مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2022/12/14م
تاريخ القبول: 2023/02/01م

# الأنساق الثقافيّة وتنميط صورة المرأة- دراسة في رواية (ريام وكفى) لهديّة حسين

د . لينة أحمد حسن آل عبدالله*
Leena@kku.edu.sa

**الملخص:**

يسعى هذا البحث إلى تتبّع الأنساق الثقافية المعلنة والمضمرة لاستظهار دورها في تنميط صورة المرأة، متّخذة لذلك رواية "ريام وكفى" للكاتبة العراقية هدية حسين، وقد وقف على جملة من الخلفيات الثقافية التي تشكّلت في ضوئها الأنساق الثقافية الحاضرة في الرواية مثل الدين والأنظمة الاجتماعية والفردانية والعلم والفكر، ثم تتبّع من تلك الأنساق ما أسهم في تنميط صورة المرأة في مجتمع الرواية (العراقي والعربي)، وقد قُسّمَت الدراسة إلى تمهيد ومبحثين: جاء التمهيد لتعريف النسق لغة واصطلاحًا، والتعريف بالروائية هدية حسين. وتطرق المبحث الأول إلى الخلفيات الثقافية البارزة في الرواية، وتناول المبحث الثاني الأنساق الثقافية الظاهرة والمضمرة في الرواية، وقد تبيّن من معظم تلك الأنساق قبحيات المؤسسات الثقافية التي بلورتها، مثل السلطوية الذكورية، والأنثوية الاستسلامية، والظلم والاستبداد، والمظلومية، والتمييز العنصري، والتزيّف، واستمراء الرذيلة، والمراوغة والاحتيال.

**كلمات مفتاحية:** الأنساق الثقافية، الأنساق المضمرة، النقد الثقافي، السرد النسوي، تنميط المرأة.

* أستاذ الأدب والنقد المساعد - قسم اللغة العربية - كلية العلوم الإنسانية - جامعة الملك خالد - المملكة العربية السعودية.

**للاقتباس:** آل عبدالله، لينة أحمد حسن، الأنساق الثقافيّة وتنميط صورة المرأة- دراسة في رواية (ريام وكفى) لهديّة حسين، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، مج5، ع1، 2023: 469-510.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

OPEN ACCESS
Received: 14-12-2022
Accepted: 01-02-2023

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

# Cultural Classifications and Stereotyping the Image of Women: A Study in the Novel *Riyam and Kafa* by Hadiya Hussain

**Dr. Linah Ahmed Hasan Al Abdullah***

Leena@kku.edu.sa

**Abstract:**

The aim of this research is to explore how cultural classifications, both explicit and implicit, contribute to the stereotyping of women, using the novel *Riyam and Kafa* by Hadiya Hussain, an Iraqi writer, as an example. The study investigated various cultural factors, including religion, social systems, individualism, science, and thought, to understand how they shape the cultural classifications in the novel. The research then identified the classifications that led to the stereotyping of women in Iraqi and Arab society as portrayed in the novel. The study was divided into three parts, an introduction and two sections. The introduction provided linguistic and contextual background information and introduced the author, Hadiya Hussein. The first section focused on the significant cultural factors in the novel, while the second section examined the explicit and implicit cultural classifications. These classifications revealed how cultural institutions, such as male dominance, submissive femininity, injustice, tyranny, grievances, racial discrimination, counterfeiting, palatability of vice, deception, and fraud, contribute to the negative portrayal of women in the novel.

**Keywords**: Cultural Classifications, Implicit Classifications, Cultural Criticism, Feminist Narration, Stereotypes of Women.

*Assistant Professor of Literature and Criticism, Department of Arabic Language, Faculty of Humanities, King Khalid University, Saudi Arabia.

**Cite this article as:** Al Abdullah, Linah Ahmed Hasan, Cultural Classifications and Stereotyping the Image of Women: A Study in the Novel *Riyam and Kafa* by Hadiya Hussain, Journal of Arts for linguistics & literary Studies, Faculty of Arts, Thamar University, Yemen, V 5, I 1, 2023: 469 -510.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

**مقدمة:**

قامت هذه الدراسة بتتبع الأنساق الثقافية المعلنة والمضمرة في رواية من الأدب العربي المعاصر "ريام وكفى" للكاتبة العراقية (هدية حسين)، وهي رواية انعكست فيها ثقافات وأنساق متنوعة، رصدتها روائية اتخذت أكثر شخصيات روايتها من النساء، ومن ثمّ فإن صوت المرأة في الرواية هو الأعلى، والأنساق الثقافية التي تضمّنتها صِيغ أكثرها في قوالب نسوية، ومن هنا فإن الدراسة قد انصرفت إلى تتبّع تلك الأنساق واستظهار مضمراتها؛ لتكشف عن دور تلك الأنساق وما انحدرت عنه من خلفيات في تشكيل صورة نمطية للمرأة وتجميدها في تلك الصورة، والتنميط هو تكريس أصحاب الهيمنة في المجتمع صورة ونموذجًا لا يقبلون أي تعديل عليه[1]، وقد برزت ملامح تنميط المرأة في مجتمع الرواية منذ العنوان، وكانت اليد الطولى في هذا التنميط هي السلطة الذكورية، وتعدّدت في داخلها الصراعات النسقية الناشئة عن ذلك التنميط الثقافي الذكوري الذي يعيد إنتاج المرأة بما يطابق مصالحه وأهدافه[2]، مما جعل الرواية مادة ملائمة للبحث والكشف عن تلك الصراعات من خلال المضمر الثقافي.

ولذلك فقد انتهجت الدراسة آليات النقد الثقافي ونظرية الأنساق العامة، من أجل الكشف عن الثقافة المتحكّمة في إنتاج هذا الخطاب النسوي، وسلطتها في بنية الوعي واللاوعي، على المستويين: الوعي الجمعي، والوعي الفردي، وإن الوقوف على تلك الأنساق واستظهارها هو أهمّ مرتكزات النقد الثقافي[3].

وعلى هذا فإن الدراسة قد انطلقت من سؤال رئيس هو:

كيف ينهض الإبداع النسائي بالكشف عن دور الأنساق الثقافية في تنميط صورة المرأة؟

وينضوي تحته جملة من الأسئلة الباحثة عن طرائق الروائية في الكشف عما كرّسته الثقافة المؤسساتية من أنساق أسهمت في ذلك التنميط:

1) ما الخلفيات الثقافية التي تبلورت في ظلها الأنساق الثقافية التي نمّطت صورة المرأة؟
2) ما الأنساق الثقافية التي عنيت الروائية بإبرازها للكشف عن ملامح تنميط صورة المرأة؟
3) كيف أسهمت الثقافة بشكل واعٍ أو غير واعٍ في تنميط صورة المرأة؟

ومن ثم فإن الدراسة قد سعت إلى تحقيق الأهداف الآتية:

1) الكشف عن مكونات الثقافة التي جلّتها الرواية.
2) تتبّع الأنساق الثقافية الظاهرة والمضمرة التي تبيّن فيها تنميط صورة المرأة.
3) استظهار تنميط صورة المرأة من خلال الأنساق الثقافية.

وقد قسمت الدراسة إلى تمهيد ومبحثين:

1) التمهيد: تعريف النسق لغة واصطلاحًا، والتعريف بالروائية هدية حسين.
2) المبحث الأول: الخلفيات الثقافية البارزة في الرواية.
3) المبحث الثاني: الأنساق الثقافية الظاهرة والمضمرة في الرواية.

**الدراسات السابقة:**

إن رواية (ريام وكفى) من الروايات العربية التي دخلت مجال المنافسة على جائزة (البوكر) العالمية للرواية العربية عام 2014م، ولهذا فقد حظيت باهتمام الدارسين، وتناولها عدد منهم في بحوث ومقالات صحفية. وقد وقفت دراستي هذه على:

1) التناص التراثي في رواية ريام وكفى للروائية هدية حسين، لإنعام منذر وردي، وماجد عبدالله مهدي القيسي، مجلة الأستاذ، العدد 219، المجلد الأول، سنة 2016م-1437هـ: تناول الباحثان الرواية بالكشف عن التعالق النصي مع التراث، وما أسفر عنه ذلك التعالق من تكثيف للأحداث، وإحداث فاعلية في الصراع داخل الحدث، وإبراز للمستويات الثقافية والنفسية للشخصيات، وهو بهذا يختلف عن دراستي في الحيثية والمنهج، وقد أفادت منه فيما أبرزه من مستويات ثقافية، وما توصّل إليه من تأويلات.

2) السرد المضاد في رواية ريام وكفى لهدية حسين، لميثاق حسن عطّار، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، المجلد الثاني والعشرون، العدد3، 2019م: تناول الباحث الرواية من جانب السرد النسوي وما تمخّض عنه من تحوّلات مجتمعية أسهمت في علوّ صوت السرد النسوي المضادّ وتراجع مركزية السرد الذكوري، وهو يختلف عن دراستي في اختصاصه بالسرد النسوي المضاد للسرد الذكوري، ويتقاطع معها في استظهار النسقين (السلطوي الذكوري، والأنثوي المقموع والمهمّش)، وقد أفادت دراستي مما أبرزه من فاعلية الحركة النسوية الثقافية العربية في مقاومة المؤسسات الثقافية التي حكمت على المرأة بالدونية والتبعية.

3) الذاكرة الأنثوية في رواية ريام وكفى لهدية حسين، نادية هناوي سعدون، مجلة نزوى، العدد95- يوليو2018م، مسقط: تناولت الباحثة الرواية بدراسة الشخصيات الأنثوية فيها، وإبراز صور الخضوع في مجتمع يمارس العنصرية ضد المرأة، وصور المقاومة والتحدي الأنثوي الذي يقارع الذكريات التي انتهكت أحلام المرأة وفكرها وجسدها ووجودها، وهذه الدراسة تتقاطع مع دراستي فيما أبرزته من ممارسات المؤسسات الثقافية على المرأة، وفيما صورته من ردّات فعل النساء تجاه القمع والتهميش، وهي تختلف عن دراستي في اختصاصها بدراسة الشخصيات الأنثوية، ودراستي مختصة بتتبع الأنساق الثقافية التي تقولب المرأة وخلفيات تلك الأنساق.

4) نساء الصبر في "ريام وكفى" للعراقية هدية حسين، ممدوح فراج النابي، المشرق العراقية، 2015: تناول الكاتب في مقالته النقدية الرواية بقراءة اجتماعية تستوضح معاناة الشخصيات الأنثوية من الظلم والتهميش والقمع، ومن هنا فإن دراستي سوف تتقاطع معها في إبراز دور المجتمع ومؤسساته في تكريس صورة نمطية للمرأة تحكم عليها بالدونية والاستلاب، وتسوّغ ظلمها في ظل هذه النظرة، وهي تختلف عن دراستي في الحيثية وطريقة التناول.

5) رواية «ريام وكفى» مدونة المرأة المتوحدة، فاضل ثامر، مجلة الحزب الشيوعي العراقي، 9أيار2015م: تناول الكاتب الرواية بقراءة نقدية تتبع فيها الشخصيات وحضورها الاجتماعي، والتقنيات السردية في الرواية، وأقام مقارنة بين الرواية وأعمال أدبية أخرى تناولت الواقع الاجتماعي للمرأة العراقية، أو تقاطعت مع الرواية في تقنياتها، وقد أفادت دراستي مما أبرزه الكاتب من الملامح الاجتماعية، وتوصيف الشخصيات في ظل المؤسسات الاجتماعية، وتختلف هذه القراءة عن دراستي في المنهج وزاوية النظر.

**تمهيد:**

تحتضنُ الدراسات الثقافية[4] العديد من التخصّصات والمعارف، أبرزها: الأنثروبولوجيا الثقافية، وعلم الاجتماع، والسيميائيّات، وعلم النفس، والفلسفة، والإثنولوجيا، والأدب، والفنون المختلفة، وسوى ذلك. ولذلك فهي تستندُ إلى فرضيّات جديدة، يُعدّ فيها الأدب والرواية بوجهٍ خاصّ "ممارسة ثقافية يتطلّب بناء المعرفة بها قدرة على تكليم ذلك المجهول الذي يثوي خلف الدلالة المباشرة. وهذا يقتضي، إلى جانب الاهتمام بخصوصيّة النصّ كخطاب لغويّ جمالي، وعيًا بالسياق الثقافي الواسع الذي يتحقّق فيه، وذلك من أجل إنارة النص، وتسليط ما يكفي من الضوء عليه حتى

يكشف عن الأنساق المضمرة فيه"[5]. فضلًا عن أن الدراسات الثقافية تُعنى بدراسة الكثير من النتاجات القوليّة والممارسات الثقافيّة، بوصفها ظواهر نصيّة يتعذّر فهمها دون وضعها في سياق الثقافة، بوصفها مفهومًا مركّبًا يشمل المعرفة والمعتقدات والفنّ والأخلاق والقانون والقدرات، وجميع العادات التي يكتسبها الإنسان، بوصفه عضوًا في المجتمع[6].

**النسق في اللغة:** "النَّسَقُ من كل شيء ما كان على طريقة نِظام واحد، عام في الأشياء. وقد نَسقْتُه تَنْسِيقًا. ويُخفّف ابن سيده، نَسَقَ الشيء يَنْسُقهُ نَسْقاً ونَسَّقه: نظَّمه على السواء، وانْتَسَق هو وتَناسَق. والاسم النَّسَقُ، وقد انْتَسَقت هذه الأَشياء بعضُها إلى بعض أَي تَنَسَّقَتْ[7].

**والأنساق لدى بارت:** "تجسيد لمفهوم عام، مفاده أن النص الأدبي يقوم على الإيحاء، أي على معانٍ ثانية، يكون معناها الأول هو المعنى التعييني اللغوي الموجود في اللغة المتداولة ولغة المعاجم. فالكاتب لا يستعمل في الحقيقة اللغة الأولى التعيينية المتداولة في الخطاب الاعتيادي والمحايد، بل اللغة الثانية والمعاني الثانية التي لا تخضع لقواعد إنتاج وتلقّي اللغة التعيينية والمعاني الأولى"[8].

**وفي النقد الثقافي**، يعدّ النسق مفهومًا إجرائيًّا، ويُراد به: القِيَم المتوارية خلف النصوص والخطابات والممارسات، سواء أكانت قِيمًا اجتماعية أم سياسية أم عقديّة أم سوى ذلك. والنسق الثقافي: "ذو طابعٌ جمعي، يخضعُ لبنية اجتماعية ذات طقوس وشعائر جمعية"[9]. أمّا النسق المضمر، فيُعرّف بأنه: "كل دلالة مختبئة تحت غطاء الجمالية، ومتوسّلة بهذا الغطاء... يُحيل عليه شيءٌ في النص"[10].

**التعريف بالروائية:**

هدية حسين، كاتبة عراقية، ولدت في بغداد عام 1952م لعائلة فقيرة، وتلقت تعليمها الابتدائي في مدرسة نجيب باشا، وكانت متفوقة على أقرانها بإصرار منها على كسر حاجز الفروقات الطبقية بينها وبينهم، وقد اقتحمت مجالات كان يصعب على النساء دخولها، ولكنها لم تتمكن من إكمال دراستها الجامعية بسبب الظروف المعيشية الصعبة التي كانت تعاني منها أسرتها؛ مما دفعها للالتحاق بالعمل الإذاعي لأكثر من 17 عامًا، عملت في إذاعة بغداد، وصوت الجماهير، والإذاعة الموجهة إلى أوروبا، وعملت في الصحافة العراقية، وشاركت في العديد من الأنشطة الثقافية والندوات والمعارض والفعاليات في عدد من المدن العربية.

صدر لها مجموعة من الروايات: بنت الخان 2001، ما بعد الحب 2003، في الطريق إليهم 2004، زجاج الوقت 2006، مطر الله 2008، نساء العتبات 2010، أن تخاف 2011، صخرة هيلدا 2013، ريام وكفى 2014، أيام الزهللة 2015، ما سيأتي2017، كما صدر لها عدد من المجموعات القصصية: أعتذر نيابة عنك 1998، قاب قوسين مني 1998، تلك قضية أخرى 2000، كل شيء على ما يرام 2002، في البيت المسكون 2008، حبيبي كوديا 2010، إحساس مختلف 2014.

