OPEN ACCESS
Received: 28 -04 -2024
Accepted: 27- 07-2024

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Breaking Out of the Bottle، Breaking Out of the Pattern: A Reading of the Implied Patterns in the Novel The Bottle by Youssef Al-Mohaimeed

Dr. Omar Saeed Basarih *
omerksu60@gmail.com

Abstract

This research aims to uncover the underlying cultural patterns in the novel *The Bottle* by the Saudi novelist Yousef Al-Mohaimeed. The study employs cultural criticism, with a particular focus on the concept of implicit patterns. The novel's emphasis on systemic patterns, highlighted by the title's connection between women and the bottle, serves as the motivation for choosing this topic. The narrative explores these patterns through various perspectives. The research is structured into an introduction and two main sections. The first section examines the symbolic significance of the pattern in the novel's title, while the second section explores how these implicit connotations permeate the text and influence the formation of dominant and opposing perceptions. The study of the female characters reveals the existence of a metaphorical cultural "bottle" shaped by male perceptions of women, which creates a restrictive framework that the female characters attempt to break free from in different ways. The research also demonstrates that escaping this "bottle"—or restriction—is contingent upon breaking away from these dominant patterns by exposing and deconstructing them.

Keywords: Bottle Novel, Cultural Pattern, Implicit Pattern, Women.

* Assistant Professor of Modern Literature and Criticism, Department of Arabic Language, College of Arts and Humanities, Hadhramout University, Republic of Yemen.

Cite this article as: Basarih, Omar Saeed. (2024). Breaking Out of the Bottle، Breaking Out of the Pattern: A Reading of the Implied Patterns in the Novel The Bottle by Youssef Al-Mohaimeed, *Arts for Linguistic & Literary Studies*, *6*(3): 259 -281.

© 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.

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2024/04/28م
تاريخ القبول: 2024/07/27م

الخروج من القارورة/ الخروج من النسق: قراءة الأنساق المضمرة في رواية القارورة ليوسف المحيميد

د. عمر سعيد باصريح *
omerksu60@gmail.com

الملخّص:

يسعى هذا البحث إلى كشف الأنساق الثقافية المضمرة في رواية (القارورة) للروائي السعودي يوسف المحيميد. ويعتمد في ذلك على النقد الثقافي؛ لما له من اهتمام بمفهوم النسق المضمر. ويعود سبب اختيار هذا الموضوع إلى اشتغال الرواية المكثّف على موضوع الأنساق منذ العنوان، الذي يربط بين المرأة والقارورة بدلالات نسقية، يعالجها السرد عبر تصوّراته المتعددة. ومن هنا قُسّم البحث إلى مقدمة وقسمين، يتابع القسم الأول دلالات النسق في العنوان، ويتابع القسم الآخر تسرّب تلك الدلالات المضمرة في المتن وأثرها على إنتاج التصوّرات المهيمنة والرافضة. وقد تبيّن من خلال دراسة الشخصيات الأنثوية أن ثمة قارورة ثقافية ضخمة قد تشكّلت من تصوّرات الذكور عن النساء، وشكّلت عليهن قيداً أو إطاراً حاولت الشخصيات النسائية الخروج منه بصيغ مختلفة. كما تبيّن أن الخروج من القارورة/ القيد مرهون بالخروج من النسق، أي الخروج من تلك التصوّرات الذكورية المهيمنة من خلال كشفها وتفكيكها.

الكلمات المفتاحية: رواية القارورة، النسق الثقافي، النسق المضمر، المرأة.

* أستاذ الأدب والنقد الحديث المساعد - قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة حضرموت – الجمهورية اليمنية..

للاقتباس: باصريح، عمر سعيد. (2024). الخروج من القارورة/ الخروج من النسق: قراءة الأنساق المضمرة في رواية القارورة ليوسف المحيميد، *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، *6*(3): 259-281.

© 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.

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
DOI:https://doi.org/10.53286/arts.v6i3.2072

المقدمة:

تبلورت ملامح النقد الثقافي بمفهومه ما بعد البنيوي في التسعينيات من القرن الماضي، مع الناقد الأمريكي فنسنت ليتش (Vincent Leitch)، لا سيما كتابه (النقد الثقافي النظرية الأدبية وما بعد البنيوية) الذي دعا فيه إلى نقد ثقافي ما بعد بنيوي يتجاوز الدراسة الشكلانية، ويدرس الأنساق الثقافية في الخطاب، التي سمّاها (نُظم العقل/اللاعقل). ويرى أن "المهمة الجوهرية للنقد الثقافي هي ربط مجالات الدراسة بنظم العقل/اللاعقل" (ليتش، 2022، ص 33)، أي "إجراء مساءلة نقدية ثقافية؛ بما يستلزم فحص وتقييم ما هو مهيمن وما هو معارض من المعتقدات والفئات والممارسات والتمثيلات، والبحث عن الأسباب والمكونات والنتائج" (ليتش، 2022، ص 34).

وقد تلقّى دعوة ليتش نقاد من ثقافات شتى، ومنهم النقاد العرب. فظهرت دراسات نقدية عربية تدعو إلى نقد ثقافي ما بعد بنيوي يستجلي الدلالات النسقية المضمرة في النصوص، وهي "استجابة منهجية للتغيّرات التي شهدتها عمليات الإنتاج الأدبي والثقافي في المجتمعات العربية الحديثة والمعاصرة" (اصطيف، 2017، ص 17)، ومن هذه الدراسات: دراسة الغذامي (النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ودراسة نادر كاظم (تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط)، ودراسة محسن الموسوي (النظرية والنقد الثقافي)، ودراسة صلاح قنصوة (تمارين في النقد الثقافي)، ودراسة عبدالقادر الرباعي (تحولات النقد الثقافي).

وقد قاربت هذه الدراسات وغيرها مفهوم النسق، بوصفه مفهومًا مركزيًا في النقد الثقافي، وحددته من زوايا نظر متعددة. وستعتمد الدراسة هنا مفهوم النسق كما هو عند الغذامي، أي من حيث هو دلالة مضمرة منغرسة في الخطاب، ومؤلفتها الثقافة نفسها (الغذامي، 2005، ص 79).

وللنسق عند الغذامي وظيفته التي إن حدثت فإنها تحوّل النص إلى حادثة ثقافية تستدعي النقد الثقافي، وهي "لا تحدث إلا في وضع محدّد ومقيّد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضًا وناسخًا للظاهر، ويكون ذلك في نص واحد أو ما هو في حكم النص الواحد. ويشترط في النص أن يكون جماليًا، وأن يكون جماهيريًا" (الغذامي، 2005، ص 77).

وعلى هذا المفهوم يصبح المضمر شرطًا لا بدّ منه؛ لكشف ما يتسرّب من اللاوعي الجمعي لثقافة ما إلى الخطاب، وهو ما يميّزه عن النسق الظاهر، الذي هو نسق جمالي واعٍ يكتبه الشاعر ويدخل ضمن وعيه.

وهو هنا يتسرّب عبر تصوّرات مضمرة في رواية القارورة، وتأمل تلك التصوّرات سيكشف حركة النسق في رسم الصور وتشكيل التصورات (الغذامي،2017، ص 10).

أما رواية القارورة للمحيميد فهي تنتمي إلى مرحلة مهمة من مراحل الرواية السعودية، سمّاها بعض الدارسين "مرحلة التحوّلات الكبرى" (النعمي،2009، ص 30). وقد أُتخذت فيها الرواية خطابًا تنويريًّا غنيًّا بمحمولاته الثقافية؛ ومن ثَمَّ فإنَ هذه الروايات ذات أهمية في المراجعة النقدية، لا سيما من الناحية الثقافية، إذ إن النقد الثقافي هو كشف للأنساق المضمرة التي لا تستجيب للتغيير بسهولة، وتظل تراوغ وتختلق الأقنعة التي تمكنها من التخفّي. كما أن هذه الرواية -على أهميتها- لم تحظَ بالكثير من الدراسات، ولم تُدرس – في حدود اطلاعي – من منظور النقد الثقافي، وهو المنظور النقدي الذي تعتمده هذه الدراسة.

وتفترض الدراسة أن الرواية قد اشتغلت على موضوع الأنساق منذ العنوان (القارورة) الذي يربط ثقافيًّا بين المرأة والقارورة، ويحيل في دلالاته النسقية على الإطار والقيد والأزمة، ويعزّز ذلك ظهور الشخصيات النسائية في صراعها مع النسق الذي تتأوله الدراسة بالقارورة الثقافية، أي أن القارورة في أحد مستويات ترميزها تصبح مرادفة للنسق الثقافي المسؤول عن إنتاج التصورات المضمرة.

ولهذا فإن البحث يسعى من خلال ما اعتمده من أدوات إلى الإجابة عن الأسئلة الآتية:

- ما الدلالة الثقافية للقارورة؟
- وكيف تجلّت الأنساق الثقافية في الرواية؟
- ما التصوّرات المضمرة التي تعزّز الدلالات النسقية للقارورة؟
- ما التصوّرات المضادة التي تفكك الدلالات النسقية للقارورة؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات قُسّم البحث إلى قسمين:

الأول: دلالات العنوان: الذي مرّ بتحولات دلالية تبعًا لتوظيفات القارورة في السرد، من المعنى المادي للقارورة (قارورة الجدة)، إلى المعنى السردي (الرواية/القارورة)، إلى المعنى النسقي (المرأة القارورة)، التي عليها أن تتلقى وتصمت وتتوارى وتخفي ما بداخلها.

الثاني: الدلالات النسقية في المتن، وتصبح فيه القارورة مرادفًا للنسق، تنبث دلالاتها في الرواية، وتتحكّم في خلق التصوّرات المضمرة، ويمكن إيضاح تلك الدلالات عبر ثلاثة تصوّرات مضمرة، هي:

1. الذكورة ضد الأنوثة
2. الأنثى ضد الأنوثة
3. الأنوثة ضد الذكورة.

