بعد مائة**

[1] _ الرواية: ص 151

[2] – الرواية: ص 208

[3] – الرواية: ص 202

سنة، مادامت المرأة لا سلطان فيه، ولا تشترك في صناعته"[1] و**"منذ البداية أدركت أنّ صراعي سيكون كبيراً مع رجال شاخوا قبل أن يكتبوا. وُلدوا مخرّبي الأدمغة في غمار حداثةٍ أكبر منهم لأنهم رفضوا كسر كل معوّقاتهم الداخلية. كلهم بلا استثناء، صناع الحداثة، كلّما تعلّق الأمر بامرأة مزقت الشرنقة مقابل ثمن غالٍ دفعته من أعصابها وراحتها، أخرجوا سكاكينهم. أزمة الحداثة العربية امرأة. هزيمة الخروج من التخلف، امرأة أيضا"**[2] فالمثقف الذي لا يؤمن بحق المرأة عارٌ عليه أن يسمي نفسه مثقفاً، كالمثقف العربي الذي راح يتشرب من مختلف الثقافات ويستبشر بواقعٍ جديدٍ يتخطى التخلف، لكنه لا يدري أن التقدم الحقيقي يبدأ من النفس، ولا يدري أنّ أزمة ثقافته تكمن في بعض التقاليد البالية التي يحملها عن ظهر قلبٍ ويرفض الاستغناء عنها، وربما أهم هذه التقاليد الاعتقاد بسلطة الذكر ودونية المرأة، فالرجل العربي مهما بلغ من التثقف والتعلم والتفلسف فإنه لا يستغني عن الاعتقاد بأن المرأة محكوم عليها بالإعدام المعنوي، هكذا وجدت ميْ نفسها تتساءل: **"لا أدري ما الذي يدفع الناس إلى إهانة المرأة بسيل من التهم القاسية، كلما خرجت من دائرة العادي"**[3] وكأن المرأة لا يحق لها البزوغ والنجاح، فإذا ما نجحت في التملص من واقعها المحتوم واستطاعت إقحام نفسها في دائرة النجاح فإنّهم سيسعون في تدميرها وإسقاطها عقاباً لها عن نجاحها، هذا ما حدث تماماً لبطلة الرواية "مي زيادة" التي لم تكن قضيتها قضية جنون فحسب بل كانت تحمل على أكتافها قضية المرأة العربية، ومأساتها لم تكمن في كونها مثقفة بالقدر الذي تكمن في أنها امرأة، وهذا كلّه لعب في نفسيتها وجرّدها من الأمان والثقة في كل شيء، ولم تجد أمامها سوى الكتابة تنقذها من أنياب الواقع ومن جنونٍ حقيقي جرّاء الظلم والتجاهل، حيث تقول: **"رأيت أنّ جهدي سيستنزفني على مرتين فأدمجته في صلب يومياتي وليالي في العصفورية، ما تزال مأساة الظلم في مخي ومن الصعب إزالتها بسرعة،**

---

[1]- الرواية: ص 95

[2]- الرواية: ص 138

[3]- الرواية: ص 138

سعيدة جداً لكني أحتاج إلى عمر آخر يمنحني فرصة أن أكون بغير الصورة التي أنا عليها"[1] فكمية التجاهلات والخيبات التي عاشتها أدت بها إلى حالةٍ نفسيةٍ من الصعب الخروج منها، حتى بعد خروجها من المستشفى لم تستطع تخطي كلّ ما حدث لها، فقد انطفأت إثر العنف الممارس ضدها، ولم تجد من يسمع نداءاتها الخفية والمعلنة، سقطت كلّ حيطانها، ووجدت نفسها عارية من كل شيء، كلّ الذين دافعوا عنها كانوا من محبي أدبها وبعض العائلات الشامية واللبنانية، خذلتها عائلتها وأصدقاؤها وكل شخص عرفته في حياتها، وكأن العالم كان يعاقبها على تمردها وخروجها من صندوق الجهل والعبودية، لتكون عبرةً لكل امرأةٍ تفكر في تحقيق النجاح داخل مجتمعٍ ذكوريٍ بامتياز.

لم تنتهِ معاناة ميْ زيادة بخروجها من العصفورية فقد عاشت آخر أيامها ساكنة مستسلمة لليأس والقنوط بعدما كانت ممتلئة بالحيوية والأمل، لم يطرق بابها أحد كلهم هربوا منها بحجة أنها صارت كئيبة وسوداوية لا أحد كلّف نفسه عناء الاستماع إليها أو ردّ الحياة إلى قلبها، فقد كان من الصعب أن تستعيد نفسها بنفسها، كانت بحاجة شديدة لوقوف أحد بجانبها، ورغم تخطيها للصدمة إلاّ أن فترة ما بعد الصدمة كانت أصعب وأقسى بكثير، لكن من يأبه؟ فهي امرأة، والعالم متعوّدٌ كثيراً على معاناة النساء، لا أحد يفكر، ميْ زيادة **"كاتبة لم يظلمها أفراد عائلتها فقط، ولكن عصراً ذكورياً جامداً بكامله، يظن وما يزال، مالك الحقيقة والجدوى"**[2] كانت ضحية نجاحها، في مجتمع لا يُؤمن بنجاح النساء.

[1]- الرواية: ص 195

[2]- الرواية: ص 222

المبحث الثالث: المكون الثقافي في صورة المرأة:

إنّ العلاقة الجدلية القائمة بين الفكر واللغة، تدفع الدارسين إلى التفكير فيما وراء تجليات الخطاب اللغوي، على اعتبار أن الاهتمام بالسياق الثقافي داخل الخطاب سوف يساعد على فهم الكثير من إشكالياته، حيث يمكن اعتبار أن العلامة اللغوية مركزٌ تتجلى خلفه الذاكرة الثقافية وأداةٌ تمرِّر من خلالها الثقافة أنساقها إلى المتلقي، وبذلك تتقاطع الثقافة مع الخطاب، ولفهم أحدهما لابد من النظر للآخر، وفي هذا السياق سنعمد إلى استخراج المكونات والسياقات الثقافية في صورة المرأة في رواية "ليالي إيزيس كوبيا".

أولا: الصورة المثالية: (مي زيادة مع جبران)

مثّلت علاقة مي زيادة بالأديب اللبناني جبران خليل جبران علاقةً استثنائيةً وفريدةً من نوعها في تاريخ العشاق وفي تاريخ الأدب العربي، لأنها أنتجت لنا إرثاً أدبيا زاخراً تمثّل في الرسائل المتبادلة بينهما، والتي تعدّ الشاهد الحقيقي على عمق وغنى علاقتهما، كما عبّرت عن التبادل الفكري والأدبي والروحي بين شخصيتين مثقفتين في العالم العربي.

أثارت العلاقة بين مي وجبران الكثير من التساؤلات في الساحة النقدية وبين الأدباء حول طبيعة هذه العلاقة، إلا أن الكاتب واسيني الأعرج في هذه الرواية لم يسلّط الضوء على تفاصيل هذا الجانب من حياة مي بل ركّز بالخصوص على الفترة التي قضتها في مستشفى العصفورية، في الوقت الذي رحل فيه جبران عن الوجود تاركاً مكانه فارغاً في حياة مي زيادة.

كانت مي الطرف المبادر في علاقتها مع جبران حيث أرسلت له أول رسالة تعترف فيها له بإعجابها الشديد بكتاباته، حيث تقول: "**بعثت رسالة لجبران أعترف له فيها بسلطانه الكتابي علي... يوم كتبتها لم أكن أعرف أن تلك اللحظة التي خططت فيها حروفي الأولى لجبران، ستضعني تحت أقدام إله حر**"[1]، فلم يكن جبران

[1]- الرواية: ص 92

رجلاً عادياً كباقي رجال عصره بل اختلفت طينته فكان مثقفا حقيقيا يؤمن بمبدأ الحرية المطلقة للمرأة، هذا ما جعله قريباً جداً من قلب مي التي ما فتئت تدافع عن هذا المبدأ، تقول مي وهي تصف جبران: "**الرجل الحالم والعاشق دوماً، الذي عوض أخي الميت، جبران سحرني بلغته وسحره المدوخين. كان يريدني قريبة منه، بينما كان هو فيّ، جزءاً مني**"[1]حيث لم يكن جبران في حياة مي مجرد رجلٍ كغيره بل كانت ترى فيه صورة أخيها المتوفى وحنانه عليها، تقول: "**جبران، حبيبي، وأخي الذي يعرف جراحاتي التي لم يلمسها حتى الأقربون... كان نبيلا وجميلا**"[2]فقد كان عزيزا عليها وقريبا من قلبها، فهي بهذا تلغي المثل القائل "البعيد عن العين بعيد عن القلب" فعلى الرغم من أنها لم ترَ جبران ولا مرة في حياتها ولم تلتقِ به على مدار عشرين سنة من الحب عن بعد، إلا أنها كانت تكنّ له مشاعر صادقة، وفضّلته على الكثير من الرجال الذين كانوا يتهافتون وراءها حبا وطمعا بحبها.

حبٌّ يشبه عالم المثل الأفلاطوني والأساطير الإغريقية، لم يُكتب له أن يُمثّل على خشبةٍ واحدة، ولا أن يُعاش داخل حلقة واحدة، كان كل طرفٍ فيه يعيش حلمه مع نفسه، فكانت ميْ ترى في جبران العاشق الصادق، حتى ولو كان بعيداً عنها إلا أنها كانت مستأنسةً بفكرة وجود شخصٍ حقيقيٍ يحبها ويفكر فيها، مما جعلها ترفضه حيث تقول: "**رفضت أن أكون مجرد رقم في حديقة نسائه، ... جبران لا يشبهني في شيء. كبر في الحرية ومات فيها. بهذه الطريقة، لم أطالبه بأن يكون لي، لأني أعرف سلفاً أكثر من غيري، أن أمراً مثل هذا مستحيل، الرجل حيوان بلا رادع نفسي. المرأة هشاشةٌ مفرطةٌ. عند بعض الذكور لا يمكن تفادي غريزة التعدد ... كنت شيئاً آخر... امرأة شرقية، أريد رجلا لي وحدي... لا أقبل الشريكة في الحب**"[3]،مي امرأة شرقية وتحمل تقاليد الشرق وعاداته، امرأة لا تقبل الشراكة في الحب، لأنها تعرف أنها مصدر كل الأحزان، هي امرأة شرقية تدري أن الرجل

[1]- الرواية: ص 86

[2]- الرواية: ص 71

[3]- الرواية: ص 86

الشرقي لا يستغني عن حبه ورغبته في التعدد التي يراها حقه الشرعي والتي نتجت **"من الإحساس التاريخي بالقوة والحق في كل شيء. والحق المطلق في المتعة القصوى"**[1]ولأنها امرأة شرقية لحماً ودماً وروحاً فهي تدري جيداً أنّ جبران رجلٌ شرقيٌ لا يتخلى عن مبادئه الذكورية الشرقية، فآثرت أن تبقيه حلماً بعيداً لأنها تعلم مسبقاً ما سيحدث لو أنها سمحت لهذا الحلم أن يتحقق على أرض الواقع، لهذا تقول: **"لو قادني القدر نحو ذراعي جبران، كنت طحنته بغيرتي وافترقنا بسرعة بشكل بائس وحزين، وحقدٍ لا يمحى"**[2]، فالمرأة الشرقية والعربية عموماً تختص بغيرتها الشديدة ورغبتها في أن تكون دائماً الوحيدة في قلب من تحبّ، لهذا كان من الصعب على ميْ أن تجازف بأمر جبران، لأنها تعلم أنه لن يكتفيَ بها ولن تستطيع هي تحمّل الخيانة منه للمرة الثانية من بعد أن خانها ابن عمها جوزيف، فقرّرت أن تتركه حلماً جميلاً يقبع في قلبها وروحها، تقول: **"كانت له نساؤه وكانت لي أوهامي، لهذا توقفت، لأكون لنفسي. وتوقف هو بكلمة حفظتها عن ظهر قلب: الأفضل أن نبقى هنا. هنا في هذه السكينة العذبة. هنا نستطيع أن نشوق حتى يديننا الشوق من قلب الله"**[3]حيث توقفت المراسلات بينهما سنة 1931 بعد ما يقارب العشرين سنة من الرباط الفكري والروحي الذي جمعهما، ورغم أن قصة حبّهما لم تُتوّج بالزواج ولا حتى باللقاء، إلا أنّ مي كانت دائماً تعتبره ملاذها ومُلهمها وحارسها الروحي، فهو الذي ألهمها النجاح عندما صممت أن تعيره صوتها لقراءة رسالته في تكريم صديقه خليل مطران بمناسبة تقليد هذا الأخير وساما من الخديوي عباس، أين وجدت ميْ نفسها تخطو خطواتها الأولى نحو النجاح والشهرة وهي تقول في نفسها: **"ألم يكن جبران إنساناً عادياً قبل أن يصبح إلهاً صغيراً؟"**[4]هذا ما جعلها توسع من دائرة أحلامها في أن تصبح أديبة كبيرة على نهج جبران، وهذه

---

[1]- الرواية: ص 86

[2]- الرواية: ص 86

[3]- الرواية: ص 95

[4]- الرواية: ص 95

الصدفة الجميلة هي التي مهّدت لعلاقتهما كما مهّدت لمسيرة أدبية زاخرة لميْ زيادة. تقول مي: **"لم يكن جبران حبيبي الذي أسرتني كتاباته، كان أماني، وحائطي اللغوي... لا أدري ما الذي حدث لأجدني ملتصقة بقلبه مرة أخرى بعد أن دفنته في قلبي، قبل دفنه في كلماتي وتربته البعيدة؟ ... من بين كلّ الذين عرفتهم، وحدك كنت هناك، في ذلك الأفق البعيد، علامة نور تختلف عن كل شيء"**[1]هذا ما يبين أن جبران يحتلّ مكانة كبيرة في قلب مي، وقد سبّب موته جرحاً عميقاً لها، فكانت كلّما تحدثت عن ألم الفقد ذكرت اسمه فكانت تفتقده كما تفتقد لأبيها وأمها وأخيها، وحتى بعد مماته لم يتركها وكان رفيقها في مأساتها، وكان كالنور يحرسها من ظلامها.

جسدت علاقة مي بجبران قصة حبٍّ أسطوري مُثّلت حلقاته في ساحات الفكر والروح بعيداً عن عالم الحواس، فكانت صورة ميْ في هذه العلاقة كما يلي:

- المرأة المحبّة، والمرأة المحبوبة.
- المرأة الشرقية الغيورة، التي تتنازل عن الحبّ بدل أن تتنازل عن الشراكة فيه.
- المرأة التي ترى في الرجل شريكاً يعوّض مكان الأب والأخ والصديق.
- المرأة المثقفة التي يجذبها الرجال المثقفون الذين يعرفون معنى الحياة والحرية.
- المرأة العربية الأصيلة التي لا تتنازل عن كرامتها، ففي الوقت الذي أحست فيه مي باستحالة وجودها مع جبران أنهت العلاقة بكلّ ودّ واحترام.
- المرأة التي تحتاج إلى وجود رجلٍ في حياتها، احتياجاً ضرورياً وطبيعياً، تقول ميْ: **"أتجه نحوك بحثاً ليس عنك فقط، لكن عما تخفيه في الأعماق لي، ليس المهم أن تحبني، الأهم أن تكتب لي، وتحسسني بأني امرأة يمكنها أن تصبح حبيبتك الأبدية. عاشقة، معشوقة، مجنونة بسبب رجل أشعرها بوجودها ثم جننها.**

[1]- الرواية: ص 90

حلمي الأكبر كان أن أصبح كلّ شيء لرجل واحد"[1]فالمرأة بطبعها تحتاج إلى رجل يُشعرها بأنها محور عالمه، وليس بالإمكان استبدالها بأيٍّ كان. فوجود المرأة يتحقق بوجود الرجل، وكذلك وجود الرجل لا يتحقق إلا بوجود المرأة، والله تعالى لم يخلقهما ليتنافسا أو ليتصارعا بل ليسند كلّ واحد منهم الأخر ويستند إليه، يقول الله عز وجلّ: **"وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنْفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِّتَسْكُنُواْ إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ"**[2]حيث خلق الله تعالى الرجل والمرأة ليُكمّلا بعضهما البعض، لا ليتنافسا عن المساواة ولا عن الأفضلية بينهما.

ثانياً: الصورة العادية: (ميْ زيادة مع العقاد)

يشترك الناس جميعا في قضية تعرّضهم للحب وتذوق لذّاته وآلامه، حيث يواجهونه كما يواجهون الموت، ففي حضرة الحب لا فرق بين أصحاب الجد والهزل أو أهل العلم والدين، أو أهل الأدب والفن، أو أهل الحرب والسياسة، كلّهم في فلك الحب يسبحون يتلذّذون ويتعذّبون.

من المعروف أنّ شخصية عباس محمود العقاد تتميز بالجد والصرامة والعنف، لكن هذه الهالة المحيطة به لا قيمة ولا سلطان لها أمام المرأة إذا ما خفق القلب لها، فكان العقاد من بين الكثيرين الذين وقعوا في شباك مي زيادة، كمصطفى الرافعي وسلامة موسى ومطران وطه حسين وغيرهم، فقد تعلق بها العقاد وأحبها كما يحب الرجال النساءَ وأفرغ عواطفه تجاهها وأعلن ضعفه معترفاً بهزيمته أمام جمالها وأنوثتها ورقتها وأناقتها، إلا أن العقاد لم يستطع تجاوز رؤية الرجل الشرقي للمرأة فكانت رؤيته لها لا تنأى عن أنها أنثى جميلة ذات جسدٍ جميل، فقد كان يتحاشى الحديث عن مكانتها الأدبية والثقافية، وقد كانت ميْ امرأة متعلمة ومثقفة وجميلة في الوقت نفسه، يقول الغذامي: **"إن الجسد مع**

---

[1]- الرواية: ص 91

[2]- القرآن الكريم: سورة الروم، الآية: 21

العلم يتكاملان لتكوين امرأة مجازية خارقة، تجتمع فيها صفات لا توجد في مخلوق آخر، بهذا فإنها حينما تناظر فحول الرجال... تبادر إلى إحباط فحولتهم بهذا التكوين المجازي"[1]لأن بعض الرجال يخافون من المرأة المثقفة والمتعلمة، يخافون من تفوقها عليهم ومن تكسيرها للنموذج التقليدي الذي أحاطوه بالمرأة.

لم يكن حب العقاد لمي حبا من طرف واحد، فقد كانت تكنّ له مشاعر مثله حيث تقول: **"كتبت له رسالة: حسبي أن أقول لكأن ما تشعر به نحوي هو نفس ما شعرت به نحوك، منذ أول رسالة كتبتها لك وأنت في بلدتك التاريخية أسوان. بل خشيت أن أفاتحك بشعوري نحوك منذ زمن بعيد"**[2] لكن كان من الصعب عليها تقبله بكل تقاليده الشرقية الذكورية لأنها تعرف ما يريده منها، تقول: **"كان من الصعب عليه أن يراني امرأة خارج السيطرة. خارج سربه النسوي السري الذي أعرفه. ومن الصعب عليه أن يقبلني بكل جنوني وحريتي"**[3] فهو في الأخير رجل شرقي من طينة ذكوريةٍ بحتةٍ لا يمكنه مقاومة غريزة التعدد، كما لا يمكنه رؤية أي امرأة خارج المعايير المادية والجسدية، فقد كان يريد ميْ كأي امرأة عادية جميلة، لكنها تأبى أن تكون كذلك، هي تريد رجلا استثنائيا يحسسها بأهميتها كأديبة ومثقفة، لهذا كانت تفضل جبران عليه، ولهذا كان هو يغار أشد الغيرة من جبران ومن أي رجل يحوم حولها، مما جعل مي تصده وتبتعد عنه، فصدمت رجولته وكبرياءه، وفي ذلك تقول: **"لم أجد في العقاد هشاشة العاشق ولكن من حجر وصوان... لا أشعر أبدا أني أخطأته يوم تركته. فهو في النهاية رجل شرقي لا يتغير، وإذا تغير فسيكون ذلك بصعوبة كبيرة ولكنه في أول هزة، بدل أن يراجع نفسه، يعود إلى اللحظة الأولى التي تظن أنه تخطاها"**[4]هي لا تندم على تركها له لأنها تعلم أنه لن يتغير، ولن يتخلى عن تقاليده الشرقية التي علّمته أنه صاحب السلطة والشأن، فكان من الصعب عليه أن يراها خارج تلك الحدود الضيقة، وحبه لها يكاد لا يخرج عن

---

[1]- عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، لبنان، 1997، ص 97

[2]- الرواية: ص 143

[3]- الرواية: ص 142

[4]- الرواية: ص 202

رغبته بإشباع غريزته الجنسية، لكن هي لم تكن مستعدة، وفي ذلك تقول: **"لم أكن مهيأة للنوم معه، وهذا خياري. شيء ما في داخلي كان يرجعني في كل مرة لتربيتي في الدير"**[1]، فمي عند العقاد امرأة فحسب، شأنها شأن جميع النساء الجميلات، لهذا ظلت علاقتهما معقّدة ومشحونة بالتوترات والصراعات، لكنها تجسدت في شغفهما وجاذبيتهما المتبادلة فظلت ضمن الصداقة الفكرية والأدبية، لكن ظهر زيف حبه لها، حينما تركها تصارع ويلات العذاب في أواخر فترات حياتها، فلم يكلف نفسه عناء السؤال عنها أو الدفاع عنها في قضيتها شأنه شأن كل الذين كانوا يدعون حبها، حيث تقول: **"ماذا لو ركض نحوي محمود عباس العقاد من القاهرة إلى بيروت ألم أكن حبيبته... لا يمكنني تخطي هذا الرجل أبداً"**[2] لم يكن وفيا لحبه بل راح يكيل لها التهم بأنها مجنونة عقابا لها عن رفضها له، ولم يرد الاعتبار حتى للصداقة التي جمعتهم، فهذا هو الرجل الشرقي، إذا لم يحصل على ما يريده من المرأة فإنه سيرميها ويمسحها كأنه لم يعرفها من قبل.

