قراءة في روايات رجاء عالم وفق النقد الثقافي

م. د وائل فاضل عزيز البوحيدر م.م زينب رحيم كاظم

جامعة القادسية / كلية العلوم مديرية تربية القادسية

zainabshubbar76@gmail.com Wael.fadhel@qu.edu.iq

ملخص:

«قراءة في روايات رجاء عالم وفق النقد الثقافي» بحثٌ استعرض نصوصاً مختارة من أعمال الكاتبة وقرأها عبر ثلاثة محاور مركزية: مقاومة السلطة الاجتماعية، المجاز والرمزية، والكتابة بالجسد وتأنيث اللغة. أظهرت الدراسة كيف تحوّل رجاء عالم المدينة المكية إلى فضاء اختبار للولاءات والهيمنة، وكيف تستخدم الرموز والمجاز لفتح آفاق تأويلية تتجاوز الدلالة الظاهرة، وكيف يجعل تأطير الجسد واللغة المؤنثة من النص مساحة للمطالبة بالاعتراف وإعادة تشكيل الذاكرة الجماعية. اعتمد البحث قراءة نصية تأويلية تربط بين البنية السردية والسياق الاجتماعي والثقافي، مع إضاءة على أصوات المهمشين ودور الحس الصوفي في توسيع دلالات النص.

- **الكلمات المفتاحية:** رواية، رجاء عالم، النقد الثقافي.

Abstract:

This study offers a reading of Rajaa Alam's novels through the lens of cultural criticism. It examined selected texts from the author's works across three central themes: resistance to social authority, metaphor and symbolism, and writing through the body and feminization of language. The study revealed how Rajaa Alam transforms the Makkah city into a space for testing loyalties and dominance, how she employs symbols and metaphors to open interpretive horizons beyond surface meanings, and

how framing the body and feminized language makes the text a space for demanding recognition and reshaping collective memory. The research adopts an interpretive textual reading that connects the narrative structure with the social and cultural context, highlighting marginalized voices and the role of mystical sensibility in expanding the connotations of the text .

–Keywords: Novel, Rajaa Alam, Cultural Criticism.

مقدّمة:

تتسم روايات (رجاء عالم) بغنى سرديٍ، وعمقٍ تأملي يجعلها مساحة خصبة لقراءة نقدية تتجاوز البنية السردية إلى شبكة من الدلالات الثقافية والاجتماعية. في هذه الدراسة سننظر إلى نصوصها بوصفها مواقع إنتاج للمعنى، حيث تتقاطع فيها الذاكرة والهوية والفضاء الاجتماعي لتشكّل رؤية متفردة للعالم المحلي تتفاعل مع قضايا إنسانية عامة. إذ تبرز في أعمال (رجاء عالم) حساسية تجاه تفاصيل الحياة اليومية، واهتمامٌ بتفكيك العلاقات بين الفرد والمجتمع، بين الماضي والحاضر، وبين الطقوس والحداثة؛ ما يجعلها نصوصاً قابلة لقراءة نقدية تركز على آليات التمثيل الثقافي والسلطوي داخل الخطاب الروائي.

تتطلب هذه القراءة الوقوف عند مستويات متعددة: اللغة والأسلوب، بنية السرد والزمن، تشكيل الشخصيات، والرموز التي تعيد إنتاج أو تعارض صور ثقافية محددة. كما تستدعي ربط النصوص بسياقها الاجتماعي والثقافي لفهم كيف تستثمر الرواية عناصر التراث والذاكرة في بناء سردٍ يعيد تشكيل الوعي الجمعي. من هنا، لا تقتصر أهمية التحليل على تفسير النصوص بوصفها أعمالاً فنية فحسب، بل تمتد إلى كشف دورها كأدوات ثقافية تساهم في إعادة إنتاج أو مقاومة أنماط السلطة والمعايير الاجتماعية.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في كيفية عمل الرواية على إنتاج معانٍ ثقافية تؤثر في وعي القراء، وتعيد تشكيل تصوراتهم عن المجتمع والهوية، فضلاً عن قراءة كيفية تعامل الرواية مع عناصر محلية مثل المكان والتقاليد والذاكرة، وتحويلها إلى قضايا ذات أبعاد إنسانية عامة.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى تحليل التمثيلات الثقافية في مجموعة مختارة من روايات رجاء عالم، مع التركيز على الهوية والذاكرة والفضاء، فضلاً عن تحديد آليات السرد التي تستخدمها الكاتبة لتشكيل رؤى ثقافية واجتماعية، والكشف عن علاقات القوة والهيمنة داخل النصوص وكيفية تجسيدها عبر الشخصيات والحوارات والرموز.