أولًا: العنوان والنسق

قارورة الجدة:

حينما نتابع ظهور كلمة (القارورة) ودلالتها في الرواية، سنجد أنها ظهرت للمرّة الأولى وصفًا لقارورة "عتيقة على سطحها نقوش هندية فضيّة" (المحيميد، 2011، ص 15)، كانت منيرة تحتفظ بها من جدتها، حيث منحتها إياها هدية عندما كانت في السابعة من عمرها، نظير إبداعها في الحكي، فنالت بذلك تلك القارورة التي وردت صفاتها، بأنها "قارورة كبيرة... بلون فضّي لامع، وبداخلها كرات صغيرة وملوّنة من الحلوى" (المحيميد، 2011، ص 21، 22).

غير أن الجدّة عندما ناولتها القارورة قالت لها: "احفظي هذه القارورة، فقد تكون نجاة لحزنك" (المحيميد، 2011، ص 22). ومن هنا يبدأ الترميز للقارورة، التي كانت مكافأة لمنيرة على حكايتها الحزينة عن الحطّاب النجدي وبناته الثلاث، فالقارورة هنا -من خلال حديث الجدة- تبدأ انتقالاتها الترميزية حينما تكون نجاة لمنيرة من أحزانها.

وأن تصبح القارورة نجاة من الحزن فإن ذلك ينقلها من مستواها المادي المألوف إلى مستوى رمزي غير مألوف. غير أنها في انتقالها هذا تظل مرتبطة بالحزن، إذ هي في ماضيها مكافأة على قصة حزينة، وهي في مستقبلها نجاة من الحزن، فقد جاءت من أحزان منيرة وأختيها وجدتهن على بنات الحطّاب، أي جاءت من أحزان النساء على النساء، وستظل ترافق أحزان منيرة ونساء أخريات مستقبلًا؛ وهو ما يعني أن انتقال القارورة إلى معناها الرمزي سيظل مرتبطًا بأحزان النساء.

حتى عندما وضعت القبّون الصغير في القارورة ومات، أخذت جدتها القارورة وأقنعتها بـ"أنها ستحكي للقبّون حكايات مفرحة وتثير البهجة، حتى تتحرك قوائمه ويخرج" (المحيميد، 2011، ص 22). فالخروج من القارورة هنا يرتبط بحكايات الفرح والبهجة، أما الحزن (الحكايات الحزينة) فهي الحكايات الميتة التي ينبغي أن تظل حبيسة القارورة ولا تخرج.

وتعميقًا للمستوى الترميزي في القارورة، أوصت الجدة منيرة بقولها:

".لا تضعي فيها الحي حتى لا يموت!

قالت لي جدتي ذلك، وقد ناولتني القارورة، ثم أضافت وهي تهزّها في وجهي:

.ضعي فيها الحكايات الميتة كي تعيش!" (المحيميد، 2011، ص 23).

والفعلان (لا تضعي/ ضعي) يوضحان الطريقة التي توصي بها الجدة لاستعمال القارورة، كما أن لفعل الهزّ دلالته التي ترتبط بالخروج والحياة. وهنا يتعمّق مستوى الترميز للقارورة، حينما تأخذ القارورة

وظيفة مزدوجة، فهي تقتل الأحياء، وتحيي حكاياتهم الميتة، وبما أنها ذات وظيفة مزدوجة فإن الجدة تحرص على توضيح التعامل السليم مع القارورة (لا تضعي/ ضعي).

وبما أن القارورة الآن أصبحت في مستوى الترميز فإنه يحق لنا أن نتأوّل معنى كلام الجدة عنها، أي عبر وظيفتها المزدوجة التي تميت بها الحي، وتحيي بها الحكايات الميتة. ومعناها الأول يتعلق بالقارورة المادية ذاتها، أنها تقتل الكائنات الصغيرة التي توضع فيها، كما هو حال القبّون الصغير. وتحتفظ بحكايات منيرة التي تطويها وتدسّها بداخلها كي تبقى وتعيش، مع أنها حكايات قديمة وقد انتهت وماتت، لكنها تمثّل جزءًا منها يظل يعيش في قارورة ما، فهو في البدء يعيش في قارورة الجدة، ثم ينتقل للعيش في الرواية (القارورة). لكن القارورة ستحيل على معانٍ أخرى أيضًا.

المرأة/ القارورة:

وإذا ما قاربنا معنى آخر من معاني القارورة وهو الذي يربط بين المرأة نفسها والقارورة، فهو معنى قديم في الثقافة العربية، إذ إن المرأة قبل الإسلام كانت تُكنّى بكنى متعددة منها القارورة، ثم إن هذا الربط الثقافي العربي للمرأة بالقارورة امتدّ عند العرب بعد الإسلام، جاء في لسان العرب أن العرب تسمّي المرأة القارورة وأنها تكنّي عنها بها، ومن ذلك ما ورد في الأثر من الرفق بالقوارير (ابن منظور، د.ت: 102/5)، وهو معنى حاضر في دلالات القارورة (الوعاء، الاستقبال، الضعف، الكسر، الإخفاء، الوأد..).

وقد وردت إشارات في الرواية تلمح إلى معنى الوأد، فمنيرة تتحدّث أنها كانت تطوي ورق يومياتها "فتدسها في فم قارورة عتيقة" (المحيميد، 2011، ص 15). و(الدّس) كلمة لها حمولتها الدينية التي تحيل على الوأد والإخفاء، كما في قوله تعالى: ﴿أَيُمْسِكُهُ عَلَى هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ﴾ [النحل: 59]. وهي كلمة هنا تربط بين القارورة والوأد. والإخفاء في كلمة الدس له علاقة بالفضيحة أو العار أو الخوف منهما، وهو المعنى الذي ترتبط به حكايات النساء في القارورة، حيث يُتخلّص منها بالإخفاء خوفًا من الفضيحة والعار (الدس)؛ لهذا كانت منيرة تدسّ حكاياتها في فم القارورة لتخفيها -مؤقتًا- خوفًا من أن يطلع عليها أحد.

ثمة نسق مضمر إذن يتضاد مع الآية الكريمة وتظل تستدعيه الثقافة برمزيات مختلفة، وتستشعره منيرة وهي تخفي حكاياتها في فم القارورة، وكأن القارورة تتحوّل إلى قبر في ذهنها تئد فيه حكاياتها وحكايات نساء أخريات معها، قبر يتشابه في فمه الذي يلتهم فريسته مع فم قارورتها الذي يلتقط تلك الحكايات المحكومة بالعار والفضيحة. وهذا التصوّر الذهني أحالت عليه كلمة (تدسّ) بنسقيها المتضادين: نسق الوأد، والنسق الديني المضاد له.

وإذا كانت النصوص الثقافية - من خلال الربط بين المرأة والقارورة- تحيل على دلالات الضعف والكسر والتلقي والإخفاء.. فإن الرواية هنا تركز على تلك الدلالات وتستثمرها في بناء تصوّرات شخصياتها

النسقية عن المرأة. وعلى هذا المعنى فإن المرأة تغدو قارورة أخرى، وأن الحكاية قد تظل حبيسة المرأة القارورة ولن تغادرها، وقد تتحرّر منها إلى الفضاء الثقافي. والمعنى الأول هو الذي تحيل عليه كلمة الدسّ كما سبق، فهو يولّد الشعور بالخوف من حفظ الحكاية وموتها في قارورة الجدة أو تبقى سرًا لها يموت معها. وهنا تتشابه هي مع قارورتها، فتكون هي قارورة أخرى تحبس الحكاية ولا تسمح لها بالذيوع.

فالمرأة القارورة تحفظ أسرارها وتحتفظ بها وتخفيها عن الآخرين، وهذا هو المعنى النسقي الذي تتوارثه النساء، فالجدة تورث حفيدتها قارورتها وتوصيها بأن تحفظ فيها أسرارها ولا تذيعها؛ لأن ثقافة العيب تمنعها من إذاعتها ونشرها، أي أن المعنى النسقي ينتقل عبر الجدة إلى حفيدتها، فكما أن الجدة تمثّل تاريخ الحكي فهي أيضًا تمثّل تاريخ النسق، إذ تعلمها الحكي وتعلمها أن تحتفظ بأسرارها بعيدًا عن الرجل، أي تتوارث المعنى النسقي (المرأة/القارورة).

وقد استدعت منيرة في موضع آخر من الرواية جدتها القديمة شهرزاد عندما كانت تتخيّل زوجها العجوز، وكأنه شهريارها الخاص، الذي ستحكي له حكايات لكن ليست حكايات القارورة كما تقول (المحيميد، 2011، ص 229، 230). فهي شهرزاد التي تختلق حكايات لآخرين غيرها، وتحرص على وأد حكاياتها.

يعضد معنى (المرأة القارورة) وظيفة التلقّي والاستقبال التي تمت برمجتها عليها منذ طفولتها، كما تقول منيرة، وقد استشعرتها لاحقًا أو وعت تلك البرمجة، إذ تقول: "كنت أنثى، مجرّد أنثى مهضومة الجناح كما يراني الناس في بلادي، أنثى لا حول لي ولا قوّة، كنت أتلقّى فقط، كالأرض التي تتلقّى المطر وضوء الشمس والفأس!... كنت أتلقّى كل شيء بخنوع، حتى الحب! لم أبحث عمّن أحب، ولا يحق لي ذلك أصلًا، بل فرحت بمن يحبّني... أوليس ذلك دلالة على أنني أتلقّى وأستقبل وأنا مجرّد امرأة مستلقية؟!" (المحيميد، 2011، ص 85)، وهو شعور واضح بالمعنى النسقي الذي يتصور المرأة من خلال معنى الوعاء أو القارورة، وبفعل البرمجة التي تتعرض لها المرأة من مجتمعها.