جسدت صورة ميْ في علاقتها بالعقاد صورة المرأة العادية كما يراها الرجل العادي، وكما يريدها أن تكون، فكانت كما يلي:

- المرأة الجميلة المعشوقة، التي تتمتع بجاذبية عالية، يُعجب بها كلّ من يراها.
- المرأة المثقفة التي ترفض أن تكون في قائمة النساء العاديات، فهي تطالب باهتمام استثنائي لأنها استثنائية.
- المرأة المحافظة التي لا تزال تحمل تربية الدير، وأوامر أمها، هذا ما جعل العقاد يقول عنها: **"مي متدينة، تؤمن بالبعث وأنها ستقف بين يدي الله يوما ما، ويحاسبها على آثامها. بالرغم من شعورها بالحياة، وإحساسها**

[1]- الرواية: ص 142

[2]- الرواية: ص 151

الصادق، وذكاءها الوضّاء"[1]، فالعقاد يمثل الرجل العربي الازدواجي، فمن جهة يدعوها للتحرر من القيود والتمتع بالحياة، ومن جهة أخرى ينفي عنها ثقافتها وعلمها وكأنه لا يعلم أن التمتع الحقيقي بالحياة يبدأ من الخوف من الله ثم بالعلم والعمل، وليس فقط بتحصيل نشوة جنسية عمرها دقائق.

- المرأة التي تريد أن تكون في الحب طرفا حقيقيا تُعامل كإنسانة، ولا تريد أن تكون مجرد جسدٍ يحقق للرجل شهواته ومتعته، فميْ امرأة حالمة تمجّد نفسها وتلبسها ثوب الكبرياء وعزة النفس.
- امرأة عزيزة النفس ترفض أن تكون تحت سيطرة الرجل وسلطته مثل مختلف النساء، تريد أن تكون الوحيدة في قلب وحياة الرجل، لهذا رفضت العقاد الذي أرادها ضمن سربه النسوي، كأي عشيقة أخرى.
- المرأة التي يريدها الرجل لجمالها وشبابها، وإذا ما كبرت أو مرضت أو زال جمالها تنكر لها ونسيها، لأنه لم يعد بحاجة إليها. هذا ما حدث لمي زيادة التي كانت في شبابها محاطة بالرجال والعشاق، لكن عندما مرضت وقاست المآسي لم تجد من يسندها، وأصبحت عجوزا منبوذة لا أحد يريدها، أو بالأصح لا أحد يحتاجها.

ثالثاً: الصورة الاستغلالية: (مي زيادة مع جوزيف ابن عمها)

مثّل جوزيف الحب الأول وحب الطفولة لمي زيادة، وكان أقرب شخصٍ لها في عائلتها وكان الوحيد الذي يفهمها ويتقاسم معها الحلو والمر، كما كان يعدها بالزواج، لكن ما حدث أن العائلة خطبت مي لأخ جوزيف المدعو نعوم، رغم رفضها له وعدم اقتناعها به، فكيف تتزوج شخصاً هي تحب أخاه؟ لكنها لم تستطع أن تصرح برفضها له أمام أبيها والعائلة، فكانت تنتظر سببا وحيداً لتفسخ الخطوبة، فساعفتها الأقدار لتكتشف أنّ رسائل الحب التي كان خطيبها نعوم يرسلها لها، كان مصدرها شخصٌ آخر غيره، مما جعلها تقطع علاقتها به وتلتفت نحو أخيه جوزيف

[1]- الرواية: ص 142

محبوبها الوحيد بسعادة شديدة وحماس لا يوصف، ليفاجئها هذا الأخير بصفعة موجعة للقلب، حيث أنكر وعده لها بالزواج وأقنعها بأنهما لا يزالان صغاراً على الزواج، فسافر إلى فرنسا لاستكمال دراسة الطب، لتسمع مي فيما بعد أن محبوبها البعيد قد خانها وتزوج بامرأة فرنسية تكبره بعشرين عامٍ، تقول مي معاتبة: **"فشلنا في الزواج، لم يكن أخوك نعوم هو السبب ولا أهلك ولا حتى أهلي... ولكنك أنت وحدك.. ولا أحد غيرك. قررت ونفذت في غيابي وركضت نحو ما اشتهيت. بعتني أمام امرأة أخرى، لم تكن لا أجمل ولا أبهى سوى أنها كانت فرنسية"**[1] بعد خيانته لها حاولت مي نسيانه بأي شكل لكنه استمرّ في مراسلتها فلجأت لكتابة الشعر لتلهي نفسها عنه، وبعد وفاة زوجة جوزيف الفرنسية عاد الأمل لقلب مي وعادت تراسله من جديد، حيث تقول: **"كان بيننا مشروع زواج بعد وفاة زوجته، ظلّ يصرّ حتى نسيت غضبي منه يوم اختار الفرنسية وتركني معلقة بين حلم وخيبة. حلمنا أن نستدرك ما خسرناه... عذرته لأن دراسة الطب كانت كل شيء بالنسبة إليه"**[2]، استطاع جوزيف أن يكسب قلبها مرة أخرى، وأن يحوطها بذراعيه وسيطرته، خاصة بعدما بعثت له رسالة تستنجد به بعدما توفي كل الأقربين إليها ووجدت نفسها وحيدة بلا حائط ولا متكأ، فكان هو أول من خطر على بالها تقول: **"أتأمل الرسالة الأخيرة التي كتبت لجوزيف. الصرخة الأخيرة قبل الغرق. حقيقي كنت منهكة يوم كتبتها، وأحتاج لمن يحسسني أن الحياة ما تزال ممكنة"**[3] لم تكن ميْ تدري أن هذه الرسالة ستكون السبب الأول في مأساتها القادمة. كان جوزيف يعرف هشاشتها وضعفها نحوه، فقرر أن يستغل الفرصة لينجز ما خططت له العائلة للاستيلاء على أموال وميراث مي، التي أصبحت يتيمة من كل جهة ولا أحد ينقذها منهم، فاستجاب لرسالتها وسافر إليها في القاهرة ليجدها منهارةً تماما متدهورة الصحة، تقول مي: **"طالبت جوزيف بحماية قاتلة. كان يعرف جيدا كم كنت مرهقة وكم كنت في حاجة**

[1]- الرواية: ص 44

[2]- الرواية: ص 72

[3]- الرواية: ص 131

ماسة إليه"[1]لكن قلبه الحديد لم يرأف لوضعها الصعب وكان كلّ همه الحصول على ما يريد منها، فحاول جاهداً استعطافها واستغفالها بالكلام المعسول وكلمات الحب الرنانة، عازماً أن يعيد إلى قلبها المشاعر القديمة، والأمل في عودة علاقتهم أيام المراهقة، تقول مي: **"كان متحمساً وجميلاً ويريد أن ينقذني من أوضاع كانت كل يوم تزداد سوءًا...قال لي جوزيف وهو في كامل تأثّره، إن وضعي يحتاج إلى اهتمام حقيقي واستراحة بين الأهل، لا يوجد أثمن من الأهل في ظروف الوحدة والمرض. تغيير الهواء في لبنان أكثر من ضرورة، والمكوث لمدة أسبوع هناك سيفيدني ويقلل من قلقي الدائم"**[2]، استطاع جوزيف أن يقنعها بالذهاب معه إلى بيته في بيروت، لتبدأ خطته التالية في جعلها توقع توكيلاً يسمح له بالتصرف في كل أملاكها وأموالها، ولم تدرك هي خيوط اللعبة إلا بعد فوات الأوان، يتضح ذلك في قولها: **"هرع إلي ليستكشف أعمالي وأموالي وأمكنتها المختلفة... ويقف على سرائر مصالحي وشؤوني وعقاراتي... خاطبني في اليوم الأول عن وكيل يمكن تعيينه للحفاظ على مصالحي. ولأن العاشق أبله، ظللت أقول داخلي جوزي حبيبي لا يمكنه أن يفعل شيئا قبيحا... جاءني في اليوم الموالي برفقة رجلين من أنسبائي، يتبعهم باشكاتب محكمة عابدين... سحب جوزيف قلم حبر، وقدمه لي طالبا مني أن أوقع في الدفتر، وقعت بلا أدنى تردد"**[3] لتكتشف فيما بعد أنها أعطته ورقة رابحة سيستعملها لتدميرها وإسقاط آخر جدار كان تستند إليه، لتسقط في الظلام الدامس تماما. لم تعد تعنيها الأموال ولا الأملاك، أصبح كل همها العودة إلى القاهرة لعلّها تجد هناك سبباً جديدا للحياة تقول: **"أبقاني عنده شهرين ونصف على مضض مني وأنا أطالبه بالعودة يوميا لدرجة كنت أبدو لنفسي أحيانا بلهاء"**[4] حتى في الفترة التي قضتها في بيته لم تكن أحوالها جيدة، فقد حبسها في غرفة مغلقةٍ ومنع عنها الخروج بينما كانت هي تبحث له عن أعذارٍ تنقذه بها وتنقذ نفسها من

---

[1]- الرواية: ص 45

[2]- الرواية: ص 46

[3]- الرواية: ص 62

[4]- الرواية: ص 44

خيبة كبيرة، تقول: "**كنت أجد له كل أعذار العالم وأقول في خاطري ربما فرضني حبيبي على أهله لأنه يريد إنقاذي من شيء خطير كان يتهددني ولم أكن أعرفه باستثناء كآبتي**"[1]، لم تكن تدرك أن الخطر الوحيد الذي يهددها هو جوزيف نفسه، وأنه سيكون هلاكها الأعظم بعدما ظنّته خلاصها الأوحد. وبعد سلسلة من الخطط الحقيرة استطاع أن يدخلها مستشفى الأمراض العقلية وأن يقنع الجميع بأنها مجنونة، وحينما صارحته بغدره وإجرامه ألقى كل اللوم عليها، وهذا ما يظهر في حوارهما: "**_أنت أكثر إجراما من الكل، لأنّك جررتني إلى هذا العفن. _كله كان بطلب منك. نسيت الرسالة؟ _بس ما قلت لك اقتلني، والحجر والاستيلاء على كل ممتلكاتي؟ يا الله كيف امتلكت هذه الجرأة لتدميري؟ _لحمايتك. النصابون في هذا الزمن كثر يا روحي**"[2] لم تكن مي تدري أنّ أول نصاب سينقض عليها هو الشخص الوحيد الذي كانت تعتبره أمانها وملاذها، كله من حبها الأعمى الذي جرّها إلى رجل بليدٍ لا يعرف معنى الحب ولا يدرك قيمة المرأة المحبة، لتجد مي نفسها بعد فوات الأوان تعضّ على أناملها ندماً وغضباً من نفسها ومن قدرها، حيث تقول: "**كيف لرجل برقة جوزيف وخوفه عليّ لدرجة أن حولته أخاً لم تلده أمي وحبيباً أمشي وراءه مغمضة العينين أن يقتلني بعينين مفتوحتين دون شعور بالندم. أدرك اليوم كم كنت عمياء وأتمنى عبثاً أن تبتر أصابعي قبل كتابة تلك الرسالة التي منحتني فيها له على طبق من ذهب**"[3]لكن ماذا تنفع الندامة بعد فوات الأوان، فكيف لم تستطع امرأة ذكية مثل ميْ أن تكشف كل هذه التدابير والخطط الملعونة التي كانت تُدبّر أمام عينيها؟ السبب بسيط هو حبها الشديد لجوزيف، والذي أرجعها عمياء تمشي وراءه بعيون مغمضة وبكل خضوع واستسلام، كانت تظنه فعلا يحبها ويريد لها الخير لكنه غدر بها وطعنها من مكان حساس، تقول ميْ: "**كنت امرأة بلا متكأ أسند جسمي المتعب عليه بثقة... الآن أمنح ظهري للفراغ وأستسلم**

[1]- الرواية: ص 43

[2]- الرواية: ص 50-51

[3]- الرواية: ص 132-133

لتكسر كل شيء ظننته حقيقة"[1]،كان عليها من الأول أن تصدق مقولة "من يخون مرة يخون كل مرة" والخيانة غريزة عند معظم الذكور، ولكثرة انتشارها واستمرارها أصبحت المرأة نفسها تتسامح معها، يظهر هذا في قول ماري: **"قسوة جوزيف قتلتني أكثر من خيانته لي"**[2] فالمرأة من كثرة تعرضها للخيانة أصبحت تراها جريمة تُغتفر، مثل مي التي تفضل الخيانة على القسوة، وكانت على استعداد تام بالعودة إلى جلادها جوزيف، إذا ما عاد إليها وطلب منها المغفرة، فلا يمكننا إلقاء كل اللوم عليه لأن كذلك هي مشاركة في قرار تدميرها بحبها الأعمى الذي لا يرى حقاً ولا نوراً.

مثّلت علاقة مي بابن عمها جوزيف علاقةً مريضة مليئة بالاستغلال والاستسلام وتراوحت صور مي فيها بين:

- المرأة العاشقة من طرف واحدٍ لرجلٍ باردٍ لا يقدر مشاعر الحب، فهي تمجّد العواطف بينما هو يمجّد الماديات.
- المرأة الخاضعة لسلطة الرجل القهرية، والمستسلمة لجلاديها، دون دفاع ولا اعتراض.
- المرأة العربية المنتهكة من طرف الرجل الذي يعتبر نفسه سيد السلطة والسيطرة والقرار.
- المرأة اليتيمة والوحيدة، التي وجدها الجميع صيداً سهلاً، لا مُنقذ لها ولا مُنجي (الرجال، النساء، المجتمع الجمعيات، العائلة، الأصدقاء، المثقفون: كلّهم مُشاهد).
- المرأة العربية التي تدوس على كبريائها وكرامتها وتغفر الخيانة والتعنيف والقسوة، مما جعل الرجل يؤمن بأن الخيانة والتعنيف حقه الطبيعي.
- المرأة العاطفية والساذجة المستغلّة، التي يخدعها الرجل بكل سهولة بكلمات الحب والاهتمام المزيف.
- المرأة التي لا تملك أدنى حق في إبداء رأيها حتى في الأمور التي تخصها، والرجل هو المقرر والمنفذ والمسيطر.

---

[1]- الرواية ص 45

[2]- الرواية: ص 111

هكذا تعدّدت صور المرأة العربية في هذه الرواية، والتي تجلّت في السياقات الثقافية المسربة عبر اللغة، وقد حاولنا استقراء تلك الصور من العلاقات التي عاشتها مي زيادة فتمثّلت المرأة في: الصورة المثالية الأفلاطونية في علاقة مي بجبران (مثقف مع مثقفة)، والصورة الذكورية الجسدية في علاقة مي بالعقاد (رجل مع امرأة)، والصورة الاستغلالية في علاقة مي بابن عمها جوزيف (لا مثقف /لا رجل مع لا مثقفة/ لا امرأة).

الفصل الثاني: المكون الثقافي في الرواية

المبحث الأول: الأنساق المضمرة في الرواية

أولا: النسق الاجتماعي

ثانيا: النسق الديني

ثالثا: نسق الفحولة

المبحث الثاني: آليات تشكل الأنساق في الرواية

أولا: المجاز الكلي

ثانيا: التورية الثقافية

ثالثا: الجملة الثقافية

المبحث الثالث: رواية داخل رواية

أولا: الرواية الإطار

ثانيا: القصة الفعلية

ثالثا: القصة الرمزية

الفصل الثاني: المكون الثقافي في الرواية:

تسعى المقاربة الثقافية إلى استخراج مختلف المؤثرات والعناصر المكونة للثقافة في النصوص، باعتبار أن الخطاب حقلٌ يعج بالألغام الثقافية المتسربة وراء الخطاب اللغوي والجمالي، لهذا اختصّ النقد الثقافي بآليات وأدوات متخصصة لاستخراج مختلف الأنساق والسياقات الثقافية المطمورة في النص، ومن بين أهم العناصر المكونة للثقافة نجد: العادات والتقاليد، الدين والعقائد، السلوكيات والعلاقات... وغيرها من العناصر، حيث سنعمد في هذا الفصل إلى استجلاء أثر بعض هذه المكونات الثقافية الواردة داخل "رواية ليالي إيزيس كوبيا" بالاعتماد على أدوات النقد الثقافي وآلياته.

المبحث الأول: الأنساق المضمرة في الرواية:

الأنساق المضمرة هي جمع النسق المضمر الذي يُعرف بأنه "**كل دلالة نسقية مختبئة تحت غطاء الجمالي ومتوسلة بهذا الغطاء لتغرس ما هو غير جمالي في الثقافة**"[1]فالثقافة تملك أنساقها المهيمنة التي تتخفى وراء أقنعة سميكة أخطرها هو قناع الجمالية، بمعنى أنّ كل ما هو جمالي في الثقافة أو في الأدب يخفي وراءه أنساقا مضمرة، "**وكما أن قيماً من مثل قيم الحرية والاعتراف بالآخر وتقدير المهمش والمؤنث، والعدالة والإنسانية هي كلها قيم عليا تقول بها أي ثقافة، ولكن تحقيقها عملياً ومسلكياً هو القضية. ولو حدث وكشفنا أن الخطاب الأدبي الجمالي، ... يقدم في مضمره أنساقا تنسخ هذه القيم وتنقض ما هو في وعي أفراد أي ثقافة، فهذا معناه أن في الثقافة عللاً نسقية لم تكتشف، ولم تُفضح، ويكون الخطاب متضمناً له**"[2]لهذا يتخذ النقد الثقافي لنفسه مهمة الولوج والتعمق داخل النص الأدبي للكشف عن هذه الأنساق الثقافية الظاهرة منها والمضمرة التي تتشكل منها

[1]-عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 33

[2]- المرجع نفسه، ص 33

بنية النص الثقافية، وبالاعتماد على تقنيات النقد الثقافي سنعمد إلى استخراج بعض الأنساق الواردة في رواية "ليالي إيزيس كوبيا".

أولا: النسق الاجتماعي:

ينطوي تحت مفهوم النسق الاجتماعي مجموع العلاقات المتداخلة للقيم والمعتقدات والرموز والعادات المشتركة التي توجد في أي مجتمع وتسهم في بناء حياة أفراده، وتأخذ بعد انتشارها وظيفة القوانين والتشريعات التي تتحكم في سلوكيات الأفراد، وتتشكل هذه العناصر كمجموعة علامات ثقافية، تنصهر جميعها داخل النص الأدبي فيظهر منها جزء ويُضمر جزء آخر، مما يسمح لها بالتسرب خلف البنية الجمالية، وقد لاحظنا في رواية "ليالي إيزيس كوبيا" مجموعة من الأنساق الثقافية الظاهرة والباطنة، ومنها:

➢**ظاهرة زواج الأقارب:** تسود في الثقافات والمجتمعات الشعبية بشكل كبير ظاهرة زواج الأقارب، الذي يهدف إلى المحافظة على بقاء رابطة الدم والنسب واستمرارها وعدم اختلاطها من باب العادات والأعراف، كما أن بعض الثقافات تصرّ على أن إرث الزوجة من أهلها لا يجب أن يذهب إلى الغرباء، لهذا تُفضّل القرابة وصلة الدم كمعيار أساسي يُؤسَّس عليه الزواج مع التركيز بالخصوص على زواج أبناء العمومة. وقد ورد في الرواية خِطبة مي بابن عمها نعوم رغم رفضها له وميلها لأخيه جوزيف، حيث تقول: **"أحببت جوزيف، فخطبوا لي أخوه نعوم. كيف أعيش مع رجل أنا أحب أخاه؟ ... لم يكن من حقي أن أترك نعوم يعيش على وهم خطير. بعد خطبة سريعة، لم يكن بإمكاني ردها دون أن أحزن أبي وأمي"**[1]فبعد خطبة سريعة أقرتها العائلة لم تستطع مي أن تعبّر عن رفضها، ولم يكن أمامها حل آخر غير الخضوع والقبول بما قُرّر نيابة عنها، تقول: **"كيف أقبل بنعوم، وجوزيف حبيبي؟ أمي مصرة علي، وأبي خائف على قطعة الأرض المشتركة مع أخيه، أكثر من خوفه علي. العائلة مجتمعة صرعتني وشلت**

[1]- الرواية: ص 119

عقلي بكلامها. نساء العائلة في ضيعة شحتول باركوا الخطوبة. منّا فينا دم واحد"[1]هذا ما يبين أن هدف الخطوبة هو الحفاظ على الأرض المشتركة بين العائلتين، فالخوف على تلك الأرض يفوق خوف العائلة على أبنائها. لا يمكن الجزم بنعم أو ضد حول زواج الأقارب ففي الأخير الزواج هو مشروع بناء أسرة، فإذا توفرت متطلبات الزواج بكل جوانبه الشخصية والعائلية لكلا الطرفين فيمكن أن يكون الزواج ناجحاً، لكن إذا فُرض بشكل قسري على الطرفين فقط لأنهما مقربان دون أن يكون بينهما أي انسجام وتفاهم، فهذا سيؤدي إلى فشل هذا المشروع لا محالة، وسينتهي بالطلاق أو بدمار نفسية وحياة الطرفين، فالزواج ليس مجرد عقد لحفظ النسب والموروثات وإنما هو شراكة حقيقية بين الرجل والمرأة بغض النظر عمّا إذا كان بينهما صلة قرابة، فما يربط بينهما هو العاطفة والتفاهم والمودة لبناء أسرة حقيقية تساهم في بناء مجتمع متماسك.

➢**ظاهرة الشذوذ الجنسي**: يعالج واسيني الأعرج في هذه الرواية ظاهرة الشذوذ الجنسي التي تتجنب المجتمعات العربية والإسلامية الحديث عنها بصوت عالٍ، لكن هذا لا يعني أنها ليست موجودة بل هي ظاهرة منتشرة بشكل كبير ومستمرة في التوسع لتطال مختلف الشرائح الاجتماعية، فإذا كانت هذه الظاهرة تحدث قديماً تحت الأغطية وخلف الستائر فإنها اليوم تنتشر ويُصرّح بها بشكل علني ومباشر، لكن المجتمعات العربية دائماً ما تطمس مثل هذه الأمراض الاجتماعية وتتجنب مواجهتها في الواقع، بينما تلوح رفضا واشمئزازا وتنديدا دون بذل أدنى مجهود حقيقي لمحاربتها. وقد ورد في هذه الرواية مثالٌ عن هذه الظاهرة حيث مارستها الراهبة "ماما هيلينا" ضد "مي زيادة" حيث تقول هذه الأخيرة: **"ماما هيلينا كانت هي أمي... وكلما كنت حزينة أخذتني للبيانو وشبكت أصابعي بأصابعها، وجسدها ملتصق بجسدي... ثم تجلس على ركبتيها، وتبدأ في مص أصابعي واحدا واحدا، ثم اثنين معا، ثم الخمسة حتى أشعر أن فمها سيتمزق... تأخذ أصابع يدي بيد واحدة وتدفن اليد اليمنى تحت لباسها"**[2] ورغم التصرفات

[1]- الرواية: ص 168

[2]- الرواية: ص 101

المنحرفة التي قامت بها الراهبة "هيلينا" مع "مي" التي كانت تبلغ اثني عشر عام والتي كانت تجهل سوء تلك الأفعال، إلا أنها أصبحت تستجيب لها ولم تنزعج منها. تقول: "**رغم النفور الذي واجهت به قُبْلَتها في البداية، إلا أني سرعان ما استسلمت لها. شعرت بلذة لم أعرفها من قبل**"[1] "**لم أكن منزعجة أبدا مما فعلته معي. مسحت دموعها كما تفعل صغيرة ترى أمها تبكي أمامها**"[2]، فمي كانت ترى هيلينا مكان أمها التي تشتاق لها ولحنانها، لهذا بدت لها تلك التصرفات كتعويض عن حنان أمها، وقد فضح واسيني الأعرج هذه الظاهرة التي قامت بها راهبة من المفروض أنها في مكان تربوي ومقدس لكنها لم تحترم ذلك بل قامت بفعل شنيع وهو استغلال الأطفال لإشباع شهواتها المريضة، وهذا ناتج عن غياب التوعية الجنسية وضعف الإيمان.