منهج البحث:

يعتمد البحث منهج النقد الثقافي لقراءة النصوص بوصفها منتجات ثقافية تتفاعل مع بنى السلطة والمعايير الاجتماعية.

المبحث الأول: النقد الثقافي ومفهومه

- **المطلب الأول: مفهوم النقد الثقافي**

يعدّ النقد الثقافي منهجاً حديثاً روّجت له ما بعد الحداثة، وقد برز بوصفه ردّ فعلٍ على السيميائيات، والبنيوية اللسانية، فضلاً عن النظريّة الجماليّة، جاعلاً البلاغة والنقد ليست من اهتماماته، من أجلِ أن يبني بديلاً منهجياً جديداً متمثلاً في المنهج الثقافي الذي يهتمّ باكتشافِ الأنساق الثقافيّة المضمرة، ودراستها في سياقاتها الثقافية، والاجتماعية، والسياسية، والتاريخية، والمؤسساتية تفسيراً وفهماً.

إنّ النقد الثقافي لم يكن وليد اليوم، بل ظهرَ في القرن الثامن عشر في الغرب، مستفيداً من الفلسفة والتاريخ، والدراسات الاقتصادية والاجتماعية، ومن الجدير ذكره نسب بعض العرب للنقد الثقافي إلى د.عبد الله الغذامي، والصواب أنّ الغذامي انطلق من الدراسات الثقافية الغربية، وعمل على تطبيقها في الدراسات العربية، وإنّ معالم هذا النقد اتضحت بشكلها المنهجي على يد (ستيفن جرينبلات) الأستاذ في جامعة بيركلي في كاليفورنيا، وحدد معالمه بالقول: "في النهاية لابدّ للتحليل الثقافي الكامل أن يذهب إلى ما هو أبعد من النصّ، ليحدد الروابط بين النص والقيم من جهة، والمؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى" (عمشوش، ٢٠١١م)، كما رأى أنّ النقد الثقافي يسعى باستناده إلى القراءة المتأنية إلى العمل على استعادة القيم الثقافية التي قام النصّ الأدبي بامتصاصها، من أجل أن يكوّن صورة للثقافة بوصفها نظاماً معقداً (علوش، ٢٠١٠م:

١١٠)، أو بوصفها "شبكة من العلاقات لتبادل السلع والأفكار، بل وتبادل البشر أيضاً، من خلال مؤسسات مثل: التبني، والاسترفاق، والزواج" (Greenbelt, 1988, P:226-232).

كما أنّ (فنسنت ب.ليتش) اشتغل على النقد الثقافي، ومنهجه فيه قائمٌ على التحليل، والدمج بين المعطيات النظرية والمنهجية، مستعملاً التاريخ، وعلم الاجتماع، والسياسة، وغيرها من دون إهمال منهج التحليل النقدي الأدبي، وقد جعلَ النقد الثقافي يرادف مصطلح الحداثة، ومصطلح ما بعد البنيوية (Litchi, 1992, P:2-3).

النقد الثقافي يتداخل ويتعلق بعديد من الاتجاهات والمناهج المشتركة في الممارسة والرؤية، لذا فإن مفهوم النقد الثقافي يختلف ويتباين بين المفكرين والناقدين. فمن بين هؤلاء، يرى عبد الله الغذامي، الذي يُعد من رواد النقد الثقافي، ومتلقيه الأول في الخطاب النقدي العربي، أن النقد الثقافي هو "فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول اللسانيات. يهتم بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بجميع تجلياته وأنماطه وصيغه، سواء كان غير رسمي ومؤسساتي، أو كذلك. ولذلك، فهو معني بكشف ما هو غير ظاهر من المخبوء تحت أقنعة البلاغة والجمال، وليس مجرد الكشف عن الجمالي كما هو الحال في النقد الأدبي."(الغذامي، ٢٠٠٥م: ٢٠). من خلال تعريف الغذامي، يتضح أن النقد الثقافي يُعتبر فرعًا من فروع النقد النصوصي العام، تمامًا مثل المناهج النصية الأخرى كالبنيوية، والسيميائية، والأسلوبية. غير أنه يتميز عنه بتركيزه على الأنساق المضمرة التي تتسرب إلى جميع الخطابات، حيث يولي اهتمامًا خاصًا بكشف تلك الأنساق المخفية. كما يختلف عن النقد الأدبي بأنه لا يقتصر على البحث عن الجمالية في النص، بل يمتد ليشمل دراسة قبحياته أيضًا، معنيًا بتحليل الجوانب السلبيّة والعيوب التي قد تتوارى خلف الظاهر الجمالي.