حصلت على الجائزة الأولى لأدب المرأة العربية عن كتاب "وتلك قضية أخرى" 1999، ووصلت روايتها "ريام وكفى" للقائمة الطويلة في البوكر العربية عام 2014[11].

**1. مكونات الثقافة/ الخلفيات الثقافية البارزة في الرواية**

تنهض كل الثقافات البشرية في محيط يتألّف من جملة من الخلفيات التي تشكّل الثقافة وتمنحها صبغتها، وتشترك معظم الثقافات البشرية في الخلفيات والمرجعيات التي تشكلّها، ويأتي اختلاف الثقافات من اختلاف خلفيّاتها في المضامين والأفكار، فمعلوم أن الثقافة "مؤسسة تخصّصية تفرز آلياتها الخاصة، وهي آليات تجعل من ديمومة الثقافة الخاصة أمرًا حتميًّا"[12].

وعلى هذا فقد جاء هذا المبحث عرضًا للخلفيات الثقافية في رواية ريام وكفى، مع توضيح لدورها في تشكيل الثقافة التي قولبت المرأة؛ ومن ثم فإنه مهاد لاستيضاح الأنساق المعلنة والمضمرة التي كشفت عنها الروائية أو ضمنتها بوعي أو بغير وعي، منطلقة من نمط ذهني أنثوي يقارع ويغالب في مجتمع محكوم بأنماط ذهنية يتّسم كثير منها بالجمود والتصلّب، ويسقط في الخطل.

**1.1.الدين**

لا يخلو مجتمع بشري من الانتماء الديني، ومن ثم فإنه لا مناص من تحكّم الثقافة الدينية في طرائق التفكير وأسلوب الحياة، ولسوف تظهر هذه الثقافة أو تنسرب في كل خطاب، ذلك أن نزعةَ التديّن كامنة في أعماق النفس البشرية، و "ربما سوّغَ ذلك تديُّن الإنسان بطبعه؛ لأن الإنسان يولدُ مفطورًا على التدين والاعتقاد في ما يفوقُ قدرته الإدراكية من قوى، وهذا ما جعلَهُ يلجأ إليها اعتقادًا منهُ أن تلك المُعتقدات التي يدين إليها بالقدسية والطاعة هي من تتحكم في مصيره"[13].

وبما أن التديّن حاجة بشرية فطرية، فإن المبدع بوصفه فردًا في مجتمعه يدين بما يدين به، ويتشكّل تفكيره وتنبني شخصيته في ظل ظروف هذا المجتمع، ولا بدّ أن يكون إبداعه انعكاسًا لتلك المؤثرات، ومن أهمها الدين، الذي "هُو اختيار للقدسي من خلال حالةٍ انفعاليةٍ سابقةٍ على تصورٍ

عقلاني، وهذه الأفكارُ والمعتقداتُ الدينية لا تبقى حبيسة السيكولوجية الفردية، بل يجري تحويلها لتصبّ في تيار عقيدةٍ مصاغةٍ تنشأ حولها أساطير وطقوس تلعبُ دور المُرشد والمُنظم"[14].

وهذا لا يعني بالضرورة أن المبدع ينصّب نفسه رجل دين، وقد يكون مختلفًا مع الخلفيّة الدينية التي ينتسب إليها، ومع ذلك فإن خلفيّته الدينية تنعكس في إبداعه بأي وجه، فتنعكس من خلال القناعة بها، أو الممانعة والرفض، ويأتي النقد ليكشف عن تلك الانعكاسات، وما تولّد عنها من أنساق ظاهرة أو مضمرة في الخطاب.

وقد برز أثر الثقافة الدينية الإسلامية في المجتمع بوضوح في رواية "ريام وكفى"، حيث سلطت الكاتبة الضوء على جملة من المبادئ والقيم الروحانية التي يؤمن بها كثير من أبناء المجتمع إيمانًا فطريًّا، ويتمرّد عليها فريق منهم إرضاء لأهوائهم، ويسائلها فريق يتطلع لما هو أبعد من المعرفة، مثل إبرازها لقيمة الصبر على الشدة والبلاء، والإيمان بالقضاء والقدر، والرحمة، وحسن الجوار، وتبعّل المرأة، وهي مما حثّ عليه الدين، وفي المقابل أبرزت مظاهر من التمرّد على القيم الدينية، مثل السخرية من القدر، والاعتراض على القسمة، والاستخفاف بالحرمات، والوقوع في المحاذير الشرعية. وتقف الذات الساردة موقفًا وسطًا، فهي لا تستقبل كل الأمور بإيمان مطلق، بل تسأل وتناقش وتفكّر، وتحاول أن تترسم سبيلًا لهويتها الإيمانية غير تلك التي تراها مجرد إرث لا روح فيه.

ولم تغفل الروائية عن إبراز مكر أصحاب الهيمنة الاجتماعية الذين يمتطون الدين لبلوغ مآربهم في استلاب المرأة، فيحوّرون تعاليمه لصالحهم على حساب المرأة، ومن ذلك حرمان المرأة الغائب عنها زوجها عمرًا طويلًا من الزواج أو الخلاص من الارتباط بذلك الزوج الغائب بحجة أنه قد يعود وهو ما يزال زوجها شرعًا، وهكذا تصير المرأة الغائب عنها زوجها رهينة له مهما طال الأمد، لا تخرج عن صورة زوجة الغائب.

ومن التذرّع بتعاليم الدين لقمع المرأة إخضاع المرأة للزوج حتى وهو ظالم ومستبدّ، والصبر على ظلمه، وترسيخ مفاهيم مثل التبعّل والسمع والطاعة معزّزة بدعوى أن الدين قد أمر المرأة بذلك، ونهاها عن مواجهة الزوج، فليس أمامها إلا الصبر أو الوعيد إذا حاولت الانعتاق.

### 1.2. الأنظمة الاجتماعية

إنّ لكلّ مجتمع ثقافة تشكّل وعيه الجمعي، وتحكم أفراده وتؤطّرهم حسب عادات وتقاليد وأعراف وقواعد يخضعون لها. وتتسرّب -حتمًا- في بنيات المجتمع، وتتغلغل في ثقافته لتغدو أنساقًا

معلنةً أو مضمرة، تتحكّم في أنماط تفكير أفراد المجتمع الواحد، وفي تصوّراتهم للحياة ومواقفهم منها، وإن اختلفت طرائقهم في التفكير الناتجة عن تفاوتهم في تحصيل العلوم والمعارف واكتسابها.

فالمثقّف المتعلّم يختلفُ وينفصل عن نظيره غير المتعلّم، والحضري يختلف عن البدوي والقروي وساكن السواحل في ثقافته وملبسه وسلوكه وممارساته وطريقة كلامه...، والعكس صحيح، وإن انتمى الثلاثة إلى موطن واحد وجمعتهم ثقافة مشتركة، فإن كلَّ واحد منهم يتّصل ويتواءم مع مَن يقطن معه في الحيّز الجغرافي، وإن تباين معه معرفيًّا وفكريًّا. فالبيئة أعمّ من النسق؛ ذلك أن ما يمارسه أفراد مجتمعٍ ما من سلوكيّات، يسهم في بناء الظواهر الثقافية والقيم والأفكار والفن والعادات والمعتقدات، وهو ما يمثّل (البيئة)؛ لذا فإن ثمّة ترابطًا بنيويًا بين البيئة والنسق، كما تقرّ به نظرية الأنساق العامة[15].

إن نسقيّة الثقافة تعدّ بنية أو منظومة قِيَمية رمزية تتضمّن المعارف والأفكار، وأنماط التعبير عن الأحاسيس وقواعد الأفعال والسلوكيات القابلة للملاحظة الموضوعية؛ ذلك أن ما يجعل من الثقافة نسقًا ومنظومة وبنية هو العلاقات التي يقيمها الأفراد المنتسبون إليها، فيما بين تلك العناصر والمكوّنات[16].

وكما أن التديّن حاجة بشرية فطرية في كل المجتمعات لا بد أن تنعكس في مختلف الثقافات، كذلك فإن الأنظمة الاجتماعية التي يتعارف عليها أبناء المجتمع الواحد، وما اعتادوه من تقاليد وقيم توارثوها، لا بدّ أن تهيمن على ثقافة كل فرد في المجتمع الذي تشيع فيه، ومن ثم فإن انعكاساتها تشغل الحيّز الأكبر من الوعي واللاوعي، وإن النقد يؤمن بأن المفاهيم الاجتماعية التصنيفية تؤكد بكلّيتها على أن النسق بوصفه دالّا فاعلًا في بنية الخطاب الكونيالي وما بعد الكونيالي يتماسّ تماسًّا وثيقًا بمرجعيّات وسياقات تاريخية تتمحور بديهيًّا في جدلية الصراع بين التابع والمتبوع، ومن ثم فإن تلك التصنيفات وما وراءها تولّد هي الأخرى إشارات وأنساقًا ثانوية مكثّفة لا حصر لها في بنية الخطاب[17].

ومن الجدير بالذكر أنّ كثيرًا من الأعمال الروائية تتّسم بالإثنوغرافية، حيث تنطلق من الواقع، وتُعنى بقضايا المجتمع وترصد عاداتٍ وتقاليد وأعرافًا تتحكّم في المجتمع الذي تتناوله.

وكما هو الحال في مستوى التدين، وتوغّله في ثقافة أبناء المجتمع -ومنهم الأديب- كذلك حال العادات والتقاليد والأعراف، إذ ليس بالضرورة أن تكون تلك الأنظمة الاجتماعية محلّ قبول مطلق،

بل قد تظهر في صورة رفض وشجب، وهذا كثير؛ لأن في الأنظمة الاجتماعية ما يتصادم مع القيم الإنسانية، والتطلعات الفردية، وقد شُغل الأدباء، ومنهم الروائيون، بهذا كثيرًا في أعمالهم.

وفي رواية (ريام وكفى) صور كثيرة من المجتمع الذي انطلقت منه بوجهيه: الحسن والقبيح، وكان أكبر همّها قضايا المرأة وما تتعرّض له من تهميش وتعنيف، وقد اندرج تحت هذه القضية الكبرى عدد من القضايا والصور، مثل الأحوال الاقتصادية، والتفرقة العنصرية، والتظالم بين الناس، والوحشية، وفي المقابل صور من الرحمة والتآلف وحسن المعاملة، وإن "صراعات الإيديولوجيا والهوية تبرز مفارقات ضدية في منظور النقد المابعد كولونيالي، بين المقدّس والمدنّس في الفكر الإنساني، وتطرح جدليات حادّة يجسّدها قانون الضدية بين المركزي/ السلطوي والهامشي"[18]. وذلك كله "يكون إفرازًا للوعي الثقافي والتصورات المهيمنة المسبقة التي تبني مركزًا يتصدر كل فعل، ومن ثم تخلق هامشًا يسهم فيه ليكتمل هذا الفعل"[19].

وقد أظهرت الروائية كثيرًا من تلك الصراعات مبيّنةً بواعثها وانعكاساتها ومواقف أبناء ذلك المجتمع تجاهها، ومن ذلك صورة الجدّة مسعودة التي رضيت بالاستلاب والتبعية لتنسلخ عن هويتها الأنثوية وتصير جنسًا ثالثًا متشظّيًا وهجينًا، وكأنها تغيب ذاتها بذاتها[20]، وكذلك صورة الزوجة بهيجة، والأم سمر، والشابة صابرين التي اختارت الانتحار في صورة يائسة أوصدت كل الأبواب في وجه الأمل بتحقيق الذات، وأتمّت صورة الاستلاب والتهميش باختيارها، وما هند منها ببعيد، فارتكاسها في سلطة زوج فاسد ودنيء بعد علمها بسوء أخلاقه من أفظع صور استلاب الأنثى وازدرائها لنفسها، ومثلهن فاطمة التي استسلمت للسلطة الأبوية التي دفنتها في ثوب الحداد زمنًا طويلا وحكمت عليها بالموت وهي على قيد الحياة.

وفي المقابل تأتي صورة الشابة ريام رمزًا للتحدّي والمقاومة تنتهز كل فرصة لتنعم بالحرية والاستقلال وتتمرّد على السلطات المفروضة عليها، وتملك نفسًا أبية تأبى التهميش والقمع والقولبة، ومثلها زميلتها أيام الدراسة عزيزة التي كانت تتعرّض للظلم والعنف في بداية شبابها ولها نفس متطلّعة لحياة فارهة ظلت ملازمة لها حتى بلغت مرادها، وهكذا أيضًا كانت مدلولة الفتاة التي يتداول المجتمع قصتها كأسطورة، وكيف أن والدها قد حرمها من التعليم ومع ذلك وجدت سبيلًا للتعلم وتحدّت العوائق بحيلة ذكية[21].

### 1.3.الفردانية

إنّ الفردية هي المؤسِّسة للجماعة ولها قدرة على تعديلها أو تبديلها[22] والإنسان الفرد -وإن كان محكومًا بسلطة المؤسسات- يملك أمر نفسه، ويملك الاختيار، ولولا ذلك لكان الناس أمة واحدة، أو -على الأقل- لكان المجتمع في حدود زمنية ومكانية معينة على صورة واحدة لا فرق بين فرد منه وآخر، وهذه الشخصية التي تخرج عن النسق، وتشقّ طريقًا مختلفًا هي التي تصنع التغيير الذي هو ضرورة من أهم ضرورات الحياة، فالمجتمعات لا تملك قوالب جامدة عصيّة على التغيير، بل إن تلك القوانين تمتلك مرونة تراعي بها مستجدّات المجتمع، وحاجات أفراده ومجموعه[23].

وبما أن رواية (ريام وكفى) عمل نسائي من السرد النسوي فإن فردانية هذا الجنس المقاوم للخلفيات التي تتكاثر ضدّه تمثّل خلفية ثقافية مستقلّة لها فردانيتها وفاعليتها؛ ذلك أن "الكتابة لدى الرجل تتأثّر بخصوصيات غير خصوصيات المرأة، فإذا كانت الكتابة تتلون وتتأثر بعوامل تكوّن الشخصية الفردية والجماعية، فإن من نتائجها أن تكون كتابة المرأة مختلفة عن كتابة الرجل في هذه التكوينات الخاصة، وللمرأة زوايا نظرها، وموضوعاتها، ومواقفها التي أكسبتها إياها تجربتها الفردية، والمواقف العامة داخل المجتمع"[24].

وقد أبرزت رواية (ريام وكفى) شخصيات تتمتّع باستقلالية في التفكير، وتسعى إلى التغيير، سواء في ذاتها أو في مجتمعها، وهذا بدهي في عمل يمكن أن يوصف بأنّ سمته الغالبة هي النسوية، والذات الساردة تبدو مختلفة عمّن حولها في مواقف كثيرة، وقد تبوح بتمرّدها على القوى المهيمنة، وتواجه بذلك قدر الاستطاعة، في محاولة منها للتغيير إلى ما تعلم أنه الطريق الأصوب، وهذا يظهر في أسئلتها المتأججة بالإنكار والحيرة، وحواراتها النضّاحة بأسف واعٍ وموقوت مع أمها وصديقتها فاطمة وريحان ونجم وفيّاض، وقد لا تبوح خوفًا أو حذرًا من بطش محتوم، في مجتمع تعدّ المقاومة فيه انتحارًا، وهكذا يتبيّن أن الشخصية الفردية ذات دور مهمّ في تشكيل الثقافة وتعديل أنظمتها القارّة.