➢**زيف المثقف العربي**: تحدثنا الرواية عن نسقٍ اجتماعي آخر وهو زيف المثقف العربي الذي يصفه الأعرج في الرواية بـ"**غريب الأطوار الذي دخل في حسابات البقالين ونسي دوره العظيم**"[3]، فالمثقف الحقيقي هو صاحب الوعي المبني على المعرفة والاهتمام بشؤون مجتمعه، المتابع وليس المنعزل، المهتم وليس المكتفي بذاته، وهو الذي يتحدث بلغة الناس عن همومهم ومشاكلهم نيابة عنهم حين يصمتون أو حين يعجزون هم عن الحديث، وهو المؤمن بقيم الحرية والحقوق، لكن ما نراه في هذه الرواية هو عكس هذا تماما، فواسيني الأعرج فضح حقيقة المثقفين من الصحافيين والأطباء والأدباء وغيرهم، وذلك على لسان مي حيث يقول: "**تربى المثقف في شرقنا الجريح على كل وسائل النفاق التي تضمن استمراره. استطاع أن يوائم بين تقاليد الرعب الآتية من جوف الزمن الأسود، وقشور الدين الثقيلة بشكليات مرهقة، وحداثة ولدت معطوبة من الأساس**"[4]، فالمثقف العربي من هذا المنظور يحمل وجهين، وجه ظاهر يدّعي المعرفة والالتزام بقضايا المجتمع ووجهٌ آخر متخفٍّ، يهتم فقط بمصالحه الشخصية، تقول

---

[1]- الرواية: ص 102

[2]- الرواية: ص 103

[3]- الرواية: ص 187

[4]- الرواية: ص 191-192

مي: "**يفترض أن معشر الصحافيين يتحرون الحقيقة في كل مكان، بدل اهتمامهم بالرجال وما يقولون، والنساء وما يلبسن، وغرقهم أحيانا في أتفه المواضيع وإخراجها إلى قرائهم، أن يهتموا بما يهم أرضهم ومستقبل هذه الأمة**"[1]، فالصحافي شخص مثقف ومتحدث بالنيابة عن الآخرين، لهذا من المفروض أنه يقوم بدوره المنوط به وهو البحث عن الحقائق ورد الحقوق لأصحابها وليس في تسليط الضوء على توافه الأمور وحجب الحقائق وتزويرها.

وقد ظهر في الرواية وجه آخر لزيف المثقف وهو نسيان الأطباء لدورهم العظيم والشريف وركضهم وراء مصالحهم الشخصية، تقول مي: "**الأطباء في العصفورية، بعضهم قتلة ولصوص، مثل الصحافيين أيضاً، في أغلب الأوقات يقفون مع الأقوى**"[2]في الوقت الذي يجدر بهم الوقوف مع الضعيف الذي يحتاج لمن ينصره ويُسمع صوته للعالم لكن كلهم ظهروا بنفس الخبث والأنانية الجميع يهتم لنفسه فقط، وهذا ما يظهر في الرواية حينما استطاع جوزيف إقناع طبيب العصفورية بإدخال مي إلى مستشفى الأمراض العقلية بالرغم من أنها في كامل قواها العقلية، تقول مي: "**أحضروا مدير العصفورية الدكتور ميلر وطبيبها الأساسي زاعمين أنه جورج مستشرق إنجليزي وظل يعود المرة بعد الأخرى نتكلم في الشعر والأدب... لغايات كانوا يعرفونها هم وحدهم**"[3]، فمن جهة خان هذا الطبيب مهنته المقدسة ولطخها بالكذب والاستغلال والرشاوي، ومن جهة أخرى جوزيف الذي يعد بدوره طبيبا أيضا لم يحترم قدسية مهنته الشريفة، بل راح يكيد الخطط الرخيصة للإيقاع بامرأة ضعيفة لا أهل لها ينصرونها، حيث تقول مي: "**مثقف مثل جوزيف كان من المفترض أن يكون أكثر إنسانية، من أين يأتون بكل تلك الازدواجية القاتلة لهم ولغيرهم؟**"[4]فمن جهة يدّعون الحداثة وينبئون بمستقبل جديد، ومن جهة أخرى يتمسكون بالعادات البالية

[1]- الرواية: ص 130
[2]- الرواية: ص 172
[3]- الرواية: ص 162
[4]- الرواية: ص 191

المناقضة تماما لكل قيم الحداثة والحرية، هذا هو حال المثقف العربي الذي يمتاز بنفاقه وازدواجيته، يسارع للأمور التافهة وينسى دوره العظيم.

➢تظهر في الرواية ظاهرة اجتماعية أخرى وهي ظاهرة اغتصاب المرأة المجنونة، وهي ظاهرة منتشرة في معظم المجتمعات، التي يجد فيها بعض الذكور أن المختلات عقليا متعة مجانية لهم، كونهن فاقدات للأهلية وغير مدركات لحقيقة وعواقب ذلك السلوك، هذا يظهر في الرواية فيما حدث مع المسكينة "مريم" التي قتلت زوجها مما أصابها بخلل عقلي، وبحالة هلوسة ورعب شديدين "**الكثير من السكارى والعابرين كانوا يأخذونها ثم يرمونها في أي شارع. في كل مرة كانت تحمل وتلد في أي مكان. كان المارة يعبرون صباحا، يجدون طفلا يأخذونه نحو مركز الأمهات العازبات**"[1]، وهذه الظاهرة منتشرة كثيرا لغياب القانون الذي يحمي مثل هؤلاء المختلات، والأمر ليس ببعيد أن يحدث حتى مع المختلين الذكور، لخطورة ما وصل إليه الإنسان البشري من صفات الحيوانية والبهيمية.

➢ظاهرة اجتماعية أخرى تضمرها الرواية وهي ظاهرة تفضيل الرجل العربي للمرأة الأجنبية على حساب المرأة العربية، وهي منتشرة أيضا في كل المجتمعات العربية، مثلما حدث لمي التي بالرغم من أنها إنسانة متعلمة ومثقفة إلا أن ابن عمها فضّل الفرنسية التي تكبره بعشرين سنة عليها، تقول مي وهي تعاتب جوزيف: "**فشلنا في الزواج ولم يكن أخوك هو السبب ولا أهلي.. ولا أهلك.. ولكنك أنت ولا أحد غيرك، قررت ونفذت في غيابي، وركضت نحو ما اشتهيت. بعتني أمام امرأة أخرى لم تكن لا أجمل ولا أبهى سوى أنها كانت فرنسية**"[2]، فمعظم الرجال العرب يفضلون المرأة الأجنبية مهما كان شكلها أو عمرها فكل ما يهمهم هو الحصول على الجنسية الأجنبية سواء الأوربية أو الأمريكية، بينما نجدهم يفرضون على المرأة العربية قوائم طويلة من الشروط والأحكام، وهذا ما حدث مع مي التي

[1]- الرواية: ص 68

[2]- الرواية: ص 44

استبدلها جوزيف بعجوز فرنسية تقبع على مشارف الموت، على الرغم من أنها جميلة ومثقفة ومتعلمة وشريفة، ولا شيء ينقصها، لكن الإنسان العربي دائما منبهر بالأجنبي، ويرى فيه مثله الأعلى.

ثانياً: النسق الديني:

يعتبر عنصر الدين من أهم المرتكزات التي تدور حولها الثوابت الفكرية والاجتماعية، حيث تمثل التوجهات الدينية المحور الأساس الذي يضبط أغلب سلوكيات الأفراد ونشاطاتهم، وقد يلجأ الكتاب إلى توظيف عنصر الدين داخل خطاباتهم ليتجلى عبر الأقوال والأفعال والحوار بين الشخصيات، ليشكل نسقاً ثقافياً ظاهراً أو مضمراً في لاوعي الشخصيات ولاوعي المجتمع، وقد وظّف واسيني الأعرج في هذه الرواية النسق الديني بشكل جلي وواضح، وسنعمد إلى استخراج بعض مظاهره:

➢طرح واسيني الأعرج في الرواية قضية المدارس الدينية ومدى تأثيرها في تكوين وتنشئة الفرد، وأشار إلى أن الآباء يقيدون حرية أبنائهم بإدخالهم إلى تلك المدارس منذ نعومة أظافرهم، وهذا ما حدث مع مي التي تسرد تجربتها في مدارس الراهبات حيث تقول: **"لقد قتلني أهلي ومحوا جسدي بتربية دينية هم من اختاروها لي لحمايتي من زمن خطير كان يرتسم في أفق داكن، طفولتي المعاندة سرقتها مني مدارس الراهبات التي صلبت جسدي حتى حولته إلى حجر أصم، يابس، بلا تربة ولا رمل ولا ماء، على الرغم من الغوايات والطراوات التي كانت تحيط بجسد كنت أكتشفه على مرايا الحمام، كان مرتسما كالغيمة الشهية التي لا أملك القدرة على وضع حدود لها ولا أن ألمسها أو يلمسها غيري"**[1]،حيث تظهر هنا محاولة تلك المدارس في قمع كل ما هو فطري وجنسي في الإنسان، مما يدفع بالفتيات إلى دفن الشهوة والغريزة، وهذا التوجيه الخاطئ والتشديد المبالغ فيه كثيرا ما يؤدي بالأفراد

[1]- الرواية: ص 36

إلى التمرد والرغبة في القيام بالممنوع والمحرم، مثلما حدث مع الراهبة "هيلينا" التي قامت باختراق حدود وظيفة الأمومة والبنوة ودورها المقدس في الدير، وبلوغ حد التعدي على قاصر لإشباع غريزتها الجنسية المكبوتة.

فضح واسيني الأعرج أيضا خطورة التربية الدينية المنحرفة على الأفراد على لسان مي، حيث تقول: **"لم تكن مدرسة الراهبات العذريات في الناصرة مخيفة فقط، ولكن متحكمة في مصائر الأطفال الآتين إلى الدنيا بفرح، فيغلق عليهم في علبة. أهل الناصرة غالبا، يسجنون أبناءهم في الدين، وهم لا يدرون أنهم يقتلون جزءا من حريتهم وعفويتهم وحتى إنسانيتهم قبل أن يكبروا "**[1]فالآباء لا يعلمون أنهم بإدخالهم لأبنائهم لتلك المدارس يقتلون فيهم البراءة والفطرة والعفوية مما يولد في أنفسهم كره الدين والرعب الشديد منه، حيث تقول مي: **"أنا المرهقة من تبعات الربّ وحسابه الشنيع الذي أخافوني به منذ اللحظة الأولى. مع أني لم أفعل في حياتي ما يغضب الرب أبدا. دين أمي كان جافا، ودين أبي لم يكن أقلّ، في كليهما لم أجد ما ركضت وراءه طوال حياتي: الحرية. ربما تتشابه الأديان كلها في هذا"**[2] **"والدي.. كان يدرك جيدا أنه كان يحاصر قلبي بالمعادن الخشنة وبلغة الموت والاستغفار الدائم. بدل أن يضع في جسدي نورا سخيا منحه مساحة ضافية من الموت والظلمة القاسية... كنت أتمنى أن أقول له من كل قلبي. اتركني يا با على سجيتي الأولى، فقد ولدت حرة، على تربة حرة، وتأكد أني لن أختار إلا الحياة"**[3]فطبيعة الإنسان أنه يميل إلى الحرية وحب الحياة، فلا حاجة له لكل تلك القيود والتشدد في توجيهه للدّين، لأن الدين في أصله دين يسر وحرية وسكينة وملجأ، وليس دين تشدد وعسر وتعقيد وإكراه، كما أن ما يحدث في مثل تلك المؤسسات والمدارس الدينية ما هو إلا تحريف وتزييف لحقيقة الدين مما أُنزل في الكتب السماوية لما يخدم مصالحهم الشخصية.

---

[1]- الرواية: ص 87

[2]- الرواية: ص 87

[3]- الرواية: ص 88

➢يفضح واسيني الأعرج أيضا بعض الممارسات الدينية الخاطئة مثل الرقية الشرعية التي أصبحت تعد نوعا من أنواع الشعوذة، فيستغل الدجالون ضعفاءَ الإيمان ليتاجروا بالدين، وهذا النوع من التداوي لم يذكر قط في الكتب السماوية، فقد تحدثت الرواية عن امرأة تدعى "مريم" يُقال أنّ بها مسّ من الجن **"هذه المسكينة مريم بيحكو أن بها مسا من الجنون. وأنها مسكونة بجني أحمر أقسم أنْ لا يخرج إلا بإخراج روحها. وظلوا معها بالطب الشرعي والمحاولات السخيفة، حتى دمروا خلايا مخها ومعدتها... بدل المستشفى اختاروا لها الرقية الشرعية قبل أن يأتيهم دجال ظل يضربها ويصرخ في وجه الأحمر، ويدعوه إلى الخروج ويواجهه إذا كان بطلا، حتى هلكها"**[1]فالجهل وضعف الإيمان هو ما يجعل من الناس يصدقون مثل هؤلاء الدجالين الذين يمارسون الرقية الشرعية كقناع للتخفي وراء الشعوذة، والمتاجرة بكلام الله لتحقيق مصالحهم الشخصية، والكاتب يمرّر من خلال هذا نسقا مضمرا حول هؤلاء الذين يدّعون أنهم رجال دين بينما يطبقونه بشكل خاطئ ومعكوس، فيحورونه لما ينفعهم ويخدم مصالحهم الشخصية. فهو لا ينقد الأديان وتعاليمها وإنما يفضح الممارسات الخاطئة والمحرفة لما جاء في الأديان السماوية المنزلة من الله تعالى.

ثالثا: نسق الفحولة:

كلمة الفحولة مشتقة من الجذر اللغوي "فحل" وقد جاء في لسان العرب لابن منظور: **"الفحل معروف: الذكر من كل حيوان وجمعه أَفْحُل وفُحول وفُحُولة وفِحال وفِحالة مثل الجِمالة... قال سيبويه: ألحقوا الهاء فيهما لتأنيث الجمع. ورجل فحِيل: فَحْل ... وروي عن الأصمعي في قوله فحِيلاً: هو الذي يشبه الفحُولة في عظم خلقه ونبله... الأزهري: استفحل أمر العدو إذا قوي واشتد، فهو مستفحِل، والعرب تسمي سُهيْلاً الفحل**

[1]- الرواية: ص 68

تشبيهاً له بفحل الإبل، وذلك لاعتزاله عن النجوم وعِظَمه، ... وفُحُول الشعراء: هم الذين غلبوا بالهجاء من هاجاهم مثل جرير والفرزدق وأشباههما، وكذلك من عارض شاعراً فغلب عليه... وامرأة فَحْلة: سليطة"[1]وفي مقاييس اللغة لابن فارس: **"الفاء والحاء واللام أصلٌ صحيح يدلّ على ذكارة وقوّة. من ذلك الفحل في كل شيء، وهو الذكر الباسل ... وفحلٌ فحيلٌ: كريمٌ"**[2]من خلال هذين التعريفين نلاحظ أن دلالات الفحولة تعني الذكورة وكانت تستخدم لوصف الحيوانات الذكور لتعم بعد ذلك كل ذي روح لتشمل حتى الإنسان، ومن دلالاتها أيضاً: الذكر القوي، النبيل، الكريم..

وهذه الصفات التي وُضعت للفحل من شأنها أن تُكسب صاحبها الفرادة والتميّز والمكانة الرفيعة، وهذا المنظور اتخذه النقاد العرب القدامى لتصنيف الشعراء، فكانت "الفحولة الشعرية" مقياسًا للمفاضلة بين الشعراء وتقسيمهم إلى طبقات، ومن هنا تم اختراع الفحل على حدّ تعبير الغذامي، **"الفحل الذي ابتدأ شعرياً غير أنه تحوّل ليكون فحلاً ثقافياً يتكرر في كافة الخطابات والسلوكيات الاجتماعية والثقافية والسياسية وكل القيم التي اصطنعها الشعر تحولت لتكون قيماً للذات العربية الثقافية ولمنظومة السلوك الاجتماعي العربي"**[3]فنسق الفحولة كان وما زال يمارس تأثيره إلى يومنا هذا في الإبداع والإعلام وحتى في الحياة العادية، والفحل أو الفحولة **"جذر ثقافي مبثوث في الذوات الذكورية التي تنتصر لنفسها مقصيّة الآخر (المرأة) عبر اختزالها في الثابت (جسد) وتحديد الأدوار المنوطة بها مسبقا"**[4]، وقد تجلى هذا النسق عبر الحمولات الثقافية التي رسمها المفهوم منذ بداياته، وقد تواترت هذه الحمولات لتصبغ شخصية وملامح الرجل العربي في الرواية كما في الأجناس الأدبية الأخرى، لتعلن الطبقية نفسها

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، الجزء11، مادة (فحل)، ص 618

[2]- ابن فارس: مقاييس اللغة، الجزء 4، مادة (فحل)، ص 478

[3]_ عبد الله الغذامي: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص 119

[4]- سكينة الروكي: نسق الفحولة في الرواية العربية، مجلة الدراسات الثقافية اللغوية والفنية، المجلد7، العدد 30، كانون الأول-ديسمبر 2023، ص 408

وتقوم بممارسة الإقصاء على طبقات اجتماعية عديدة، وواسيني الأعرج في هذه الرواية يفضح نسق الفحولة الذي تضمره الثقافة العربية والذي انتقل **"وترحل من الشّعر إلى الخطابة ومنها إلى الكتابة ليستقر بعد ذلك في الذهنية الثقافية للأمة ويتحكم في كل خطاباتنا وسلوكياتنا"**[1] مما أدى إلى اختراع أو نشوء شخصية الطاغية كما يقرّ الغذامي والذي صنعته المؤسسة الثقافية فكما **"برزت فحولية الشاعر وصفقت للأنا الشعرية المستبدة فإنها أيضا وحسب تربيتها الشعرية البلاغية تصفق للطاغية وتبرر طغيانه"**[2]والذي **"صار بمثابة التبرير الأخلاقي لأي سلوك أناني متجبّر ومتعال، لا يقيم اعتباراً للآخر ووسيلته مع الخصم هي السحق والإلغاء"**[3] **"كما أن صفة الآخرين المُتعالى عليهم تشمل كل من هو خارج الطبقة وأدنى الجميع هو الأنثى ويجري دائما تحقير الأنوثة وهو معنى نسقي جوهري"**[4]انتقل عبر السيرورة المستمرة للثقافة وحمولاتها التي تبعثها داخل الذوات الذكورية والتي تنشأ بدورها بمبدأ أو صفة الطاغي الذي يمنح نفسه الحق في التعالي والتجبر على حساب الطبقة الأدنى منه (المرأة) كما يزعم، وإذا دققنا النظر في رواية "ليالي إيزيس كوبيا" نجد أن الفحولة قد مورست فعلاً بفرض الهيمنة على الآخر (المرأة)، من خلال نظرة الفحل إليها التي تختصر المرأة في الجسد وتأبى لها الخروج من تلك النمطية، كما تظهر أيضا فحولة الطاغية التي مورست من خلال العنف المادي والمعنوي ضد المرأة.

يقول واسيني الأعرج في الرواية: **"حاولوا حرق مي زيادة من الذاكرة الجمعية، ليجعلوا منها مجنونة تمشي في الطرقات... وكأن الجنون جاء ليرضي أعماق جماعة مريضة لا ترى في المرأة إلا أداة متعة لا اعتبار لها، ما كان يبدو صداقة في الخارج كان يخفي عقداً ذكورية لم تمحها للأسف لا الحداثة ولا الفكر التقليدي"**[5]،

---

[1]- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص 123

[2]- المرجع نفسه: ص 199

[3]- المرجع نفسه: ص 140

[4]- المرجع نفسه: ص 125

[5]- الرواية: ص 11

وهذه العقد الذكورية هي نفسها تمظهرات الفحولة التي زرعتها الثقافة العربية في النفوس الذكورية، فما استطاعوا التخلص منها ولا التخلص من نظرتهم المجحفة للمرأة مهما علا شأنها ومهما بزغ طيفها، لهذا تتساءل مي زيادة: **"ماذا أساوي كامرأةٍ أمام ذكورة متخلفة، حتى وإن كان مستواي عاليا؟ كنت أظن أن هذا لن يحدث إلا للأخريات، وها أنا ذي أواجه نفس الكابوس، لا فرق بيني وبين أية امرأة عادية"**[1]، فنظرة الرجل العربي للمرأة كانت، ولا تزال، محصورة في أنها أداةً للمتعة، ولا يهم تعليمها ولا ثقافتها ولا إبداعها، كل ما يستطيع هذا الذكر العربي أن يراه في المرأة هو جسدها لا أكثر، ومي زيادة أكبر مثال على هذا، بالرغم من أنها امرأة متعلمة ومثقفة، حاولت بكل جهدها الخروج من الصورة النمطية التي تقدمها الثقافة العربية عن المرأة العربية، إلا أن نظرة الرجل العربي لها لم تتغير.

وهذا ما يظهر في قولها: **"عشت بين عشرات الرجال اشتهوني، دفعة واحدة. رجال كانوا بصدد صناعة عالم جديد، كلما اقتربت منهم صغر الكثير منهم.. اكتشفت وأنا بينهم في الصالون أن هذا العالم الجديد الذي كانوا يبشرون به ليلا نهارا، محكوم عليه بالموت اختناقا، اليوم أو غدا أو بعد مائة سنه مادامت المرأة لا سلطان لها فيه، ولا تشترك في صناعته"**[2]ورغم أن هؤلاء الرجال الذين كانوا يحيطون بميْ كانوا متعلمين ومثقفين ومستبشرين بواقع جديد وحداثي، إلا أنهم لم يستطيعوا كبح فحولتهم وعقدهم الذكورية التي يحملونها عن ظهر قلبٍ، لم يستطيعوا أن ينظروا إلى ميْ بغير نظرة الاشتهاء والدونية، لهذا كانوا يتحاشون الحديث عن مكانتها الأدبية أو عن إبداعها وعبقريتها، بل كلهم راحوا يشيدون بجمالها ورقتها وأناقتها وكل الصفات المرتبطة بالجسد، وما يقوله العقاد لمي أكبر دليل على هذا: **"إذا أردتي أن تعيشي مزقي هذه الغشاوة الوهمية، اقتلي كل ما يسرق حريتك"**[3]العقاد

[1]- الرواية: ص 59

[2]- الرواية: ص 95

[3]- الرواية: ص 91

يتحدث عن حرية المرأة لكنه يجهل حقيقة هذه الحرية، فهو يمثل نمطاً حقيقيا للفحل العربي الذي يرى أن النطاق الوحيد الذي يمكّن المرأة أن تعيش هو إمتاع الرجل.