وهي البرمجة التي انتقلت إليها من نساء سابقات عبر الأم، "هكذا علمتني أمي في الطفولة... أن أنكفئ إلى داخلي، أن أخزّن عواطفي وطاقتي في داخلي" (المحيميد، 2011، ص 86)، ونلاحظ هنا مفردات (الانكفاء) و(الداخل) و(التخزين) وهي جميعها تحيل على فعل التلقي عند المرأة والقارورة معًا، وكأن المرأة هنا قارورة أخرى. إذ لا تظهر تلك المفردات عند الحديث عن الذكور، "إخوتي الثلاثة هم من يحق لطاقاتهم أن تنفلت وتظهر إلى الخارج... وليس كمثلي مقموعة إلى الداخل" (المحيميد، 2011، ص 86).

وهذا المعنى الذي تحاول منيرة الخروج منه بعد أن وصلت إلى مرحلة الوعي به، فجاءت الإشارة إلى معنى الخروج واضحة وصريحة، "أن أفكر وأبحث وأتساءل، فهذا يعني أنني بدأت أنبجس نحو الخارج"

(المحيميد، 2011، ص 86). والانبجاس نحو الخارج تعبير عن تصوّر مضمر آخر يواجه معنى (المرأة/ القارورة).

وحينما تتحدث منيرة عن هذا المعنى (معنى المرأة القارورة التي تنكفئ إلى داخلها)، تستعمل فعل القول (هكذا علمتني أمي، أو قالوا لي إنك أنثى، أو قالت لي أمي)، وهو فعل يحيل على البرمجة الثقافية التي جعلتها تعتاد بأنها قارورة تتلقى وتستقبل فحسب، وهو الوضع الذي توارثته وتكرّر عليها بالتعليم (علمتني) وبالقول (قالوا، قالت)؛ حتى ترسّخ لديها. ولكن حديثها هنا عنه هو وعي به ومحاولة للخروج عليه.

فـ(المرأة/القارورة) هو المعنى النسقي الذي تحاول الساردة الخروج منه، وهو المعنى الذي ظل مع أختيها نورة ومنى وهو أيضًا المعنى السائد في المجتمع العربي، وقد خرجت منيرة منه عندما دفعت حكايتها وأخرجتها أولًا عبر كتابتها في يوميات إلى قارورة الجدة، ثم أخرجتها من قارورة الجدة وحوّلت تلك اليوميّات إلى رواية القارورة، أي أن الحكاية خرجت من قارورة أولى هي منيرة نفسها (وهو المعنى الثقافي القديم)، إلى قارورة ثانية هي قارورة الجدة (معنى الوسيط الذي يخفي السر إلى حين)، ثم إلى قارورة ثالثة هي قارورة المحيميد، أقصد الرواية القارورة (التي تذيع السرد وتفضح النسق). كما سنرى.

الرو اية/ القارورة:

هي المعنى السردي للقارورة، الذي ينتقل بالحكاية إلى فضاء مفتوح، وعندما تصبح الرواية قارورة أخرى لحكاية منيرة يصبح الحي والميت المراد في قول الجدة يتجاوز الكائنات الصغيرة التي كانت منيرة تلعب معها وتضعها في قارورتها، إلى أحياء آخرين تضع حكاياتهم في القارورة السردية، فهي قارورة تتسع لحكاية منيرة وحكايات نساء أخريات، حكايات ميتة تضعها منيرة في السرد لتعيش أكثر، كما أوصتها جدتها.

يحقق هذا المعنى تحولًا في مواجهة النسق الذي لا يبيح للمرأة الكلام أمام الرجال، أي لا يسمح لها بالكتابة والحديث المعلن، وإنما ترتبط بالحكي الشفوي والصمت، فيأخذ الرجل من هذه الثنائية (الكتابة)، ويترك للمرأة (الحكي) (الغذامي، 2006، ص 7). والحكي هنا نوع من الصمت ومرتبط به.

كيف يرتبط الحكي بالصمت؟

يرتبط في كونه حكيًا غير معلن، أي يظل شفويا خاصًا بعالم النساء، كما فعلت نبيلة التي ظلت تحكي قصتها لمنيرة، أي تتداولها بين النساء، وفي نهاية المطاف قررت أن تصمت عمّا يفعله زوج أمها حتى لا تزعزع استقرار عائلتها، فالحكي والصمت هنا سيّان، وهو ما يفرضه النسق، الذي يجعل الكلام المعلن للذكور. ويجعل الحكي المباح والصمت للنساء منذ شهرزاد التي لا تحكي عند الرجال إلا الكلام المباح، وهو الحكي الذي يبيحه النسق، وينتمي إلى عالم الرجال، لكن حكاياتها الخاصة تظل محصورة في عالم النساء، وتتداول في ذلك النطاق.

أما منيرة فتخرج عن نسق الحكي الشفوي الذي توارثته عن جدتها الأولى شهرزاد، إلى فعل الكتابة (السرد)، الذي يسمح لها بأن تحكي حكاياتها، أي أنها هنا "صارت تتكلّم وتفصح وتشهر عن إفصاحها هذا بواسطة القلم، هذا القلم الذي ظل مذكّرًا وظل أداة ذكورية" (الغذامي، 2006، ص8). ولهذا رأينا في الرواية كيف أن العائلة تتفق ضد منيرة وتحاول إجبارها على الكتابة باسم مستعار، أي الكتابة بلا هوية، وهو ما يضمن إفراغ فعل الكتابة من معناه. كما رأينا أن أخاها محمدًا العائد من أفغانستان قد "أرجع أسباب كل ما حدث لها من خديعة إلى كتاباتها الصحفية" (المحيميد، 2011، ص 14). مما يعني هنا إحساسًا ذكوريًا بأنها دخلت إلى المحظور الثقافي فتجاوزت الحكي الشفوي ومدّت يدها إلى القلم المذكّر بتعبير الغذامي.

فهي هنا من خلال المعنى السردي للقارورة تعلن تحوّلها من كونها موضوعًا لغويًا يُتحدّث عنه، إلى كونها ذاتًا فاعلة تتحدّث عن نفسها (الغذامي، 2006، ص 11). وهذا تحوّل مهم يتحقّق لها من خلال المعنى الترميزي للقارورة المضاد لنسق الحكي الشفوي والصمت والوأد. ولذلك فإن كل شخصية نسائية يبرزها السرد يمنحها مساحة تتحوّل فيها من هامشها إلى المتن، ويسمح لها بأن تتحدث وتسرد حكايتها، فتكون بذلك صوتًا سرديًا يُصغى إليه. أي تتحوّل من كونها موضوعًا للحديث إلى ذات فاعلة تتحدث عن نفسها.

ثانيًا: المتن والنسق

ترتبط القارورة في تواشجها الدلالي الثقافي مع المرأة بالإحالة على مضمرات نسقية، كما ظهرت في العنوان، هي:

1. الصمت
2. الإخفاء
3. التلقي
4. الضعف

وقد تسرّبت هذه المضمرات إلى متن الرواية عبر حكاياتها وشخصياتها المتعددة. ومن تحليل دلالات العنوان ظهر أن القارورة من خلال ما تبثّه من تصورات ضد المرأة تصبح مرادفًا للنسق، فهي قارورة ثقافية ضخمة أسهمت في بناء دلالاتها خطابات ثقافية متنوّعة، ربطت بينها وبين المرأة. يعضد ذلك صورة القارورة الضخمة على الغلاف وبداخلها حمامة بيضاء تحاول التحليق، والحمامة من رموز المرأة في الثقافة العربية (ابن منظور، د.ت: 186/5). وتصرّ الرواية على كبر حجم القارورة في أوصاف أخرى لها داخل المتن، مثل قول الساردة: "قامت جدتي وأخرجت من خزانتها قارورة كبيرة" (المحيميد، 2011، ص 21).

وعندما نتحدث هنا عن هذه القارورة الثقافية الضخمة نعني التصوّرات الذهنية التي تربط بين المرأة والقارورة في دلالاتها النسقية والتي شكّلت قيدًا على النساء في الرواية، والخروج منها هو الخروج من

القارورة. جاء التركيز على النساء هنا من خلال تركيز الرواية نفسها على الشخصيات النسائية والتصوّرات الذهنية التي تواجهها في علاقاتها بالرجل.

وتبدو هذه التصوّرات في الرواية على ثلاثة أنماط: تصوّرات ذكورية ضد المرأة، وتصورات أنثوية ضد الأنثى، وهذان التصوّران يرسّخان الدلالات المشتركة التي ينتجها النسق بين المرأة والقارورة، وتكررها حتى المرأة عن نفسها بنوع من العمى الثقافي. وتصوّر ثالث أنثوي مضاد للتصوّرين المهيمنين، يسعى إلى تفكيك المضمرات التي يرسخها ربط المرأة بالقارورة، وتفكيك النسق الثقافي الموجّه ضد المرأة الذي ترمز إليه القارورة.

1- الذكورة ضد الأنوثة

تظهر التصوّرات الذهنية الذكورية ضد المرأة من خلال الذكور الذين أبرزتهم الرواية في علاقاتهم بالنساء: (علي الدحال عشيق منيرة، وأخوها محمد الساهي، وبندر عشيق فاطمة الحساوية، ووالد نبيلة الزائف /زوج أمها، وزوج ميثاء ووالدها). وهذه عيّنات ذكورية للعشيق، والأخ، والأب، والزوج، تنطلق جميعها من تصوّرات نسقية، يظهر فيها التناقض بين المضمر والمعلن، وتسعى إلى ترسيخ الدلالات المشتركة التي تكتبها الثقافة بين المرأة والقارورة، أي تنطلق من تصوّرات مضمرة تربط بين المرأة والقارورة، فتكتسب المرأة من خلال هذا الربط الذهني دلالات القارورة، أو يجعلها تعيش فيما يشبه القارورة، ثم يظهر ذلك الربط من خلال اللغة والسلوك. وسنتابع ذلك من خلال حكايات القارورة.