يقول هوركهايمر: "ينبغي التوقف عن النظر إلى الحقائق الاجتماعية باعتبارها أشياء مستقلّة لا يمكن تغييرها، بل ينبغي دراستها في علاقتها بالغايات المعيارية لدى البشر الأحرار المسلحين بالوعي الذاتي، وبهذا الأسلوب من الممكن إعادة إحياء إمكانية التنوير الاجتماعي التي ظلت دون استثمار في العلوم الفردية بالصورة التي تمارس بها حاليًّا"[25].

إن لكل شخصية سماتها الخاصة التي تمتاز بها عن غيرها، وتسهم هذه الاستقلالية الفردية في صنع الثقافة وتغييرها بحسب قوة صاحبها وقدرته على التأثير.

**1.4.العلم والفكر**

لا ريب أن العلم من أهم مكونات الثقافة، وأن المجتمع الأمي يظل منحدرًا وجامدًا وحبيس أنماط بالية من الثقافة لا تستقيم معها حياته، وأن التزوّد من المعرفة كفيل بالتغيير ولو بإيقاع بطيء، وإن إعمال العقل في الثقافة السائدة، وما ترمي إليه وما تسفر عنه، خطوة جبّارة في سبيل التغيير والإصلاح، ويؤكّد الماركسيون أن الوعي ينقى دائمًا من خلال عقول الرجال والنساء الفاعلين في العالم، ولديهم الشخصية والخبرات التي تشكّل مفاهيمهم، كما يؤكدون أن وسائل الإعلام قد أفسدت عقول الجماهير واستدرجتهم إلى ثقافة الاستهلاك، ومن ثمّ فقدوا الاهتمام بهوية طبقتهم ومصالحها[26].

ومن أوضح الدلائل على دور العلم والفكر في توجيه الثقافة أن الذين حُرموا من المعرفة هم أكثر الفئات استسلامًا لضغوط المؤسّسات، حيث يرون إملاءاتها كلامًا منزلًا لا مجال للنقاش حوله أو التبرّم به مهما كان سيئًا ومجحفًا، كما هو ظاهر في شخصية سمر (أم ريام) في مواطن كثيرة، وفي شخصية الجدة مسعودة، والضرة بهيجة، والجارة الأرملة فاطمة، وهند أخت ريام، فهن نساء تسير حياتهن على وتيرة واحدة مرسومة ومفروضة عليهن ممن احتكر الرأي والقرار، وليس باختيارهن.

وهكذا فإنهن يظهرن بصورة نمطية متكلّسة، بينما يحمل لواء التغيير –غالبًا- أصحاب الفكر من المتعلمين والمتنورين، لا سيّما الذين يتزوّدون بصنوف متنوعة من المعرفة في مجالات حيوية إنسانية يعرف معها الإنسان حقّه وقدره، وما لَه وما عليه، وهذا ظاهر لدى ريام، حيث أضفت عليها الكاتبة صفة الشخصية التأملية التي تسأل عن كل شيء، وتفكر بعمق، وتجرب بشجاعة، ولا تتردّد في البحث عمّا تريده، أو السؤال عما تجهله، فبفضل التنوّر والتبصّر لم تعد ريام تلك الشخصية اليائسة المُحبطة من عدم عثورها على نجمها المفقود بين تلك النجوم التي تملأ الفضاء، بل باتت تبحث عن سرّ الأرواح المختبئة بين سطوعها[27].

وقد أحدث ملفوظ خطاب صديقتها فاطمة صدى مدوّيًا هزّ أعماقها بفضل التنوّر والتعلم من دروس الحياة، في صدد حوارها معها، وبوحها لها عمّا تعانيه من إحباط ويأس بالغينِ جرّاء عدم عودة زوجها المفقود، وعدم إقدامها على الزواج من آخر، وبما تشعر به من تعاسة، وإحساس بضياع

العمر وفواته: "حتّى لو تزوجت الآن، فإنّني لن أُنجب... هذا سيكون سببًا مضافًا في تعاستي.. أنتبه لعبارتها الأخيرة، وأحسب سنوات عمري، فأشعر بوخزِ ألمٍ خفي. لكنّني لا أسقط في فخّ اليأس، فما تزال أمامي سنوات. وبرغم ما مرّ بي من نكسات، فإنّني أشعر بالرضا. يُمكنني أن أقول بأنّني حوّلت الأشياء من حولي إلى حيوات تسند خطواتي، وتثبتّها على الأرض. الثياب لها روحٌ، والأشجار والورود لها أنفاسها، أسمعها بيقين لا يشوبه الشك (...). الذكريات الحلوة أعمّقها وأعمّر قلبي بها، طاردة أو مخفّفة من الذكريات السيئة لكي تستقيم حياتي أو لكي أحتمل مرارات الحياة"[28].

ولكن التعليم يظل "في كثير من الأحيان قشرة خارجية تنهار عند الأزمات لتعود الشخصية إلى نظرتها الخرافية"[29] ويتجلّى ذلك عند شخصيات الرواية من النساء بفعل التنميط المؤسساتي لهن، حيث ترتدّ كثيرات إلى ما نُشّئن فيه، ويتغلب ما عُلّمنه على ما تعلّمنه في كثير من المواطن، وهنا يجب ألا تُغفل حقيقة أن كثيرًا من المؤسسات التعليمية تسهم بقوة في تنميط صورة المرأة من خلال مناهجها وطرائق تعليمها، ومعاملة المرأة فيها، وما يُلقن للمتعلمين من فكر ازدرائي تبخيسي لها، ومن ثم فإن العلم والمعرفة والفكر الذي ينهض بالمجتمع ويرقى بصورة المرأة فيه هو ما تسعى إليه النفوس المشرئبة للمعالي في مظانّه الصحيحة، وبالطريقة الصحيحة للتعلّم التي يأخذ فيها المتعلّم دورًا فاعلًا، فيشارك في إنتاجها ونقدها وتوجيهها.

والمرأة المثقفة المتنوّرة هي من يعوّل عليها في توجيه المعرفة والفكر وجهة ترتفع بالمرأة عمّا ينمطها، وتخطّ مسارات التحرّر لتعلو القضايا النسائية الجوهرية وتربح، فالرجل المثقّف الذي يحاول تحرير البلاد من الاستعمار لم يكن قادرًا على تحرير نفسه من فكرة استغلال المرأة، والرجل الذي خاض حربًا ضروسًا من أجل مبادئ وقيم فكرية وسياسية واجتماعية نظريًّا لم يكن مهيئًا بعد لتجريب ذلك على نفسه[30].

### 2. الأنساق الثقافية في الرواية

تتعدّد الأنساق الثقافية المتحكمة في حياة الناس في مختلف المجتمعات، وهي "أنساق ثقافية وتاريخية تتكون عبر البيئات الثقافية والحضارية للنصوص الأدبية وتتقن الاختفاء والضمور تحت عباءة هذه النصوص، فيكون لها بذلك أثر سحري فاعل في توجيه عقلية الثقافة وذائقتها، ورسم سيرتها الذهنية والجمالية، فهي إذًا أنساق فاعلة عاملة مؤثرة لها وظيفة تتجاوز وجودها المجرّد في النصّ"[31].

وفيما يأتي عرض لما تضمنته رواية "ريام وكفى" من أنساق ثقافية يبرز من خلالها أو من ورائها تنميط لصورة المرأة، واختزال لوجودها ودورها الحياتي في نطاق ضيق رسمته المؤسسات الثقافية المهيمنة القارة في ذهن المجتمع، حتى باتت تلك الصورة نمطًا ذهنيًّا مفروضًا، يعدّ الخروج عليه خرقًا لتابوه مقدس يحلّ بمن لا يخضع لسلطانه العقوبات والتنكيل.

**2.1.النسق الذكوري/ المركزي/ السلطوي**

تتمحور الرواية حول شخصيات أنثوية تصارع في مجتمع مؤدلج ذكوريًّا، يستبدّ فيه الرجل، ويُخص بتشريفات وسلطات تُهدر أمامها الأنثى، وتصبح كيانًا تابعًا مستلبًا، وهذا النسق طوال التاريخ الإنساني تعبير "عن الظفر الكاسح للذكورة، مما أدّى إلى مسخ الأنوثة وتخريبها، فلم يقع في أي وقت من الأوقات تفاعل وتوازن بين المبدأين، فتاريخ الإنسان بتفاصيله العامة قام على مبدأ الاستئثار الذكوري بكل شيء، والاستحواذ عليه، الأمر الذي أفقده الحميمية والشراكة والترابط، وحل بدل ذلك مزيج من التفرّد والهيمنة"[32].

ويظهر ذلك في رؤية ريام وموقفها من أبيها؛ في ظلمه لأمها، وفي إجحافه بحقّها، إذ تومئ إلى ذلك أثناء تنظيفها للسرداب، بمساعدة صديقتها فاطمة، وعند عثورها على الجرس الذي كان يستخدمه أبوها في غرفته لنداء إحدى زوجتيه للمبيت، وتخبرها أنها حين كبرت علمتْ سرّ تمسّك أبيها بهذا الجرس عندما أفصحت لها جدتها عن ذلك:

"إنّه جرس الأسرار يا صغيرتي.. وبعد وقتٍ طويل سأعرف أنّ أبي يستخدم الجرس لزوجتيه. فحينما يدقّ مرة واحدة؛ فهو يدعو أمي لتنام معه، أما عندما يدقّ مرتين؛ فهو يدعو الزوجة الثانية. ولذلك فرنينه في الغالب مرتين"[33]، وهكذا يستحل الرجل ظلم إحدى زوجتيه وتبخيسها، ويميل إلى الأخرى لأسباب ذكورية تبخيسية أيضًا، فهيجة المفضلة لم تحظ بهذه المكانة إلا لأنها أنجبت له الذكر، بينما يسوم سمرًا التحقير والإهانة لأنها أم البنات، وما كان تفضيله لهيجة بفضلٍ يُذكر وإنما هو تمركز حول ذاته، واستغلال لهذه الفتاة الصغيرة لتكون مصنع أولاد ذكور يتباهى بهم، فكلتاهما محصورة في تلك النظرة التي تختزل المرأة في أنها وسيلة لإسعاد الرجل والإنجاب له كما يهوى.

إن المرأة في هذه المجتمعات التقليدية منمّطة في صورة معقّدة، فمرة يريدها الرجل رمادًا، ومرة جمرًا، يخفي كينونتها الإنسانية وراء حجب الإهمال والاستبعاد، لكنه يستدعيها وقت الرغبة

والمتعة، والعلاقة بين الاثنين محاطة بقلق مستفحل، ففي الوقت الذي يمارس فيه الرجل هذه الازدواجية، تستجيب المرأة للضغوط المتقاطعة التي فرضتها تقاليد شبه مغلقة.[34]

ومن تجليات المركزية الذكورية السلطوية ما حدث لفاطمة من ظلمٍ وتعسّف؛ دفعت عمرها معه ثمنًا لأوامر المجتمع، إذ ترملّت بعد شهرٍ واحد من زواجها إبان الحرب العراقية الإيرانية التي شارك فيها زوجها، ولم يظهر اسمه في قائمة الأسرى أو القتلى، ولم يُعثر على جثّته حتى بعد انتهاء الحرب، ومع أنه يحق لها شرعًا الزواج، أو طلب الخلاص من زواج أحد طرفيه مفقود، فإن أسرتها رفضت بحجة عدم ظهور جثته، واحتمال عودته، وظلّت تؤمّلها بذلك من جهة، وتخوّفها من جهة أخرى أن يحدث لها ما حدث لتلك المرأة التي صُدمت بالسكتة القلبية حينما عاد زوجها المفقود، وكانت قد تزوجت من آخر، وظلت فاطمة على أملٍ كاذب بعودته، وسراب الوهم بكونه أسيرًا- تنهلهما من معين أسرتها المالح الأُجاج- حتى أدركت أن الشيب قد غزاها، وأنّى لها بعودته أو استرجاعه! مخلّفًا ذلك في قلبها الحسرات: "أبي في حياته رفض أن يعتقني من هذا الأسر، وبعد موته أصرّت أمي أن أبقى على وصيّة أبي"[35].

تظهر صورة فاطمة منذ شبابها وحتى بلوغها سن الخمسين صورة امرأة مستلبة لا اختيار لها، فالرجل يحكم حياتها كاملة أبًا وزوجًا وأخًا، متذرّعًا بخطابات أيديولوجية تموضع الأنثى في رتبة الأدنى المستسلم المحكوم، والأنثى من جهتها تعزّز السلطة الذكورية، وتنصاع للنمط الذي رسخته تلك الثقافة الذكورية للمرأة، فالأم بمنتهى القناعة تستكمل دور الأب المستبدّ برأيه، وفاطمة لا تملك إزاء كل تلك القوى المتكاثرة عليها إلا الانضواء في صورتين: المتزوجة الغائب عنها زوجها بحكم الأهل والمجتمع، والأرملة المعضولة التي تعلم يقينًا أنها صورتها الحقيقية التي كبلتها بمكر في لحظة زمنية جمدت في مكانها والعمر يغذّ خطاه نحو الشيخوخة والفناء.

وتتعدّد تجليات هذا النسق في الرواية في صور من قهر الذكور للإناث، حيث قهر المرأة بالضّرة (ياسين/ سمر)، وقهر الرجل للمرأة بالتحرُّش (سامي/ ريام- ونعمان/ صابرين) أو القهر بالغياب والانتظار (زوج فاطمة) و(نجم/ ريام) إلى القهر بالسَّلبية (فيّاض/ ريام)، وهو ما حدا بالسّاردة لأن تسلِّم بأنّ الرِّجال يحكموننا في حياتهم وبعد موتهم أيضًا[36].

### 2.2.النسق الأنثوي/ المهمش/ المقموع

ويستشفّ هذا النسق من صلابة الموقف النسوي الذي تبنته الروائية في نفسها، وخلعته على عدد من شخصيات عملها من النساء، ومن خلال تعمّدها تهميش الشخصيات الذكورية والتركيز على الشخصيات الأنثوية في خطاب مضاد يدفع بالأحداث نحو هدم النسق الثقافي الفحولي السائد وتقويض أسسه من خلال الذكوريين أنفسهم[37].

ولعلّ ما ورد في ملفوظ الإهداء المتضمّن مثلًا هنديًّا، في هذا الخطاب الروائي، ما يفصحُ عن هذا التوجّه النسوي، وما يسعى إليه من ترسيخ لدى المتلقين، لا سيّما منهم المعنيون بالتيار النسوي ومناصرته، ومحاولة كسر تلك الأنساق السائدة والمهيمنة على الثقافة، وبأن ما تتلقاه المرأة من ظلم وإجحاف وممارسات تعسّفية بحقّها -كما يروّج مؤيدو هذا التيار- كفيل بأن يقوي هذه الضحية ضد ذلك الجلّاد، ويشدّ من عضدها، ويزيدها منَعةً وصلابة: "يحتاج الحجر لكي يصبح منحوتة إلى ضربات كثيرة"[38].

يبرز هذا النسق منذ عنوان الرواية "ريام وكفى" حيث يحمل هذا العنوان تورية ثقافية، وصراعًا بين جدليتين، فالعنوان يوحي بعدة معان: فتاتان إحداهما اسمها ريام والأخرى كفى، أو فتاة اسمها ريام ولفظ (كفى) فعل يستدعي فكرة أن (ريام) وحدها تكفي، ويندرج تحت هذا المفهوم عدد من المعاني، ولكن من يقرأ الرواية يتبيّن له أن (ريام) و(كفى) اسمان لفتاة واحدة، أحدهما وهو (ريام) أطلقته عليها أمها التي أحبت مجيئها إلى الحياة، والآخر (كفى) أطلقه عليها والدها الذي كره مجيئها ليكون فألًا له بأن تنتهي البنات من نسله، وهذا معروف في كثير من المجتمعات العربية، حيث يطلقون على البنات أسماء مشابهة؛ طلبًا للكف عن إنجابهن، مثل: كفاية وخاتمة ونهاية وتمام وختام وغِنى[39].