عُرِّف النقد الثقافي بأنه نشاط وليس مجرد مجال معرفي قائم بذاته، فهو لا يقتصر على الفن والأدب فحسب، بل يهتم بدور الثقافة في نظام الأشياء، حيث يدرس التفاعل بين الجوانب الجمالية والأنثروبولوجية. ومن خلال هذا التعريف، يتضح أن النقد الثقافي يتجاوز حدود الأدب والفن ليشمل كل ما هو مضمر وخفي في النصوص والخطابات. فحصْرُ النقد على الجمال وحده قد استنفد إمكاناته وطاقاته، ووصل إلى حد النضوج أو سن اليأس، بحيث لم يعد قادرًا على تلبية متطلبات التحولات الكبرى التي يشهدها العالم على المستويين العربي والعالمي، سواء كانت معرفية أو ثقافية.

بناءً على ذلك، أعلن الغذامي موت النقد الأدبي، وطرح مشروعًا جديدًا أطلق عليه اسم (النقد الثقافي)، الذي يهدف إلى تطوير آليات التحليل والتفكير في النصوص والثقافات بما يتناسب مع التحديات والمتغيرات الراهنة.) (الغذامي، ٢٠٠٥م: ١٢).

عند تحليل مفهوم الغذامي للنقد الثقافي، تظهر مشكلة تتعلق بالمنهج والنظرية، وتتمثل في جوهر المفهوم ذاته. فالنقاد يسعون إلى إخراج النقد الثقافي من نطاق سلطة النقد الأدبي الذي يقتصر على الجمالية فقط، حيث يذكر الغذامي أن الأداة النقدية لمصطلح أو نظرية معينة، والتي أُعدت لأداء مهام مختلفة، لم تعد مقصورة على خدمة الجمال وتبريره، بل صارت أدوات لها أدوار ثقافية أوسع. فهذه الأدوات، التي تمتلك خبرة واسعة في تحليل النصوص وتدريبًا وتجربة في التأويل المنضبط، يمكن أن تساهم بشكل فعال في النقد الثقافي. لذلك، فإن التخلي عنها أو إهمالها سيحرمنا من وسيلة ناجحة وفعالة، وسيجعلنا نُساق وراء سلطة الخطاب المدروس أو الهيمنة الفلسفية التي تعيق تفكيرنا، وتحد من إمكانياتنا في فهم وتحليل النصوص والثقافات بشكل أعمق ومتجدد." (الغذامي؛ اصطيف، ٢٠٠٤م: ٦).

يحاول الغذامي من خلال النص السابق إقناعنا بأنه من الضروري أن يخرج مصطلح النقد من سلطة الأدب، إذ إن سمة الأدبية تمثل قيدًا يجب التحرر منه. فهو يؤكد على أننا بحاجة إلى نقلة نوعية تتعلق بطبيعة السؤال النقدي نفسه، لكن تحقيق ذلك لن يكون ممكنًا إلا بتحول الأداة النقدية ذاتها. هذا التحول أو التغيير ضروري، خاصة إذا كانت الأداة ما تزال متلبسة بموضوعها الأدبي أو موصوفة به، إذ إن النقد يُوصف بأنه أدبي، تمامًا كما أن النظرية غالبًا ما تُوصف بأنها ذات طابع أدبي، حيث يُقصد بـ"الأدبية" هنا المعنى المؤسساتي للمصطلح. ومن ثم، فإن ما هو أدبي، من حيث الطابع المؤسساتي، يجب أن يُعاد النظر فيه ويُعاد صياغته ليكون أكثر مرونة وتحررًا من القيود التقليدية، بهدف تلبية حاجات المرحلة ومتطلبات النقد المعاصر." (الغذامي؛ اصطيف، ٢٠٠٤م: ٦١)، يؤكد الغذامي على أهمية هذا التحرر من خلال قوله إن هناك حاجة لإعادة النظر في أسئلة الجمالي وشروطه، بالإضافة إلى أنواع الخطابات التي تمثله. ومن جهة أخرى، يجب أن يتجه النقد إلى كشف عيوب الجمالي والإفصاح عن ما هو قبحي في الخطاب، إذ إنه كما توجد نظريات تتعلق بالجماليات، فإنه من الضروري أيضًا وجود نظريات تتعلق بالقبحي، أي بعيوب الجمالي وعلله. ويعتبر ذلك نوعًا من علم العلل، كما هو معروف في المصطلح الحديث، بحيث