كان عشيق منيرة الساهي يتعامل بشخصيتين: شخصية علي الدحال، الرائد الذي يسعى للزواج من منيرة، وهذه الشخصية الظاهرة هي المقبولة اجتماعيًا، ولكنها مزيّفة بدءًا بالاسم والوظيفة والعائلة، وانتهاء بالمشاعر. والشخصية الأخرى هي شخصيته الحقيقية، شخصية الجندي البسيط المراسل حسن العاصي الذي يتعرّض للإهانة من مديره، ويعول زوجة وستة أطفال، الشخصية المخفية غير المقبولة اجتماعيًا، التي انكشفت يوم العرس من خلال ابن خال منيرة الذي يعرف العاصي، وتضمر دوافع ومشاعر ناسخة لما في الشخصية الظاهرة. ففي الأولى يكون الحب هو الظاهر، وفي الأخرى تخفي مشاعر الانتقام والثأر.

فحين تعرّض الجندي المراسل حسن العاصي إلى إهانة من الرائد صالح الساهي شقيق منيرة، قرّر العاصي الانتقام والثأر من الرائد صالح بطريقة اختارها العاصي، وهي الزواج من شقيقته منيرة، غير أن هذا الانتقام تدثّر بالحب للإيقاع بضحيته/عشيقته منيرة.

فكانت شخصية العاشق تخفي شخصية المنتقم والثائر في داخله وتتعارض معها، والمسؤول عن هذا التعارض نسق ذكوري قبلي يبرر الانتقام من الشخص الذي يستطاع الوصول إليه، ويتصوّر الضعف فيه. وهو نسق منغرس في لاوعيه أنتج تناقضات في شخصيته.

تمتد هذه التناقضات في شخصيتي الدحال الظاهرة والباطنة، تقول منيرة: " كان يظهر في تعامله معي كرجل تقدّمي ليبرالي، ومع ذلك كنت أتردّد في كشف ما بداخلي، لشعوري أنه قروي في أعماقه الكامنة" (المحيميد، 2011، ص89).

تبدو هنا الليبرالية والتقدّم في مقابل القروية في تصوّر منيرة. حيث تحيل القروية هنا على مضمر نسقي يتحكّم في تصور الدحّال عن المرأة (العشيقة)، ومن ثم يتحكّم في سلوكه، وهو النسق الذي كانت تعيه منيرة؛ ولهذا تقول: (كنت أتردد في كشف ما بداخلي). أما حسن العاصي فيشقّق من ذاته العميقة ذاتًا أخرى يحاول من خلالها أن يحقق القبول من منيرة، فيظهر لها بالصورة التي تريدها هي، مع علمها أنه يخفي كامنًا قرويًّا لا يجيز لها كشف الوجه ولا قيادة السيارة مثلًا. وحينما تضع الساردة القروية مقابل التقدّم تقارب التحوّلات في حياة الرجل/ الشريك العربي من القروية إلى المدنية، حيث تظل تصوّراته القروية للحياة مع شريكته الأنثى حتى لو تحوّل إلى المدنية (المادية الظاهرة)، تظل القرية في أعماق تصوّراته، التي تستثار وتظهر كما في حديثها عن الأمريكي الذي كان ينظر إليها. والحديث عن القرية والمدينة هنا يتجاوز المكان بجغرافيته، إلى المكان باعتياداته وما يُتصوّر عنه من تغيّر في فهم الآخرين.

وحكاية الدحال مع منيرة هنا عمومًا ترسّخ دلالات القارورة وهي الضعف والتلقي، الضعف الذي يضمره تصرّف العاصي واستعماله منيرة في الثأر من أخيها القوي الرائد صالح، وفي استعطافه لها حينما انكشف أمره في المحكمة بأن تقبل به زوجًا لأنه يحبها. كما تظهر مضمرات الضعف وإحساس منيره به في لغتها التي تبدي عكس توقّع القارئ الذي تخاطبه هي، ففي المحكمة عندما أحسّت بتهمة الضعف في استعطاف الدحال لها، قالت: "اقترب منّي، وحاول أن يأخذ يدي ويقبلها، فطلبت بلهجة صارمة أن يلتزم مكانه وإلا خرجت بدوري من القاعة" (المحيميد، 2011، ص207، 208). وفي رفضها لطلب العائلة الكتابة باسم مستعار، أشار السارد إلى أنها "رفضت بصلابة، ووقف أبوها بجوارها فرحًا بشجاعتها وصلابتها" (المحيميد، 2011، ص11). والحديث عن الصرامة والصلابة هنا هو استشعار منها ومن السارد بتصوّر نسقي يرسّخ فيها دلالة الضعف.

كما أن منيرة قد شعرت بأن خديعتها من علي الدحّال كانت بسبب أنها اعتادت أو بُرمجت كامرأة على أن تتلقى فحسب، بما في ذلك الحب عندما شبهت نفسها بالأرض "التي تتلقى المطر وضوء الشمس والفأس!" (المحيميد، 2011، ص85). وهو ترسيخ لدلالات التلقّي بربطها مرّة بالقارورة ومرة بالأرض التي تتلقّى المطر والضوء والفأس. وهي دلالات مشتركة يقيمها النسق بين المرأة والأرض وترسّخ معنى القارورة والتلقي. من خلال تلقي دلالات الحرث والخصوبة (المطر)، والمعرفة (الضوء)، والعنف (الفأس). كلها تحدث بفعل فاعل آخر، وتأخذ هي -مثل الأرض والقارورة- موقع المفعولية (التلقّي)، وتعزّز التشبيهات بقاءها في ذلك الموقع.

وفي حكاية نبيلة تظهر شخصية الأب المزيّف الذي يعيش بشخصيتين: الأولى ظاهره أمام الأسرة والمجتمع، يمثّل فيها دور الأب لنبيلة وأخواتها الثلاث بعد زواجه من أمّهن. والثانية خفيّة تعرفها نبيلة وحدها منذ أن كانت في السنة الخامسة عشرة من عمرها، حينما كان يستغل خروج أمها وأخواتها إلى السوق ويبقى هو متذرّعًا ببعض أعباء عمله التي يريد أن ينجزها، ثم يختلي بها.

يخفي التناقض بين الصورتين نسقًا من الشبقية والخداع تخفية الشخصية غير السويّة لذلك الرجل الذي اعتادت نبيلة أن تدعوه أبًا، وجاءت الصورة الأخرى الظاهرة للتغطية على الشخصية الحقيقية وتضمن تمريرها. كان النسق هنا يستفيد من خطابات المنظومة الثقافية، مثل الخطاب الاجتماعي الذي منحه درجة الأبوّة لنبيلة وأخواتها؛ بسبب تربيته لهن من صغرهن. كما استفاد من الخطاب الديني المتشدّد حينها الذي لا يجيز سفر المرأة إلا بمحرم، فكان يسافر معها محرمًا (وهذا من الشخصية الظاهرة)، ولكنه يستغل وجوده معها في السفر ويختلي بها (وهذا من الشخصية القبيحة المتخفية).

كانت نبيلة قد أشارت إلى أن أباها يسافر معها كمحرم، وقد فعل ذلك منذ عامين في إحدى سفراتها، وسكن معها في الفندق، في غرفتين منفصلتين متجاورتين؛ لدفع الشبهة عنه، لكنه لا يكف عن طرق الباب ليلًا مثل عابر سبيل (المحيميد، 2011، ص33).

كانت نبيلة وحدها ترى الشخصية الخفيّة الزائفة لزوج أمها، ظهر ذلك من خلال تصوّراتها الاستعارية عنه، حيث وصفته مرة بالثور، حينما قالت: "فقد انكبّ سريعًا فوق ظهري، مرتبكًا وهائجًا مثل ثور ينخر" (المحيميد، 2011، ص31). ووصفته مرة أخرى باللصوصية في قولها: "ولمحته يهرب مثل لص" (المحيميد، 2011، ص31). وهي تكشف ملامح شخصيته النسقية القبيحة وتعري ما فيها من حيوانية ولصوصية عبر التصورات الكاشفة للنسق.

وتظهر دلالات القارورة في حكاية نبيلة، حينما قرّرت الصمت والاحتفاظ بحكايتها وعدم الحديث عنها؛ خوفًا من تبعات الكلام. فهي هنا قارورة لأسرارها، تكتفي بالصمت، والحكي للنساء (لمنيرة)، أي حكي غير معلن.

وفي حكاية فاطمة الحساوية كان معيض قد ظهر بشخصية مستعارة للإيقاع بضحيته، "فكان له اسمان كالعادة، اسم له ولبطاقاته وللجامعة وللأهل والأصدقاء، واسم فنّي لصيد النساء والمراهقات والجائعات" (المحيميد، 2011، ص134). ويرتبط اسمه الفنّي هنا -بندر- برمزيات جمالية تؤدّي وظيفة الإغراء للطرف الآخر من خلال مدلولات اجتماعية مقبولة، فـ"كان بندر اسم يليق بشاب ثري من طبقة أرستقراطية عريقة، أما معيض فهو غير مناسب إطلاقًا للتعرّف والغزل، قدر ما هو مناسب لطلب مساعدة أو منحة أرض" (المحيميد، 2011، ص 134، 135).

وفي إشارة الراوي إلى الطبقة (طبقة أرستقراطية) إحالة على نسق العنصرية والطبقية، ويصبح وظيفة التخفي هنا تمثيل دور في طبقة لها قبول. تصبح الطبقة علامة على ثقافة تضمن التعايش والقبول، فهي دليل على انفتاح بندر وإغراء لعشيقته. وتخلق هذه الإشارة مسافة بين ظاهر مشار إليه، يحمل دلالات التعايش، وباطن يخفي التعالي على الآخرين ورفضهم.

هذا التعارض في شخصية معيض/ بندر أنتجه مضمر نسقي تنداح دائرته لتشمل عائلة معيض، فحينما ردّد جملته الثقافية العنصرية، "ما بقي إلا أتزوّج حساوية!، كان يردّد، وأهله كانوا أشدّ صلفًا، أن من الصعب أن يتزوّج تلك الفتاة" (المحيميد، 2011، ص142). والعائلة هنا هي الحاضنة لهذا التصوّر، الذي يجيز له قبول الآخرين في حال الحب، والتعالي عليهم في حال الزواج.