وعند مزيد من إنعام النظر في الرواية يتبيّن أن (كفى) هو اسم وفعل، أرادت به الروائية أن تبرز هذه الثقافة القبيحة، فريام وكفى اسمان للذات الساردة، وهي تكره اسم كفى الذي حكم عليها بشعور الرفض قبل أن تبلغ رشدها، ولكنها أثبتته في العنوان لتشجب هذا السلوك الأبوي المنكر، وبدأت بريام لتقول: أنا ريام ولا أريد اسمًا غيره، وانتهت بكفى بطريقة انتقامية أعانها فيها الاتساع اللغوي.

فالعنوان يقول: هم اختاروه لي، وأنا أجعله ماحقًا لنفسه، بدأت بريام الذي اختارته أمها المحبة، لا بكفى الذي اختاره والدها المبغض، ووافق هوى جدتها التي تصرّ على إلصاقه بها إنعامًا في إيذاء أمها: " كانت أمي صارمة بوصاياها لأختي: لا تعودا من دون (ريام) لكي لا تُختطف، فتصيح جدتي: اسمها (كفى)..."[40]. وفي صدد ملفوظ آخر، تقرّ ريام بذلك: "أنا كفى ياسين الفضلي كما قرّر أبي أن يسمّيني في شهادة الميلاد لتكفّ أمي عن إنجاب المزيد من البنات، بينما يحلو لأمي أن تناديني باسم ريام، الاسم الذي أحبّته، ولم يُعجب أبي وجدتي مسعودة، فظلّ كل واحد منهما يناديني باسم (كفى) عنادًا بأمي [لأمي]"[41].

ولم يكتف الأب في سياق تماديه في إعلان رفضه إنجاب البنات بالقول والفعل، بل زاد في ذلك بإطلاقه وصم (العفريتة) على ابنته ريام كما ورد في سياق الملفوظ الآتي: "ولكي لا يعيدني إلى تلك العفريتة التي كانت تسكنني..."[42]، وكذلك في سياقات أخرى، بينما كانت الأم تسميها وأختها فراشات قلبي، وللدالّ المسمّى به، أو الذي يُطلق على شخصٍ ما، دلالات علامية وشفرات إيحائية رامزة.

ولم يقتصر التمييز وما تبعه من إهانات على ريام فحسب، بل شمل أيضًا أختها وأمها، إذ وُسمت الأم بلقب (أم البنات) لدى زوجها وأمّه، ناهيك عن سوء معاملتها في المعيشة والنفقة وكافة الحقوق، في مقابل تلقيب الأخرى التي أنجبت له الولد بـ(أم الولد)، وما تحظى به من حُسن المعاملة والمبالغة في تمييزها، مما جعلها تحسّ بالزهو والاستعلاء والتعالي على ضرّتها، ويُستنتج ذلك من فضفضة الأم لابنتها ريام بعد موت زوجها: "قبل ذلك (تعالي يا أم البنات) (روحي يا أم البنات) (ماذا ستطبخين يا أم البنات). كنت أغتاظ إلا أنني أكتم غيظي بمزيد من الابتسامات قدر ما أستطيع"[43].

إن كراهية إنجاب البنات فكرة قبيحة ممتدّة في أزمان وأقطار عديدة في هذا الوجود، وممتدّة إلى ممارسات واعتقادات وأفكار تبخس المرأة وتحكم عليها بالدونية، فحيثما "وُجد قهر واستغلال لا بد أن يصيب المرأة منهما القسط الأوفر، وحيثما وُجدت الحاجة إلى حشر كائن ما في وضعية المهانة لا بد أن يقع الاختيار على المرأة، ولكن الواقع أن طبيعة المرأة لا علاقة لها بهذا القهر، فالفروق البيولوجية والتشريحية بين الرجل والمرأة لا تبرّر مطلقًا ما فُرض على كيانها من تبخيس، ولا تقدم أي سند طبيعي فعلي لما يلحق بها من غبن..."[44] وهذا ما تودّ الأم قوله ومجابهة المجتمع به، واكتفاؤها بالتبسم جواب حكيم ينوب عن كثير من العبارات والردود المنمّقة التي يمكن أن تُقال في هذا المقام، إنها ابتسامة ساخرة توجّه سهامًا قاتلة تهزأ من ذلك الجهل المطبق، تعلن لهؤلاء الحمقى أن

محاججتهم بما هو بيّن ولا يحتاج إلى برهان ما هو إلا مجاراة للجاهل، وتسخيف للنفس، فكيف للحياة أن تستمر إن خلت من الأنثى، وكيف تُضرب المرأة في الشقاق والعداوة بامرأة لا برجل كما هو حال تلك الجدة المستلبة التي تزدري جنسها، وتعين على تكريس ذلك الازدراء؟

ويأتي الحجاج الأنثوي في الرواية في مواجهة للثقافة الذكورية التي صممها الذكور ليتمتع بامتيازاتها الرجال، وتبقى المرأة حبيسة ثقافة ذكورية متصلّبة مؤسسة على جملة من الروادع القاهرة، مما يجعل المرأة تلجأ إلى التنكّر لعبور هذه الحواجز، وتقارع الثقافة الأبوية التي تعيد إنتاج صورة المرأة طبقًا لحاجاتها وتصوّراتها، ومن ذلك فرض الحجاب في بعض المجتمعات على جسد الأنثى استجابة لرغبة الثقافة الذكورية، وفي أخرى يبالغ في كشف الجسد استجابة للرغبات نفسها، والذكور في الحالين هم الذين يفرضون الشروط والقواعد[45].

وقد عمدت الذات الساردة إلى تسريبٍ للأنساق المعنيّة بالجانب الحقوقي النسوي، والتذمّر من الممارسات المجحفة بحق المرأة التي فرضتها بعض التقاليد المجتمعية، أو الناتجة عن سوء الأوضاع الاقتصادية التي تسبّب فيها الفاسدون، وما صاغته قوانين تعسفيّة ضدّ المرأة: "انشغلت بفستاني دون أن أدرك أنّ سنوات عمري تغيّرت منذ سنوات، وبدأت النساء يتحجبن إمّا بالضغط عليهم[عليهن] من الأهل والأزواج، أو بسبب الحالة الاقتصادية التي عصفت بالبلد، والتوجّه الذي قادته الحكومة وبعض رجال الدين، ليغيّروا من شكل الحياة، وأصبحت القوانين الخاصة بحقوق المرأة التي ناضلتُ من أجلها سنوات طويلة حبرًا على ورق"[46].

ولا تكتفي ريام بانتقاد تلك الممارسات التعسّفية ضدّ المرأة، سواء بالترميز أو بالكشف عن الأنساق المضمرة في تلك المؤسسات المنتقدة، بل إنها قد شاركت في بعض المؤتمرات والمنتديات والندوات المعنيّة بحقوق المرأة: "لكن نساء أخريات ما زلن يقاومن عكس التيار، ويفرضن وجودهنّ، وربما أكون واحدة منهنّ برغم ابتعادي عن التجمّعات النسويّة التي تكشف عن نفسها من حين لآخر"[47].

وبعد أن تم حبس زوج أختها بتهمة الاختلاس، أحست ريام بسعادة بالغة؛ لتخلّص أختها من سوئه، واستشعرت همّ المسؤولية تجاهها، فحدثت نفسها، مجرّدةً منها ذاتًا أخرى: "أما الآن فهندٌ في حلٍّ من الالتزام بعهد الزواج بعد أن لم يعُد ذلك العهد صالحًا للحياة. هذا ما أراه، وسأنتظر قرارها"[48].

ثم التفتت إلى أختها تخاطبها بأسلوب منطقي حجاجي لإقناعها بعدم استحقاقه الدموع والأحزان التي أُشجيت: "من يسرق مرة، فإنّه لا يُقاوم رغبة السرقة مرّات"[49]، مؤكّدة ذلك، باستدلالها بما حدث لأخيهما محمود، وما آلت إليه أحواله من سوء وتقلبات، ولكنها تصطدم في آخر المطاف بشخصية أختها الخانعة لتنميط المؤسسات الثقافية، حيث تسرّب إلى علمها أنها تزور زوجها في السجن متناسية فساده الخلقي وإساءته لأختها، وريام عدّت ذلك خيانة لها، ورأي العين أبصرت في هند شخصية متجهّمة مؤذية تضايقها من وقت لآخر بالسخرية والتسلط، حتى جاء ذلك اليوم الذي صارحتها فيه برغبتها في الانفصال عنها متحجّجة بأنها متضايقة من تقصيرها في العمل، وكأن الساردة تشي من خلف تلك العبارة التي جاءت مباشرة بعد ذكرها لزيارات السجن بأن هندًا تكن لريام حقدًا متعلّقًا بحادثة التحرّش، فهي تزور زوجها المتحرّش وتتودّد إليه، وتقسو على أختها وتهينها وتصارحها بأن انفصالها عنها لن يكون صعبًا عليها: "إما أن تعيشي هنا وتعملي مثلما أعمل، وإما سيكون على إحدانا أن تترك البيت"[50].

ويستحضر النسقُ الأنثوي نسقَ الحضور والفاعليّة/ الغياب والاستكانة والرتابة، كما يظهر في سؤال ريام لأمها، ومحاورتها في صدد تحذيرها وأختها من مخاطبة الغرباء، والإصرار على السؤال تلو الآخر، في مقابل طواعية الأختين ولوذهما بالصمت. وكذلك في أسئلة ريام الجريئة منذ صغرها[51].

كما يظهر هذا النسق في صور الخضوع والتمرّد، ومن ذلك انقياد الأم وخضوعها للعادات، وعدم محاولتها الانعتاق منها، في مقابل رغبة ريام وانتهازها الفرص للتمرّد. ومما يوحي بذلك ملفوظ الحوار الآتي بين الأم وابنتها: "أريد أن أعرف يا أمّي المزيد عمّا لا يُحمد عُقباه، فلقد كنتِ تكتمين الكثير عنّا، وما دمتِ الآن حرّةً من كلّ المتعلّقات الدنيوية، فيُمكنك البوح حتى بما لا تشتهين." فتردّ الأم: "لا يا ابنتي، أريد أن أبوح بما أشتهي. أمّا ما لا أشتهيه، فقد تخلّصت منه، وإذا مرّ بعالمي، لم أعد أقيم له وزنًا"[52].

ويظهر التمرّد في شخصية ريام عندما تعلن كراهيتها لمهنة الخياطة، إنها بتلك الكراهية تواجه الفكر المجتمعي الذي يقلّص دور الأنثى في مهن منزلية لا يراها تصلح لغيرها، لقد اندرج السرد النسوي في جانب كبير منه ضمن الدراسات الاجتماعية والثقافية، حيث يهتم بالمكانة الاعتبارية والمعنوية للإنسان تبعًا لجنسه، وكاد يتحقّق إجماع على ترجمة الكلمة Gender بـ(الجنوسة) التي يقصد بها

التنميط التربوي والاجتماعي والثقافي، الذي حجز المرأة في موقع دوني مقارنة بموقع الرجل في الأدوار والوظائف والمسؤوليات، فقط لأنها امرأة، وليس لأنها أقل كفاءة ومعرفة[53].

أدركت ريام أن احتجاز المرأة في مجتمعها في مهن الخياطة والأعمال التي تتطلّب جهدًا بدنيًّا أكثر مما تتطلّب جهدًا ذهنيًّا إلحاق بالنمط الذهني المكرّس في وعي المجتمع بأن المرأة ناقصة عقل فكان اشمئزازها، حتى إذا عادت إليها كان الحب والوفاء هما الدافع، وهنا تنسرب الميكافيلليّة (الغاية تُبرّر الوسيلة)، حيث تبحث ريام عن أيّة وسيلة تُوصلها إلى حبيبها نجم الذي كان يعمل في محل السيد مختار عميل أمّها الذي كانت تبيعه مصنوعات يديها، وقد عثرت على الوسيلة في مهنة أمّها، على كراهيتها لهذه المهنة:

"اندهشت أمي للتغيير الذي طرأ على ميولي وإصراري على تعلّم المهنة، وجدت فيّ حماسة غير مسبوقة وصبرًا ليس من طبيعتي. لم أكن أهتم بالخياطة قبل أن أقع في غرام نجم الذيب (...). وما لم أقله لأمي، قلته بيني وبين نفسي: إن نجمي جاء عن طريق مهنتك..."[54].

بل إنّها قرّرت ترك الالتحاق بالجامعة، دون أيّ تردد أو أخذ قسط من الوقت للتفكير في ذلك ومراجعة نفسها، ولا حتى استشارة أمها في هذا الأمر، وعدم الاستمرار في دراسة التاريخ تحديدًا -لمّا لم تجد منه فائدة تُتحصل، أو ما يُشبع نهمها وغرائزها- الذي أُقحمت فيه بسبب حبّها لحبيبها الأول ريحان الذي كان مولعًا بهذا المجال: "لم أعد أطيق [أطِق] قراءة مذكرات من ماتوا أو من كانوا سببًا في حروب العالم، ولا أستسيغ الكلام المحشو بالكذب، ولا تُهمني منحوتات الأزمنة الغابرة، ولا المومياءات [المومياوات] أو اللقى (...). أعرف بأنني أحتاج إلى الصبر، ليس بسبب مهنة الخياطة، وإنما لكي تمرّ الأيام وألتقي بنجمي..."[55].

وغدت تطرب وتترنم بسماع صوت ماكنة الخياطة التي كانت تأفّف وتتضجّر منها، وكذلك تتغنّى وتشدو مع أغنية نجاة الصغيرة: "صوت الماكنة يطربني ونجاة الصغيرة تأخذني إلى خبايا العشق الدفين وهي تتساءل: متى ستعرف كم أهواك يا أملًا؟ فأهمس لهند: في أصل القصيدة يا رجلًا، وليس يا أملًا، فترد بالهمس ذاته، ودون أن ترفع عينيها عن القماش: ليس من فرق كبير يا عزيزتي؛ فالرجل والأمل متلازمان..."[56].

ومن الجدير بالذكر أن قرارات ريام في تلك المرحلة مؤسلبة منقادة للصور النمطية للمرأة (زوجة، حبيبة، تابعة) فهي مع ما تتمتّع به من شخصية حرّة وقوية، خاضعة لسلطة المؤسسة التي

جعلت منها تابعًا للذكر، فقرارتها لا تسير مع ميولها، ولا مع مصالحها الحقيقية، بل تميل مع أيّ رجل تجد لديه بصيص أمل، حتى ولو كان ذلك لا يتوافق مع ما هو أولى بها، وأليق بذاتها.

وعندما كبرت ريام وأنضجتها التجارب قرّرت أن تكون كاتبة، واختيار المرأة للكتابة يضمر رغبة لتحقيق وجودها بالقوة من خلال فعل التخييل، واستعادة هويتها، وتحقيق ذاتها[57]، فلمّا مضت في قرارها علا صوت المؤسّسة من خلال أختها هند في محاولات ساخرة لتثبيطها: "ريام تخربش وتشخبط لتفريغ شحنات نفسية لم تستطع تفريغها بالخياطة"[58].

وعندما بلغت حالة التوتّر بين الأختين حدًّا لم تعد ريام تطيقه أسمعتها هند سخرية موجعة تنضاف إلى وجدها بتلاشي أملها في ربّ الكلاب الذي انتهت قصتها معه قبل أن تبدأ عندما وقع في قبضة الشرطة بتهمة سياسية "لا تنسي يا ريام، اكتبي ذلك بروايتك، ودعي الكلاب تبحث عن مخرج لورطتها"[59].

إن سخرية هند من فكرة أن تكون المرأة كاتبة، ومن قبلها والد ريام وجدتها عندما بدأت معها بواكير الرغبة وأفصحت لعائلتها عنها: "نظر أبي إليّ مندهشًا: وسألني: ماذا ستكتبين؟ تبرّعت جدتي المنزوية في ركن الصالة تسبّح: تكتب أدعية لطرد الأشباح"[60]،حتى صديقتها فاطمة الطيبة لم تخفِ استغرابها من هذا السلوك الغريب على أنثى لا يعدو دورها -كما هو في النمط الذهني- الأم والزوجة والطباخة والخياطة والخادمة، فما كان منها عندما صارحتها ريام بأنها ستكتب رواية إلا أن قالت: "الله يشفيك"[61].