تمثل مي ضحية للفحولة عبر الأب الذي خطبها لابن عمها نعوم دون موافقتها، تقول: **"خطبة سريعة لم أستطع ردّها دون أن أحزن أبي وأمي"**[1] **"أمي مصرة عليّ وأبي خائف على قطعة الأرض المشتركة مع أخيه أكثر من خوفه علي"**[2]فهي تحت سلطة الأب الذي حرمها حقها في الاختيار وإبداء رأيها من جهة، ومن جهة أخرى تحت إصرار أمها التي ترى بشكل لاإرادي أحقية الرجل بتلك السلطة، لأن **"المرأة التي فتحت عينيها على الاستعباد، ستبدو لها الحرية جريمة في حقها"**[3] هنا تظهر الفحولة كنسق متجذر في الثقافة الجمعية وفي كل الذوات، وفي **"ثقافة النسق لا مكان للمعارضة أو مخالفة الرأي، والآخر دائما قيمة ملغية"**[4] والآخر هنا تمثله المرأة التي لا سلطة لها لمخالفة رأي والدها أو معارضته، وإصرار الأم على عدم معارضة ابنتها لقرار أبيها يمثل نسقا مضمراً يوحي باستمرارية ثقافة خضوع المرأة للرجل، هكذا ترث البنت من أمها ثقافة الخضوع والاستسلام كما يرث الابن ثقافة الفحولة والسيطرة. ومصير المرأة العربية لا تصنعه بنفسها وإنما هو في يد سلطة الأب والمجتمع.

هذا ما يظهر على لسان مي زيادة التي تقول أنها: **"امرأة من حيرة وانتظار لا أعرف مؤداه، وخوف من مبهم يسطّره الآخرون لي"**[5]فالمرأة العربية تعيش في انتظار وخوفٍ دائمين من مصير يصنعه لها الآخرون لأنها لا تملك سلطة القرار كونها أنثى، ومن يملك هذه السلطة هو الرجل الفحل فقط، فحتى مأساتها كانت من صنع الآخر تقول: **"كل**

---

[1]- الرواية: ص 120

[2]- الرواية: ص 168

[3]- الرواية: ص 192

[4]- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص 196

[5]- الرواية: ص 42

شيء بدأ من لحظة صنعها الآخرون قبل أن تصيبني بقوة"[1]، لذلك فمعاناة المرأة العربية يصنعها الآخر (الرجل) الذي يعطي نفسه الحق في ذلك لكونه المهيمن وصاحب السلطة كما تنص علية الفحولة. كما يظهر في الرواية نسق الفحولة الطاغية، لأن الفحل (الرجل) هنا لم يكتف بفرض سيطرته، وإنما فرض طغيانه على الآخر (المرأة) فسعى في تدميرها وتعنيفها ماديا ومعنوياً.

جسّدت شخصية جوزيف في الرواية نموذجاً للطاغية، الذي استمد فحولته من سلطة المجتمع ليطبقها على المرأة (مي) التي عانت من كل أنواع الهيمنة والسيطرة، فقد خانها واستدرجها بالاهتمام المزيف ليأخذ منها كل ما تملك، وحينما حاولت الدفاع عن نفسها عنّفها ثم رماها في مستشفى الأمراض العقلية، أما ميْ فقد كانت تظنه نموذجاً للرجل المتحضر الحداثي وبأنه "**أكثر ثقافة وأناقة وحبا للحياة**"[2]لتُصدم بشخصيته الحقيقية التي تمتح الفحولة من الثقافة الرجعية، ولم تُدرك هذا إلا بعد فوات الأوان، حيث تقول: "**عندما سحبني من شعري ورماني أرضاً، رأيت الحيوان الذي كان مخفياً فيه. انسحب نهائياً جوزيف الطيب والرشيق، الذي كنت أعرف، وحلّ محله حيوان خرافي**"[3]انسحب الرجل المزيف المثقف الذي يلوح برايات حقوق الإنسان، وحقوق المرأة، المؤمن بقصص الحب والرومانسية، انسحب الجنتلمان ليظهر على صورته الحقيقية، الفحل العربي الطاغية، الذي حاول كبح فحولته لكنه لم يستطع، لم تُسعفه ثقافته التي تُجبره على التجبر وحمل زمام السيطرة والتسلط، لأنّ "**الرجل الذي رضع القوة والجبروت وسلطان الذكورة من ثديي أمه، لا يمكنه أن يكون حراً إلا بكسر قيد قرون الظلام التي يجرها**

[1]- الرواية: ص 91

[2]- الرواية: ص 119

[3]- الرواية: ص 52

وراءه، دون أن يراها"[1] وكسر هذه القرون لا يتأتى بالسهولة بين ليلة وضحاها، إنما يحتاج إلى عصور طويلة من غسل الأدمغة أو محاولة حبس الثقافة من تسريب حمولاتها، وهذا شيء يشبه المستحيل.

يقف المجتمع إلى جانب الفحل الطاغي (جوزيف) ويبرر طغيانه ضد المرأة المهمشة والمنتهكة الحقوق (ميّ)، رغم أنه **"كان السبب الرئيس في جزء كبير من مأساتها. حتى أهله، لم يكونوا صريحين في القضية، وراحوا يكيلون التهم لمي دفاعاً عن جوزيف، ومنهم ابنه إسكندر الذي لم يتريث من أجل معرفة الحقيقة، ولم يحاول فهم التفاصيل الغامضة"**[2]وهنا نلاحظ تمظهرين لنسق الفحولة، فالأول هو السيرورة النسقية للفحولة عبر نقله من الأب (جوزيف) إلى الابن (إسكندر) مما يؤكد أن حمل المشعل الذكوري تام وفارض نفسه بالوراثة الاجتماعية، أما الأمر الثاني فهو وقوف العائلة والمجتمع بصف الفحل الطاغي ضد المرأة مي، التي تقول: **"كيف استمعوا إلى جوزيف ساعات طويلة، ولم يسألني أحد عن الجرح الذي يصعب أن يندمل. عن رأيي فيما رواه ابن عمي الذي أعماه الطمع هو وعائلته؟"**[3]الجواب بسيط لأن المجتمع يمشي مع الظالم ولا يهمه المظلوم، وكل **"فحل ثقافي فهو محصن ومحروس تحرسه الثقافة بكل وسائل الحماية، وتتخذه نموذجاً للقدوة الاجتماعية كنسق يثبت ويترسخ"**[4]، فهذه الحماية التي تقدمها الثقافة والمجتمع للفحل (الذكر) هي ما يشجع على خلق الطغاة، وما يعطي الحق للذكور في احتقار وتدنيس المرأة والاعتداء عليها وعلى ممتلكاتها.

تظهر في الرواية صورة أخرى لتشكل الفحولة من خلال إعطاء الحق للرجل دون المرأة في الكتابة والإبداع، يقول الراوي على لسان مي: **"أن تكون رجلاً يكتب، فهذا تحصيل حاصل، أن تكتب امرأة لابد أن يكون لها**

---

[1]- الرواية: ص 192

[2]- الرواية: ص 15

[3]- الرواية: ص 106

[4]- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص 211

ظل"[1]فالعربي لا يؤمن بإبداع المرأة ولا يراها سوى جسداً لإمتاع الرجل، مما دفع بالكثير من الكاتبات إلى الكتابة باسم مستعار ومنهم بطلة الرواية مي التي تقول: **"منذ البداية أدركت أن صراعي سيكون كبيراً مع رجال شاخوا قبل أن يكتبوا. ولدوا مخربي الأدمغة في غمار حداثة أكبر منهم، لأنهم رفضوا كسر كل معوقاتهم الداخلية. كلهم بلا استثناء، صناع الحداثة كلما تعلق الأمر بامرأة مزقت الشرنقة... أخرجوا سكاكينهم. أزمة الحداثة العربية امرأة. هزيمة الخروج من التخلف امرأة أيضا. حتى أسمائي المستعارة لم تنفعني للتخفي منهم. كانت رغبتي لا تُحد في نقد المجتمع الشرقي.. فاستعرت من ماري البداية والنهاية. مي تصغير ماري عند الإنجليز. إيزيس كوبيا يكاد يكون الترجمة الحرفية لماري زيادة... هذا التخفي زاد من هياجهم... كل ما كتبته ونشرته تحت أسماء مستعارة ذكورية كثيرة، وأنا أعرف أنهم لن يصمتوا أبدا إلا بإسكاتي أو نزع لساني وكسر قلمي"**[2]. ولأنّ الرجل أو الفحل العربي لم يكن يؤمن بإبداع المرأة وعبقريتها، لهذا لجأت هذه المرأة إلى التخفي وراء الأسماء المستعارة لفرض نفسها داخل المجتمع الذي يريد دفنها تحت أقدام الرجل **"بما أن المتن قد تشكل وجرى فرزه فإن الهامش لابد أن يتشكل ويجري فرزه أيضا"**[3]فالهامش هنا هو المرأة مقابل المتن الذي هو الرجل، فقد أحست مي بضرورة خروجها وفرض وجودها ومحاربة الفحولة التي حكمت عليها بالإعدام، لكن حينما استطاعت الخروج من دائرة العادي، قابلت سرباً كاملا من الفحول والطغاة الذين أوقفوها وكبحوا مسارها، وهكذا أضحت مي ضحية للفحولة العربية من عدة جهات، فالفحولة قد مورست فعلا، وظهرت عبر عدة أشكال في المجتمع العربي، قام بفضحها واسيني الأعرج في هذه الرواية.

---

[1]- الرواية: ص 137

[2]- الرواية: ص 138

[3]- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص 224

المبحث الثاني: آليات تشكل الأنساق في الرواية:

يعتمد النقد الثقافي في مقاربته للنصوص على أدوات وآليات مختصة لاكتشاف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة البلاغة، وتُعدّ بعض هذه الآليات من المصطلحات النقدية التي أفرزها النقد الأدبي، ثم أعاد الغذامي تعديلها تعديلا ثقافيا لتصبح قادرة على البحث عن الأنماط المضمرة، بحيث يعمل الناقد على **"توظيف الأداة النقدية التي كانت أدبية ومعنية بالأدبي/الجمالي، توظيفها توظيفاً جديداً لتكون أداة في (النقد الثقافي) لا الأدبي، مع التركيز الشديد على عملية الانتقال كونه انتقالا نوعيا يمس الموضوع والأداة معاً، ومن ثم يمس آليات التأويل"**[1]. ومن هذه المصطلحات التي استفاد منها الغذامي في مشروع النقد الثقافي نجد: المجاز الكلي، الجملة الثقافية، التورية الثقافية، الدلالة المزدوجة ... إلى آخره، ليُشكّل منظومة نقدية يتسلح بها الناقد الثقافي في مهمته للكشف عن العنصر النسقي (الذي يعتبر الوعاء الحاوي لجل الأنساق الثقافية الظاهرة والمضمرة).

لقد حاولنا في المبحث السابق استخراج بعض الأنساق الظاهرة والمضمرة في الرواية والتي تجلت تحت مسميات: النسق الاجتماعي، النسق الديني، ونسق الفحولة، وسنحاول في هذا المبحث الكشف عن الآليات التي تشكلت عبرها تلك الأنساق، وسنركز اهتمامنا على ثلاث آليات مبدئية وأساسية في المقاربة الثقافية وهي: المجاز الكلي، التورية الثقافية، الجملة الثقافية.

أولا: المجاز الكلي:

يتحول المجاز في النقد الثقافي من قيمته البلاغية المفردة إلى قيمة ثقافية كبرى، بحيث أن الخطاب كله يتحول إلى مجاز كلي يحمل بعدين اثنين: **"أحدهما ظاهر وماثل في الفعل اللغوي المكشوف، وهو الذي نعرفه عبر تجلياته**

[1]– عبد الله الغذامي: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص 63

العديدة الجمالية وغيرها... أما البعد الآخر فهو البعد الذي يمس (المضمر) الدلالي للخطاب"[1]، فهو يمثل القناع الذي تتستر به اللغة لتمرر أنساقها الثقافية دون وعي، فمع كل خطاب لغوي هناك مضمر نسقي يتوسل بالمجازية ليؤسس قيمة دلالية ثقافية.

تحمل رواية "ليالي إيزيس كوبيا" العديد من الأنساق الثقافية والتي سنحاول كشفها وكشف ما تخبئه هذه الأنساق من مضمرات، وبالاعتماد على آلية المجاز الكلي، سنحاول استقراء المضمرات المختبئة خلف العنوان والعناوين الداخلية لكونها تختزل المجازات الكبرى التي تضمرها الرواية.

يعتبر العنوان المفتاح الأول والضروري للغوص داخل أعماق النص لأنه يمثل **"مكونا داخليا ذا قيمة دلالية... ووسيلة للكشف عن طبيعة النص وللإسهام في فك غموضه"**[2]فإذا كانت علاقته بالنص في القديم تمثل علاقة سؤالٍ وجواب فإنه في الرواية الحديثة أصبحت تعبر عن **"سؤال يمتد من العنوان إلى النص ومن النص إلى العنوان، بل وأيضا إلى خارج النص في علاقاته بالمحيط الاجتماعي والثقافي والحضاري العام، ولم يعد العنوان هو المعنى الوحيد الذي يحدده النص بل إن النص صار يساهم في خلق معان متعددة للعنوان"**[3]فقد أصبح ضرورة ملحة و مطلبا أساسيا لا يستغني عنه الكتاب في كتاباتهم ونصوصهم الأدبية، وقراءة العنوان في مقاربة النقد الثقافي تعني بالدرجة الأولى البحث عن ما يحمله من أصداء الثقافة.

1_ عنوان الرواية:

عنوان الرواية التي بين أيدينا: **"ليالي إيزيس كوبيا–ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية"**، يتكون من عنوان رئيس وآخر فرعي، وتمثل ازدواجية العنوان ظاهرة مميزة في كتابات واسيني الأعرج.

---

[1]– عبد الله الغذامي: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص 68

[2]_ يوسف الإدريسي: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 2015، ص 61

[3]– المرجع نفسه: ص 64

بالنسبة للعنوان الرئيس **"ليالي إيزيس كوبيا"** فهو عبارة عن جملة اسمية تتكون من مسند ومسند إليه، حيث جاءت المفردة الأولى "ليالي" نكرة على وزن "فعالي" وتعني ما يعقب النهار من ظلام وهو وقت الراحة، أما المفردتان "إيزيس كوبيا" فهما كلمتان أعجميتان يمكن استبدالهما بـ: مي زيادة أو ماري زيادة لأنه هو الاسم المستعار الذي أطلقته على نفسها في ديوانها الأول "أزاهير حلم fleur de rêve" يتضح ذلك في قولها: **"كتبت ديواني الأول أزاهير حلم، باسم مستعار، إيزيس كوبيا"**[1] فكلمة **إيزيس (isis)** هي اسم إلهة الحب والجمال والأمومة والحماية في الأسطورة المصرية القديمة، وهي زوجة الإله أوزوريس وأم الإله حورس وتعد رمزاً للوفاء والتضحية، أما كلمة **كوبيا** فهي كلمة لاتينية تعني الزيادة والوفرة أو الشيء الفائض، حتى أن مسمى "إيزيس كوبيا" يكاد يكون الترجمة الحرفية لماري زيادة ف"ماري" الصيغة الإنجليزية لمريم ومعناها السيدة العظيمة **"إيزيس أخت الإله وعروسه، ماري أم الابن وعروس البحر، كوبيا اللاتينية مرادفة لزيادة"**[2]وقد اختارت مي الاسم المستعار لنقد المجتمع الشرقي ولإبداء آرائها ومواقفها بحرية.

لم يختر واسيني الأعرج هذا الاسم بالذات كعنوان رئيسي للرواية بشكل عبثي، وإنما كان يريد إيصال مغزى، فهو بهذا يحاول تأليه المرأة وإعطاءها القيمة والأهمية التي سلبها المجتمع منها، وهذا يدخل في نسوية الكاتب وتسخيره قلمه في سبيل نصرة المرأة وتحريرها من معاناتها، ومي زيادة هنا تمثل نسخة مصغرة عن المرأة العربية ككل، وقد تعمد واسيني الأعرج استخدام كلمة "ليالي" التي توحي بالسواد والغموض للحديث عن معاناة هذه المرأة وسط مجتمعها وعصرها، فمن كثرة الظلم والاضطهاد والتهميش الذي عانته أصبحت كل أيامها ليالي لا ضوء فيها ولا حياة سوى الظلام الداكن والكآبة والخوف. أما العنوان الفرعي **"ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية"** فقد استطاع أن يكشف لنا

[1]- الرواية: ص 90

[2]- الرواية: ص 138

عما أخفاه العنوان الرئيسي، لأنه حدد زمن تلك الليالي ومكانها، بحيث تدل على الفترة العصيبة والمريرة التي قضتها مي زيادة في مستشفى الأمراض العقلية.

إذا ما دققنا النظر في هذا العنوان سنجده يحمل العديد من الدلالات منها:

يحيلنا الجزء الأول من العنوان الفرعي "ثلاثمائة ليلة وليلة" إلى كتاب "ألف ليلة وليلة" الشهير من الأدب العربي القديم، وقد قام واسيني الأعرج باختزال تلك الليالي لتصبح واقعية، لأن الرواية تعبر عن حقائق عاشتها شخصية حقيقية، يقول السارد في الرواية: **"أضفت العنوان الصغير مائة ليلة وليلة في العصفورية، لتبيان ثقل الظلم والأذى، لأن حساب الأيام في العصفورية، غيره في الأيام العادية"**[1]فقد قلص الكاتب الليالي من الألفية الخرافية إلى المئوية الواقعية، ليشرح حجم القهر والظلم الذي عانته امرأة في مكان يشبه الجحيم.

يمثل الجحيم في العديد من الثقافات والديانات مكاناً للعذاب الشديد والألم الجسدي والنفسي كما يعتبر مكانا للعقاب والانتقام من الأشخاص الذين ارتكبوا أفعالا خاطئة وسيئة في حياتهم، وتحيل اللفظة في هذا المقام إلى المكان الذي زُجّت إليه الكاتبة ماري زيادة وهو مستشفى الأمراض العقلية بلبنان، الذي يشبه الجحيم فيما قدّمه لمي من عذاب نفسي وجسمي ومعنوي، وكأنه يعاقبها على آثامٍ لم تفعلها، فإذا كان جحيم الآخرة يعاقب الظالمين والكفار فإن جحيم الدنيا يعاقب المظلومين والبُرآء.

تدل كلمة العصفورية في الوهلة الأولى على العصافير والطبيعة والجمال، لكن في الحقيقة هي أول مصح للأمراض العقلية في لبنان شيّد منذ نهاية 1890 بعد إذنٍ من السلطة العثمانية، وتوقف استعمال المصحة سنة 1972، وهو المستشفى الذي قضت فيه مي زيادة ما يقارب السنتين، فقد كان كالجحيم والقفص والسجن بالنسبة إليها حيث أفقدها حقها في الحياة ونفي عنها صفة العقل، بعد مسيرة طويلة من التألق والإبداع والإنتاج الأدبي.

[1]- الرواية: ص 25

إنّ عنوان الرواية مشحون بالعديد من الدلالات ومحمّل بالعديد من الحمولات الثقافية المختلفة التي تنصهر داخل متن الرواية فظهر بعضها وأُضمر البعض الآخر خلف اللغة الجمالية.

وضع واسيني الأعرج عنواناً صغيرا في بداية الرواية هو "**غيمة الناصرة**"، وبرّر هذه التسمية بقوله: "**من بين كل الذين سموها، إيزيس كوبيا، الكنار، وغيرها لا أحد فيهم وُفّق في تسميتها. أسميها غيمة الناصرة... لقد طافت كثيراً ورأت كل الألوان، من الخفيفة حتى النارية، وعندما أثقلتها المياه، نزلت على أرض عطشى، فسقتها واختلطت بها حد التماهي**"[1]حيث رآها تشبه الغيمة التي تمتاز بسرعة تحولها وتغيرها. فلفظة الغيمة تحيل إلى العديد من الدلالات منها: الأمل والتفاؤل حينما تظهر باللون الأبيض الملائكي وتطفو وسط السماء الصافية بخفتها وأشكالها اللطيفة، ويمكن أن تحيل إلى الحزن والكآبة حينما تظهر بالألوان الداكنة حينما تثقلها المياه، كما يمكنها أن تعبر عن الرومنسية والإبداع حينما تظهر بألوانها الجميلة التي تنعكس على الطبيعة فتضفي عليها جمالا فوق جمالها، هكذا تتشابه الغيمة مع المبدعة مي زيادة التي عاشت في حياتها فصولا عديدة ومختلفة، ففي مُراهقتها كانت كالغيمة الخفيفة التي تزين السماء برقتها وتفاؤلها والمحيطة بالعشاق والمعجبين، حيث كانت تنثر حبها وإبداعها في كل مكان، لتتحول بعد ذلك إلى الغيمة المثقلة بالأحزان والآلام بعدما فقدت كل المقربين منها، بعضهم بموت محقق والبعض الآخر بموت مزيف، لتتلون أيامها الأخيرة بالسواد والرمادي القاتم، وترتسم على حياتها تجاعيد الزمان التي تشبه خيوط الرعد والبرق.

[1]- الرواية: ص 25

2_العناوين الداخلية:

قسّم واسيني الأعرج روايته إلى سبعة فصولٍ ووضع لكل فصل عنوانا خاصاً به يحدد مضمونه أو يوحي به، لهذا سنحاول استخراج بعض الدلالات التي يحملها كلّ عنوان لنتمكن من استنباط أهم المجازات المضمرة التي تنطوي عليها الرواية ككل.