يُعنى بتحديد أسباب ومسببات العيوب والنقائص في الخطاب والجمال على حد سواء." (الغذامي؛ اصطيف، ٢٠٠٤م: ٥٩)، يبدو أن مفهوم المؤسساتي يتسم بالغموض والتضليل، حيث يظل غير واضح ويضفي عتمة على فهم القارئ، مما يعيق استيعاب المعنى المقصود منه. بالإضافة إلى ذلك، فإن مبدأ التحرر وشمولية النقد قد تم التأكيد عليه من قبل بعض الباحثين، إذ يرون أن النقد لا يقتصر على كونه فنًا فكريًا واحدًا من بين الفنون، بل يتحول إلى الفعل الفكري ذاته، بحيث يندمج ويشمل كل مجالات التفكير والمعرفة، ليصبح عملية شاملة تتجاوز الحدود التقليدية للفنون الفكرية، وتؤكد على ضرورة تحرير النقد من القيود القديمة ليأخذ دوره في التحول والتجديد." (ويليك، ١٩٨٩م: ٣٠٨).

صحيح، فإن فصل الأدب أو الأدبية تمامًا عن المؤسسات أو الجانب الرسمي لا يمكن أن يكون ممكنًا بشكل كامل، وذلك لأن العمل الأدبي هو جزء مباشر من المحيط الأدبي، أي من مجموع جميع الأعمال الأدبية التي تكون فعالة اجتماعيًا في فترة زمنية معينة، وتنتمي إلى مجموعة اجتماعية محددة. من وجهة نظر تاريخية دقيقة، يُعتبر العمل الأدبي الخاص عنصرًا تابعًا، ولا يمكن فصله عمليًا عن المحيط الأدبي، فهو يشغل مساحة محددة فيه، وتتحدد تلك المساحة بالتأثيرات المباشرة لهذا المحيط عليه. لذلك، من غير المجدي أن نعتقد أن العمل الأدبي الذي يشغل مساحة في المحيط الأدبي يمكن أن يتجنب تأثيراته المباشرة، أو أن يكون استثناءً من وحدته وانتظامه، إذ أن التفاعل والتأثير المتبادل بين الأدب والمؤسسات والمحيط الاجتماعي ضروري وأساسي لفهم طبيعة العمل الأدبي ودوره." (نيوتن، ١٩٩٦م: ٢٩).

صحيح، لقد مارس عدد من المفكرين والكتاب الكبار مثل طه حسين، وأدونيس، والعقاد، ومحمد الجابري، وعبد الله العروي، النقد الثقافي، حيث ساهموا في تحليل وتفسير التحولات الثقافية والاجتماعية التي شهدتها مجتمعاتهم، وأسهموا في تشكيل وعي نقدي عميق حول قضايا الثقافة والمجتمع. ويُعرف سعيد البازعي وميجان الرويلي النقد الثقافي بأنه "نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعًا لبحثه وتفكيره"، حيث يعبر هذا المفهوم عن موقف نقدي يتفاعل مع تطورات الثقافة، ويعكس سماتها، ويقيم علاقة نقدية مع الظواهر الثقافية والاجتماعية، بهدف فهم أعمق لدور الثقافة في تشكيل الهوية، والسلطة، والتغيرات المجتمعية، ويهدف إلى تقديم رؤى نقدية تساهم في تطوير الفكر والثقافة" (البازعي؛ الرويلي، ٢٠٠٥م: ٨٠).