لقد بلغ بها الاستغراب حد التشكك في الحالة العقلية لريام، ومع كل تلك المثبطات جاهدت ريام التي جاهدت من قبل ومن بعد ما هو أشد وطأ، وهي تستبطن فكرًا مغايرًا تمامًا لما يعتقده أولئك التخذيليون المستلبون. إن المرأة الكاتبة تملك إحساسًا باللغة يعوّض إحساسها بأشياء أخرى، فاللغة تعبير عن الأنوثة، وفضاء للتمدّد في الزمن النفسي وفي الإحساس وعبر اللغة، والكتابة تدخل في صميم التصوّر الأنثوي لأسئلة وجودية تعكس وعيًا جديدًا عند المرأة الكاتبة يتجاوز حديث الذات عن الذات إلى حديث الذات عن الوجود، ويعكس هذا التصور إحساسًا من المرأة الكاتبة بالتوافق مع نفسها، بعدما أفهموها أن القوامة تطال كل شيء حتى اللغة[62].

إن الثقافة البشرية في تاريخها الطويل قد قولبت المرأة واختزلتها في صور دنيا أسفرت عن تسخيف للمرأة وامتهان من قبل الذكور لجسدها، وقد ارتضى كثير من النساء تلك الصورة الشوهاء

منضويات في هذا النمط الذهني دون تفكير، ونتيجة لهذا التاريخ النسقي الراسخ تقلّصت المرأة وأصبحت مجرّد جسد، وتم استثمار هذا الجسد ثقافيًّا، وجرى دفع المرأة لأن ترى نفسها على أنها جسد مثير، وصارت تسعى إلى إبراز هذا المعنى فيها[63].

وقد جاءت الروائية بصور من هذا النمط الأنثوي، ومن ذلك ما ذكرته من شأن علية التي وصفتها بأنها امرأة سيئة السمعة، كانت تلحّ على سمر أن تفصّل لها ثيابًا ضيقة تبرز مفاتنها، وسمر ترفض طلبها بحجة أنها لا تفصّل حسب الطلب[64]، وما إلحاح عليّة على هذا النوع من اللباس إلا انقياد لتلك الصورة النمطية للمرأة التي كرّستها الثقافة البشرية.

ومن ذلك -أيضًا- ما جاء في قصة عزيزة زميلة ريام أيام الدراسة، وهي فتاة جميلة شقراء بعينين خضراوين، وكانت تعيش وضعًا أسريًّا صعبًا فأمها متوفّاة منذ كانت في الخامسة من عمرها، وبعد وفاة أمها تزوج والدها من امرأة سمراء أنجبت له ابنتين سمراوين، فكانت تلك الزوجة تغار منها خوفًا على ابنتيها من أن يحول جمالها دون نصيب ابنتيها[65]، فما هذه الزوجة إلا نموذج مستلب بهذا النمط الذهني الذي ينظر إلى المرأة نظرة شكلية ظاهرية، ويغفل عن أنها كيان متكامل من جسد وروح وعقل.

وعندما كبرت عزيزة، وهي التي تحلم منذ صغرها بالثراء انقادت لهذا النسق وانضوت في هذا النمط التابع له، فقد أفصحت ريام باشمئزازها من هيئتها وملابسها وزينتها عندما التقتها بعد أعوام طويلة: "أنا لا أحتاج إلى كثير من التفكير، لأعرف حقيقة ما صارت إليه، ثيابها، عطرها، نظراتها، ضحكتها. كل ذلك أخبرني بأنّها قطعت صلتها بالماضي. بدت سعيدة بحياتها، وبقناعة أكثر رسوخًا من مجرّد أمنية كانت عالقة في رأسها بأن تصبح امرأة غنية"[66]، وهي تعني بحقيقة ما صارت إليه أنها قد امتهنت جسدها، وتخلّت عن المبادئ الخلقية السوية، واتخذت من كل ذلك سبيلًا إلى الثراء، ورأتها على قناعة راسخة بأن ما صارت إليه لائق بها وجالب للسعادة كما هو جالب للثراء.

ومع تلك النظرة التي تبنّتها تجاه عزيزة، وتقزّزها من سقوطها في ذلك النمط، فقد صرّحت ريام أكثر من مرة أنها تخاتل أمها وأختها لتظهر مفاتنها لمن أحبته مع ما كانت تواجه به من عبارات الزجر وأساليب الردع، فمرة طلبت من أمها أن تفصّل لها لباسًا ضيقًا بلا أكمام، ومرة اشترت لنفسها لباسًا جاهزًا تحقّق به لنفسها تلك الرغبة العارمة في استعراض جسدها لحبيبها نجم، وعندما منعتها أمها أن تخرج به ولم تجد بدًّا من طاعتها ظلت فكرة أن جسدها هو السبيل إلى قلب حبيبها هي قناعتها

الأولى وعملت ما بوسعها لإظهار فتنتها الجسدية لحبيبها في ذلك اللقاء الأخير بينهما، وحتى بعد ذهاب نجم وموت أمها لم تفقد رغبتها تلك فقامت بتفصيل لباس ضيق بلا أكمام، وانتشت بإنجازه وارتدائه ووجدت به أنوثتها التي ظلت مكبّلة إلى ما بعد سن الثلاثين ببضع سنوات.

**2.3.الظلم والمظلومية**

معلوم أن مسرح الحياة يمور بالصراعات البشرية التي تبرز معها صور من الظلم والقهر والاستبداد بدرجات متفاوتة، ولا يخلو مجتمع بشري من تلك النفوس التي تحيا على ظلم الآخرين؛ حتى ترى سرّ وجودها في هذه المركزية والاستفحال، و"يستخدم السرد كاستراتيجية مضادّة لمواجهة استراتيجيات الهيمنة والمركزية في سياق الاشتباك الإبستمولوجي بين المركز والهامش، بين السيد والتابع، بين السلطة وضحاياها، حيث تستنهض في هذه المواجهة ديناميات التخييل والقوة، الذاكرة والرغبة، الماضي والحاضر، إما لدفع سرديّات بديلة إلى الانبثاق مثل سرديات التحرر والخلاص، أو تكريس سرديات قائمة لهيمنتها في مواجهة أي سردية منبثقة مهددة لسلطتها"[67].

يمكن النظر إلى هذا النسق من جانبين: نفسي واجتماعي، وقد تجلّى في صور كثيرة، مثل ظلم الزوج لزوجته الأولى وبناته، وظلم أم الزوج لحفيداتها وأمهن، وظلم أهل فاطمة لها بإجبارهم لها على انتظار زوجها الميؤوس منه، وظلم المجتمع للمرأة وتعنيفها حتى وهي بريئة، ومن ذلك اضطهاد المرأة المتحرَّش بها، كما يظهر ذلك في إصرار الأم على عدم البوح للشرطة بالسبب الحقيقي وراء إقدام ابنتها صابرين على الانتحار الذي كان سببه الحقيقي هو تحرش عمها نعمان بها، وقد ادّعت الأم سببًا وهميًّا ملفّقًا حفاظًا على سمعة الأسرة، وعلى مستقبل ابنتها الأُخريين[68].

لقد ظهر المؤلف المزدوج في تلفيقات الأم، فالمؤسسة تتكلم هنا، وهكذا يتبيّن كيف أسهم النسق القارّ في هدر مركّب لحقّ هذه الأنثى التي أنهت حياتها يأسًا وهي لم تفعل ما يوجب عليها القتل؛ فلسان حالها أنها لن تنتصر لنفسها ولن تنجو من تبعات هذا الفعل الشنيع داخل هذا المجتمع الذي جعلها في المستوى الأدنى، والرجل في هذا الميزان هو الكفة الراجحة، وحتى بعد كارثة الانتحار ظلّ حقّها مهدورًا فالأم تراعي نظرة المجتمع حتى وهي في أفظع صورة للثكل، وتتّهم ابنتها بغرابة الأطوار والاعتلال النفسي، بدلًا من التصريح بجريمة العم وتسليمه للعدالة.

ويتضافر مع نسق الظلم نسق اجتماعي نفسي قد يأخذ صفة المواجهة والمقاومة، هو نسق التحيّز، كما في خطاب الساردة (ريام)، في صدد وصفها جدّتها، والتشهير بها حينما أشادت بحفيدها

(محمود) عندما سرق وغافل صاحب الدكّان، في مقابل ترويجها وتحسينها صورة أمها، في صدد حوار أمها مع جدّتها مسعودة[69]. وممّا يؤكّد ذلك أيضًا، وصفها لأبيها، وتأفّفها وتذمّرها وتضجّرها من حضورهما في السرد، كما في الملفوظين الآتيين: "سيعود أبي في صفحات لاحقة كلما اقتضت الضرورة"[70]، "وستعود جدّتي مسعودة إلى أوراقي كلمّا اقتضت الضرورة"[71].

ولم يختلف هذا النسق التحيّزي المتضافر مع النسق الإشهاري لدى (الذات)؛ في تشويه صورة جدّتها وأبيها، وفي اتخاذها موقفًا منهما، وإقرارها بذلك علنًا، وفي حالة الصحو واليقظة، عنه في حالة السرّ، وفي أحلامها وتخيّلاتها، كما في ملفوظ خطابها الآتي: "لكنّ الراحلين من العائلة يقسون عليّ أحيانًا، فيظهر شبح جدتي، يصول ويجول في الزوايا متوعّدًا. وفي بعض الليالي تظهر جدتي بوضوح وهي ترفع سوطًا، وتدور من غرفة إلى غرفة كأنها تبحث عن شيء محدّد لتسوطه، وتتناهى إليّ قهقهات أبي وهو يسخر من أمي، وأرى أمي تغرس بتلات الورود وعلى شفتيها ابتسامة حزينة.. لم أخف من الأشباح، إنها زاد مخيلتي، بل إنني أفتقدها إن مرّ وقت طويل ولم تظهر"[72].

إن الذات الساردة تتخذ موقفًا تحيّزيًّا مع أمها (الأنثى المهمشة) تعاطفًا مع هذه الأنثى التي تضافرت قوى المؤسسة الثقافية لإذلالها لأنها (أم البنات)، وإذا بالساردة وهي تتحيّز مع أمها تستبطن شعورًا يشبه الشعور بالذنب، فمجيؤها للحياة كان المنطلق لسلسلة إهانات أمها التي لم تنته إلا بالموت "كفّ أبي عن رعاية البنات منذ أول يوم جئت فيه إلى الدنيا وقال: كفى"[73].

وهكذا فإن صورة الأنثى في وعيهم جميعًا هي الطرف الضعيف المستسلم، ومن ثم فإنها تستمرئ حالها، فاستحضار العقل الباطن أشباح من ظلموا ظاهرة طبيعية، أما افتقادها تلك الأشباح فإنه إلف ذميم.

ويتعالق مع نسق الظلم نسقٌ اجتماعيٌ نفسيٌ آخر هو (الحرمان)، وتأتي من ورائه أنماط لصورة المرأة كالعانس/ ريام، والأرملة المعضولة/فاطمة، والأمية/ مدلولة، ويترتب على الحرمان عدم الظفَر بغريزةٍ ما من الغرائز التي فُطرت عليها الكائنات وجُبلت، ومنها الكائن البشري، بما أوتي من طاقات، وما أوكل إليه من مهمات، كما ظهر في الرواية من عضل نساء يرغبن بالزواج، بفعل الأنساق الثقافية التي كرّستها تلك الممارسات والعادات والتقاليد في المجتمع؛ من أسباب طبقيّة أو طائفيّة أو سلاليّة، وأسباب أخرى لا حصر لها.

ومن ذلك قول ريام تسخطًا من الحرمان: "أما أنا فقد تزوجت الكثيرين، وأنجبت أبناء لا عدّ لهم في أحلامي، وليس في الواقع المضطرب الذي أعيشه. لكنّني من حينٍ لآخر أعود إلى تلك الفراشة الصغيرة... ويخطر ببالي أيضًا ريحان الذي ترك لي رائحته في طعم الأغاني وطعم القيمر. لكنّ نجم [نجمًا][74] يأخذ الحصّة الأكبر من التذكّر"[75]، ويبلغ الإحساس بالحرمان ذروته عندما تتّقد في ريام عاطفة الأمومة التي حرمت منها نتيجة لظلم اجتماعي مركّب، ينعكس ذلك في اعتناء ريام بالكلبة وجرائها، وتأثّرها البالغ بما تراه من غريزة أمومية لدى الكلبة التي كانت تذود عن صغارها بضراوة.[76]

ويتعالق مع نسق الظلم نسق المظلومية، ويتجلى في خضوع المظلوم واستكانته لظالمه، وتنازله عن حقّه، سواء كان الظالم فردًا أم جماعة؛ أم كان ذلك متمثلًا في بعض تلك العادات والممارسات والتقاليد المفروضة، ووقوع ذلك المظلوم ضحيّةً وفريسة لها، وفي كثير من نصوص الرواية العربية النسوية نجد كمونًا وتواريًا لكينونة الأنثى، فثمة تردّد بين التلميح إليها والتصريح بها، وتبقى منجذبة إلى الآخرين بشكل سلبي، وأسيرة لسلطتهم الرمزية، فالآخرون هم الذين صاغوا مصيرها، وقرروا مسار حياتها، ورسموا المجال العام لها.[77].

ومن ذلك صبرُ سمر على ظلم زوجها وأمه وضرتها، وعدم إقدامها على طلب الطلاق لتنال حريتها، وتحفظ كرامتها؛ بحجّة خوفها على بناتها من الضياع والتشتّت، ومن الحرمان منهنّ، وهي في الحقيقة واقعة تحت نوع من الاستلاب العقائدي الذي تعين به المرأة الرجل والمجتمع على نفسها؛ حيث "تجتاف أحكامه الجائرة بصددها، فتتقبّل مكانتها ووضعية القهر التي تعاني منها كجزء من طبيعتها، عليها أن ترضى بها وتكيّف وجودها بحسبها، ولا شك [هكذا] أن خطورة الاستلاب العقائدي تنبع في المقام الأول من مقاومة التغيير التي يشكّلها، فهي لا تتصوّر لها وضعًا غير وضعها الذي تجد نفسها فيه، وهي تقاوم تغييره، وكأن هذا التغيير خروج على طبيعة الأمور، وعلى اعتبارات الكرامة والشرف"[78].

ومن مظاهر ذلك أيضًا، بوح فاطمة لريام بندمها على انتظار كل تلك السنين، وعدّ الأيام والساعات والدقائق لترقّب عودة زوجها دون جدوى، فضلًا عما أُلصق بها من صفة الأرملة، مع أنها كانت تستطيع اللجوء إلى القضاء وحلّ الأمر بالخُلع تبعًا لما أقرّته الشريعة والقوانين، ولمّا عادت إلى رشدها بعد فوات الأوان ومضيّ العمر، أدركت أنها هي (الأسير) حقيقة، وليس زوجها: "أنا الأسيرة يا ريام، لا أنا متزوجة، ولا مطلّقة، ولا أرملة بالمعنى المعروف للترمّل. كان يمكن أن أتزوّج وأنجب وأعيش

مثل النساء... هكذا يا ريام ترين أنّ الرجال يحكموننا في حياتهم، وبعد موتهم أيضًا. أبي وأمي جعلاني أشعر بأن حياتي مُقفرة؛ آكل وأنام، وأنام وآكل، ولا أرى في نفسي إلا ما أراه في أيّة بهيمةٍ تدبّ على الأرض..."[79].