♦ **العنوان الأول: (1– مريمتك أنا يا الله، فلماذا تخليت عني؟)**[1]: يحيلنا العنوان إلى رمز ديني هو شخصية "مريم" السيدة العذراء أم النبي عيسى عليه السلام في الديانة الإسلامية، وأم يسوع في الديانة المسيحية، وهي شخصية عظيمة ترمز للعفة والطهارة والعبادة، اصطفاها الله تعالى على نساء العالمين وكرّمها وتولاّها لأنها أحصنت فرجها وحافظت على عرضها وأطاعت ربها، ومن معاني اسم "مريم" نجد العابدة، الخادمة، المحبوبة، عروس البحر وغيرها، فماري تشبه نفسها بمريم العذراء التي خصها الله بلطفه وحمايته، في عزلتها وآلامها واتهام الناس إليها، وتطمع أن يتولاها الله كما تولى العذراء في مأساتها، لأنها أيضا امرأة وحيدة لا أحد ينصرها غير الله، والكاتب يشبه مي بمريم لتعظيمها وإعلاء مكانتها.

♦ **العنوان الثاني: (وانْزَوَيْت تتأمَّلُنِي، كأنَّك لمْ تَكُنْ مَعْنيًا بآلاَمِي.)**[2]: يتضح من العنوان أن ماري تخاطب شخصاً ما وتعاتبه على تركه لها، وقد يظن القارئ في الوهلة الأولى أنها تخاطب جوزيف أو أحد أصدقائها الذين تنكّروا لها، لكن بالعودة إلى المتن نجد أنها تخاطب الله ويتضح ذلك في قولها: **"ماذا حدث يا ربي؟ كيف تركتهم ينكلون بي وانزويت تتأملني كأنك لم تكن معنيا بآلامي؟ لماذا تركتني وحدي أواجه عاصفة الذل والضغينة والطمع؟"**[3] تعاتب الله لتركه لها فهي تظن أنه نسيها وتخلى عنها، لكن من ذا الذي يجرأ على معاتبة الله هو الذي

[1]– الرواية: ص 33

[2]– الرواية: ص 79

[3]– الرواية: ص 83

خلقنا ويفعل بنا ما يشاء، حاشاه أن ينسى عبدًا خلقه، حاشاه أن يترك عبداً يحتاج إليه، مي امرأة متدينة مؤمنة بالقضاء والقدر، فهي تعلم جيداً أن الله لم يتركها ولم يتخلّ عنها، كل الذين تخلّوا عنها فعلا هم من معشر الإنس فجأة تحوّل العالم كله إلى غرباء لا أحد تعنيه ميْ، لا أحد كلّف نفسه عناء إنقاذها أو حتى السؤال عنها، انزوى الجميع عنها وتركوها تواجه وحدها عاصفة الذل والضغينة والطمع.

♦ **العنوان الثالث:** (**خُصّنِي بِحُضْنِك يا الله، لكَيْ أَعْرِفَ أنَّنِي مِنْكَ**)[1]: مي امرأة يقينية مؤمنة بربها، تخاطبه دائما وتدعوه لأنها تعلم أن لا ملجأ لها سواه، حتى لو تخلّى عنها العالم كله ومن فيه فإن الله لن يتخلّى عنها، هي متيقنة أن ربها يراها ويسمعها لذلك تدعوه أن يخصّها بحضنه وحمايته من شرور العالم، فهي صامدة لأنها تعلم أن الله سيجازيها على صبرها لأن الله لا يضيع أجر أحد من عباده، هذا كله يعكس الثقافة الدينية التي تربت عليها مي والمرأة العربية عامة، التي تعرف جيداً أن معاناتها في الدنيا ما هي إلا امتحان لها وتطهير لنفسها.

♦ **العنوان الرابع:** (**أغفر لهم يا ربي، فهم لا يعرفون.**)[2]: يذكرنا هذا العنوان بحديث نبوي شريف للرسول صلى الله عليه وسلم في قوله: "اللهم اغفر لقومي فإنهم لا يعلمون" حيث كان الرسول صلى الله عليه وسلم شخصاً حليماً ومتسامحاً يواجه أذية قومه بالعفو والشفقة عليهم والدعاء لهم بالمغفرة لأنهم يجهلون حجم إساءتهم له، هكذا يصور الكاتب ميْ في صورة الحليمة والمتسامحة لمن آذاها بحجة أنهم لا يعرفون حقيقة ما زرعوه في نفسها من غل وحزن وأذى، لأن المرأة بطبعها عاطفية ومسامحة إلى حدّ البلاهة، لكن هل فعلا ينفع العفو عن الظالمين؟ وهل حقيقي أن الظالم لا يعلم ما يسببه للآخر وما ينتظره من حساب؟ وهل حينما نعفو عن الظالمين سيتراجعون عن أغلاطهم ويستقيمون؟ بالعكس حينما يجد الظالم أن المظلوم ضعيف لا يدافع عن نفسه، بل يسامح ويقدّم الفرص فإنه سيتمادى في موقفه الظالم، هذا ما نلتمسه في الرواية فيما حدث لماري التي آذاها الجميع، لكنها سامحت وعفت عمن

[1]- الرواية: ص 117

[2]- الرواية: ص 145

أساء إليها، خاصة ابن عمها الذي قتلها وهي حية حيث تقول: **"لا أدري ما إذا كان عليّ أن أعفو عن قبحه القاتل، أم أعطف على حالة بؤسه؟ بدل الحقد عليه، حزنت للوضع الذي كان فيه."**[1]فنصف معاناة المرأة تكمن في عاطفتها وعفوها عن الظالمين لها، لهذا لا يمكن أن تنتهي معاناتها إلا إذا آمنت بأن حقوقها تُؤخذ ولا تُعطى تماما مثل الحرية، وطالما هي مستمرة في مسامحة ظالميها فإن معاناتها مستمرة.

♦ **العنوان الخامس: (يا أبتاه... بين يديك، أستودع روحي)**[2]: هذا العنوان اقتبسه الكاتب من كتاب مقدس في الديانة المسيحية هو إنجيل "سفر لوقا 23:46" وهي الجملة التي قالها المسيح قبل وفاته، هذا يعكس ديانة مي المسيحية التي تطلب من ربها أن يستلم روحها ويرعاها، فهي لم تعد قادرة على حملها، شعرت أن دورها في الحياة قد انتهى وحان الوقت لتسلم روحها لبارئها.

♦ **العنوان السادس: (اغسليني يا أمي من دمي، ودثريني بصدرك)**[3]: تخاطب مي أمها وتطلب منها أن تغسلها وتضمها إلى صدرها حيث تقول: **"أرى أمي مرة أخرى بوجهها الطفولي، في يديها ستائر بيضاء من حرير، تفتحها عن آخرها منتظرة طلبي الأخير. لا تتعبي نفسك يا أمي. أنا قادمة نحوك من عالم مجروح، مقيّح، مؤلم، بارد كالموت"**[4]تسترجع مي صورة أمها في لحظاتها الأخيرة، وتطلب منها تغسلها من دمها الفاسد حتى تقطع صلتها بأقاربها الذين باعوها طمعاً في ممتلكاتها، فهي تشعر بالعار لأنها منتمية لهم وتحمل نفس دمائهم، وتطلب منها أن تدثّرها بصدرها لأنها تشعر ببرد العالم وظلمه لها. يعيش الإنسان حياته كاملة كطفلٍ صغير إلى أن يموت والديه فيشيخ في لحظة واحدة، لا شيء يشبه حب الأب والأم، ولا حنان يضاهي حنانهما، ولا شيء يعوض وجودهما، إذا مات والدي الإنسان سقطت كل حيطانه، ليجده الجميع فريسة سهلة تماما مثل ميْ.

---

[1]- الرواية: ص 191

[2]- الرواية: ص 179

[3]- الرواية: ص 199

[4]- الرواية: ص 216

♦ **العنوان السابع (هي لم تمت لكنّها شُبِّهتْ لهم.)**[1]: يتناصّ هذا العنوان مع آية في القرآن الكريم من خلال قصة سيدنا عيسى عليه السلام في قوله تعالى: **"وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوه وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الذينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِنْهُ مَالَهُم بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلاَّ اتِّبَاعَ الظَّنِ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِيناَ'157' بَلْ رَفَعَهُ اللهُ إليهِ وَكَانَ اللهُ عَزِيزًا حَكِيمًا'158'"**[2]، فالكاتب يشبه مي بالمسيح في آلامها ومأساتها وظلمها، عيسى عليه السلام الذي ظُلم في الأرض فرفعه الله إلى السماء تكريما له ليكون آية من آياته، متوعدا الكفار والظالمين له بعذاب شديد، كذلك مي لم تمت بل ستظل حية في كل القلوب، وقضيتها لم تُغلق بل نُقِلت إلى محكمة السماء إلى أن يسترجع لها الله حقها المسلوب وينتقم من الظالمين، وتشبيه الكاتب لميْ بالمسيح النبي هو بمثابة تعظيمه لها وجعلها في مكانة رفيعة بعدما أسقطها المجتمع إلى القاع.

بعد تحليلنا لعنوان الرواية والعناوين الداخلية وكشفنا لما يحمله كل عنوان من دلالات ظاهرة وخفية نلاحظ أن معظمها يضمر دلالات وأنساق تنطلق من مختلف الثقافات والديانات، كالديانة المسيحية والإسلامية، والثقافة المصرية القديمة والتراث الأدبي القديم... هذا ما يدل أن هذه الرواية كالوعاء الذي تنصهر فيه العديد من العناصر الاجتماعية والدينية والثقافية، تماما كالمجتمع العربي الذي يسع لمختلف الثقافات والديانات، صوّرتها الرواية في شكل مجازات ثقافية كبرى ظاهرها يتحدث عن أدبية عربية وما لاقته في حياتها من معاناة ومأساة، وباطنها يصف حالة المجتمعات العربية وازدواجيتها ونفاق ناسها الذين يدّعون الحداثة، لكن في الواقع لا يزالون محكومين للسلطة الذكورية الفحولية، واقع أُبيدت فيه أيقونة الأدب والجمال والثقافة مي فما حال النساء العاديات فيه إذاً، وقد كان الهدف الأول للكاتب هنا هو إعطاء المرأة القيمة والمكانة التي سلبها منها المجتمع، بمحاولة تأليهها وجعلها في مرتبة العظماء والصديقين، كما فضح حقيقة الذوات العربية المحكومة بالعقد الذكورية للأبد كما يظهر.

---

[1]- الرواية: ص 217

[2]- القرآن الكريم: سورة النساء الآية (157-158)

ثانياً: التورية الثقافية:

يقرّ عبد الله الغذامي بأن مصطلح التورية هو من أهم منجزات البلاغة العربية الذي كان يعني في النقد القديم وجود بعدين دلاليين أحدهما قريب والآخر بعيد، لكن الغذامي يوسع في هذا المصطلح ليجعله وسيلة إجرائية تكشف عن "**حركة الأنساق الثقافية في بعديها المعلن والمضمر، مع الأخذ بالاعتبار أن الشق المعلن من الخطاب قد خدم نقديا وعلى نطاق واسع، بينما جرت الغفلة عن الأنساق المضمرة مع جليل أثرها وخطرها**"[1]، هكذا يدل مفهوم التورية في النقد الثقافي على ازدواج دلالي أحد طرفيه معلن وواعي والأخر عميق ومضمر، وهذا الأخير يحمل في طياته كل الحمولات الثقافية وآثارها التي غفل عنها النقد الأدبي إثر اشتغاله الدائم على الجمالية والبلاغية، ليأتي مشروع النقد الثقافي لرد الاعتبار للثقافة في الخطاب للتأكيد على أهميتها وخطورتها في نفس الوقت.

أثناء قراءتنا لرواية "ليالي إيزيس كوبيا" استوقفتنا بعض الجمل والخطابات التي تحمل حمولة ثقافية تتحرك باتجاه معاكس للمعلن، بحيث يمكننا اعتبارها توريات ثقافية تتدرّع معاني ظاهرة وتخفي في جوفها أنساقاً ثقافيةً هي المقصودة سواء أكانت بوعي المؤلف أم من غير وعيه. ومنها:

♦ جاء في الرواية على لسان ماري: "**اركض نحو المرآة حتى أرمّم صفرة وجهي. أشعر فجأةً أنّ المرآة تخونني. أسألني هل التي تقف هنا هي هذه التي هنا؟ أليست الصورة إلا تعبيراً عن داخلٍ منكسر ومتهتّك؟ أفرغوه من كل حياة؟ هل هذه هي ماري دلوعة والدها، أم المجنونة المصرية**"[2]، **حيث** تشعر مي أنّ المرآة تعطيها صورة أخرى غير صورتها التي هي عليها، تركض للمرآة كي ترمّم صفرة وجهها وتجدّد ثقتها بنفسها فهي تريد أن تكون قوية لكن المرآة تعطيها غير ما تشتهي وترجو، تعطيها صورة المرأة المنهزمة المتهتّكة والمجنونة، فالمرآة هنا تُعتبر تورية عن المجتمع، وتجسّد كيف ترى المرأة نفسها بعيون المجتمع أنها كيان منكسر وضعيف، بل هي ترى الصورة التي يريدها

[1]- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص 71

[2]- الرواية: ص 125

المجتمع بها، مي تريد أن تقاوم وأن تحارب لكن محيطها يمنعها، كيف تقاوم ومن تحارب إذا كانت كل الأصابع موجهّة إليها اتهاماً بالجنون والضعف، تقول: "**يبدو أنّه هناك قانوناً طبيعياً يجري على الكل، أصبح قاعدة. من كثرة محاولة إقناع الناس بأنّك سليم، تُفاجأ بأنّك تزج بنفسك في الخانة التي وضعوك فيها هم أصلاً**"[1]فمن كثرة ترديد الناس لها أنّها مجنونة كادت أن تصدّق، هكذا هو المجتمع العربي يُكوّن عنك صورة من اختياره ويصدّقها ثم سيحاول بكلّ الطرق جعلك تصدّقها أيضاً، ليس لشيءٍ سوى لأنّهم لا يريدون الإنسان الناجح والواثق والحالم بالخصوص إذا كان امرأة، المرأة الناجحة تزعجهم وتُقلقهم لهذا لا تتوقّف المحاولات في توقيفها بكل الطرق، باتهامها بالجنون أو بالعهر أو بانعدام الأخلاق وبكل التهم التي لا تروق، أفضل امرأة حسب الأعراف هي الماكثة المستكينة لسلطة الذكر الوهمية والتي تقدّم ظهرها للضرب والكي والشتم، ولكل ممارسات الذل والضغينة والاحتقار دون دفاع أو اعتراض.

♦ وفي موضع آخر تقول ميْ: "**اكتشفت وأنا بينهم في الصالون، أنّ هذا العالم الذي يبشرون به ليلاً نهاراً، محكوم عليه بالموت اختناقاً، اليوم أو غداً أو بعد مائة سنة، مادامت المرأة لا سلطان لها فيه، ولا تشترك في صناعته. كنت أدرك أنّ سنونوة واحدة لا تصنع ربيعاً**"[2]، فهذه الجملة تُعدّ تورية ثقافية تخفي معاني أخرى مختلفةً تماماً عن الظاهرة، فمي هنا تتحدّث عن أزمة الحداثة العربية وكذبة العالم الجديد الذي يبشّر به المثقفون المزيّفون، الذين يدّعون كتابة عصرٍ جديد لكن بدماء المرأة ودموعها، فميْ تؤكّد على أنّه ما دامت معاناة المرأة وتهميشها مستمرّان فإنّه من المستحيل أن يقوم عصر جديد، وما دامت نظرة الرجل إليها لم تتغير من كونها جسد فقط لا كأدبية مبدعة مثلهم فإن وضعها لن يتغير، فعيون الرجل لا تفرّق بين امرأة كاتبة أو غير كاتبة أو مبدعة وغير مبدعة كلّهن نفس الشيء، كلّهن يُنظر إليهنّ بنظرة الاحتقار مهما بلغن من مكانة أو إبداع، ثم تقول: "سنونوة واحدة لا تصنع

[1]- الرواية: ص 107

[2]- الرواية: ص 95

ربيعاً" أي أنّ امرأة واحدة لا تكفي لرفع ثقل الظلم والاستعباد عن كاهل النساء، هي لوحدها لا تكفي بل تحتاج إلى سربٍ كامل من النساء القويّات المؤمنات بحقوقهنّ، والعازمات على استرداد ما سُلب منهنّ، وتغيير نظرة العالم لهنّ كمجرّد كائنٍ ضعيف وجسد محدود الاستعمالات (للخدمة والمتعة)، ففعلاً امرأة واحدة لا تكفي، فعدد النساء الماكثات المستسلمات لأقدار الظلم والقهر أكبر بكثيرٍ من عدد اللواتي خرجن من التيار الجارف للنهر القاتل.

♦ تقول ميْ: **"لم يكن أحد يعرف باستثناء والدي الذي علّمني فنون الخطابة، أنّي كنت خطيبة حقيقية.. ألقيت للمرة الأولى خطبة احترمت فيها كل الوقفات والتفخيمات التي علّمها لي والدي ومعلمي في مادة اللغة العربية"**[1]من المعروف في الثقافة العربية أنّ الخطبة كانت حكراً على الرجال، فلم ينقل لنا التاريخ أبداً عن امرأة ألقت خطبة باعتبار أن المنبر كان ككرسيّ العهد الذي لا يصعده إلا الفحل الذكر ذو السلطة والاعتبار، وقول ميْ هنا يحمل توريةً ثقافية تدلّ على أنّ المرأة أخذت الخطبة من الرجل واستلمتها من والدها، ومن أوّل خطبة استطاعت ميْ أن تتألق في فن الخطابة وأن تضاهي كبار الخطباء باستيفائها لكل الشروط واحترامها لكل الوقفات، مما يدل على ارتقاء هذه المرأة وارتفاع مكانتها إلى مكانة الرجل والسلطة، لكن المجتمع لا يحتمل شريكين في السلطة ولا يحتمل ارتقاء المرأة وتألّقها، فحطّمها وحاول القضاء عليها ولم يرحم ضعفها وقلة حيلتها، كانت مأساتها بمثابة عقابٍ على نجاحها، وبمثابة درسٍ للنساء الأخريات.

♦ في موضعٍ آخر تقول ماري: **"أصرخ داخلياً بكل قواي، ربما تعرّف أحدهم من عيني، من ملامحي، من حركاتي التي لا يحكمها نظام، على صوتي الداخلي وصراخي المكتوم، فينقذني من هذا الخوف. لا أحد. أبكي بقلبي المنهك والمتهتك، فيتسع فراغ الوحدة في داخلي. لا أحد ينظر إلى وجهي ليختبر صدقي..**

[1]– الرواية: ص 92

تمنيت أن.. أرتاح من بشر لا يرونني أصلا، ولكنّهم يرون الصورة التي صنعوها عني"[1] تصف ماري قمّة ما وصلت إليه من عجز عن تحقيق مشروع الإصلاح وسط عالَم فقد كل القيم الإنسانية، فتحاول بشتى الطرق إثبات نفسها وصحة قولها لكن لا أحد يصدّقها، كلّهم بلا استثناء يرون المرأة الثقافية التي صنعتها الثقافة العربية، كلّهم انجرفوا وراء التيار القائل بجنونها. لا أحد حاول سماع صوتها الحقيقي أو النظر في ملامح وجهها التي تترجم حقيقة ما بها وما داخلها، اختاروا أن يصدّقوا الصورة التي صنعوها هم، صورة المجنونة المصرية. وبعد تأكيد الجنون ستصبح هذه المرأة غير مرئية تماماً، مرمية في رصيف الدهر وهامش الحياة لا قيمة لها ولا اعتبار يُذكر.

توحي التورية هنا بأنّ المرأة العربية لا تملك الحق في الحديث عن نفسها وعن رأيها وعن حقّها وحقيقتها، بل إنّ مصيرها تحدّده الثقافة والمجتمع العربي بدلها، ثم ستصبح هي مجبورة على تصديقه والعمل به أو الخروج بمعجزة كمعجزة ميْ التي لم تحارب شخصاً أو أشخاصاً فحسب، بل عصراً كاملا بذكوره وإناثه ومثقفيه وجاهليه، بعقده التقليدية وحداثته المزيفة.

ثالثاً: الجملة الثقافية:

إذا كانت الجملة النحوية تعبر عن الدلالة الصريحة والجملة الأدبية تعبر عن الدلالة الضمنية في النقد الأدبي، فإن الدلالة النسقية في النقد الثقافي تحتاج إلى جملة تستند إليها وهي الجملة الثقافية أو النوعية، وقراءتها تُعنى باستكشاف منطوقها الثقافي، وتحصيل المعنى السياقي الذي يحيل إلى المرجع الثقافي الخارجي.

تحمل الرواية التي بين أيدينا زخماً واسعاً من الجمل الثقافية التي تحمل دلالات وأنساقاً مضمرة خلف اللّغة البلاغية الجمالية، وباعتبار أنّ الجملة الثقافية زئبقية وسريعة التخفي فإنّ الكشف عنها يستدعي اطّلاعا وتعمقاً مضاعفاً لما بين السطور وما خلف المعاني المبثوثة في السطور، سنحاول فيما يلي الكشف عن بعضها:

[1]- الرواية: ص 108

♦ تقول مي في الرواية وهي تتحدّث عن ممرضة في مستشفى العصفورية: **"مدام شوكي تبقى هي هي بعنفها عندما تكون برفقة الطبيب، تستيقظ فيها رغبة السلطة والقوة وكأنها هي صاحبة الشأن كله في العصفورية"**[1].

يعدّ هذا الكلام جملة ثقافية تخفي دلالة مضمرة هي أنّ الفحولة والتسلّط نسقٌ مبثوثٌ في كل الذوات العربية، فلا يقتصر على الرجل أو الذكر فقط وإنّما هو سلطة يمارسها القويّ على الضعيف، فحتى المرأة حينما تجد نفسها في موضع قوة وتجد الساحة فارغة تعمد إلى ممارسة السيطرة على المرأة الضعيفة، فالمشكلة العربية إذن لا تكمن فقط بين الذكر والأنثى، وإنما هي مشكلة اعتداء القوي على الضعيف.

♦ يقول الكاتب على لسان عجوزٍ من أخوات عينطورة عن ماري: **"هذه المرأة قُتلت قبل موتها"**[2]. تُضمر هذه الجملة دلالة ثقافية مفادها أنّ المرأة العربية تعيش كجثّة هامدة قبل موتها الفعلي، فالإنسان الذي سُلبت منه أبسط حقوقه دون أن يملك القدرة على الدفاع عن نفسه يُعتبر ميتاً في صفوف الأحياء، مثل ماري التي طُعنت في حقيقة عقلها واتُّهمت بالجنون وهي في كامل قواها العقلية، وسُلبت منها ممتلكاتها وأموالها وحتى ذكرياتها ومكانتها في المجتمع، هذا يدلّ على أنّ هذه المرأة قُتلت معنوياً ونفسياً قبل أن تموت فعلياً، فالموت لا يحدث فقط بخروج الروح وانقطاع النفس، فكم من ميّت لا يزال حياً في القلوب والذاكرات وكم من حيٍّ ميّت منسي دون شهادة وفاة.