بالنظر إلى ما تمّ ذكره أعلاه، يمكن القول إنّ النقد الثقافي هو نوع من النقد يركز على دراسة النصوص من حيث علاقاتها بالمؤثرات الخارجية، مثل العوامل التاريخية، والاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، بالإضافة إلى الأيديولوجيات، وليس من الناحية الجمالية فقط. فهو يسعى إلى استكشاف الجماليات الثقافية في الخطاب، متجاوزًا حدود الدراسات النصية التقليدية، من خلال دراسة الأنساق الثقافية الموجودة في الخطاب باعتباره غير صادر عن فراغ، بل متفاعلًا مع تاريخه وبيئته وثقافته. بهذا الشكل، يُعنى النقد الثقافي بفهم كيف تتشكل النصوص وتتأثر بالمحيط الثقافي والاجتماعي الذي تنبع منه، ويهدف إلى تحليل الأبعاد الثقافية والسلطوية الكامنة وراء الخطاب، بعيدًا عن الاقتصار على الجوانب الفنية أو الجمالية فقط...

وتتمثّل مفاهيم النقد الثقافي الأساسيّة في (الغذامي، ٢٠٠٥م: ٥٦):

- الأنساق المضمرة: بالضبط، ينبني هذا النوع من النقد على نظرية الأنساق المضمرة، التي تعد أنساقًا ثقافية وتاريخية تتشكل وتتكون من خلال البيئة الحضارية والثقافية التي ينتمي إليها المجتمع أو النص. وتتميز هذه الأنساق بقدرتها على الاختفاء تحت عباءة النصوص، بحيث لا تظهر مباشرة، لكنها تؤثر بشكل عميق في تشكيل معانيها ومضامينها. كما أن لهذه الأنساق دورًا مهمًا في توجيه العقلية وذائقة الثقافة، وتحديد السيرة الجمالية والذهنيّة للمجتمع، فهي تعمل على رسم الصورة الذهنية والجمالية التي يتبناها المجتمع أو النص، من خلال ما هو مضمر وغير ظاهر، وهو ما يعكس ارتباط النص والأنساق المضمرة بكل ما هو غير معلن في الثقافة، ولكنه حاضر وفاعِل في تشكيل الهوية الثقافية والتصورات الذهنية...
- المجاز الكلي: وهو بديل عن مفهوم المجاز البلاغي، وفيه تنشأ الجملة الثقافية، والدلالة النسقيّة، على أنّ الجملة الثقافية ترادف مصطلحي الجملة النحوية والجملة الأدبيّة، والفرق بين الجملة الثقافية يشبه الفرق بين الجملة النحوية والجملة الأدبية، وبين المعنى والدلالة، وبين الدلالتين الصريحة والضمنية، فالنقد الثقافي يميّز بين هذا كلّه، لأنه يؤسس لوعي نقدي ونظري مختلف من حيث النوع والإجراء.
- التاريخانية الجديدة: التي تعد من الإفرازات النقدية لمرحلة ما بعد البنيوية، تجتمع فيها عناصر عدة كالاتجاه الماركسي التقويضي، إذ تسعى هذه العناصر إلى تدعيم التاريخانية

الجديدة في قراءة النص الأدبي ضمن إطاره الثقافي والتاريخي، إذ إنّ تشكّل النصّ يكون تحت تأثير صراع القوى الاجتماعية والأيديولوجيا، وعليه تتضارب الدلالات وتتغيّر وفقاً للمتغيرات الثقافية والتاريخية.

- **المطلب الثاني: تعريف موجز بالروائية رجاء عالم:**

(رجاء محمد عالم) روائية سعودية ولدت عام ١٩٥٦م في مكة المكرمة. درست الأدب الإنجليزي في جامعة الملك عبد العزيز بجدة وتخرجت عام ١٩٨٠، وبدأت مسيرتها الكتابية في صفحة حروف وأفكار بجريدة الرياض وكذلك في الملحق الأسبوعي للصحيفة. تُنسب إليها جهود بارزة في توثيق البيئة المكية والحجازية داخل أعمالها، وتتميز رواياتها بسردية رمزية تتسم بأبعاد صوفية وغنوصية عميقة تنفتح على رؤى كونية، وقد تُرجمت بعض مؤلفاتها إلى الإنجليزية والإسبانية.

كان للخلفية العائلية والمجتمعية التي نشأت فيها رجاء العالم أثر بالغ على مسار إنتاجها الأدبي، إذ شكّلت هذه البيئة مرجعاً ثابتاً ومؤثراً في رؤاها وأساليبها السردية. وتحدثت رجاء عن علاقتها العاطفية والثقافية بمدينة مكة، لا سيما في ضوء عمليات الإصلاح والتجديد التي شهدتها، وكيف انعكست تلك التحولات على تصورها للمدينة وعلى نصوصها.