حتى بعد بلوغ فاطمة ما يشبه اليقظة، أو ما تظنه كذلك، فإنها ما تزال مرتهنة بشروط المؤسسة، تتألم وتظن حياتها انتهت، لأنها عاشتها بلا رجل يقاسمها إياها، وبلا طفل أو أطفال يملؤون حياتها (كما تروج الثقافة دائمًا)، والتصق بها لقب ليس بالمعيب ولا المختار، تذكره بألم من التصق به عيب أو جرم، ولو أذنت لنفسها بالانعتاق من تلك الفِكَر المشوّهة، المصنعة لإبقائها (وكل أنثى) تابعات ومستلبات، لعلمت أن بوسعها أن تهنأ بحياتها دون تلك الشروط.

### 2.4.التمييز العنصري

ويتمثّل في النظرة الدونية الازدرائية من قِبل الأم سمر وأخيها إبراهيم لطبقة المعدان[80]، بسبب حبّ ريام لريحان أحد المنتمين لهذه الطبقة، وحنق الأم وأخيها تجاه ريام، وخروج الأخير والشرر يقدح من عينيه باحثًا عن ذلك المزدرى، فلما وجده صبّ جام غضبه عليه، وضربه ضربًا مبرحًا، وكسر ذراعه، بالإضافة إلى تهديده إياه بكسر أنفه إذا لم يرعوِ ويبتعد عن ريام.

وقد ترتّب على هذا الازدراء القارّ في ثقافة المجتمع حرمان ريام من حبها الأول الذي اختاره قلبها، لأن الفتاة عندهم غير مؤهلة خلقيًّا لأن تختار شريكها، وإنما يختار شريكها ذكر وصيّ عليها، من منطلق تلك الصورة النسقية المتجذرة التي ترى في الرجل العقل، وفي الأنثى الجسد[81]، وهكذا فقد ظل الحرمان ملاحقًا لريام حتى النهاية، وهنا يبرز نسق اجتماعي مضمر يختبئ خلف مثل هذه الشخصيات الاضطهادية حيث يصبح الاعتداء عندها مشروعًا للدفاع عن النفس، "وتُسقِطُ مشاعر الذنب والتبخيس الذاتي على الآخر، لا المتسلط بل الشبيه، الآخر المقهور أو الأكثر قهرًا، وتوجّه إليه العدوانية المتراكمة متخذة طابع الحقد المتشفي، والهدف من ذلك هو تحطيم الصورة غير المقبولة عن الذات التي يعكسها للإنسان المقهور من هو أكثر غبنًا منه، مما يعطيه انطباعًا، ولو وهميًّا، بالإفلات من ذلة القهر"[82].

ويظهر التمييز العنصري أيضًا في وصف ريام لنساء المجتمع الغني بنساء المجتمع المخملي[83] كناية عن تلك النساء الثريّات اللائي يرتدين الثياب الباهظة الثمن المنسوجة من المخمَل، وخلف هذا

التمييز العنصري تبرز صورة نمطية للأنثى، حيث إن رقيّها مختزل في جسدها وما يحيط به، ليس في عقلها أو ثقافتها أو منجزاتها التي فيها تكمن حقيقة الرقي، وفيها يكمن الغنى الحقيقي للإنسان.

**2.5.العفة والفضيلة**

انطلقت الروائية من مجتمع يقدّس القيم، كما هو الحال في معظم الأقطار العربية، ولا سيما قيمة العفة وما يتبعها من الإلحاح على فكرة الشرف والسمعة التي تركّز على المرأة وتترك الرجل هملا، وهذا النسق القيمي متبلور في ظل الخلفية الدينية والاجتماعية والنفسية، ويظهر ذلك في محاولة الأم (سمر) نهي زوجها عن الاستمرار في الفحش وارتكاب الموبقات: "هذه إشارة من الله أن تكفّ، فإذا سلمت هذه المرة، لن تسلم في المرة الأخرى"[(84)].

وكذلك في زجرها ابنتها ريام عندما طلبت منها مازحةً: "أريد أن تفصّلي لي فستانًا مكسمًا وبلا أكمام يبرز مفاتني"[(85)]. وحنق الأم على ابنتها وسؤالها إياها بأسلوب استنكاري إن كانت تلتقي بعليّة ذات السمعة السيئة، التي تُلحّ دومًا عليها (أي على الأمّ) في خياطة هكذا طلب، لكنها في كل مرة تعتذر لها، وتتهرّب عن تلبية طلبها.

لقد أظهرت الروائية كيف تتفاوت هذه القيمة في نفس هذه الأنثى (الأم)؛ فما هي أمام زوجها ياسين إلا الزوجة المطيعة الصابرة، حتى وهو يصرّح أمامها بعهره، بينما لو كان الأمر بالعكس فإن مصيرها القتل لا محالة، وهو ما حدث للمرأة التي كان يتردّد عليها في غياب زوجها، عندما دهمها زوجها مع رجل آخر وقتلها والمجتمع كله يبارك صنيعه.

إن هذه القيمة تعلو ولا تقبل النقاش عندما يتعلق الأمر بالأنثى، وتصل إلى مستويات دقيقة، تصل إلى شكل اللباس وهيئته، والصوت، وطريقة الحديث، وطريقة المشي، وهي جوانب لا يلتفت إليها عند الرجل؛ فصورة الأنثى التي قولبتها فيها المؤسسات الثقافية صورة مخلوق متّهم بالغواية والإغواء والفتنة، لقد "جعلت الثقافة العربية الذكوريّة المرأة مختلفة عن الرجل، إذ تجذّرت هذه النظرة في الذات النسقية العربية التي ترى في الرجل العقل، وفي الأنثى الجسد"[(86)].

ومن صور ذلك ما رامت الأم غرسه في ابنتها ريام من خلالٍ حسنة، بأسلوبٍ تربويٍ توجيهي، مخاطبة إياها بالملفوظ الآتي: "شوفي يا ابنتي؛ أنا عندما أقول: (مفاتن المرأة)، لا أعني العري. مفاتن المرأة ليست في الثياب العارية أو المكسّمة، فالإثارة موجودة حتى في الملابس المحتشمة. المرأة بسلوكها هي التي تضفي الإثارة على الثياب، وتجعلها نابضة بالحياة"[(87)].

ويتبلور ذلك في موقف ريام من صديقتها الشقراء (عزيزة) عند التقائها بها بعد أعوام طويلة، واشمئزازها منها بعد أن كانت تغارُ منها فيما مضى، وفي تقزّزها من ملابسها وزينتها وهيأتها وضحكاتها الداعرة -على حدّ وصفها-: "أنا لا أحتاج إلى كثير من التفكير، لأعرف حقيقة ما صارت إليه، ثيابها، عطرها، نظراتها، ضحكتها. كل ذلك أخبرني بأنّها قطعت صلتها بالماضي. بدت سعيدة بحياتها، وبقناعة أكثر رسوخًا من مجرّد أمنية كانت عالقة في رأسها بأن تصبح امرأة غنية"[88].

ويظهر النسق المقابل (الرذيلة) عند ذلك الفريق المتمرّد على القيم المنقاد لأهوائه السقيمة، يتجلى ذلك لدى الأب ياسين، والجدّة مسعودة؛ حيث تعلم الجدّة بعهر ولدها، ولا تبالي بذلك، بل إنها تشجعه وتجاهر باللامبالاة، فضلًا عن تفنّنها في إطلاق الضحكات الساخرة، لتغيظ بها كَنَّتها سمر عندما تتحدث مع ابنها عن مغامراته اللاأخلاقية "حاول أبوك أوّل الأمر إسكات جدتك، لكنها ومن أجل أن تزيدني قهرًا روت لي الحكاية بين ضحكة ساخرة منها، وضحكة لا مبالية منه، هما يعرفان بأنني لن أقوم بفعل مضادّ، إن من شأن ذلك أن يضيّع بناتي الصغيرات"[89].

وما الجدة مسعودة إلا صورة نمطية لامرأة ضعيفة النفس تذوب في الرجل ولا يمكن أن تلومه على فعلٍ مهما بدا فادحًا، إنها كما تقول نادية هناوي سعدون: "ضحية مجتمع ذكوري فرض عليها أن تكره نفسها، وتمقت جنسها؛ لتكون سببًا في تعاسة من حولها من النساء، بعد أن مسخت أنوثتها وطبعتها بطابع رجولي، فقمعت بنات ابنها، وازدرت زوجة ولدها، وأسهمت بدلالها في إفساد أخلاق حفيدها محمود، الأمر الذي انتهى بها وحيدة من دون حب أو اهتمام لتتلاشى بصمت وبرود"[90].

ويبرز هذا النسق الهووي الفاحش أيضًا فيما أقدم عليه سامي من تصرّف مشين في تحرّشه بأخت زوجته مرتين، وردّة فعل ريام الصاخبة ضدّه، وزجرها إيّاه، وتهكّمها عليه[91]، لكنّه لم يرعوِ، واستمرأ وتمادى في سلوكه الشيطاني بتكرار ذلك الجُرم المشين متحيّنًا الفرص لغياب زوجته.

### 2.6.الاحتيال والمراوغة

تظهر المراوغة نسقاً اجتماعياً يواجه به الفرد ضغوط المؤسسة، وتعمد المرأة إلى المراوغة أكثر لأن وطأة المجتمع عليها أكبر، ومن ثم فإن المراوغة نمط من أنماط الشخصية الأنثوية المقموعة، وقد أوضح بيرجر بقوة، وأحيانًا بطريقة تهكمية فيها كثير من السخرية حقيقة أن الموضوعات الثقافية كثيرًا ما تتناقض مع الأغراض الذاتية التي تنتج هذه الموضوعات والأنماط الثقافية[92].

ولذلك تأتي المراوغة والتمرّد، وقد ظهر هذا النسق في مراوغات ريام حتى صارت تعجب من تلبسه بها "لا أدري كيف أسبك الكذب بهذه السرعة في برهة من الزمن دون أن أرتبك ولا يرفّ لي جفن. لا بد أن روح أبي هي التي تسعفني في مثل هذه المواقف"[93]، ومن ذلك مراوغتها لأمّها عندما منعتها أن ترتدي الفستان المُبرز للمفاتن الذي اشترته جاهزًا لتلقى به حبيبها، وكذبها بأنها سترتديه للخروج إلى الجامعة، وسرعة بديهتها في اصطناع الأسباب، وفي عدم ظهور علامات الارتباك عليها، وعندما ذكّرتها أمها أن ذلك اليوم كان يوم إجازة، حضرت بديهتها مباشرة وادّعت بأنها تريده للذهاب إلى مكتبة الجامعة لاحتياجها إلى بعض المصادر.

ونظرًا لإصرار أمّها عليها على تغيير الفستان، تظاهرت أنها قد أدركت خطأها، وأنها ستطيع والداتها وتلبس ثوبًا محتشمًا، لكنها وهي في طريقها إلى المطعم تقرّ بملفوظها الآتي: "أزحتُ الشال الذي كان يغطي صدري، وفتحتُ زرّين من أزرار قميصي، وأخرجت من حقيبتي زجاجة عطر رششت رذاذها على شعري ورقبتي وباطن كفي"[94].

### 2.7.التضحية والإيثار

كثيرًا ما يتجلّى هذا النسق لدى الشخصيات النسائية، حتى إنه يبلغ أحيانًا حدّ السذاجة والضعف، وخصوصًا لدى الأمهات، حيث إن سيكولوجية الأم تذوب في مصلحة أبنائها فطريًّا، ويتمثّل ذلك لدى الأم سمر في تضحيتها بسعادتها من أجل بناتها، وإيثارهنّ على نفسها؛ ببقائها تحت عصمة زوجها الظالم الهاجر لها، والمقتّر عليها وعلى بناتها، وفي صبرها على نكد ضرّتها وحماتها، وكذلك في تحمّلها أعباء الحياة الاقتصادية وشظفها بالعمل المضني والخياطة، دون أية ردة فعل، وتظلّ تردّد في صبر: "المهم عندي فراشات قلبي"[95].

بل إن ابنتها ريامًا قد أثارت فيها هذا التساؤل- بعد إلحاح السيد مختار عليها بإخبار أمّها بمشاعره تجاهها- عن سبب عدم تفكيرها بالزواج من رجل ميسور الحال يكفيها مشقّة الحياة وشظفها، ويتكفّل ببناتها! فتعكّر مزاج أمها، وشزرتها بنظرة حادّة، ثم أردفت قائلة: "عندما كنت متزوجة من ياسين، لم يصرف عليّ وعليكنّ إلا النزر القليل، ثم كفّ عنه، فكيف آمل أن يفعلها رجل غريب؟ كيف آمن عليكِ وعلى هند منه؟ إذا كان العمّ قد تحرّش بابنة أخيه، فماذا سيفعل الرجل الغريب ببنات زوجته؟"[96].

وتظهر التضحية لدى ريام مع ما كانت تجده في نفسها من الغضب والتقزّز من زوج أختها لتحرّشه بها أكثر من مرة، حيث لاذت بالصمت والكتمان؛ كيلا تتسبّب في توتّر علاقته بأختها. وظلت تتظاهر أمامه بعدم التوجّس منه، حتى إذا حُبس ذلك الزوج، وأبصرت كيف استبدّ الحزن بأختها، وتردّت صحتها، انتابت الحسرة ريامًا على أختها وبذلها مشاعرها لزوج سيئ، عندها قرّرت أن تصارحها بعد تردّد مرير[97].

وهنا تضحية أخرى؛ فاعترافها بفعلته الشنيعة مع كل هذا الصراع النفسي، والمخاوف المحيطة بالموقف، مخاطرة أقدمت عليها لانتشال أختها من ألم على رجل لا يستحق أن تكنّ له شعورًا حسنا.

وقد تبيّن من مظاهر التضحية التي أبرزتها الروائية سذاجة أنثوية واستلاب، فكثير من تلك الصورة مستظلة بنمط المرأة التابعة والعاجزة، الأم سمر تضحّي بشبابها وكرامتها لأنها ملقّنة فكرة أن تركها لزوجها ضياع لبناتها، وكأنه لا يوجد حلول لنيل كرامتها وحفظ بناتها، وريام تضحّي من أجل أختها وتكظم غيظها عنها لعلمها بحب أختها لزوجها، وهذا النمط الذهني الأنثوي كارثي، فكيف للحب من طرف واحد أن يهزم كرامة هاتين الفتاتين؟

### 2.8. العزلة والإحباط

تصوّر الروائية مجتمعًا يعجّ بالصراعات الفردية والجماعية، وما ينجم عن ذلك من مظاهر الهرب والعزلة والمخاوف والانكفاء على الذات، ويظهر ذلك فيما بين أفراد المجتمع الواحد، وتوجّس كل واحد منهم من الآخر. إذ تشكو ريام بعد عودتها للبيت القديم بعد غياب طويل، من تغيّر الأحوال وسوئها، وكيف صار الناس منطوين على أنفسهم، منشغل كل واحد منهم بأحواله، مؤثرًا العزلة والوحدة دونًا عنهم[98]، ويظهر هذا أيضًا في ظاهرة الإحباط.

ويتعالق هذا النسق ويتناصّ مع أنساق أخرى اجتماعية، وسوسيوثقافية، نحو: هيمنة العادات والتقاليد المتكلّسة، والسلطوية، كالتسبّب بالحرب والدمار، وإهلاك الحرث والنسل، وفقدان الأهل. ويتجلّى ذلك فيما آل إليه حال فاطمة من شعورٍ محبَط، واستياء بالغ من هذا الواقع المرير، وكرهه حدّ اليأس من الحياة، كما هو في فضفضتها لصديقتها ريام عندما أثارتها بذلك السؤال الذي لامس شغاف فؤادها، ونكأ جراحها: "كلما سألت فاطمة: هل ثمّة أمل في عودة زوجها مثلما حدث مع كثير من المفقودين؟ يأتي ردّها: دون أدنى شكّ: هو ميّت، حتى أنّني نسيت ملامحه. وهذا

يعني أنّ الحب الذي بيني وبينه انتهى؛ فلو كان في قلبي مكانٌ، لبقيت ملامحُه محفورة مثل وشم. أنا فقط حين أتذكّره أترحّم عليه"[99].