♦ في جملةٍ أخرى تقول ميْ: **"لا أدري كيف منحني الرّب تلك القوة الاستثنائية التي لم أعهدها في نفسي"**[3]، توحي هذه الجملة بأنّ المرأة لا تعرف كم تمتلك من قوة، وهذا بفضل الثقافة والمجتمع المحيط بها الذي يحاول أن يزرع في نفسها أنها ضعيفة، مملوكة للرجل لا تملك أدنى قوة لفعل أي شيء دونه، فالمرأة التي لا تدافع عن نفسها

[1]- الرواية: ص 41

[2]- الرواية: ص 16

[3]- الرواية: ص 50

ضد هيمنة الرجل عليها لا تعني حقيقةً أنّها ضعيفة ولكن لأنها لا تعرف مكامن قوّتها ولأنّها صدّقت الكذبة المعهودة واستسلمت لها.

♦ تقول ميْ: "**الحياة في النهاية ليست ما يظنّه فينا الآخرون، حتى ولو كانوا صادقين، لكن ما نصنعه بها نحن**"[1] يحدث أن يتكلّم الناس فينا أكثر ممّا نفعل نحن، ويحدث أن نصدّق نحن ما يُقال عنّا دون أن نبحث في أعماقنا عن حقيقتنا، ماري هي المرأة التي صنع مجدها الآخرون وكذلك بأسها، ضخّمتها الجرائد والأقاويل في فترة تألّقها وتأنّقها، ودمّرتها نفس الجرائد ونفس الألسنة حينما يئست وسقطت حيطانها، فهي جملة ثقافية تضمر كيف يعيش الإنسان في المجتمع العربي تحت وطأة الأقاويل والتقليل من قيمة وقدرات الإنسان، فكلّما بانت شمس أحدهم غرّبوها وأطفأوها، وكلّما حاول إنسانٌ أن يصنع حلماً جعلوه داخل دائرة المستحيل.

تقول ماري عن الحب والعلاقات: "**الرجل حيوان بلا رادع نفسي. المرأة هشاشة مفرطة. عند بعض الذكور لا يمكن تفادي غريزة التعدد، ربما نتجت من الإحساس التاريخي بالقوة والحق في كل شيء. والحق المطلق في المتعة القصوى ... الشراكة في الحب قاتل. مصدر كلّ الأحزان الثقيلة. كنت أرى ذلك في عيني أمي الحزينتين ونساء المدينة القديمة. لهذا قضيت جزءاً من العمر وربما العمر كلّه أبحث عن الرجل المستحيل، حتى انقضى العمر ولم أجده**"[2]، إنّ معظم الرجال العرب يظنّون أن التعدد حقهم الشرعي، وذلك ليس من باب طاعة الله ولكن لإرضاء نفوسهم وللتمتع بالمتعة القصوى، حيث يرون أنّ المرأة مجرد جسد يمكن استبدالها في أيّ وقت، وهذا حسب مي هو مصدر كلّ أحزان المرأة فقد رأت ذلك في عيني أمها ونساء مدينتها، فالسلطة التي تعطي هذا الحق للرجل وهذه الاستمرارية تعد جملة ثقافية غير مُعلنة بل مضمرة تحت سلطة التقاليد والأعراف، والغريب أنه حتى بعض النساء صدّقوا وآمنوا بأحقية الرجل في التعديد والخيانة، ونحن هنا لا نقصد التعدد الذي شرّعه الله سبحانه

[1]- الرواية: ص 95

[2]- الرواية: ص 86

وتعالى لأسبابٍ حقيقية وخاصة، لكن عن الحق الذي اتّخذه الرجل لنفسه دون سببٍ سوى الرغبة في قهر المرأة وتحقيرها والتأكيد على أنها شيء يمكن استبداله مهما بلغت من العلم والثقافة والذكاء والجمال، ومي حينما عزمت على البحث عن الرجل الاستثنائي المستحيل وجدت نفسها وحيدة لا أحد يرغب بها، قضت العمر كله ولم تجد رجلاً واحداً يرغب بها كشريكة مثلها مثله، يؤمن بحقوقها ويعاملها حسب مكانتها الحقيقية كأديبة كبيرة بلغت مبالغ عالية من الإبداع والتألق، يبدو أنّ ذلك كان من بين المستحيلات، أبت الثقافة العربية أن تمنحها نموذجاً مختلفاً عن الرجل العربي المعتاد، فماتت وحيدة لا رجل بعدها يرثيها، لأنها أبت أيضاً أن تختار رجلاً عادياً كالجميع، الذي سيسارع بعد وفاتها في البحث عن رديفتها.

المبحث الثالث: الرواية داخل الرواية:

يتخذ بعض الروائيين أسلوب الرواية داخل الرواية أو القصة داخل القصة وهي تقنية في السرد قديمة قدم الأنواع الأولى من فنّ القص كانت تتواجد أكثر في الملاحم والحكايات الشعبية والخرافية والقصص الشعرية التي اعتمدت على الرواية الشفوية قبل أن تعرف طريقها إلى الورق، ومن أشهر الأمثلة التي انفتحت على هذه الخاصية في السرد نجد ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة وغيرها، حيث يعمد الكاتب في هذه التقنية إلى تقسيم العمل الأدبي إلى قصة إطارية وحكايات فرعية تتناسل منها ويمكن أن تتفرع الحكاية الإطارية إلى حكاية واحدة ويمكنها أن تتفرع إلى مجموعة من الحكايات، كما أن الحكايات الفرعية من شأنها أن تتفرع إلى حكايات أخرى ثانوية.

يعد أسلوب الرواية داخل الرواية من التقنيات المعقدة والغنية في الأدب، حيث تعطي الكاتب الفرصة لاستكشاف قصص متعددة في إطار قصة واحدة كبيرة، كما تسمح هذه التقنية بتعميق النسيج الروائي بتقديم وجهات نظر عديدة ومختلفة، وبهذه التقنية يتسنى لكل شخصية الحديث عن نفسها بلسانها مما يسهل على الكاتب سبر اغوارها بعمق أكبر، وتتيح له الفرصة لتطوير مواضيع متنوعة بطريقة جذابة وغير مباشرة تُغني السرد الرئيسي وتتحدى القارئ لاستخلاص العلاقات بين طبقات القصة، هكذا تصبح الرواية داخل الرواية جسراً لعبور أفكار وعوالم لا يمكن التعبير عنها في سرد واحد.

يمثل عنوان رواية "ليالي إيزيس كوبيا: ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" لواسيني الأعرج إحالة مباشرة إلى التراث الأدبي القديم يتمثّل في كتاب "ألف ليلة وليلة" مما يدلّ على أننا أمام عملٍ تخييليٍ يحمل بعض الحقائق الواقعية والتاريخية، وبعد عودتنا للمتن لاحظنا أن الكاتب قد أبقى على شيء من البنية السردية لألف ليلة وليلة وتمثل ذلك في الحكاية الإطار والحكايات الفرعية التي انبثقت منها، كما نلاحظ أن الكاتب تعمّد إقحام بعض القصص الرمزية في الرواية لأغراض متعددة، سنحاول فيما يلي تفكيك هذه البنية السردية لاستنباط أهم ما تضمره من دلالات وأنساق مختلفة ومتعددة.

أولا: الرواية الإطار (رحلة البحث عن المخطوط):

جاء مفهوم القصة الإطار من إطار اللوحة الفنية التي تضم داخلها مجموعة من الشخصيات أو منظرا طبيعيا يتكون من مجموعة أماكن، وسميت إطارا لأنها تستحوذ على البداية والنهاية للقصة وفي متنها حكايات مشدودة إليها، كما يُطلق عليها مسمى "**الاستهلال prologue، الحكاية الإطار conte-cadre، الحكاية الذريعة conte-prétexteومع نهاية القرن التاسع عشر استعمل الإيطاليون قصة الجانب nouvella de cornice، وفي1909 التجأ (كوسكان cosquin) إلى مصطلح الاستهلال-الإطار prologue-cadre الذي سيفرض نفسه بشكل نهائي**"[1] ثم دخل المصطلح إلى النقد العربي وأصبح يدل على قصص ألف ليلة وليلة وما نحى منحاها.

لقد تمثّلت الرواية الإطار في هذه الرواية في رحلة البحث الشاقة التي قام بها السارد مع زميلته الباحثة الكندية-اللبنانية "روز خليل" للعثور على المخطوط الضائع لمي زيادة "ليالي العصفورية"، ثلاث سنوات من البحث المستمر والتنقلات بين مدن (الناصرة، بيروت، روما، باريس، لندن، فيينا، القاهرة) اقتفاءً لأثره، كما طرح السارد مجموع العراقيل التي واجهته في رحلة بحثه عن هذا المخطوط الذي دونت فيه مي مأساتها ومذكراتها أثناء تواجدها في مصحة عقلية تقع في قلب مدينة بيروت تسمى "العصفورية" ليتمكن الراوي في البداية من العثور على ثلاث صفحات أصلية من المخطوط عند امرأة مسنة من أخوات دير عينطورة، ثم العثور على بقية المخطوط عند امرأة أخرى في القاهرة.

سيتساءل القارئ لهذا العمل في بدايته حتماً عن ماهية المتكلم، أهو الكاتب نفسه أم الراوي الذي يضطلع مهمة السرد أم هو شخصية ستأخذ مكانها بين شخصيات الرواية، الملاحظ هو أن ذلك الراوي له مهنة ورفيقة عمل "روز خليل" ويقوم بأفعال حقيقية كالتنقل والسفر والحب...، مما يدعو إلى التفكير في أن هذه التقنية ما هي إلا أحد

[1]- جمال الدين بن الشيخ: ألف ليلة وليلة، تر: محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، القاهرة، مصر، 1998، ص 24

أساليب واسيني الأعرج لإقحام ذاته كإحدى الشخصيات المحركة للعمل السردي، متقنعاً بصورة الراوي ليمرّر آراءه ووجهات نظره الحقيقية تجاه قضية مي زيادة، خاصة وأن الرواية تعد سيرة غيرية لها، ويتضح هذا في قوله: **"لا هدف لنا من ذلك سوى إنصافها بعد أكثر من قرن من مجيئها إلى هذه الدنيا التي لم تنصفها"**[1]، فهو بهذا يصرّح بشكل علني عن هدف كتابته لتلك الرواية، وهو رد الاعتبار للأديبة الكبيرة "مي زيادة" ومحاولة إنصافها كما تمنّت قبل رحيلها.

يتابع واسيني الأعرج حديثه: "**أتساءل أحيانا إذا لم تكن حياة مي جزءاً من حياتنا العربية المقهورة، ومطية لنكون شركاء في زمن بدأته هي، وجيلها بشجاعة وسط ذكورة متسلطة، خربتها الحروب والهزائم والخيانات المتعاظمة، وأتممنا نحن بؤسه، بل مددناها أكثر بدل كسره، ومنحناه كل سبل الاستمرار المتخلف والمتطرف فينا**"[2]فهو يحمّل نفسه مسؤولية وضع الحد للسلطة الذكورية ولقهر المرأة في المجتمع العربي، وهو الأمر الذي بدأته مي قبل أن تستهدفها الأيادي لتدميرها، ويشعر الكاتب أنه انتصر على كل الظالمين لها بإيجاده لمخطوط "ليالي العصفورية" الذي سيفضح تفاصيل المأساة ويكشف الأسرار المخبأة لعقود من الزمن، المخطوط الذي ستسترجع فيه مي/المرأة حقها للحديث بلسانها عن نفسها وعن موقفها ممن ظلمها وكان سبباً في دمار حياتها، يقول الكاتب: **"أستطيع اليوم أن أقول إننا انتصرنا على الغياب، وعلى جهنم البشر اليائسين أيضا. انتصرنا على القتلة الذين حاولوا حرق مي زيادة من الذاكرة الجمعية، ليجعلوا منها مجنونة تمشي في الطرقات... وكأن الجنون جاء ليرضي أعماق جماعة مريضة، لا ترى في المرأة إلا أداة متعة لا اعتبار لها. كل ما كان يبدو صداقة في الخارج، كان يخفي عقداً ذكورية لم تمحها للأسف لا الحداثة ولا الفكر التقليدي. الانقلاب ضدها، من**

[1]- الرواية: ص 12

[2]- الرواية: ص 12

طرف أقرب أصدقائها، دليل قاطع"[1]، ينفي واسيني الأعرج عن ميْ تهمة الجنون التي أُلصقت بها، ويؤكد على أن الجنون كان ذريعة لإرضاء الذوات العربية التي لا يمكنها رؤية المرأة إلا أداة للمتعة وخدمة الرجل، لهذا انقلبوا على مي التي رفضت أن تنتمي للسرب المعهود وحاولت التملص من الدائرة القاتلة التي تحكم على مصير المرأة بإلغاء عقلها وتكريس نفسها لخدمة الذكر وحينما نجحت في ذلك اغتالوها معنوياً واتهموها بالجنون من مبدأ أن المرأة لا يمكنها أن تصل إلى تلك الدرجة من الإبداع والعبقرية والثقة وإذا ما وصلت فإنها ستُجنّ وتفقد عقلها، ويواصل الكاتب في فضح كل العقليات المريضة التي استهدفت مي من أصدقائها المثقفين والأدباء وحاملي مشعل الحداثة العربية الذين يحملون عقدهم الذكورية على رأس المشعل دون دراية.

يكرس واسيني الأعرج نموذج الرجل المؤمن بحقوق المرأة، ويظهر ذلك في قوله: **"لم يحدث لي أن أحسست بآلام امرأة مثلما أحسست بآلام مي، لهذا أشعر كأني معني بقوة بهذه الآلام القاسية"**[2]، وكأنّه حينما قرأ عن آلام مي ومأساتها تفطّن إلى معاناة المرأة، وشعر أنّه معنيّ بها ومُرغمٌ بالدفاع عنها والوقوف بوجه هذا الظلم، هذا ما يبيّن إيمانه بحقوق المرأة وإحساسه بآلامها ومعاناتها.

بعد أن وجد الراوي يوميات ميْ لم يُغيّر فيها شيئا سوى أنه نظّم صفحاتها ورمّم الكلمات الناقصة التي محتها الدموع والرطوبة، ثم أضاف العنوان الصغير "مائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" **"لتبيان ثقل الظلم والأذى، لأن حساب الأيام في العصفورية، غيره في الأيام العادية"**[3]، ثم أعاد ترتيب العناوين الداخلية ورمّم نقائصها ليبدأ العمل على تحقيقها. وبعد الانتهاء من التحقيق والترتيب يفتح السارد المخطوط على مصراعيه ويفسح المجال لشهرزاد القرن العشرين لتحكي قصتها ومعاناتها بلسانها، ويبدأ صوت ميْ زيادة العذب يصلنا بشكل متدحرج وخائف في الأول ثم

[1]- الرواية: ص 10-11

[2]- الرواية: ص 24

[3]- الرواية: ص 25

شيئا فشيئاً تتضح النبرة والصوت لتعْبُر الآهات والنحيب والضحكات أحيانا، وتحكي ميْ مأساتها التي دوّنتها على شكل مذكرات ويوميات أسمتها "ليالي العصفورية" وقسمتها إلى ستة فصول وكلّ فصل له عنوانٌ كحافة سكين تنغص القارئ.

تعد هذه الفصول بمثابة الحكايات المتفرعة عن الحكاية الإطار، التي ستعود في الفصل السابع المعنون بـ **"هي لم تمت، لكنّ شُبِّهتْ لهم"** مع الراوي الأول لوصف النهاية المأساوية التي رحلت فيها أيقونة الجمال والإبداع "مي زيادة"، في لوحة شبّهها بها السارد بالمسيح في آلامها وحملها الثقيل الذي يشبه الصليب.

يؤكد السارد أن ميْ لم تكن بالنسبة إلية مجرد مهمّةٍ لتحقيق مخطوط حيث يقول: **"ليست قصة كتاب، ولكنها أكثر. فهي هنا في القلب، تتخفى في التجاويف بين النبضة والنبضة، وتتوغل كل يوم أكثر وكأني أنا من أبدعها"**[1]فهو لم يستطع تخطي آلام هذه المرأة ولا يزال غير مصدّق كيف استطاعت هي التحمل والتصدي لكل تلك الطعنات والخيبات من أقرب الناس إليها ومن الجميع.

صوّر في الأخير السارد النهاية التراجيدية لمسرحية ميْ التي رحلت بصمت وشُيّعت في جنازة حضرها ثلاثة أشخاص وبعض القطط والكلاب، **"لا أحد ممن عرفتهم كان هناك، فجأة اندثر الجميع وكأنّهم لم يعرفوها مع أنهم سكنوا بيتها، وفي صحيفة والدها، وصالونها"**[2]، وهكذا استكملوا برنامجهم في قهرها وتحقيرها، لترحل وحيدة كما عاشت آخر أيامها، لا أحد رثاها ولا أحد بكاها، عاشت وحيدة ورحلت دون وداع وهي تتمتم **"أتمنى أن يأتي بعدي من ينصفني"**[3]وهي الجملة التي كتبتها في آخر ورقة تضمها المخطوطة، **"كيف تحولت امرأة إلى كومة أوراق منثورة في كل الأمكنة؟ كلما جمعناها وظنناها الأخيرة، وجدنا شيئاً منها ينقص يذكرنا باستمرار، أن مي**

[1]- الرواية: ص 221

[2]- الرواية: ص 224

[3]- الرواية: ص 224

هي سيدة المستحيلات كلها"[1]، لن تنتهي مأساتها ولن تجفّ جراحها، حتى يأتيها الله بالعدالة الحقيقية، فهي امرأة لم يظلمها أفراد عائلتها فقط وإنما عصراً ذكورياً جامدا يظن أنه مالك الحقيقة والجدوى وما يزال...

كانت القصة الإطار في هذه الرواية بمثابة الاستهلال والتأطير للعمل الحقيقي الذي أراده الكاتب وهو كتابة سيرة الأديبة "ميْ زيادة" فاستعان بقصة إطارية بيّن فيها وجهة نظره الحقيقية والهدف من وراء كتابته للرواية، وتمثّلت في رحلة بحثٍ عن مخطوط مزعوم ضائع للكاتبة، ليظهر بعد ذلك كوثيقة سرية تخفي التفاصيل الخطيرة، وكل هذه أساليب الكاتب لإعطاء عمله بعداً خيالياً ويخلّصه من واقعية وتاريخية السيرة، وإعطائه لمحة ساحرة تشوق القارئ.

ثانيا: القصة الفعلية (قصة مي زيادة)

القصة الفعلية أو الحقيقية هي القصة الأساسية المراد سردها والتي تتشكل في الروايات الفرعية، ولا تعتبر القصة الإطار سوى تمهيدٍ يوجه السرد الحقيقي، الذي تمثله في هذه الرواية قصة "ميْ زيادة" وسيرتها الحقيقية وقد ركّز واسيني الأعرج على الفترة الأخيرة من حياتها، قدّمها الكاتب في شكل حكايات فرعية انتقل فيها عنصر الحكي إلى ميْ تماماً مثل شهرزاد التي تحكي لشهريار في "الليالي العربية" وقد جسّد دور شهريار في الرواية جوزيف، لكن ميْ لا توجه له السرد كما كانت تفعل شهرزاد وإنما تحكي عنه وعن العذاب والألم الذي سبّبه لها.

يبدأ الحكي بلسان ميْ في الصفحة الأولى قائلة: **"وأخيراً دوّنتك يا همّ قلبي، إلى أين أهرب بهذا الخوف الذي سيضيف لي رعباً جديداً؟ تحدّثت فيه عن علاقاتي السوية وحتى غير السوية مع محيطي، عن الناس الذين عرفتهم وعرفوني، عن الذين أحببتهم، والذين ركضوا ورائي باشتهاء عرفته من عيونهم. حكيت عن الذين زجوا بي في دهاليز الجنون، وجعلوا من العصفورية سجنا يموت فيه الناس بصمت. حتى النفس الأخير، قلت**

[1]- الرواية: ص 221

بعض ما أحرقني، وحوّلني إلى رماد في ثانية واحدة، لكنّي لم أنتقم من أحد كيفما كانت درجة أذاه لي... يحق لي اليوم أن أتلاشى كما الغيمة، داخل حبي الذي شكلني، وفي عمق وهمي الذي صنعته. يحق لي أن أحلم ولو ثانية واحدة قبل أن أغيب نهائياً"[1]إن المتعمق في قراءة هذه الفقرة يسمع الصوت الحقيقي للكاتب لكن على لسان ميْ، حيث أوجز فيها كل ما أراد سرده في المخطوط المفترض، وفكرة المخطوط أصلا تخفي دلالة ما يمكن لأن الكاتب أراد إعطاء مي الفرصة للحديث عن نفسها بنفسها، لأن كل الذين تحدّثوا نيابة عنها أجحفوها وهي تبحث عمّن ينصفها، فالكاتب ربما فكّر أن إعطائها الحق لسرد نفسها سينصفها قليلاً لهذا ترك لها الحق في سرد التفاصيل وإفراغ ثقل الظلم والأيام على بياض الأوراق، والجملة: **"أخيراً دوّنتك يا همّ قلبي"** تدل على أن التدوين جاء بعد وقت طويل من حمل الثقل، وكأن افتراض مي تكتب مأساتها بيدها سيخفف عنها الثقل الذي حملته معها إلى قبرها، كما أن جملة: **"يحق لي اليوم أن أتلاشى كما الغيمة، داخل حبي الذي شكّلني، وفي عمق وهمي الذي صنعته"** تدلّ على أن الكاتب أنصفها أخيراً –حسب رأيه–وحرّرها من قيود الظلم والظلام وأعطاها الحرية في التلاشي في عمق وهم المخطوط الذي صنعه لها.

قسّم الكاتب القصّة الفعلية إلى ستّة فصولٍ ووسم كلّ فصلٍ بعنوان خاصٍّ به، سنحاول فيما يلي إلقاء الضوء على النقاط المحورية التي وقف عليها في كلّ فصلٍ لنرى إلى أيٍ مدى وُفِّق الكاتب في سرد مأساة مي وإيصال صوتها للعالم، وهل فعلاً استطاع إنصافها بعد أكثر من قرن من رحيلها.