تمثّل هذه الجملة الثقافية حالة تحوّل في حكاية بندر مع فاطمة، إذ تكشف من خلال صيغة النفي والاستثناء عن النسق بصورة سافرة، إذ لم يختر لجملته هذه صيغة تركيبية أخرى، كأن يقول مثلًا (لا أستطيع أن أتزوّج حساوية)، فقد يكون لا يستطيع لبُعد المسافة أو للاختلاف الثقافي أو لظروفه وارتباطاته.. إلخ، فتخفف كلمة الاستطاعة بدلالاتها المختلفة من حِدة النسق، ولن تكون جملة ثقافية، لكنها بصيغتها الحالية يتكاثف فيها النسق وتتحوّل بها الشخصيات من حال التعايش والقبول إلى حال العنصرية والرفض، وتنتهي بها الحكاية.

وفاطمة تكرر وظيفة منيرة فيما يتعلق بدلالات القارورة وترسيخها، حيث تظل في دائرة التلقّي، تشبه منيرة، وتتشابه مع الأرض التي تتلقى، وجاء ربطها بالأرض من خلال حديث منيرة عنها، حينما أشارت إلى أن معيضًا "هو من ألقم رحمها بذرة الشقاء!" (المحيميد، 2011، ص133).

وهنا تظهر دلالات الحرث من خلال تصوّرها أن المرأة أرض، وأن النطفة بذرة تُغرس فيها. وكلمة (ألقم) تتكرّر في حديث آخر عن فاطمة لوصف الحيلة التي استدرجها بها معيض، فقد "كان يرمي سنارته المذهلة في نهر عشقها، واضعًا في طرفها الخاتمَ طُعمًا، حتى تهبّ هي كسمكة عاشقة وحنون لتلتقط الخاتم، لتجد فمها يلتقم طرف سنارته الصلبة!" (المحيميد، 2011، ص136). والفعل (يلتقم) يضاف إلى (ألقم) السابقة، ويعززان وظيفة التلقي. وسنأتي لاحقًا على فكرة الصيّاد والسمكة وكشفها للنسق.

وفي حكاية ميثاء البدوية يظهر مضمر نسقي آخر هو التوحّش، الذي ارتبط بالعنف وبسلطة الأب وسلطة الزوج. فالزوج هنا يتشابه مع الأب في العمر وفي الشخصية النسقية، وينتج هذا التشابه سلطة أبوية يمارسها الاثنان على ميثاء، وكأنها أصبحت بين نسختين من أبيها المتوحّش، بينما تفتقر إلى الزوج الحقيقي الذي يماثلها، وهو ابن خالتها، الذي رفضه والدها واختار لها الزوج العجوز الثري، "ميثاء شابة في عنفوانها، طافحة بالحياة وبالحب، وقد أحبّت ابن خالتها الذي يماثل سنّها" (المحيميد، 2011، ص124)، وقد شك

والدها بوجود علاقة بينهما، "فأسرع بتزويجها من رجل عجوز في سنّه، غير أنه ثري" (المحيميد، 2011، ص124). والتماثل في السن بينهما ينتج تماثلًا في السلطة الأبوية، كما يكشف تماثلًا آخر بين (ميثاء وابن خالتها) في الحب والإقبال على الحياة.

أُخذت ميثاء من سياقها (سياق الحب والإقبال على الحياة) بفعل النسق، الذي يتصوّر فيها الضعف والتلقي، ووضعت طرفًا في ثنائية مغايرة (زوجة للرجل العجوز الذي يماثل الأب)، ومن هنا بدأ التحوّل النسقي في حياتها، حينما لم تتقبّل وضعها الجديد، ولم تستطع الخروج منه، "ميثاء لم تحبّه أبدًا، مما جعلها تقضي سنوات عمرها بين ذلّ معه، وهروب دائم إلى أهلها، ليستقبلها أبوها بالسوط" (المحيميد، 2011، ص125).

شكّلت الأبوية هنا (من الأب والزوج العجوز) نظامًا اجتماعيًا نسقيًا، غدا إطارًا لميثاء يحدّد هويتها في الخدمة والجنس والإنجاب والتربية وتلقي الأوامر والطاعة، ويُسقط حقّها في اختيار شريك حياتها (ابن خالتها)، والخروج عن هذا الإطار/النسق الذي تحرسه أكثر من سلطة مُكَلِّف.

يشبه الأبوية في حكاية ميثاء حكاية أخرى سردتها غاسلة الموتى، عندما أخذها رجل كبير في السن، له لحية يغلب عليها الشيب، وتبدو عليه ملامح الخير والإيمان، وطلب منها أن ترافقه لغسل ميت لديه، كان ذلك الأب ينوي قتل ابنته التي معه في سيارته، حتى وصل بها إلى خارج المدينة، وأخرجها من السيارة، تقول غاسلة الموتى: "كان يمشي وراءها بخطوات محسوبة، وهي تتجه بجلال وطمأنينة عجيبة نحو التلّ الرملي... دون أن تلتفت للوراء لو مرّة واحدة ناحيتي، كأنما كانت حاسمة في قرارها، كأنما كانت مخدّرة أو غائبة عن العالم" (المحيميد، 2011، ص52). تصوّر غاسلة الموتى مشهد الانقياد الذي حاولت تفسيره بأكثر من تشبيه (كأنما، كأنما)، وهي تكرارات لغوية تكشف حالة الذهول لديها.

ثم تروي لحظة القتل فتقول: "بعد دقائق من الصمت، وأنا وحدي في السيارة المفتوح بابها المجاور سمعت طلقًا ناريًا ضجّت له الجبال... الجبال في تلك اللحظة لم تكف عن البكاء" (المحيميد، 2011، ص52). وترديد الجبال للصدى وضجيجها وبكاؤها هي أنسنة لجأت إليها الساردة؛ لتكشف مدى ظلم النسق الذكوري وجبروته، فالأنسنة هنا في مواجهة التوحّش، واللين في مواجهة القسوة، حينما لا تحتمل الجبال تلك القسوة والتوحّش ويحتملها (الإنسان) الذكر، الذي يحيل مسماه الإنساني على غير تلك الصفات. هذا تناقض إذن بين ما هو إنساني وما هو غير إنساني من التصوّرات المضمرة وما تقود إليه من سلوك، تظهر قسوته في تبادل الأدوار بينهما، ومن ثم تبادل الصفات النسقية.

يظهر التناقض هنا أيضًا في صورة الأب نفسه الذي رأت الساردة في بادئ الأمر ملامح الخير والإيمان على وجهه، ثم رأت بعينها ما يخفيه من توحّش وقسوة تبكي منها الجبال. وقد فعل فعلته الشنيعة

بابنته، ثم دفنها وهو يبكي عليها. كل هذا يعني أن له شخصيتين: شخصية الأب التي توارت ولم يبقَ منها سوى ظاهر قليل، وشخصية النسق. فبعد أن ارتكب جريمته "كان يحفر التربة بمسحاة أحضرها على كتفه، ولا يكفّ عن النشيج، ولحيته تبتلع الدمع السخي، كان يحفر ويشهق مثل امرأة" (المحيميد، 2011، ص53).

وفي قولها (مثل امرأة) هنا، جاء التشبيه على لسان امرأة تمت برمجتها على هذا النسق الذي يربط المرأة بالبكاء، ويربط الرجل بالقسوة.

تتعارض إذن صورتان في هذا الأب كشف عنهما خطاب الساردة: صورة نسقية متوحشة ظهرت حينما اختلى بابنته في الصحراء، وصورة أخرى ظاهرة يظهر بها في المدينة، ظهر ما تبقى منها في بكائه على ابنته التي قتلها عمدًا؛ بسبب (مسألة شرف)!. فالصورة تجمع نقيضين: هو الأب والقاتل معًا. فقد قتلها وهو يبكي عليها، وهو ما يكشف صراع الفطرة والنسق هنا، حيث يعود الحزن والبكاء إلى الفطرة الأبوية، وتعود القسوة والإجرام إلى مضمر نسقي ثقافي أنتج تصوّرًا للشرف عند الأب من خلال ابنته، وأن هذا الشرف لا يعود إليه إلا بالقتل، فحوّل النسق الأب من وضعه الفطري الطبيعي إلى وضع ثقافي غير طبيعي، وهو وضع الإجرام، وقد حدث هذا التحوّل بسبب هذه الجملة الثقافية (مسألة شرف).

فالنسق الذكوري إذن هنا يربط بين المرأة ودلالات القارورة، فهي تتلقى الأوامر، وتتلقى الجنس، بالطريقة التي أشارت لها نبيلة وميثاء، وتتلقى العنف (الفأس) الذي هو الضرب في حكاية ميثاء، والرصاص في حكاية بنت الشيخ الملتحي. ويتصوّر فيها الضعف كما رأينا في حكاية منيرة التي تواجه هذا التصور بصرامة وصلابة، وتبرمج على إخفاء حكاياتها وأن تكون قارورة أخرى لأسرارها؛ ومن ثَمَّ تصمت كما فعلت نبيلة. فالنسق الذكوري قد جعل الشخصيات الذكورية تنتج تصوّراتها عن المرأة بما يجعلها تظل في موقع المفعولية، وأضحت هذه التصورات قيودًا عليها، فكل حكاية هي قارورة ثقافية تعيشها المرأة، والخروج الحقيقي منها هو الخروج من تلك التصوّرات الذكورية المهيمنة وتفكيكها.