وما فاطمة إلا نموذج لنساء كثيرات حكمت عليهن سلطات من حولهن بانتظار الزوج الغائب قولًا واحدًا، ولا يحق للمرأة الغائب عنها زوجها -عندهم- أن تطلب الطلاق مهما طال غيابه، فكيف لو طلبت الزواج، وينتج عن ذلك صورة امرأة منزوية منكسرة تنتظر مفاجآت القدر.

ويتبلور نسق الوحشة والاغتراب لدى ريام التي صارت وحيدة بعد موت أمها، وانتقالها بسبب تحرّش زوج أختها بها للسكن بمفردها، فهي تكابد لوعة فراق أمها في وحدتها، وتفتقد السند في هذه الحياة: "لقد كانت أمي سندي، وبعد رحيلها لم يعُد لي من سند"[100]. وكذلك في استشعار (ريام) ذلك، في ملفوظ خطابها الآتي: "أحبس نفسي في الوقت طال أم قصر، لا ألتفت إلى دقّات الساعة الجدارية، ولا يعنيني أمرها. الساعة الحقيقية هنا في جسدي. تدوس عليه عقاربها وتهرسه، لكنّني أقاوم. تصحبني روح أمي، وتمنحني الصبر على احتمال وحشتي..."[101].

ولشدة ما تعانيه من وحشة واغتراب، تلوذ بالكتابة وتفرّ إلى ذكرياتها، في محاولة منها لتبديد هذا الشعور المفزع الجاثم عليها، والتنفيس عمّا يجيش في مكنونها: "مزاجي الذي تعكّر منذ سنين، ولم تنفع معه كل طرق التنقية، مزاج يشبه طقسًا مضطربًا يجمع الفصول كلها في يوم واحد، أو يسقطها لصالح شتاء طويل مثلج وممطر برعود مخيفة، وبروق تكشف تحت سطوعها حتى خبايا النفس، فأكشف عن نفسي حجبها، وأفتح أوراقي لأدوّن تلك الأيام التي تسربت وما عاد لها غير الذكريات.. تمشي أصابعي على الورق كأنها تمشي على وحل، حتى عندما أستعيد حلمًا شفّافًا كان لي، فإنني أرى في زوايا ذاك الحلم بقايا وحل مُتحجّر ومُخدد بشروخ عميقة من اليباس، ومع ذلك أمضي إليها، إلى تلك الأيام وأكتب..."[102].

إن في قول الساردة: "تعكّر منذ سنين" مجاز ثقافيّ، حيث تشير هذه الاستعارة إلى أن جنايات وممارسات المؤسسات الثقافية في الزمن المنصرم من عمرها هي التي جعلتها اليوم وحيدة ومضطربة، تبحث عما تزجي به أوقاتها وتعيد لحياتها الروح، بعد أن نالت حريتها بموت أو ابتعاد من سرقوا مستقبلها في طفولتها وشبابها.

### 2.9.الصراع بين جدليتين

ويبرز هذا النسق منذ عنوان الرواية الذي يضعنا على عتبة تصوّرية في كون الساردة تمتلك سلوكيات تختلف عن بقية النساء في الرواية فهي تتسم بالتفرّد والاعتداد بالشخصية ومحاولة كشف المستور وفك مغاليق الأشياء، فكأنها تبحث عن عوالم الدهشة والغرائبية، لذا كان قرارها متفرّدًا بأن تحمل حقيبتها وتتجه إلى المجهول، وقد يكون العنوان قد اتخذ المدى الأقرب في الدلالة بمعنى من مِن الاسمين سيقوم وينطلق من جديد، عالم الأم الصابرة المناضلة الذي يمثله اسم ريام، أم عالم الأب عالم الذكورة الصارم الذي اختار لها اسم كفى في محاولة منه لإعاقة شخصيتها، والتحكّم بها[103]

ويكمن الصراع بين كل من: الفناء/ الخلود، الحلم/ اليقظة، الطيف/ الحقيقة، الغياب/ الحضور، الألم/ الأمل. ويمكن أن يظهر ذلك من حُلم ريام بمجيء أختها صابرين، ووقوفها عند باب غرفة الخياطة، وكيف أنهن رفعن رؤوسهن مندهشات من وجودها وهي الميتة. ولم تنبس إحداهن بكلمة. فلمّا طال صمتهنّ، تكلمت هي: "جئت أزوركم أيها الموتى". هذه العبارة حسب الساردة "ظلت محفورة في رأسي تضيء كلمّا تذكّرت صابرين، أو كلمّا أصابني يأس من الحياة، أغوص فيها باحثة عن معناها العميق متسائلة: هل نحن موتى، وهي الحيّة بعد موتها؟"[104].

ويبدو أن الروائية قد حبكت تلك العبارة بعناية لتفصح عن غيرتها على بنات جنسها "أيها الموتى" لتوقظ بقايا الروح في تلك الأجساد المنهكة بالاستلاب والاستسلام له، وقد ظهر أثر هذه العبارة ومفعولها عندما خرجت ريام من بوتقة الأهل والمجتمع، وانطلقت من واقع كالموت إلى واقع حيوي.

ويندرج تحت هذا النسق نسق الصراع بين الذات وما يُعيقها ويُحدق بها، أي الصراع بين ريام وبين تلك المُعوّقات، ومواجهةُ الذات وتصدّيها لها، ويتمثّل ذلك في مشهد وصفي ملحمي دراماتيكي فيما رأته ريام في كابوس مريع من وحوشٍ كاسرة، وصحراء جرداء مُقفرة، ورمال متوحشة، ودخان ولهب ولهيب، وزوابع محمرة، وذئاب ضارية... ولولا تصدي هذه الذات ومواجهتها لتلك المعوقات، وإصرارها على البقاء والديمومة في الحياة، لظفِرت بها، ولتسبّبت حينئذٍ في إعاقتها وتثبيطها عن فعلِ ما تسعى إليه وتروم تحقيقه، ولشُلّت فاعليّتُها وديناميّتُها، فقد كانت الملفوظات الواردة في نصّ الكابوس[105] صورة لصراع الذات الساردة مع أنظمة قارّة تحاول الانعتاق منها، وهي على يقين بأن

هذه المعركة من أشد المعارك عنفًا، تدور رحاها على "أرض جرداء مشوّكة ما لها حد..." كان الحلم يعبر بها في أرض جرداء، الحياة فيها مستحيلة، كما هو الواقع الذي تعيشه بكل صور الحرمان والقفر من كل معاني الحياة، وأرض الحلم شائكة؛ مما يجعل العبور منها مخاطرة كما هو واقعها في اليقظة حيث إنها تمضي فيها كمن يسير والأشواك تنهشه، والرمال تمتدّ على مدى البصر لتحاكي حالة الغربة والتيه التي تكابدها في الواقع، ورياح السموم تهبّ من كل جانب في صورة مطابقة للقمع والتثبيط والعراقيل التي تعوق أحلام المرأة بالحياة الكريمة.

وفي مقابل تلك المشاهد التي تصوّر عظم حجم الخصم تبرز مشاهد للمقاومة من قبل الساردة، لا تبدو فيها في موقف بطولي، أو بقوى خارقة، وإنما هي مقاومة جِبلية لا يخلو منها حيّ في هذا الوجود: "تهدرُ السيارة وتغوصُ في الرمال، وأُخرجها بصعوبةٍ لأُواصل السير"، وكما تقاوم بالقوة البدنية فإنها تقاوم بالأمل، وهو يعاندها: "عن بعد يُخاتلني السراب، يقتربُ ويبتعد"، وإذ بالمكر والخداع الذي تعيشه في يقظتها يتمثّل لها في منامها في مشهد السراب، والأمل الذي تنشده وتراه بعيدًا يتمثّل في صورة سماءٍ نائية تتراءى من خلف مشاهد مثقلة بالوجع واليأس: "أنظر إلى المدى البعيد المُغبر الذي لا ينتهي إلا عند نقطةٍ في السماء، فلا أرى أبنية ولا بشرًا ولا حيوانات".

وفي مواجهة الخصوم الأشداء والأمل الخائر، برزت بعض ملامح القوة تسردها ريام وهي تتعجب: "لم يساورني الخوف أبدًا"، وتبلغ حد الاستنكار لأن اللاوعي الذي صنع هذا المشهد كان يودّ أن يأذن للذات بالانعتاق من الواقع الأليم الذي تكابده حال الوعي، فأدخل الذات في صراع مع ذاتين تسكنانها: "أنا التي أقودها، يا للعجب! من أين واتتني كل هذه الشجاعة لأغامر في رحلة غير محسوبة العواقب؟"

لقد نسجت الروائية من خلال هذا الكابوس (فيلمًا) موجزًا لواقع ومصير المرأة التي تنفر من تلك الأنظمة القارة التي قولبتها، وظلت المؤسسات الثقافية التي صنعت تلك الأنظمة متشبثة بشروطها التي تسيّر المرأة لها، ولا تقبل أي مقاومة أو تغيير، وقد استعانت الروائية لذلك بتقنيات الألوان والفضاء والرموز، وما تحمله تلك التقنيات من إشارات تسهم في إبراز تلك القضايا، وإزالة القتامات عنها.

فقد انسربت في ملفوظ الكابوس إشارات مهمة إلى مصدر هذه الثقافة القاسية التي تعاني فيها الساردة، مع أنها تقيم في أرض الرافدين والسواد، حيث إنها ثقافة مستوردة من فكر بدائيّ

متصحّر، آمن به وتشبّث من تشبّث؛ إرضاء لمصالحه وأطماعه في التفوق على من انصبّت عليه شروط المؤسسة لتجعله في منزلة أدنى، مما جعل المرأة الواعية بحقوقها، القابعة في مثل ذلك الواقع الذي لا تملك له ردًّا أو مقاومة، ترى الوجود كلَّه مقفرًا، وتعجز عن لمح أي معنى للحياة فيه، بل إنها قد بلغت حدّ الخوف من بواعث الأمل، فما هي إلا سراب خداع ماكر في عينٍ طُبعت على الخوف والحرمان، حتى إن صور المقاومة التي تسلّلت في هذا الصراع ظلت محكومة بالخوف والثقل والمثبطات.

ومن مظاهر (الخوف/ اللاخوف)؛ ما عمدت إليه ريام في استدراجها صديقتها فاطمة لتبوح لها بمكنونها، فباحت لها فاطمة بعلاقتها مع رجلٍ أحبته قبل بضع سنوات، واتّفقا على الزواج. ولما وجدت ممانعة من أسرتها، تحدّتهم، وهدّدتهم بالهروب معه، وجلب العار لهم، لكن هذا التحدي والمواجهة الذي يشكّل هنا (نسق اللاخوف)، ومحاولة هذه الذات إثبات وجودها وحضورها الفاعلي، استحال إلى خضوع واستكانة، واستحواذ الفاعلية والحضور للنسق المضاد (نسق الخوف)، المتمثّل في حضور نسق العادات والتقاليد المتوارثة، في مقابل (غياب الذات)، بل وتغييبها، عندما جُوبهت بالرفض القاطع من أسرة زوجها أيضًا، واستكانة حبيبها لهم، وعدم تصدّيه لهذا النسق السوسيوثقافي.

**النتائج:**

1- تعدّ رواية "ريام وكفى" للكاتبة هدية حسين من الأدب النسائي، وهي في الوقت ذاته أدب نسوي ألقت فيه الأديبة الضوء على قضايا نسوية تبلورت في مجتمع يجعل الأنثى في مرتبة أدنى، ويتبرّم بوجودها ويختزل دورها الحياتي في أعمال يحتقرها.

2- تتحكّم الخلفيات الثقافية للمجتمع في ترسيخ المفاهيم على اختلافها، ومن هنا تتكوّن الأفكار التي تحدث الصدام والصراع بين أفراد المجتمع المنمّطين وأفراده الاستثنائيين الذين تنأى بهم هممهم عن الجمود والاستسلام.

3- لكل مجتمع خلفياته التي تشكل ثقافته، وهي –غالبًا- ذات الخلفيات في مختلف المجتمعات، وتختلف المجتمعات باختلاف طبيعة تلك الخلفيات، وتبقى الفردانية التي لا يخلو مجتمع بشري منها هي القوة الأجدى لتسيير المجتمع نحو حياة أفضل.

4- صرّحت الرواية بجملة من الأنساق الثقافية التي أسهمت في تنميط صورة المرأة في كثير من المجتمعات، وقد تخيّرت الروائية من تلك الأنساق ما يبرز قبحيات المؤسسات الثقافية التي

تشكّلت تلك الأنساق في ظلها، مثل: الذكورية المهيمنة، والأنثوية المهمشة، والظلم والمظلومية، والاحتيال والمراوغة، والعزلة والإحباط، والصراعات الجدلية، كما ألقت الضوء على جملة من الأنساق التي تراعي الفضائل والقيم، مثل العفة والفضيلة، والتضحية والإيثار، مما جعل الرواية ذات رؤية متوازنة للمجتمع.

5- أسفرت الأنساق الثقافية في رواية ريام وكفى عن ثقافة تراكمية وأنماط ذهنية سائدة، تشكلت في ظلّ مؤثرات إيديولوجية، وفكرية، وقيمية، واجتماعية، ونفسية، وسلوكية، فبرزت صور للمرأة المنمطة مثل صورة الزوجة المذعنة، والمرأة المتسلطة، والمسترجلة، والعانس، والأمية، والعاهرة.

## الهوامش والإحالات:

(1) النمط: نمذجة تتوخى ترسيخ شكل معيّن، علوش، معجم المصطلحات الأدبية: 221.

(2) يُنظر: إبراهيم، السرد النسوي: 105.

(3) يُنظر: الغذامي، النقد الثقافي: 63.

(4) تبلورت الدراسات الثقافية في مرحلة الستينات من ق20م، عندما أسس ريتشارت موغارت مركز برمنجهام للدراسات الثقافية عام 1964م، وترأّسه فيما بعد ستيورات هول. يُنظر: الخضراوي، السرد موضوعًا للدراسات الثقافية: 109.

(5) نفسه: 107.

(6) يُنظر: كوش، موسوعة الثقافة: 31.

(7) ابن منظور، لسان العرب: مادة نسق.

(8) بارت، التحليل النصي: 15.

(9) يوسف، لسانيات الخطاب: 147.

(10) خليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية: 294.

(11) موقع جائزة كتارا للرواية العربية، متاح على:
https://kataranovels.com/novelist/%D9%87%D8%AF%D9%8A%D8%A9-%D8%AD%D8%B3%D9%8A%D9%86/

(12) البازعي، والرويلي، دليل الناقد الأدبي: 140.

(13) طاهير، الخطاب المعرفي: 70.

(14) شتراوس، الأسطورةُ والمعنى: 14.

(15) يُنظر: لومان، مدخل إلى نظرية الأنساق: 7.

(16) ينظر: حيمر، في سوسيولوجيا الثقافة والمثقفين: 32.

(17) يُنظر: عليمات، النقد النسقي: 20.

(18) نفسه: 99.

(19) واصل، والمحفلي، الصورة النمطية: 104.

(20) ينظر: سعدون، الذاكرة الأنثوية: 246.

(21) حسين، ريام وكفى: 48-120.

(22) يُنظر: حجازي، ما بعد الثقافة: 11، 12.

(23) يُنظر: خليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية: 292.

(24) معتصم، المرأة والسرد: 131.

(25) وولين، مقولات النقد الثقافي: 86، 87.

(26) يُنظر: إيزابرجر، النقد الثقافي: 83.

(27) حسين، ريام وكفى: 118

(28) نفسه:125

(29) حجازي، التخلف الاجتماعي: 78.

(30) يُنظر: بلعلى، خطاب الأنساق: 207.

(31) الغذامي، النقد الثقافي: 79.

(32) إبراهيم، السرد النسوي: 30، 31.

(33) حسين، ريام وكفى: 122

(34) يُنظر: إبراهيم، السرد النسوي: 66.

(35) حسين، ريام وكفى: 123.

(36) ينظر: النابي، نساء الصبر في ريام وكفى: 26.