1.**الفصل الأوّل**: جاء هذا الفصل معنوناً بـ **"مرْيَمتُك أنَا يا الله، فلِماذَا تخَلَّيْتَ عنِّي؟"** تحدّث فيه الكاتب على لسان الساردة ميْ عمآ يلي:

✓التربية الدينية التي نشأت عليها ماري في طفولتها متنقلة بين مدارس الراهبات.

[1]– الرواية: ص 29

✓انهيار ميْ بعد وفاة أبيها وأمها وأخيها وحبيبها، واستغلال الأقارب ضعفها لصالحهم.

✓المؤامرة الدنيئة التي وقّعت عليها عائلة مي من أجل الاستيلاء على ممتلكاتها وأموالها، وبالخصوص ابن عمها جوزيف، وتفاصيل إدخالها إلى مستشفى الأمراض العقلية "العصفورية".

✓معاناة ميْ بين جدران العصفورية وما لاقته من تعنيفٍ ماديٍّ ومعنويٍّ ونفسيٍّ هناك من طرف الأطباء والممرضين.

✓تعرّف ميْ على ممرّضة رقيقة القلب تدعى "بلوهارت" التي ساندتها في أصعب لحظاتها وحاولت إمدادها بالقوة والثقة بعدما فقدت كل أسباب المقاومة والاستمرار.

✓إضراب ميْ عن الطعام احتجاجاً منها على تهمة الجنون التي أُلصقت إليها زوراً.

2.**الفصل الثاني**: عنوانه: "**وانْزَوَيْتَ تتأَمَّلُنِي كأنَّك لمْ تَكُنْ معْنيًا بآلاَمِي**" وقد جاء فيه ما يلي:

✓استمرار معاناة ميْ داخل مستشفى العصفورية، خاصة عذاب الأكل القسري الذي مورس عليها.

✓لجوء ميْ للكتابة التي وجدت فيها معبراً لشجنها وألمها النفسي والداخلي تقول: "**لقد تفاقمت جروحي الخفية وليس فقط تلك التي يراها الناس**"[1] فالألم النفسي والمعنوي الذي عانته كان أصعب من الألم الجسدي.

✓شكوى ميْ لبلوهارت عن القهر والظلم من عائلتها وأصدقائها الذين تخلّوا عنها وقت حاجتها الماسة لهم.

✓استرجاع ميْ لذكريات علاقاتها بجبران والعقاد، وذكرى إلقائها لأول خطبة لها أمام الملأ بالإضافة إلى ذكرياتها في مدرسة الراهبات، وشعورها بأن الله تخلى عنها كما فعل جميع من عرفتهم في حياتها.

3.**الفصل الثالث**: جاء معنوناً بـ "**خُصّنِي بِحُضْنِك يا الله، لكَيْ أَعْرِفَ أَنَّنِي منْكَ**" من أهمّ أحداثه ما يلي:

✓روت ميْ حكايتها الطويلة التي جمعتها بابن عمها جوزيف، وقصة خطبتها بأخيه.

[1]- الرواية: ص 81

✓بداية ظهور الحق بظهور الرجل اللبناني "مارون غانم" الذي تعهّد بمساعدة ميْ ووضع حدّ لمهزلة الجنون.

✓تغير موقف الصحافة التي كانت تنشر إشاعات الجنون عن ميْ إلى موقف مناصرتها ونشر الأخبار السارة حول قضيتها مما أعاد لها بعض الراحة والطمأنينة حيث تقول: **"أشعر بالملائكة التي نستني ونفرتني تحيط بقلبي من جديد"**[1]حيث تمكنت بإيصال صوتها لمسامع أصحاب العدل بفضل الذين آمنوا بقضيتها وصدقها.

✓تحدّثت ميْ عن زيف الحداثة والمثقف العربي، وما تعانيه المرأة العربية وسط المجتمع المتخلف المحكوم بالهيمنة الذكورية والعادات البالية، ونقدها لهذا الوضع بأسماء مستعارة كثيرة.

4.**الفصل الرابع**: بعنوان **"أغفر لهم يا ربي فهم لا يعرفون"** وتحدّثت فيه عن:

✓بعد الحملة العنيفة التي شنّتها الصحافة لإنصاف ميْ تحرّك الرأي العام فرُفع الظلم عنها واستطاعت الخروج من جحيم العصفورية لتُنْقل إلى مستشفى "نيقولا رابيز" لتمكث فيه ما يقارب ثلاثة أسابيع.

✓زيارة أمين الريحاني لميْ والذي سيساعدها كثيراً ويخفف عنها وحشة الأيام القاسية.

5.**الفصل الخامس**: وجاء بعنوان: **"يا... أبتاه بين يديك، أستودع روحي"** سردت فيه ما يلي:

✓المحاضرة التي ألقتها ميْ في قاعة ويست هول في الجامعة الأمريكة بعنوان "رسالة الكاتب في الوطن العربي"، والتي استطاعت من خلالها أن تبرّأ نفسها نهائياً من إشاعة الجنون.

✓استيائها الشديد من أصدقائها في القاهرة ف **"لا أحد حرّك أصبعه الصغير"**[2]من أجلها، وخيبتها من القصاصات الكاذبة التي نشرها أدباء ومثقفين كبار في حقها كالعقاد وطه حسين وموسى سلامة وغيرهم.

6.**الفصل السادس**: عنوانه: **"اغسليني يا أمي من دمي، ودثريني بصدرك"** سردت فيه ميْ:

[1]- الرواية: ص 135

[2]- الرواية: ص 198

✓سفرها إلى إيطاليا لتغيير الجو قليلاً، لكن السفرة لم تنفعها كثيراً فقد زادت نوبات السعال التي أصابتها بسبب الإفراط في التدخين.

✓أحست ميْ أنّ موعد رحيلها الأخير قد حان فعادت إلى القاهرة لتُدفن إلى جانب والديها، وتستريح أخيراً في حضنهما.

هكذا انتهت يوميات ليالي العصفورية صباح يوم الأحد 19 أكتوبر 1941بوفاة الكاتبة والأديبة ميْ زيادة ورحيلها إلى الأبد.

ثالثاً: القصّة الرمزية:

يُعتبر الرمز ظاهرة فنية لافتة في الأدب وتقنية من تقنيات الرواية المعاصرة التي يلجأ إليها الأدباء للتعبير عن تجاربهم وأفكارهم بشكل غير مباشر، يصعب إيجاد تعريف واحد للرمز كونه ينبع من مختلف المجالات المعرفية، وفي معناه العام يشير إلى الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري، ويوظفه الأدباء كعلامة لغوية يُراد بها المعنى الخفي والعميق مع اعتبار أن المعنى الظاهري أيضا مقصود، ويستخدمه الكتّاب للتلميح عن مقاصدهم دون التصريح بها ممّا يجعل أعمالهم الأدبية تكتسي عمقًا فكريًا عاليًا، والنجاح في استخدام الصورة الرمزية "**يتعلّق بالإيحاء ومقاربة الحقيقة دون مناقشتها، فالعمل الرمزي لا يكمن فقط في مجرد شحن الإشارات الرمزية وعقد المقارنات إنما الإبداع يتمثل في توظيف دلالات الرمز للتعبير عن القيم والمشاعر الإنسانية الأصلية بحيث يمتزج مفهومها مع رؤية المبدع الشاملة وتكون لها القدرة على استثارة القارئ والمتلقي**"[1]فأهمية توظيف الرمز تتجلى في استخدامه للتعبير عن قيم إنسانية سامية، وتختلف أنواع الرموز من تاريخية ودينية، أسطورية، تراثية وغيرها، بحيث تكتسي هذه الرموز أهمية خاصة

[1]– سردار أصلاني: الرمز والأسطورة والصورة الرمزية في ديوان أبي ماضي، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصيلة محكمة، العدد 21، 2011، ص 4

لما يرتبط بعضها بأحداث مهمّة ومواقف معهودة، لهذا أصبح استدعاؤها أمراً يثري المضمون ويكشف الكثير من المعاني والدلالات التي يصعب الحديث عنها بطريقة مباشرة.

وظّف واسيني الأعرج في هذه الرواية عدّة رموز منها ما هو أسطوري ومنها ما هو ديني، ومنها ما هو تراثي، للتعبير عن أفكار ومعاني ربما يصعب الحديث عنها بشكل مباشر، فاعتمد على الرمز والإيحاء ليعطي الرواية لمسة سحرية وبعداً خياليا وثقافياً في نفس الوقت، سنحاول فيما يلي استخراج أهمّ الرموز التي وظّفها الكاتب في الرواية والبحث عن الغاية من توظيفها، بمعنى آخر كيف استطاع الكاتب تحوير تلك الرموز وترويضها لتؤدي المهمة التي أرادها لها:

- **الرمز الحضاري "إيزيس"**: هو من الرموز الأسطورية القديمة، حيث يُزعم أنّ "إيزيس" إلهة مصرية قديمة ترمز للأمومة والحماية والحب والجمال وهي زوجة الإله "أوزوريس" وأم الإله "حورس"، وقد كانت الكاتبة "ميْ زيادة" تتخذ رمز إيزيس اسماً مستعاراً لها تتخفّى وراءه من محيطها الذي كان يعج بالعقد الذكورية التي كانت تفرض على المرأة قيوداً وحدوداً وتمنعها من الممارسة من أي نشاط فكري وإبداعي، وقد اتخذ واسيني الأعرج رمز إيزيس كعنوانٍ رئيسٍ للرواية، وذلك ليعطي ميْ بعداً أسطورياً وبما أنها عانت في حياتها من شرنقة الهيمنة الذكورية وسلطة المجتمع فإن الكاتب أراد تأليهها وتعويضها ما ضيعته في الواقع، وهذا ما يوحي بتوجّهه النسوي ورغبته في نصرة المرأة العربية المقهورة فهو يعطيها القيمة والمكانة الرفيعة التي حُرمت منها في الواقع، فشبّهها بإيزيس التي يُحكى عنها بأنها كانت رمزاً للجمال والقوة والخصوبة والحب كذلك كانت ميْ امرأة جميلة مثقفة مبدعة.

- **الرمز الأدبي "قصة شهرزاد"**: لم يذكر الكاتب اسم شهرزاد بشكل علني لكنّه جسّد دورها في ميْ حينما أعطاها مهمّة الحكي في متن الرواية وقد أشار الأعرج في العنوان إلى كتاب ألف ليلة وليلة "ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" فشهرزاد التي كانت تسرد الليالي لشهريار في "ألف ليلة وليلة" تجسّدت في الرواية في صورة ميْ التي سردت لياليها المليئة بالمعاناة والقهر، وتجدر الإشارة إلى أن شهرزاد تمثّل رمزاً للهزيمة والبطولة في نفس الوقت، للهزيمة

لأنها تجسّد صورة المرأة الخاضعة لزوجها حيث قضت حياتها كاملة مع رجل لا يستحقّها وكانت مجرد تسلية ومتعة له، وللبطولة لأنها احتكرت عنصر الحكي وأسمعت صوتها للعالم واستطاعت أن تُبقي نفسها حية لأن الرواية تقول أنّ شهريار كان يتزوج كل يومٍ امرأة ويقتلها في الصباح، وحينما تزوّج شهرزاد استطاعت أن تُلهيه كل ليلة بسرد حكاية إلى أن يأتي الصباح دون أن يقتلها وهكذا استطاعت إنقاذ نفسها والنساء الأخريات، وواسيني الأعرج يُعطي ميْ في الرواية مهمّة الحكي للدفاع عن نفسها لكن هنا هي لا تسرد للرجل "شهريار" الذي مثّل دوره "جوزيف" وإنّما تحكي عنه وعمّا سبّبه لها من آلام ومعاناة، فهي تفضحه وأفعاله للعالم، وقد أثبتت الرواية أنّ ميْ استطاعت التغلب على جوزيف والانتقام منه وذلك يتجلى في قولها: **"أسمع ذئباً صوته يشبه صوت جوزيف، يعوي ويتضور، من بعيد، جوعاً وألماً أو خوفاً"**[1] كما نجحت شهرزاد في التغلب على شهريار بعدم قتله لها وإخضاعه كل يوم لسماعها، فميْ إذاً تأخذ رمزيتين الأولى أسطورية من إيزيس والثانية مشرقية وتراثية من شهرزاد فهي تجسّد كيف يجب أن تكون المرأة، فأخذت من إيزيس الجمال والحب والأمومة وأخذت من شهرزاد الوفاء والطيبة والذكاء.

❖ **الرمز الديني:** وظّف واسيني الأعرج في الرواية العديد من الرموز الدينية منها رمز "مريم العذراء" ورمز "المسيح" عليه السلام، وقد تجلى رمز "مريم في القول: **"مريمتك أنا يا الله"** حيث شبّه الكاتب ميْ بمريم التي تُعرف بأنها المرأة العظيمة في كل الثقافات والديانات، ففي الديانة الإسلامية هي المرأة التي اصطفاها الله تعالى وتولاّها بحمايته وفضّلها على العالمين وذكر اسمها في القرآن وولّد من رحمها نبياً كريماً، أما في الديانة المسيحية فتُعتبر الأم العظيمة أمّ المسيح، وحتى في الديانة اليهودية أمرها عظيم يحترمها الجميع ويتبرّكون باسمها، والكاتب بهذا يذكّرنا بقيمة المرأة ومكانتها العالية التي أعطاها الله، فبتشبيهه ميْ بهذه المرأة العظيمة يجعلها في مرتبة الصديقات والعظيمات، ويسترجع لها قيمتها التي سلبها منها الواقع، كما يذكّر المجتمع العربي بالمكانة الرفيعة التي أعطاها الله تعالى للمرأة

[1]- الرواية: ص 215

والدور العظيم الذي خلقها من أجله، فالله تعالى لم يخلق المرأة لتسلي الرجل وتخدمه فقط بل خلقها لتعبده وتطبّق تعاليمه، كما كانت مريم تفعل. أما رمز "المسيح فقد تمثل في قول الكاتب: **"لا أدري لمَ رأيت في آلامها، آلام سيدنا المسيح وهو ينزف؟ على رأسه تاج من المسامير الصدئة والشوك. وعلى ظهره صليبه الثقيل"**[1]فهو يشبّه معاناتها بمعاناة سيدنا المسيح حينما غدر به الجميع وتشاركوا في تعذيبه واستباحة جسده لكل أنواع العذاب والآلام، وكذلك ميْ التي غدر بها جميع من عرفتهم وأذاقوها كل أنواع الآلام النفسية والمعنوية وحمّلوها صليبا معنوياً فوق أكتافها الرقيقتين، وتشبيه الكاتب ميْ بالمسيح الذي يُعد نبياً ومبعوثاً من الله سبحانه هو بغرض إعلاء قيمتها ورفع مكانتها، في الوقت الذي همّشها مجتمعها ومحيطها وأقربائها، فهو يردّ لها اعتبارها كأديبة عظيمةٍ تستحق أن يتذكّرها الجميع مع الشخصيات العظيمة.

❖ **الرمز الفني الإنساني "قصة كامي كلوديل"**: هي نحاتة وفنانة فرنسية، وشقيقة الأديب "بول كلوديل"، وكانت حبيبة النحات الفرنسي المشهور أوجست رودان الذي كان يكبرها بأربعٍ وعشرين عاماً، وظّف واسيني الأعرج قصّتها في رواية ميْ لأن أقدارهما متشابهة، فهي أيضاً عانت من هيمنة السلطة الذكورية ومن غدر العائلة والأصدقاء ومن قدر المصح العقلي تماما مثل مي زيادة، وقد وظّفها الكاتب كشخصية التقت بها ميْ وتعرفت عليها حيث يقول عنها على لسان مي: **"كنت أحبها كفنّانة ومؤمنة أنها هي من أعطت شيئاً من الأنوثة لمنحوتات رودان. من حقها أن تحتجّ على القبلة، لا يوجد فيها شيء من رودان ... الزمن لم يسمح لامرأة مثلها أن تبرز، سرقوا منها حقها. عندما احتجّت رموها في مستشفى الأمراض النفسية والعصبية، وهي في كامل قواها العقلية"**[2] فقدرها مشابه تماما لقدر ميْ التي استولى ابن عمها جوزيف على أملاكها وأموالها وزجّ بها إلى دهاليز مستشفى العصفورية وتخلى عنها كل أقربائها وأصدقائها، حتى كامي كلوديل اشتركت عائلتها وأصدقائها في

[1]- الرواية: ص 221

[2]- الرواية: ص 77

مؤامرة إدخالها إلى المصح العقلي، ومن بينه المشاركين في المؤامرة أمها وأخوها "**شيء غامض كليا وضع هذه المصائر المتقاطعة في نفس المسالك ... أحبت رودان إلى حدّ الجنون... هذّبت ذوقه وأنسنته، بينما دمرها ودفع من ورائها أهلها بالخصوص أمها التي كانت تكرهها، فقضوا عليها بوضعها في مستشفى المجانين. لقد قتلوا الذكاء والنور والرهافة والهشاشة**"[1]كذلك ميْ أحبّت جوزيف لكنه دمّرها حيث تقول: "**مثلك يا كامي كلوديل، أنا أيضاً كنت أحبه، لم يجد وسيلة لردّ الجميل، إلاّ زجّي في هذا الفراغ المخيف، وهذه الظلمة الثقيلة. لا حد للكراهية. ما أقبحه. ما أصغرهم**"[2]هتين المرأتين وُضع لهما نفس القدر الأسود ونفس المعاناة والقسوة، تقول ميْ "**على الرغم من المسافات والثقافات المتباينة والتقاليد أشعر بي في دوار كامي، وأن رودان وجوزيف من طينة ذكورية واحدة، ويقين واحد أيضاً**"[3]فرغم أنهما من ثقافتين متباعدين ورغم المسافات فإنهما كلاهما يحملان نفس العقد الذكورية فالذكر ذكرٌ في كل الأمكنة والأزمنة، لا يمكنه أن يتخلى عن رغبته في الهيمنة والسيطرة عن كل مخلوق أنثوي.

تقول ميْ في رسالة بعثتها لكامي: "**أشعر أنّ رودان وأخاك صورة مختصرة لجوزيف. ما الفرق بينهم في النهاية، لا يتحمّلون امرأة ناجحة لا تشبه الأخريات**"[4]فالذكر في كل الثقافات يرى المرأة أداة متعة لا اعتبار لها ولا لإبداعها، لا يمكنه رؤيتها تخرج عن المعهود وتتألق، يزعجهم ذلك ويخرب طمأنينتهم، تؤكد مي أن رودان وأخو كامي نسخة مصغّرة لجوزيف مما يدل أن الذكر العربي غير الآخرين هو أشدّ ذكورة وسلطوية من غيره لأنه يستمد أيضاً جبروته من الفحولة، التي لا تمتلكها ثقافة غير الثقافة العربية، فبالإضافة إلى أنه ذكر متجبّر ومتسلّط فهو أيضاً فحلٌ طاغٍ.

---

[1]- الرواية: ص 98-99

[2]- الرواية: ص 127

[3]- الرواية: ص 77

[4]- الرواية: ص 223

لم تستطع كامي كلوديل النجاة من سجنها كما فعلت ميْ، لهذا شعرت مي أنه حينما انتصرت استطاعت أن تفكّ قيود كامي وتحرّرها من قيدها، مما يظهر في قولها بعد أن برّأت نفسها من تهمة الجنون: **"تراءت لي من وراء ظلال ساحة الجامعة الأمريكية، كامي كلوديل وهي تصرخ بأعلى صوتها، وتفكّ قيدها بقوة. تضرب برجليها على الأرض في صراع مرير مع رودان الذي مات قبلها بسنوات، وأمها، لتكسر قيدها الذي أدمى معصميها. لأول مرة أرى قسمات وجهها الجميلة والرقيقة، قبل أن تغطيها الشيخوخة بغطاء الموت"**[1]حيث شعرت ميْ أنها انتصرت لكامي وأعادت لها بعض ملامح الجمال والشباب التي سُرقت منها، كما انتصرت لكلّ امرأة مضطهدةٍ عانت من السلطة الذكورية ومن قهر المجتمع وظلمه.

[1]- الرواية: ص 193

خـــاتـمـــة

بعد رحلةٍ طويلةٍ وشيّقةٍ من البحث عن المكونات الثقافية في أعماق رواية "ليالي إيزيس كوبيا"، وصلنا إلى مجموعةٍ من النتائج والاستنتاجات، أهمها:

✓ إنّ النقد الثقافي مشروعٌ نقديٌ جديد لايزال طور التأسيس والإنجاز، يستهدف بالدرجة الأولى مكامن الظاهرة الثقافية في الخطابات، ولا يقتصر مجال اشتغاله على النصوص الأدبية الراقية فحسب بل إنّ هدفه الأساس هو إزالة تلك المركزية والانفتاح نحو الهامشي والمهمل.

✓ يُعتبر خطاب المرأة أحد الأقطاب المهمّة في النقد الثقافي، على اعتبار أنّه خطابٌ مهمّش مقابل مركزية مزعومةٍ للخطاب الذكوري، فهدف النقد الثقافي هو تكسير تلك المركزية والإشادة بالكتابة النسوية وردّ الاعتبار لِما تكتُبه المرأة وما يُكتب عنها من طرف النساء والرجال.

✓ تُعدّ رواية "ليالي إيزيس كوبيا" سيرةً غيريةً لماري زيادة، صاغها واسيني الأعرج في وعاءٍ روائيٍّ بأسلوب السيرة الذاتية، ذلك لمحاولة نقل تجربتها الحقيقية إلى جمهور القراء ولإنصاف هذه المرأة التي تعرّضت للظلم والقهر من طرف جهات عديدة، هذا ما يُمكِّننا من إدراج الرواية في خانة الكتابة النسوية المناصرة للمرأة.

✓ تجسّدت صورة المرأة في رواية "ليالي إيزيس كوبيا" في أربعة أشكال هي: صورة المرأة المثقفة والمتعلّمة، صورة المرأة المهمّشة والمضطهدة، صورة المرأة المناضلة وصورة المرأة المعنّفة، وقد كانت مي زيادة نموذجاً لكلّ تلك الصور بالإضافة إلى عدّة نساء تمّ ذكرهنّ في الرواية.

✓ صوّرت الرواية الخذلان النفسي الذي تتعرّض له المرأة من عدّة جهاتٍ: كالأسرة، المجتمع، الوسط الثقافي... بتسليط الضوء على تجربة ميْ زيادة وما تعرّضت إليه من طرف عائلتها وأصدقائها ومجتمعها وحشد المثقفين.