وقد هيمن النسق الذكوري؛ لأنه استطاع أن يسخّر المنظومة الثقافية بأبعادها المختلفة (الاجتماعية، والدينية، والعادات والتقاليد..) لمصلحته في ترسيخ دلالات الضعف والتلقي أو دلالات القارورة في المرأة، واستُخدمت هذه الخطابات جميعها للتغطية على هيمنة الأنساق وتجميلها، وهي أنساق منغرسة في الذهنية الذكورية من عصور تاريخية قديمة، تكمن حينًا وتعود في أحايين أخرى، إذا ما توافرت لها ظروف العودة وغذّتها المنظومة الثقافية بخطاباتها المختلفة. وهو ما يؤكد عمق النسق وانغراسه في الذهن.

2- الأنثى ضد الأنوثة

في حديث غاسلة الموتى السابق إشارة إلى دلالة مضمرة من دلالات القارورة، عندما وصفت الرجل الملتحي الذي قتل ابنته بأنه "كان يحفر ويشهق مثل امرأة" (المحيميد، 2011، ص53). والحديث هنا ورد على لسان شخصية أنثوية في السرد، ولم يرد على لسان الساردة منيرة ذاتها، وهو تمثيل للتصوّر الذهني الذي رسّخته الثقافة في ذهن تلك الشخصية، من دلالات الضعف والبكاء وربطها بالمرأة، في حين ربطت الصلابة والقسوة بالرجل. كانت ترى صورتين لذلك الأب لم تستطع أن توفّق بينهما، فحينما قتل ابنته كان قد بلغ حدًّا في قسوته ضجّت له الجبال كما قالت، وهو الجزء القاسي والمتوحّش فيه، الذي هو أقسى من الجبال. ثم وصفت بكاءه الشديد أثناء حفره ودفن ابنته، بأنه كان يشهق مثل امرأة، الذي هو أضعف ما وصل إليه.

ففي الجزء الإنساني -هنا- ظهرت المرأة في حديث غاسلة الموتى، لكنها لم تكن تقصد هذه الدلالة الإنسانية، فهي شخصية بسيطة، وثانوية في النص، وإنما كانت تقصد دلالة الضعف المفاجئة، التي ظهر عليها الرجل، والمناقضة لصلابة، وقسوة رأتهما قبل البكاء. وهذا تصوّر نسقي يربط المرأة بدلالة الضعف والبكاء، وجاء على لسان المرأة هنا.

كانت منيرة قد أشارت إلى توارث البرمجة، أو توارث التصوّرات المضادّة للأنثى والبرمجة عليها، الذي ظهر في أحاديثها عن أمها، "هكذا علمتني أمّي في الطفولة، أن أحترس من الغرباء، أن أنكفئ إلى داخلي، أن أخزّن عواطفي وطاقتي في داخلي" (المحيميد، 2011، ص86). وتكرار (أن) بدون عاطف بين الجمل، يجعلها شروطًا يجب حفظها وتنفيذها، والاحتراس من الغرباء هنا ورد في حديثها عن الحب والتلقي، وأنها ينبغي أن تنتظر من يحبّها، وتحترس من الخطوة المعاكسة، أي من أن تبحث عمّن تحبّه، فـ(الغرباء) هنا لها دلالة خاصة، وليس المقصود بها من يتوقّع منهم الأذى. وفي الجملة الأخرى والتي بعدها وردت كلمتان هما (أنكفئ)، و(أخزّن) في داخلي، وهنا تدريب واضح على معنى القارورة.

تظهر أيضًا تصوّرات الأنثى ضد الإناث في موظّفات دار الرعاية كما أشارت منيرة، ففي يومها الأول في عملها الجديد اصطحبتها مديرة الدار مع بعض زميلاتها لوجبة الفطور، ولكن ليس المقصود بالفطور الوجبة الاعتيادية، وإنما ترميز نسقي للعنف ضد الفتيات الصغيرات من نزيلات الدار، فقد "كانوا يسمّون جلد البنات الصغيرات فطور كلاوي" (المحيميد، 2011، ص143). وردت هذه التسمية على لسان إحدى الشخصيات، أما الساردة/ منيرة فقد كانت ترفض هذا النوع من الوجبات، تقول منيرة: "قلت همسًا لزميلة ونحن نمشي في الممر إنني لا أحب الكلاوي ولا الكبدة" (المحيميد، 2011، ص143)، فهي ترفض جميع وجبات العنف ضد بني جنسها بالصيغة التي استطاعت أن ترفض من خلالها (همسًا).

وعندما جاء (الشيخ) ليقوم بالجلد، سألت منيرة زميلتها مستنكرة: لماذا يحدث ما يحدث؟ فأجابتها بحنق: "حتى يتأدبن ويكنّ عظة لغيرهن من النزيلات يا غبية!" (المحيميد، 2011، ص145)، تقول منيرة إن زميلتها "قالت ذلك بحنق مَن قد تفقَّد متعة فطور الكلاوي والكبدة" (المحيميد، 2011، ص145). وهنا تكمن النسقية، حينما يكون جَلد الأنثى متعة للأنثى، وفي تسميتهن لها بالوجبة (الكلاوي والكبدة) دلالة على المتعة النسقية، فهي وجبة محبّبة وممتعة من العنف ضد بني جنسهن. وحينما تشاغب منيرة زميلتها بأسئلتها، يصرخ النسق في وجهها بأنها غبيّة!. يمتلك النسق هنا لسانا للدفاع عن نفسه وعن قبحه. ويُسجّل هنا تصوّر آخر مضاد تمثله الساردة منيرة، كما سيأتي.

تقول الساردة وهي تصف بدء الجلد: "بدأ السوط يحكي حزنه الأبدي، وهو يعلو مغمضًا ومضطربًا ثم يهوي وسط صفير الهواء الذي يبكي لفرط سخطه، وما أن ينبس صوت مخنوق خلف السواد، محاولًا التملّص من يدي نزيلة أخرى تقبض عليها حتى يهدّد صوت رجل آخر، إن لم تكبت ألمها وصوتها، فسيضطر أن يعيد الجلد والعدّ مرّة أخرى!" (المحيميد، 2011، ص145).

والحزن الأبدي للسوط واضطرابه وبكاؤه استنطاق للأداة تقوم به الساردة لكشف موقفها الذي يقابل موقفي الجلاد والنساء اللاتي معه، وهو حزن أبدي ملتصق بالسوط على ضحاياه. فالساردة هنا أنسنت السوط وجعلته يشعر ويحس بضحاياه التاريخيين، في حين أن الجلاد لا يشعر، ومن دخل معه في البرمجة لا يشعر أيضًا. وتبدو في الاقتباس ثلاثة أصوات: صوت السوط الحزين المتعاطف مع ضحاياه، وصوت الضحية المخنوق، وصوت الرجل الذي يهدد ويطلب منها كبت ألمها. ويندمج صوت الساردة مع صوت الضحية وصوت السوط المتعاطف. بينما يندمج صوت السجانات مع صوت الرجل الذي يهدّد ويجلد. وهذا الصوت الأنثوي المندمج مع صوت الرجل هو الذي خضع للبرمجة وردد التصوّرات ذاتها التي يرددها الذكور ضد الإناث.

3- الأنوثة ضد الذكورة

هذا التصوّر المضاد تتبناه الساردة، ويسعى إلى تفكيك دلالات القارورة الموجّهة ضد المرأة، وهي الدلالات التي شكّلت مشتركات بينها وبين القارورة، وأصبحت هذه المشتركات مسؤولة عن إنتاج تصوّرات ذكورية غدت قارورة ثقافية ضخمة تحاول الشخصيات النسائية الخروج منها. وحتى تنجز تلك المهمة فإنها تعلن تصوّراتها عن تلك الأنساق الذكورية والشخصيات التي تتبناها.

تكشف الخطابات النسائية مضمرًا نسقيًا حيوانيًا (وحشيًّا) عبر التشبيهات والصيغ الاستعارية التي وردت على لسان الشخصيات النسائية مباشرة، أو من وجهة نظرها في السرد، أثناء وصفها للشخصيات

الذكورية، فمنيرة الساهي تصف أخاها محمدًا العائد من أفغانستان بقولها: "مثل ذئب شرس في قفص، كان محمد الساهي يدور في الصالة" (المحيميد، 2011، ص177).

وفي حديث الراوي عنه الذي يتحدث بوجهة نظر منيرة قال: "بعد أن هاج أخوها العائد قبل سنوات من أفغانستان" (المحيميد، 2011، ص14). كما أن نبيلة وهي تصف أباها الزائف (زوج أمها)، الذي كان يختلي بها، كانت تقول: "فقد انكبّ سريعًا فوق ظهري، مرتبكًا وهائجًا مثل ثور ينخر" (المحيميد، 2011، ص31). وغاسلة الموتى كانت تصف سيارة الأب الملتحي الذي قتل ابنته بأنها كانت "تنهب الإسفلت بشراسة" (المحيميد، 2011، ص51)، وتصف قلبها بقولها: "كان خفق قلبي يشبه خفق قلب طير مطارد، يطارده الرماة من شجرة إلى شجرة" (المحيميد، 2011، ص51). وميثاء البدوية كانت تشبّه زوجها العجوز بالذئب حينًا، كما في قولها: "قمت وسوّيت له العشاء، أكله مثل ذئب لحاله" (المحيميد، 2011، ص125). وتشبهه بالثور أحيانًا أخرى، كما في قولها: "مثل ثور كان يشخر وينخر" (المحيميد، 2011، ص125). بل إنها كانت تسمّيه الثور حتى أثناء حديثها عنه في التحقيق.

وتحكي منيرة عن حال ميثاء بعد أن فعلت فعلتها بمساعدة العامل ولم يُكتشف أمرهما في البداية: "فغادر المزارع البلاد، وعادت هي إلى شراسة أبيها" (المحيميد، 2011، ص126). وتقول عن ميثاء البدوية في التحقيق: "صوت ميثاء كان قويًا ومتحديًا وشرسًا" (المحيميد، 2011، ص124). ووصفت منيرة عشيق فاطمة الحساوية بقولها: "انهال عليها كصيّاد سمك محترف.. وغرز سنارته في ماء نهرها" (المحيميد، 2011، ص136). ظهرت صفة الشراسة أيضًا وصفًا للسجّانات في دار الفتيات التي تعمل فيها منيرة أخصائية اجتماعية، كما وصفت حسناء السجينة بالشراسة أيضًا.