(37) ينظر: السرد المضاد في رواية ريام وكفى: 278.

(38) حسين، ريام وكفى: 2.

(39) يسمي بعضهم ابنته (غنى) على حد قول أحدهم: "لأننا في غِنى عن البنات"، وليس كل من يطلق على ابنته شيئًا من تلك الأسماء داخل في هذا الصنف، ولكن الأصل في كثير من هذه الأسماء أنها نتاج ثقافة اجتماعية رافضة للأنثى

(40) حسين، ريام وكفى: 22.

(41) نفسه: 7.

(42) نفسه: 20.

(43) نفسه: 50.

(44) حجازي، التخلف الاجتماعي: 200، 201.

(45) يُنظر: إبراهيم، السرد النسوي: 222.

(46) حسين، ريام وكفى: 135.

(47) نفسه: 135.

(48) نفسه: 126.

(49) نفسه، الصفحة نفسها.

(50) نفسه: 168.

(51) نفسه: 22.

(52) نفسه: 50.

(53) ينظر: إبراهيم، السرد النسوي: 11، 12.

(54) حسين، ريام وكفى: 74.

(55) نفسه: 74، 75.

(56) نفسه: 76.

(57) عطار، ميثاق حسن: 277.

(58) حسين، ريام وكفى: 155.

(59) نفسه: 163.

(60) نفسه: 13.

(61) نفسه: 5.

(62) بلعلي، خطاب الأنساق: 260، 261.

(63) الغذامي، المرأة واللغة: 34.

(64) حسين، ريام وكفى: 54.

(65) نفسه: 30.

(66) نفسه: 120.

(67) بو عزة، سرديات ثقافية: 38.

(68) حسين، ريام وكفى: 81.

(69) نفسه: 21.

(70) نفسه: 20.

(71) نفسه: 22.

(72) نفسه: 118.

(73) نفسه: 19

(74) نفسه: 90.

(75) نفسه: 90.

(76) نفسه: 90، 132.

(77) يُنظر: إبراهيم، السرد النسوي: 112.

(78) حجازي، التخلف الاجتماعي: 217.

(79) حسين، ريام وكفى: 123.

(80) نفسه: 34، 35. والمعدان من يصنعون الحصائر والبواري، ويربّون الجاموس

(81) الغذامي، المرأة واللغة: 10.

(82) حجازي، التخلف الاجتماعي: 52.

(83) حسين، ريام وكفى: 54.

(84) نفسه: 51.

(85) نفسه: 54.

(86) الغذامي، المرأة واللغة: 10.

(87) حسين، ريام وكفى، 55.

(88) نفسه: 120.

(89) نفسه: 51.

(90) سعدون، الذاكرة الأنثوية: 247.

(91) حسين، ريام وكفى: 111.

(92) يُنظر: بيرجر، ودوجلاس، وفوكو، وهابرماس: التحليل الثقافي: 297.

(93) حسين، ريام وكفى: 62.

(94) نفسه: 62.

(95) نفسه: 98.

(96) نفسه: 98.

(97) نفسه: 126.

(98) نفسه: 130.

(99) نفسه: 124.

(100) نفسه: 105.

(101) نفسه: 77.

(102) نفسه، الصفحة نفسها.

(103) يُنظر: وردي، والقيسي، التناص التراثي في رواية ريام وكفى: 57.

(104) حسين، ريام وكفى: 89.

(105) نفسه: 95، 96.

**قائمة المصادروالمراجع:**

1) إبراهيم، عبدالله، السرد النسوي - الثقافة الأبوية- الهوية الأنثوية- والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2011م.
2) بارت، رولان، التحليل النصي، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين، المغرب، 2009م.
3) البازعي، سعد، والرويلي، ميجان، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002م.
4) بلعلى، آمنة، خطاب الأنساق - الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، النادي الأدبي بالباحة، السعودية، 2014م.
5) بو عزة، محمد، سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، 2014م.
6) بيرجر، بيتر ل، ودوجلاس، ماري، وفوكو، ميشيل، وهابرماس، يورجين، التحليل الثقافي، تحرير: روبرت وشنو، وجيمس وينسون هنتر، وألبرت بيرجين، وإديث كريزويل، ترجمة: فاروق أحمد مصطفى، محمد حافظ دياب، مرفت العشماوي، ونادية أحمد محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009م.
7) حجازي، مصطفى، التخلف الاجتماعي - مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2016م.
8) حجازي، ياسر، ما بعد الثقافة - التداوليات اللانهائية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2014م.
9) حسين، هدية: ريام وكفى، دار رؤية، مصر، 2014م.
10) حيمر، عبد السلام، في سوسيولوجيا الثقافة والمثقفين - من سوسيولوجيا التمثّلات إلى سوسيولوجيا الفعل الاجتماعي، الشبكة العربية للأبحاث، بيروت، 2009م.
11) الخضراوي، إدريس، السرد موضوعًا للدراسات الثقافية، مجلة تبيّن، صادرة عن المركز العربي للأبحاث، الدوحة، مج2، ع7، 2014م.
12) خليل، سمير، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2016م.
13) سعدون، نادية هناوي، الذاكرة الأنثوية في رواية ريام وكفى لهدية حسين، مجلة نزوى، مسقط، ع95، 2018م.

14) شتراوس، كلود ليفي، الأسطورةُ والمعنى، ترجمة: شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م.
15) طاهير، كمال، الخطاب المعرفي للشعر العربي قبل الإسلام، أطروحة دكتوراه، كلية اللغات والآداب، جامعة باتنة، الجزائر، 2013م.
16) عطار، ميثاق حسن، السرد المضاد في رواية ريام وكفى لهدية حسين، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، العراق، مج22، ع3، 2019م.
17) علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، 1985م.
18) عليمات، يوسف محمود، النقد النسقي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، 2015م.
19) الغذامي، عبد الله محمد، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006م.
20) الغذامي، عبد الله محمد، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005م.
21) كوش، دنيس، موسوعة الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة: منير السعداني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2007م.
22) لومان، نيكولاس، مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة: فهمي حجازي، منشورات الجمل، بغداد، 2010م.
23) معتصم، محمد، المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2004م.
24) ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت.
25) موقع جائزة كتارا للرواية العربية، متاح على:
https://kataranovels.com/novelist/%D9%87%D8%AF%D9%8A%D8%A9-%D8%AD%D8%B3%D9%8A%D9%86
26) النابي، ممدوح فراج، نساء الصبر في ريام وكفى للعراقية هدية حسين، مجلة المشرق العراقية، العراق، 2015م، متاح على الرابط: https://thaqafat.com/2015/06/26505
27) واصل، عصان، والمحفلي محمد، الصورة النمطية للمرأة في كتاب (حكايات وأساطير يمنية)، مجلة أنساق، كلية الآداب، جامعة قطر، قطر، مج5، ع1، 2021.
28) وردي، إنعام منذر، والقيسي، ماجد عبد الله مهدي، التناص التراثي في رواية ريام وكفى للروائية هدية حسين، مجلة الأستاذ، كلية التربية ابن رشد، جامعة بغداد، مج1، ع219، 2016م.
29) وولين، ريتشارد، مقولات النقد الثقافي مدرسة فرانكفورت الوجودية، ما بعد البنيوية، ترجمة: محمد عناني، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016م.
30) يوسف، عبد الفتاح أحمد، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة - فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010م.

**Arabic References**

1) ʾIbrāhīm, ʿAbdallāh, al-Sard al-Niswī - al-Ṯaqāfah al-ʾAbawīyah - al-Huwīyah al-ʾAnṯawīyah - & al-Ǧasad, al-Mūʾassasat al-ʿArabīyah lil-Dirāsāt & al-Našr, Bayrūt, 2011.
2) Bart, Roland, al-Taḥlīl al-Naṣṣī, tr. ʿAbdalkabīr al-Šarqāwī, Dār al-Takwīn, al-Maġrib, 2009.
3) al-Bāziʿī, Saʿd, & al-Ruwylī, Mīǧān, Dalīl al-Nāqid al-ʾAdabī, al-Markaz al-Ṯaqāfī al-ʿArabī, al-Dār al-Bayḍāʾ, 2002.
4) Bilʿalī, Āminah, Ḫaṭṭāb al-ʾAnsāq - al-Šiʿr al-ʿArabī fī Maṭlaʿ al-ʾAlfīyah al-Ṯāliṯah, al-Nādī al-ʾAdabī bi-al-Bāḥah, al-Suʿūdīyah, 2014.
5) Bū ʿAzzah, Muḥammad, Sardīyāt Ṯaqāfīyah min Siyāsāt al-Huwīyah ʾilá Siyāsāt al-Iḫtilāf, Dār al-ʾAmān, al-Ribāṭ, 2014.
6) Berger. Peter L, Douglas, Mary, Foucault, Michel, and Habermas, Jürgen, al-Taḥlīl al-Ṯaqāfī, ed: Robert Wuthnow, James Davison Hunter, Albert J. Bergesen, Edith Kurzweil, tr. Fārūq ʾAḥmad Muṣṭafá, Muḥammad Ḥāfiẓ Diyāb, Mirfat al-ʿAšmāwī, & Nādyah ʾAḥmad Muḥammad, al-Hayʾah al-Miṣrīyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, al-Qāhirah, 2009.
7) Ḥiǧāzī, Muṣṭafá, al-Taḫalluf al-Iǧtimāʿī - Madḫal ʾilá Saykūlūǧīyat al-ʾInsān al-Maqhūr, al-Markaz al-Ṯaqāfī al-ʿArabī, al-Dār al-Bayḍāʾ, 2016.
8) Ḥiǧāzī, Yāsir, mā baʿda al-Ṯaqāfah – al-Tadāwlīyāt al-Lānihāʾīyah, al-Markaz al-Ṯaqāfī al-ʿArabī, al-Dār al-Bayḍāʾ, 2014.
9) Ḥusayn, Hadīyah: Rīyām & Kafá, Dār Rūʾyah, Miṣr, 2014.
10) Ḥaymar, ʿAbdalsalām, fī Sūsiyūlūǧiyā al-Ṯaqāfah & al-Muṯaqqafīn - min Sūsiyūlūǧiyā al-Tamṯṯulāt ʾilá Sūsiyūlūǧiyā al-Fiʿl al-Iǧtimāʿī, al-Šabakah al-ʿArabīyah lil-ʾAbḥāṯ, Bayrūt, 2009.
11) al-Ḫaḍrāwī, ʾIdrīs, al-Sard Mawḍiʿan lil-Dirāsāt al-Ṯaqāfīyah, Maǧallat Tabyyan, Ṣādirah ʿan al-Markaz al-ʿArabī lil-ʾAbḥāṯ, al-Dawḥah, V 2, I 7, 2014.
12) Ḫalīl, Samīr, Dalīl Muṣṭalaḥāt al-Dirāsāt al-Ṯaqāfīyah & al-Naqd al-Ṯaqāfī, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 2016.
13) Saʿdūn, Nādyah Hannāwī, al-Ḏākirah al-ʾUnṯawīyah fī Riwāyah Rīyām & Kafá li-Hadīyah Ḥusayn, Maǧallat Nazwá, Masqaṭ, I 95, 2018.
14) Strauss, Claude Levi, al-ʾUsṭūratu & al-Maʿná, tr. Šākir ʿAbdalḥamīd, Dār al-Šuʾūn al-Ṯaqāfīyah al-ʿĀmmah, Baġdād, 1986.

15) Ṭāhyr, Kamāl, al-Ḫiṭāb al-Maʿrifī lil-Šiʿr al-ʿArabī Qabla al-ʾIslām, PhD Thesis, Kullīyat al-Luġāt & al-Ādāb, Ğāmiʿat Bātnah, al-Ğazāʾir, 2013.

16) ʿAṭṭār, Mīṯāq Ḥasan, al-Sard al-Muḍād fī Rīwāyah Rīyām & Kafá li-Hadīyah Ḥusayn, Mağallat al-Qādisīyah lil-ʿUlūm al-Insānīyah, al-ʿIrāq, V 22, I 3, 2019.

17) ʿAllūš, Saʿīd, Muʿğam al-Muṣṭalaḥāt al-ʾAdabīyah al-Muʿāṣirah, Dār al-Kitāb al-Lubnānī, Bayrūt, Sūšbrīs, al-Dār al-Bayḍāʾ, 1985.

18) ʿUlaymāt, Yūsuf Maḥmūd, al-Naqd al-Nasaqī, al-ʾAhlīyah lil-Našr & al-Tawzīʿ, ʿAmmān, 2015.

19) al-Ġaḏḏāmī, ʿAbdallāh Muḥammad, al-Marʾah & al-luġah, al-Markaz al-Ṯaqāfī al-ʿArabī, al-Dār al-Bayḍāʾ, 2006.

20) al-Ġaḏḏāmī, ʿAbdallāh Muḥammad, al-Naqd al-Ṯaqāfī qirāʾah fī al-ʾAnsāq al-Ṯaqāfīyah al-ʿArabīyah, al-Markaz al-Ṯaqāfī al-ʿArabī, al-Dār al-Bayḍāʾ, 2005.

21) Koch, Dennis, Mawsūʿat al-Ṯaqāfah fī al-ʿUlūm al-Iğtimāʿīyah, tr. Munīr al-Saʿdānī, al-Munaẓẓamah al-ʿArabīyah lil-Tarğamah, Bayrūt, 2007.

22) Luhmann, Niklas, Madḫal ʾilá Naẓarīyat al-ʾAnsāq, tr. Fahmī Ḥiğāzī, Manšūrāt al-Ğamal, Baġdād, 2010.

23) Muʿtaṣim, Muḥammad, al-Marʾah & al-Sard, Dār al-Ṯaqāfah, al-Dār al-Bayḍāʾ, 2004.

24) ibn Manẓūr, Muḥammad Ibn Mukarram, Lisān al-ʿArab, Dār Ṣādir, Bayrūt, N. D.

25) Mawqiʿ Ğāʾizat Katārā lil-Riwāyah al-ʿArabīyah, mutāḥ ʿalá: https://kataranovels.com/novelist/%D9%87%D8%AF%D9%8A%D8%A9-%D8%AD%D8%B3%D9%8A%D9%86

26) al-Nābī, Mamdūḥ Farrāğ, Nisāʾ al-Ṣabr fī Rīyām & Kafá lil-ʿIrāqīyah Hadīyah Ḥusayn, Mağallat al-Mašriq al-ʿIrāqīyah, al-ʿIrāq, al-ʿadad, 2015, Link: https://thaqafat.com/2015/06/26505.

27) **Wasel, Esam, and Al-Mahfali, Mohammed, Women Stereotype in the Book: Yemeni Tales and Legends, ANSAQ Journal, V 5 I 1.** https://doi.org/10.29117/Ansaq.2021.0132

28) Wardī, ʾInʿām Munḏir, & al-Qaysī, Māğid ʿAbdallāh Mahdī, al-Tanāṣṣ al-Turāṯī fī Rīwāyah Rīyām & Kafá lil-Riwāʾīyah Hadīyah Ḥusayn, Mağallat al-ʾUstāḏ, Kullīyat al-Tarbiyah Ibn Rušd, Ğāmiʿat Baġdād, mğ1, ʿ219, 2016.

29) Wolin, Richard, Maqūlāt al-Naqd al-Ṯaqāfī Madrasat Frankfur al-Wuğūdīyah, mā baʿda al-Binyawīyah, tr. Muḥammad ʿInānī, al-Markaz al-Qawmī lil-Tarğamah, al-Qāhirah, 2016.

30) Yūsuf, ʿAbdalfattāḥ ʾAḥmad, Lisānīyāt al-khiṭāb & ʾNsāq al-Thaqāfah-Falsafat al-maʿná bayna Niẓām al-khiṭāb & shurūṭ al-Thaqāfah, Manshūrāt al-Ikhtilāf, al-Jazāʾir, al-Dār al-ʿArabīyah lil-ʿUlūm Nāshirūn, Bayrūt, 2010.