✓ توزّعت المكونات الثقافية لصورة المرأة في الرواية بين الصورة المثالية والصورة العادية والصورة الاستغلالية، وقد نقلت لنا علاقات ماري صورة المرأة العربية بعيون الرجل، فكانت كالآتي: امرأة حرّة مثقفة جميلة ومحبوبة في عيون

جبران، وامرأة عادية كجميع النساء لا يهم علمها ولا ثقافتها ودورها الوحيد في الحياة هو إمتاع الرجل حسب نظرة العقاد، وامرأة ضعيفة من السهل استغلالها والضحك عليها بفضل عاطفتها وهوانها في عيون جوزيف ابن عمّ ماري.

✓ احتضنت الرواية العديد من الأنساق الثقافية التي حاولنا رصد بعضها تحت عناوين: النسق الاجتماعي، النسق الديني ونسق الفحولة، وقد وجدنا هذا الأخير طاغياً بكثرة مما يدل على أنه لا يزال ينتقل إلى كل الذوات العربية وقد تجسّد في الرواية في هيمنة سلطة الذكر على الأنثى، عانت منه مي زيادة من طرف الأب وابن العم ومعظم الذكور الذين عرفتهم في حياتها.

✓ بالاستفادة من بعض أدوات النقد الثقافي، استطعنا رفع الغطاء عن بعض الأنساق المضمرة في الرواية والكشف عن حمولات الثقافة التي كانت تتستر خلف اللغة وبين السطور، منها: الصورة السيئة التي تقدمها الثقافة العربية عن المرأة والتي يشوبها الضعف والانهزام والانكسار، ومشهد تصعيب المجتمع العربي على المرأة تحقيق ذاتيتها والخروج من دائرة الظلم والاضطهاد حيث تعمل الثقافة على تكريس صفات الضعف والدونية في نفس الأنثى وحصر أدوارها في خدمة الرجل وإمتاعه كما تلغي عنها صفة العقل والإبداع والذكاء، بهذا تُضمر الرواية مجازا ثقافياً يؤكد على قتل المرأة معنوياً في الوطن العربي قبل موتها الحقيقي.

✓ استطاع واسيني الأعرج إنصاف "ماري زيادة" وردّ الاعتبار لها في هذه الرواية بإثبات صحّة عقلها الذي تمّ التشكيك فيه لعقودٍ من الزمن، واسترجاع مكانتها التي حرمها منها المجتمع، وقد عمل على إحاطة سيرتها الحقيقية بأبعاد أسطورية ورموز لشخصيات عظيمة كقصة الإلهة إيزيس وقصة مريم العظيمة، وكل هذا في سبيل تعويضها عمّا ضيّعته في البعد الواقعي وإعطائها ما لم يعطيها الواقع، بتأليهها والتذكير بمكانة المرأة الحقيقية التي خلقها الله تعالى لها وهي مكانة عالية وعظيمة، وأبرز مثال على ذلك قصة مريم عليها السلام.

في الأخير نتمنى أن نكون قد وُفقنا في هذا البحث الذي يُعد محاولة منّا، فإن أصبنا فيه فبفضل الله تعالى وإعانته، وإن أخطأنا فمن أنفسنا ومن الشيطان، نعتذر عن أيّ خطأ أو قصور فالكمال لله سبحانه وتعالى، كما نتمنى ألاّ يكون هذا البحث هو نقطة النهاية لمشوارنا في طلب العلم بل خطّ البداية لدراسات أخرى بإذن الله سبحانه وتعالى.

مـــلحـق

• عالم الرواية:

"أتمنّى أن يأتي من بعدي من ينصفني" مقولة من إرث (مي زيادة)، دفعت بالكاتب الجزائري (واسيني الأعرج) إلى إعادة الاعتبار لهذه الأديبة، وتسليط الضوء على مرحلة مهمة مظلمة في حياتها، فأخذ على عاتقه مهمة النقيب والبحث عن حقيقة النهاية المأساوية لهذه الكاتبة والأديبة التي حظيت بمكانة جد عالية في المجتمع خاصة في شبابها وفي أوج عطاءها الفكري والأدبي مما جعلها تخطف قلوب العديد من الأدباء والمفكرين في عصرها، بخفة دمها ورفاعة ذوقها، بأناقتها وثقافتها العالية، وفصاحة لسانها، ألّفت وأبدعت في عدة مجالات أدبيّة كالشعر والرواية، وقد كتبت أول ديوان شعري لها باللغة الفرنسية بعنوان "أزاهير حلم" ونشرته باسم مستعار هو "إيزيس كوبيا" وهو نفس العنوان الذي اختاره واسيني الأعرج لروايته.

قسّم (واسيني الأعرج) روايته "ليالي إيزيس كوبيا-ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" إلى قسمين اثنين، حيث سرد في القسم الأول جميع المحطات التي وقف عندها والمراحل التي مرّ بها لمدة ثلاث سنين في محاولته للبحث عن مخطوطة مزعومة مخفية منذ عقود من الزمن، والتي تعتبر الوثيقة السرية التي سردت فيها مي زيادة جميع مآسيها التي عاشتها في مستشفى العصفورية وحقيقة إصابتها بالجنون، وبعد عناءٍ طويلٍ وجهدٍ شاقٍ استطاع واسيني رفقة زميلته روز خليل أن يجدا تلك المخطوطة التي تخفي الحقائق التي تم طمسها وإخفائها لزمن طويل.

في القسم الثاني من الرواية يبدأ الراوي على لسان ميْ زيادة في سرد قصة حياتها بدءًا من الميلاد والتربية الدينية في مدارس الراهبات التي اختارها لها أهلها حماية لها من أخطار الزمن، ثم تنتقل إلى وصف حالتها في مستشفى العصفورية بلبنان وإضرابها عن الطعام خوفا من تسميمها وقتلها، حتى التقت بممرضة طيبة القلب تدعى (بلوهارت) والتي كانت من معجبيها وقارئي كتاباتها، هذا ما جعل ميْ تطمئن لها وتتأكد من صدق مشاعرها، وفرت بلوهارت لميْ الأقلام والأوراق لتبدأ في تدوين يومياتها في العصفورية.

- تبدأ ميْ زيادة في سرد سلسلة مآسيها بداية بموت والدها ثم أخيها ثم حبيبها (جبران) وأخيرا وفاة والدتها وسقوط آخر حائط تتكئ عليه، توفيت وتوفي معها آخر أمل في الحياة لتجد ميْ نفسها وحيدة مقهورة، في قلبها

جروحًا لا تشفى مما أدى إلى إصابتها بانهيارٍ عصبيٍ واكتئابٍ حادٍ أفقدها توازنها ورغبتها في الحياة، هذا ما جعل (جوزيف زيادة) ابن عمها يجد الوقت الملائم لتنفيذ خططه المشؤومة، فاستغل وضع البائسة ميْ وأوهمها أنه بجانبها وأنه يساندها وسيتخذها زوجة له فهي حسب ادعاءاته كانت ولا تزال حبيبته الوحيدة، فأخذها إلى منزله بلبنان وجعلها توقع له بعد الكثير من الخطط الماكرة والمؤامرات وكلمات الحب الرنّانة على توكيلٍ يسمح له بالتصرف في كل ممتلكاتها، وبعدما بلغ مراده رأى أنّ أفضل حلٍ في التخلص منها هو اتهامها بالجنون وزجّها في مستشفى الأمراض العقلية تحت الضغط والقوة.

- تروي ميْ زيادة ما تجرّعته من آلام داخل أسوار العصفورية، وتروي معاناتها مع الممرضة قاسية القلب (مدام شوكت)، تروي كيف يتم إغصابها عن الأكل وعن نقصان وزنها وتهكم الأطباء، تروي عن ظلم الصحافة التي تناست للحظةٍ مكانة الكاتبة العظيمة، تروي خذلانها من طرف أصدقائها الكتّاب والأدباء الذين صدّقوا ادّعاءات جنونها ولم يحاولوا إنقاذها من جحيمها ولم يحاولوا حتى زيارتها والسؤال عنها، تروي كيف لم ينصفها أحد ولم يقف بجانبها أحد سوى ممرضة رقيقة القلب (بلوهارت) التي صدّقتها وقاسمتها جراحها واستمعت لهمومها ومكامن قلبها، والتي ظلت تحاول بكلّ الطرق إقناعها في العدول عن فكرة الانتحار البطيء برفض الأكل والاكتفاء بالقليل من الماء، إلا أنّ ميْ لم تستمع لها واستمرت في تعذيب نفسها فهي لا تريد الأكل، هي تريد فقط أن تقنع الأطباء والناس والعالم أنّها ليست مجنونة وأنها في كامل قواها العقلية، هي فقط متعبة ويائسة قليلة الحظ، هي ليست مجنونة هي فقط ضحية طمعٍ كبير أودى بحياتها، هي ليست مجنونة هي فقط وحيدة تخلّى عنها الجميع، بداخلها طفلة صغيرة مشتاقة لحنان أمها وحبّ أبيها وحنية أخيها وحبيبها، هي لا تحتاج الأكل ولا الدواء هي تحتاج أمواتها فالأحياء تخلّوا عنها وأذاقوها المر والحرمان والخذلان.

- بعد مساندة بعض الرجال الأخيار لميْ وتسليط الضوء على مأساتها من طرف الرأي العام تمكنت من الخروج من جحيم العصفورية بعد معاناة شديدة وطويلة، إلا أن آثار الظلم والمرارة التي تجرعتها هناك حالت دون استرجاعها لنفسها التي ضاعت، فهي خسرت كل شيء في حياتها ولم يعد من السهل عليها أن تحيا حياة طبيعية

بعد كل ما كابدته من جراح وآلام ومآسي، هكذا قررت الرحيل من بيروت وترك كل ما قاسته فيها والذهاب إلى إيطاليا لعلّها تستنشق هواء جديداً خالياً من الحزن والألم، إلا أن الأمور لم تمشِ كما خططت لها فقد تدهورت صحتها أكثر فعادت إلى القاهرة في رحلة ليست للاستجمام ولا للراحة بل لأنها أحسّت باقتراب أجلها فقررت أن تُدفن بجانب والديها لترتاح أخيرا في حضنهما من كل همٍّ وغمٍّ ومن كل حزنٍ وظلمٍ.

- **التعريف بماري زيادة:**

ماري زيادة شاعرة وأديبة رائدة من رواد وأعلام النهضة الأدبية في تاريخ الأدب النسوي العربي في النصف الأول من القرن العشرين. ولدت ماري إلياس زيادة عام 1886م في الناصرة بفلسطين من أب لبناني وأم فلسطينية، انتقلت إلى مصر واستقرت فيها بعد أن عمل والدها محررا لجريدة المحروسة، أتقنت تسع لغات منها اللغة الفرنسية الإنجليزية والألمانية والعربية واليونانية...، درست كتب الفلسفة والأدب والتاريخ العربي والإسلامي.

انفتحت ماري زيادة على أجواء النهضة الثقافية والحضارية الموجودة في القاهرة آنذاك، حيث كانت تعقد في كل أسبوع ندوة باسم "**ندوة الثلاثاء**" كان يحضرها الكثير الأدباء والشعراء والنقاد من بينهم أحمد لطفي السيد، أحمد شوقي، محمود عباس العقاد، طه حسين ...، وقد أُغرم بها معظم هؤلاء لجمالها وأناقتها وذكائها.

كونت علاقة حب مع جبران خليل جبران لكن من خلال الرسائل فقط، ودامت علاقتهما عشرون عام بالرغم من بعد الذي المسافة بينهم.

كان لها العديد من الكتب تأليفا وترجمةً، وكان أول ديوان شعري لها بالفرنسية" **أزاهير الحلم** "وصدر لها بالعربية مجموعة كتب منها "باحثة البادية" "المساواة"...، كما ترجمت العديد من الروايات ونشرت الكثير من المقالات والأبحاث في كبريات الصحف والمجالات الأدبية والفكرية مثل: الهلال، المقتطف وغيرها.

عاشت ماري في السنوات الأخيرة من حياتها فترة مأساوية ومؤلمة، حيث فقدت عائلتها وحبيبها من ثم فقدت ممتلكاتها وصحتها واتهمت بالجنون زورا وأُدخلت مستشفى الأمراض العقلية "العصفورية" في لبنان. لكن

هذا لم يستمر طويلا الوضع حيث استطاعت الخروج من العصفورية، وأقامت عند الكاتب "**أمين الريحاني**" ثم عادت إلى مصر لتموت في القاهرة عام 1941م تاركةُ ورائها إرثا أدبيا زاخراً.[1]

[1]– يُنظر: مؤسسة هنداوي: مي زيادة، تاريخ المعاينة: 12 جوان 2024، https://www.hindawi.org/contributors/64620862/

قـائمة المصـادر والمراجـــع

- **القرآن الكريم**

- **المصادر:**

1. واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا (ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية)، موفم للنشر، د.ط، وحدة الرغاية–الجزائر، 2017

- **المراجع العربية:**

1. إحسان عباس: فن السيرة، دار الشروق، ط1، عمان–الأردن، 1996
2. أمين الزاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية–المفهوم والممارسة، دار النشر راجعي، د.ط، الجزائر، 2009
3. حسن نجمي: شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000
4. حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2007
5. حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم– ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 2007
6. سلطان بن سعد القحطاني: الرواية في المملكة العربية السعودية، نادي القصيم الأدبي، ط2، بريدة، السعودية، 2009
7. سيد محمد قطب وآخرون: في أدب المرأة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، الجيزة، مصر، 2000
8. صلاح قنصوه: تمارين في النقد الثقافي، دار ميريت، ط1، القاهرة، مصر، 2007
9. عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان، ط1، الجيزة، مصر، 1992
10. عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، ط1، دمشق، سورية، 2004

11. عبد الله الغذامي: المرأة واللغة 2 (ثقافة الوهم- مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1998

12. عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، لبنان، 1997

13. عبد الله الغذامي: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، لبنان، 2005

14. عصام واصل: الرواية النسوية العربية (مسألة الأنساق وتقويض المركزية)، دار كنوز المعرفة، ط1، عمان، 2018

15. محسن عوض: قضايا التهميش والوصول إلى الحقوق الاقتصادية والاجتماعية، اللجنة الاقتصادية والاجتماعية لجنوبي غربي آسيا، القاهرة، مصر، ديسمبر 2012

16. محمد بوعزة: تحليل النص السردي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2010

17. محمد عبد الغني حسن: التراجم والسير، دار المعارف، ط1، بيروت، لبنان، 1955

18. محمد عبيد الله: رواية السيرة الغيرية، دار كتارا للنشر، ط1، الدوحة، قطر، 2020

19. يحي إبراهيم عبد الله: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1975

20. يوسف الإدريسي: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم-ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 2015

- **المراجع المترجمة:**

1. إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الأدب، ط1، بيروت، لبنان، 2014

2. آرثر أيزابرجر: النقد الثقافي، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسى، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، مصر، 2003

3. جمال الدين بن الشيخ: ألف ليلة وليلة، تر: محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1998

4. جورج ماي: السيرة الذاتية، تر: محمد القاضي وعبد الله صوله، رؤية للنشر، ط1، القاهرة، مصر، 2017

5. دنيس كنوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2007

6. سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، تر: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، مصر، 2002

7. فنسنت ب.ليش: النقد الثقافي (النظرية الأدبية وما بعد البنيوية)، تر: هشام زغلول، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، مصر، 2022

8. فيليب لوجون: السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1994

9. محمد جواد أبو القاسمي: نظرية الثقافة، تر: حيدر نجف، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، ط2، بيروت، لبنان، 2017

- **المعاجم:**

1. ابن فارس: مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ط1، بيروت، لبنان، 1979

2. ابن منظور: لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2003

3. مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، لبنان، 1984

4. نخبة من اللغويين: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، مصر، 2004

- **المجلات:**

1. أحلام معمري: إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح ورقلة كلية الآداب واللغات مخبر النقد ومصطلحاته، الجزائر، العدد 2، ديسمبر 2011، المجلد 7
2. حسام الخطيب: حول الرواية النسوية في سورية، مجلة المعرفة، العدد 166، ديسمبر 1975
3. سردار أصلاني: الرمز والأسطورة والصورة الرمزية في ديوان أبي ماضي، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصيلة محكمة، العدد 21، 2011
4. سكينة الروكي: نسق الفحولة في الرواية العربية، مجلة الدراسات الثقافية اللغوية والفنية، العدد 30، كانون الأول-ديسمبر 2023، المجلد 7
5. سوسن أبرداشة: الأدب النسوي بين الرفض والتأييد في الوطن العربي، مجلة إحالات، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي مغنية، الجزائر، العدد 3، جوان 2019
6. عامر رضا: الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف قسم الآداب والفلسفة، العدد 15، جانفي 2016
7. عبد الله إبراهيم: السيرة الروائية (إشكالية النوع والتهجين السردي)، مجلة نزوى، عمان، العدد 14، أفريل 1998

- **المراجع الإلكترونية:**

1. جميل الحمداوي: النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، 08-07-2012، تاريخ المعاينة: 1 ماي 2024 http://diwanalarab.com

2. مؤسسة هنداوي: مي زيادة، تاريخ المعاينة: 12 جوان 2024، /https://www.hindawi.org/contributors/64620862

3. هيئة الأمم المتحدة للمرأة: أنواع العنف ضد النساء والفتيات، تاريخ المعاينة: 16-05-2024 https://arabstates.unwomen.org/ar/what-we-do/ending-violence-against-women/faqs/types-of-violence

4. وضع المرأة العربية 2005: تأريخ الحركات النسائية في العالم العربي، الأمم المتحدة، اللجنة الاقتصادية والاجتماعية لغربي آسيا (الأسكوا)، بيروت 2005، تاريخ المعاينة: 2 ماي 2024 https://digitallibrary.un.org/record/1292071 29-11-2005

فهـــرس المحـــتويـــات

المحتوى.....الصفحة

مقدمة.....(أ_ ج)

مدخل.....(5-34)

- ✓ أولا: النقد الثقافي.....(5-16)

1. التعريف اللغوي والاصطلاحي للثقافة.....(5)
2. الدراسات الثقافية.....(7)
3. النقد الثقافي.....(8)
4. أدوات النقد الثقافي.....(11)

- ✓ ثانيا: الكتابة النسوية.....(16-23)

1. النسوية عند الغرب.....(16)
2. النسوية عند العرب.....(17)
3. الأدب النسوي.....(18)

- ✓ ثالثا: أدب السيرة.....(24-34)

1. التعريف اللغوي والاصطلاحي للسيرة.....(24)
2. أنواع السير.....(25)
3. بين السيرة والرواية.....(28)

الفصل الأول: صورة المرأة في الرواية.....(36–77)

✓ المبحث الأول: صورة المرأة في الرواية اجتماعيا.....(38–55)

➢ أولا: صورة المرأة المثقفة/المتعلمة.....(38)

➢ ثانيا: صورة المرأة المهمّشة.....(42)

➢ ثالثا: صورة المرأة المناضلة.....(47)

➢ رابعا: صورة المرأة المعنفة.....(50)

✓ المبحث الثاني: صورة المرأة في الرواية نفسيا.....(55–64)

➢ أولا: الخذلان الأسري.....(56)

➢ ثانيا: الخذلان الاجتماعي.....(58)

➢ ثالثا: الخذلان الثقافي.....(60)

✓ المبحث الثالث: المكون الثقافي في صورة المرأة.....(65–77)

➢ أولا: الصورة المثالية.....(65)

➢ ثانيا: الصورة العادية.....(79)

➢ ثالثا: الصورة الاستغلالية.....(72)

الفصل الثاني: المكون الثقافي في الرواية.....(79–125)

✓ المبحث الأول: الأنساق المضمرة في الرواية.....(79–94)

- أولا: النسق الاجتماعي.....(80)
- ثانيا: النسق الديني.....(85)
- ثالثا: نسق الفحولة.....(87)
- ✓ المبحث الثاني: آليات تشكل الأنساق في الرواية.....(95–110)
- أولا: المجاز الكلي.....(95)
- ثانيا: التورية الثقافية.....(104)
- ثالثا: الجملة الثقافية.....(107)
- ✓ المبحث الثالث: رواية داخل رواية.....(111–125)
- أولا: الرواية الإطار.....(112)
- ثانيا: القصة الفعلية.....(116)
- ثالثا: القصة الرمزية.....(120)

خاتمة.....(127–129)

ملحق.....(131–134)

قائمة المصادر والمراجع.....(136–140)

فهرس المحتويات.....(142–144)

ملخص:

نهدف من خلال بحثنا هذا إلى استكشاف المكونات والأنساق الثقافية المضمرة في رواية السيرة الغيرية "**ليالي إيزيس كوبيا–ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية**" لواسيني الأعرج، والكشف عن مدى نجاح الكاتب في فضح التهميش والاضطهاد الذي تتعرض له المرأة العربية من قِبَل الثقافة والمجتمع، وكذلك لمعرفة إلى أي مدى استطاع الكاتب إنصاف المرأة العربية بردّ الاعتبار لقامة أدبية مهمة هي "**ماري زيادة**"، حيث حاولنا استخراج صورة المرأة في الرواية والمكونات الثقافية فيها، ثم البحث عن الأنساق الاجتماعية والدينية ونسق الفحولة التي تضمرها الرواية، وكذلك الكشف عن كيفية استفادة الكاتب من القصة الرمزية وترويضها لتحمل دلالات ثقافية مختلفة توحي بالانتصار للمرأة والرفع من مكانتها، وقد اعتمدنا في هذا البحث على الأسس والأدوات المنهجية للنقد الثقافي وكذلك على مقولات النسوية.

الكلمات المفتاحية: النقد الثقافي، المكون الثقافي، ماري زيادة...

Résumé :

Notre objectif à travers cette recherche est d'explorer les composantes et les structures culturelles implicites dans le roman autobiographique « Les nuits d'Isis Copia – Trois cent nuits et un soir dans l'enfer de l'albâtre » de Wassini Al-Araj. Nous évaluons dans quelle mesure l'auteur a réussi à dénoncer la marginalisation et l'oppression subies par les femmes arabes de la part de la culture et de la société, ainsi que la capacité de l'auteur à réhabiliter la figure littéraire importante de « Mari Ziyadah ». Nous avons essayé d'extraire l'image de la femme dans le roman ainsi que ses composantes culturelles, puis d'analyser les structures sociales, religieuses, et patriarcales implicitement présentes dans le roman. Nous cherchons également à révéler comment l'écrivain a exploité et interprété l'histoire symbolique en lui attribuant des significations culturelles diverses qui suggèrent la victoire des femmes et l'amélioration de leur statut. Cette recherche repose sur les bases et les outils méthodologiques de la critique culturelle ainsi que sur des concepts féministes.

mots clés: critique culturelle, le composant culturelle, mari ziyadah