نلاحظ هنا أن الخطابات النسائية الرافضة تكشف صورة حيوانية متوحشة متخفية في الشخوص الذكورية التي ارتبطت بها، تبرزها التشبيهات والاستعارات التي تقيم علاقات حيوانية في دلالاتها عبر الألفاظ (ذئب، هاج، ثور، شرس، صيّاد، رماة)، وهي جميعها إسقاطات حيوانية (من معجم الحيوان والصيد الذي يبقى فيه الأقوى) تلقي بظلالها على الشخصية النسقية الموصوفة، وتكشف وتعرّي ما فيها من قبح حيواني.

وتواتر هذه التعبيرات التشبيهية والاستعارية يجعلها ذات دلالة موظفة توظيفًا مقصودًا في نسيج الرواية لكشف المضمرات النسقية ورفضها، من خلال إخراجها من الدائرة الإنسانية وربطها بدائرة الحيوان، والتبصير بخطورتها، فعندما تصف منيرة وجود أخيها محمد معهم في صالة البيت وهو منفعل ويشتم بعض إخوته بأنه مثل ذئب في قفص، فإن التشبيه يخلق تصوّرًا بين وجود محمد أخيهم في صالة البيت وبين ذئب شرس في قفص، فهو شخص خطير على مقربة من الآخرين الذين يوشك أن يجد فرصة للاعتداء على أحدهم، وهذا خطاب رافض ومقاوم، ويلفت نظر الآخرين إليه.

فالأدوات البلاغية وظفت في خطاب النسق الرافض؛ لكشف مضمر نسقي متوحش تقنّع بصيغ مختلفة، كان قناعه التديّن في شخصية محمد الساهي، والرجل الملتحي الذي قتل ابنته، والقناع الأبوي الاجتماعي في شخصية الأب الزائف لنبيلة، وفي شخصيتي والد ميثاء وزوجها. أما في شخصيتي حسن العاصي ومعيض فقد تقنّع بالحب والعشق والغزل.

كما نجد أن هذه التمثيلات كلها تتجه من الأنثى إلى الذكر، فالمرأة هي التي تصف الذكور بالصفات الحيوانية الشرسة، ما عدا السجانات والسجينة حسناء في دار الرعاية وميثاء البدوية التي وصفتها منيرة باستعارات وتشبيهات حيوانية شرسة، مثلما وصفت صوت ميثاء في التحقيق بأنه كان قويا ومتحديًا وشرسًا، "ولها عينان حادتان كعيني صقر" (المحيميد، 2011، ص123).

وهي تمثيلات تكشف التحوّل النسقي الذي حدث في حياة الشخصية الأنثوية أثناء رفضها للنسق المهيمن (نسق التوحّش)، وتحوّلها من وضعها الإنساني والأنثوي الطبيعي إلى وضع غير طبيعي أثناء محاولتها خروجها من النسق/ القارورة؛ فتحوّل الخطاب السردي معها وكشف ذلك العوار.

تحيل صفة البدوية في اسم ميثاء -بوصفها نموذجًا للشخصيات الأنثوية التي وصفت بالشراسة- على تصوّر ذهني ثقافي عن المرأة البدوية وما تتصف به من قوّة تقتضيها حياتها القاسية ومشاركتها للرجل في مغامراته، ظهر هذا التصوّر في المواصفات التي منحتها الساردة لميثاء عبر التشبيه والاستعارة (لها عينا صقر)، وصوتها (كان قويًّا ومتحديًا وشرسًا)، وهي تصوّرات تقرّبها من تصوّرات المرأة عن الرجل، كما رأينا، من خلال الربط بينها وبين كائنات قوية ومتوحّشة يُشبّه بها الرجل عادةً (الصقر) (الشراسة).

كل هذا يقرّب الصورة الذهنية لميثاء من التوحّش، ويخلق أرضية مشتركة بينها وبين الرجل ضمن التصوّر الذهني لهما، ويمهد لخدمة النسق وتحوّلها النسقي من شابة طافحة بالحياة وبالحب، كما تقول الساردة، إلى قاتلة ومجرمة، أثناء محاولتها الخروج من وضعية إطارية للنسق، حيث شكل التوحّش إطارًا لحياتها بين أبيها وزوجها العجوز (الشبيه بأبيها)، وقد تحوّلت بذلك من وضعها الأنثوي الطبيعي إلى الوضع النسقي. ومن هنا ظهرت معها صفة (الشراسة) التي اتصف بها الذكور في هذا التصوّر. كما وصفت بها حسناء السجينة التي ظلت تتعاطى المخدّرات داخل السجن، ووصفت بها السجانات وهن يتمتعن بوجبات العنف (فطور الكلاوي).

أنتج التصوّر المضاد الذي تبنته الساردة/ منيرة تحوّلًا إيجابيًا للشخصيات النسائية التي تنطلق منه، ويمكن رصد هذا التحوّل من خلال ثنائيات: الصمت/الكلام، الحكي/الكتابة، التلقي/ الفاعلية.

ففي ثنائية الصمت/الكلام يبدو المنظور النسقي هو أن تؤثر المرأة الصمت على الكلام، كما فعلت نبيلة التي رأت في كلامها هدمًا لأسرتها المستقرّة وقد أُجبرت على هذا الصمت لإحساسها بأن الكلام مكلف لها

وفوق قدرتها على احتمال تبعاته، ومن هنا آثرت الصمت النسقي، وهو المنظور السائد كما أشارت إلى ذلك الساردة بقولها: "كم من نساء يعشن مثل هذا الصمت" (المحيميد، 2011، ص36)، و(كم) هنا خبرية تفيد الكثرة كما يقول النحاة، وهي الكثرة الصامتة، التي تؤثر الصمت على الكلام لتصوّرها الذهني عن خطورة الكلام وتبعاته التي لا طاقة لها به.

يظهر الصمت أيضًا في حكاية الشابة التي حكتها غاسلة الموتى، كأن هناك لعبة صمت تتبادلها النساء (الفتاة، وغاسلة الموتى)، في مقابل الرجل الذي يتحدّث. كانت الفتاة –وهي تقاد إلى الهلاك- تمشي صامتةً خلف ذلك الأب الملتحي، "دون أن تلتفت للوراء لو مرّة واحدة... كأنها كانت مخدّرة أو غائبة عن العالم" (المحيميد، 2011، ص 52)، كما تصفها غاسلة الموتى التي كانت شاهدة على تلك الحادثة. ثم بعد أن ارتكب جريمته وطلب منها أن تأخذ أغراض الغسل وتأتي معه لغسل الفتاة، تقول: "كنت كأنني المرأة الشابة قبل قليل، هو يمشي أمامي، وأنا أتبعه تجاه التلّ، مخدّرة وصامتة، ولا ألتفت إلى الوراء" (المحيميد، 2011، ص 53). وهنا تبادل أدوار بين النساء (الشابة وغاسلة الموتى الكبيرة في السن)، حيث تتبادلان موقع الصمت في الثنائية، دون اعتبار للسن. بينما يظل الرجل مرتبطًا بالكلام.

وقد شبّهت منيرة نفسها بشهرزاد عندما تخيّلت أن والدها سيزوّجها رجلًا عجوزًا، أي عندما تخيّلت حياتها في القارورة/ النسق. وهذا يؤكد ما قلناه عن نسق الحكي الشفوي المتوارث الذي تمثله نسقيًا الجدة/ أو قارورة الجدة.

وتبنّي الساردة المنظور الرافض للصمت يجعلها تشرع في التحوّل عنه إلى الحكي، أي الحديث عن حكاياتها وإذاعتها، ولكنه ليس الحكي الشفوي المباح للنساء والذي يظل معنى من معاني الصمت، وإنما الحكي الموثّق، أي الكتابة، وهو ما سيقودنا إلى ثنائية الحكي والكتابة.

في ثنائية الحكي/الكتابة ينطلق التصوّر الذكوري عن الكتابة بأنها فعل ذكوري، في مقابل الحكي الشفوي الذي هو فعل أنثوي. والكتابة هنا تمثّل دلالات الظهور والإفصاح، في مقابل الحكي الشفوي الذي يمثّل الإخفاء والصمت، ومن هنا فإن تحوّل النساء من الحكي الشفوي إلى الكتابة، كما يقول الغذامي، هو تحوّلهن من الإخفاء والصمت إلى الظهور والإفصاح (الغذامي، 2006، ص 7، 8). والتحوّل إلى الإفصاح يعني تحوّل حكاياتهن الخاصة من عالم النساء الخاص بهن إلى العلن. وهذا التحوّل حققته الساردة منيرة التي ظهرت في أول الحكاية طفلة تتدرّب على الحكي من جدتها، (النسق الشفوي المتوارث)، غير أنها تحوّلت إلى كاتبة وساردة في نهاية الحكاية (تكتب في الصحافة، وتوثّق حكاياتها وحكايات نساء أخريات)، فتحوّلت من الإخفاء إلى الظهور، ونقلت حكاياتها من عالم النساء إلى عالم الرواية المعلن؛ فظهرت حكايات نسائية خاصّة كان مكانها الحكي الشفوي لا الكتابة السردية وفق التصوّر الذكوري المهيمن.

وهذا التحوّل يحيل عليه أحد المعاني الترميزية للقارورة، وهو المعنى السردي، حينما استطاعت منيرة أن تخرج حكاياتها من قارورة الجدة المتوارثة إلى قارورة السرد (الرواية)؛ فتحوّلت من الحكي الشفوي إلى الكتابة السردية.

وقد حققت منيرة بتحولاتها السابقة من الصمت إلى الكلام، ومن الحكي إلى الكتابة، تحولًا آخر من التلقي (المفعولية) إلى الفاعلية، وهي بهذه التحولات تنقض دلالات الصمت والإخفاء والتلقي في النسق الذي يربط بين المرأة والقارورة.

في ثنائية التلقي/الفاعلية كانت منيرة قد رفضت وضعية التلقي التي تربطها بالقارورة أو بالأرض التي تتلقى المطر والفأس. ظهر ذلك الرفض في سلوكها المغاير لسلوك أختها في الحكاية، وفي خطاباتها مثل قولها: "أختي الكبرى نورة ستلهث خلف زوجها مثل قطة أليفة، وستحضن صغارها بخوف" (المحيميد، 2011، ص 228). والتشبيه بالقطة الأليفة هنا يعيدنا مرّة أخرى إلى التصوّر الحيواني، ولكنه هذه المرّة تصوّر أنثى عن أنثى أخرى، وهو تصوّر رافض، يلمح إلى النسق المتوحّش عند الذكور الذي يقتضي من المرأة المطيعة/ المتلقية داخل ذلك النسق أن تظل في دائرة الحيوانات الأليفة، فهو تصوّر يجعل الذكور حيوانات متوحشة، ويجعل النساء المطيعات لنسق التوحّش اقتضاءً حيوانات أليفة. ويدعو للخروج من هذا النسق الحيواني إلى النسق الإنساني الذي لا يجاري الذهنية الذكورية النسقية التي ترى في المرأة الخضوع والتلقي والإنجاب والتربية فحسب.

وقد كانت آخر صيغة من صيغ الرفض التي اتخذتها منيرة عندما أحرقت صك طلاقها من حسن العاصي/ علي الدحال، كانت بهذه الصيغة ترفض أكثر من سلطة، يحيل على ذلك حديث الراوي العليم الذي يصف -من خلال وجهة نظرها- الصك يحترق داخل الغرفة، "بدأت الكلمات تتساقط على رخام الغرفة رمادًا أسود ملتويًا، فما إن سقط حسن العاصي حتى تبعه أبوها حمد الساهي، ومعهما اسم القاضي... تنفّستْ بعمق. كنستْ بأصابعها رماد الورق، وحملته في كفّها، ثم نثرته من فضاء النافذة" (المحيميد، 2011، ص 237). وتساقط هذه الأسماء الثلاثة هو تساقط لسلطات ذكورية (اجتماعية، وتشريعية)، لها فاعلية في تقييد الشخصيات الأنثوية في الرواية، تحتج عليها منيرة وترفضها من خلال مشهد حرق الصك وتساقط الأسماء.

كما كانت فاطمة الحساوية قد كشفت عن زيف معيض، وعنصريته في دار الرعاية، حينما لم يعترف بفعلته، فأثبتت ذلك من خلال خُرق قديم في كتفه الأيسر، وكان هو ينفي وجود هذا الخرق، ويتهمها بالكذب عليه، وهو ما جعلها تصرخ في وجهه: "أنت الكذّاب والمجرم!" (المحيميد، 2011، ص141)، وهو الحال الذي انكشفت لها فيه مضمرات شخصية عشيقها وأصبحت في مواجهة مع النسق وجهًا لوجه. غير

أن طريقتها في الرفض جعلت أمر معيض يتضح للمحقّق "ليشعر فجأة بركله عنيفة على خاصرته" (المحيميد، 2011، ص 141)، وهي الركلة التي كانت رد فعل إنساني من المحقق ضد نسقية معيض.

تظهر الإنسانية هنا في مقابل الحيوانية في شتيمة المحقق لمعيض بعد أن كال له اللكمات حتى أسقطه: "يا نذل.. يا حيوان.. يا حقير" (المحيميد، 2011، ص 141)، وهي لحظة يشخص فيها المضمر النسقي الحيواني الذي يتخفّى في شخصية معيض، نسق لم تفد معه توسّلات عشيقته وأهلها ومسؤولي التحقيق بأن لا يهدم تلك الأسرة باستغلاله للفتاة المراهقة. ومن هنا جاءت الأوصاف مضادة وكاشفة من المحقق (النذالة والحيوانية والحقارة)، وهي صفات تقابل ما ظهر في معيض من صفات (الكذب، والقسوة، والتعالي)، وكان رد فعل المحقق استجابة لموقف الرفض لدى فاطمة، وكان موقفًا إنسانيًا مضادًا للنسق.

كما أن صفة (الحساوية) لفاطمة تكشف حالة اختلاف ثقافي كان يمكن له أن يتجه نحو التعايش عبر خطاب الحب، الخطاب الأقدر على هدم مثل هذه الاختلافات، غير أن النسق حوّل الاختلاف الثقافي الطبيعي إلى عائق مجازي غير طبيعي يظهر فيه الذكر متناقضًا مع نفسه، يخفي غير ما يظهره للآخرين. أي أن المضمر النسقي الذكوري هنا استطاع نسخ نسق الحب الظاهر المضاد له ونفيه وأحلّ الاختلاف والنفور محلّ التعايش والقبول، و"هذا هو صراع الأنساق، حيث لا يسمح النسق الفحولي لغيره من الأنساق بأن يتمكن من الثقافة؛ ولذا يجري نفي ونسخ الخطاب المضاد لكل ما هو فحولي" (الغذامي، 2017 ص 25). وهو ما فعله معيض وما فعله علي الدحال باسم الحب، وكذلك فعلت الشخصيات الذكورية الأخرى الحارسة للنسق.

النتائج:

من النتائج التي توصّل إليها البحث الآتي:

تعدّد مستويات ترميز العنوان، بين قارورة الجدة، والرواية القارورة، والمرأة القارورة، والقارورة النسق، الذي ينتج تصوّراته المضمرة ضد المرأة.

يستثمر عنوان الرواية (القارورة) دلالات نسقية تربط بين المرأة والقارورة، وقد استطاعت الرواية أن تخضع تلك الدلالات للمساءلة الثقافية وإبراز منظور سردي نسوي مضاد.

حينما تكون القارورة مرادفًا للمرأة ينتج معنى (المرأة/القارورة)، أي أنهما معًا يتبادلان الدلالات النسقية (التلقي، والإخفاء، والضعف...). وحينما تكون القارورة مرادفًا للنسق ينتج معنى القارورة الثقافية الذي يرادف النسق الثقافي؛ وينتج مجموعة من التصوّرات المهيمنة في السرد والتصورات المضادة التي تحاول الخروج من القارورة/النسق.

أن الشخصيات الذكورية تنطلق من تصوّر مضمر يربط بين المرأة والقارورة في دلالات التلقي والإخفاء والضعف وغيرها من الدلالات النسقية وهي دلالات مترسخة ثقافيًا. كما تبين أن النساء قد تعرّضن للبرمجة على تلك الدلالات؛ ولذلك ظهر تصوّر أنثوي يكرّر تصوّر الذكور عن الإناث.

أن التصوّر الأنثوي للذكورية اعتمد على الأدوات البلاغية في الوصف لكشف ما في النسق من مضمرات العنف والتوحش والحيوانية، كما أنتج تحولًا إيجابيا للشخصيات النسائية التي تنطلق منه، ظهر ذلك التحوّل من خلال ثنائيات: الصمت/الكلام، الحكي/الكتابة، التلقي/ الفاعلية.

تبيّن من خلال دراسة الشخصيات الأنثوية أن ثمة قارورة ثقافية ضخمة قد تشكّلت من تصوّرات الذكور عن النساء، وشكّلت عليهن قيدًا أو إطارًا حاولت الشخصيات النسائية الخروج منه بصيغ مختلفة، وأن الخروج من القارورة/ القيد مرهون بالخروج من النسق، أي الخروج من تلك التصوّرات الذكورية المهيمنة من خلال كشفها وتفكيكها.

المراجع:

اصطيف، عبدالنبي. (2017). ما النقد الثقافي؟ ولماذا؟، *مجلة فصول*، (99)، 15-29.

الغذامي، عبدالله. (2017). *الجنوسة النسقية أسئلة في الثقافة والنظرية* (ط1). المركز الثقافي العربي.

الغذامي، عبدالله. (2006). *المرأة واللغة* (ط3). المركز الثقافي العربي.

الغذامي، عبدالله. (2005). *النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية* (ط3). المركز الثقافي العربي.

ليتش، فنسنت ب. (2022). *النقد الثقافي النظرية الأدبية وما بعد البنيوية* (ط1). المركز القومي للترجمة.

المحيميد، يوسف. (2011). *رواية القارورة* (ط4). المركز الثقافي العربي.

ابن منظور، محمد بن مكرم. (2009). *لسان العرب*. (عامر أحمد حيدر، تحقيق، و عبدالمنعم خليل إبراهيم، مراجعة)، دار الكتب العلمية بيروت.

النعمي، حسن. (2009). *الرواية السعودية واقعها وتحولاتها* (ط1). وزارة الثقافة والإعلام بالرياض.

Arabic References

Isstaif, A. (2017). Ma-Al-nagad al-thagafi ? wa limatha ?, *in Fusoul Magazine*, (99), 15-29.

Al-Ghadhami, Abdullah. (2017). *Alhajnusah alnasaqiah 'asyilah fi althaqafah wa alnadhariah* (1st ed.). Arab Cultural Center.

Al-Ghadhami, A. (2006). *Al-marah wa al-Lughah* (3rd ed.). Arab Cultural Center.

Al-Ghadhami, A. (2005). *Al-nagad al-thagafi: graah fi alansag al-thagafiah al-arabiyah* (3rd ed.). Arab Cultural Center.

Leach, V. (2022). *Cultural Criticism, Literary Theory, Poststructuralism* (1st ed.). National Center for Translation.

Al-Muhaimid, Y. (2011). *aL-Garurah* (4th ed.). Arab Cultural Center.

Ibn Manzur, M. (2009). *Lesaan A-'arab* (Amer Ahmed Haider, investigation, and Abdel Moneim Khalil Ibrahim, review), Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Beirut.

Al. No'mi, H. (2009). *The Saudi novel:its reality and transformations* (1st ed.). Ministry of culture and media.