حازت عام ٢٠١١م على جائزة البوكر للرواية العربية عن روايتها «طوق الحمام» بالمشاركة مع الكاتب محمد الأشعري عن روايته «القوس والفراشة»، خلال حفل أقيم في أبو ظبي. وكانت هذه أول مرة منذ انطلاق الجائزة عام ٢٠٠٨ تفوز فيها كاتبة. تكشف رواية «طوق الحمام» عن وجوه خفية في مدينة مكة المكرمة، من تجارة الرقيق الأبيض إلى مظاهر التطرف الديني واستغلال العمال الأجانب (موقع ويكيبيديا، اطلع عليه بتاريخ: ٢٣/ ١١/ ٢٠٢٥م).

- **المبحث الثاني: روايات رجاء عالم من منظور النقد الثقافي**

- **مقاومة السلطة الاجتماعية**

تتحول نصوص (رجاء عالم) إلى مسرح حيّ للمقاومة، حيث تُقرأ العلاقات الاجتماعية كشبكة من ولاءات ومراقبات تُختبر في تفاصيل الحياة اليومية، فلا تكتفي الرواية بوصف الظواهر بل تكشف عن آليات السلطة الخفية: كيف تُدار الولاءات، كيف يُستغل الهامش، وكيف تتحول الرموز الدينية والاجتماعية إلى أدوات ضبط. أسلوبها الرمزي والصوفي يمنح السرد قدرة على التلميح والتفكيك،

فيستدعي أصوات المهمّشين ويعيد تشكيل الذاكرة الجماعية بحيث تصبح الشهادة نفسها فعلاً مقاوماً، بهذا تتحول أعمالها إلى فضاء للتأمل والتمرد البطيء، حيث يبدأ التغيير من وعيٍ يفضح الهيمنة قبل أن يتحول إلى فعل علني. تقول الروائية في رواية (ستر) على لسان الأم: "**ضحّيتُ كل هذه السنين، حتى ملامحي روّضتها بحيث تعكسُ تعابير عماتك والجيران، نسخة مشوّهة انتهيت لم أكن نفسي قط حتّى أخلعَ عني تهمة الغريبةِ التي أحضرها العقيد زوجة، تنصّلتُ من لكنتي وملامحي الشاميّة لأذوبَ فيكم، والآنَ تأتيني الغربة في مقتل منك، تسمحين لهم بالطعنِ في تربية الغريبة**"(عالم، ٢٠٠٥م: ٦).

تأخذنا كلمات الأم في رواية (ستر) إلى عمق تجربةٍ يومية من التنازل والتكيّف القسري، حيث تتحول عملية التماهي مع المجتمع إلى شكلٍ من أشكال الاستسلام المموّه، حيث تصف الأم كيف روّضت ملامحها ولغتها لتصبح نسخةً من تعابير العمات والجيران، فتتحول الذات إلى قناعٍ يُلبَس لإرضاء معاييرٍ اجتماعيةٍ لا تُسامح الاختلاف. هذا الوصف لا يكتفي بكشف ألم فردي فحسب، بل يعرّي آليةً ثقافية تعمل بوصفها قوةً ضاغطة تُعيد تشكيل الأجساد واللغات لتثبيت نظامٍ من الانتماء والرفض.

في سردها للتضحيات يظهر نوعٌ من المقاومة الصامتة؛ ليست مقاومةً علنية بالعنف أو التمرد، بل مقاومةٌ عبر التلاشي والتخفي، محاولةٌ لإلغاء أثر الغربة حتى لا تُستدعى التهمة. ومع ذلك، فإن اتهامها بالغربة رغم محاولتها الاندماج يكشف تناقض السلطة الاجتماعية: تطالب بالانصهار ثم تعاقب الأصل ذاته. وهذا التناقض يبيّن أنّ السلطة لا تحتاج إلى اختلافٍ واضح لتبرير الضغوط، بل تستثمر في وصم الآخر للحفاظ على حدودها.

كما أنّ ارتباط الأم بصفة (زوجة العقيد) يضعها تحت ضغوطٍ مزدوجة؛ سلطة رسمية تتقاطع مع سلطة الجوار والعائلة، فتتضاعف آليات الرقابة على الجسد والسلوك. في هذا التقاطع تتبدى شبكة قهرٍ لا مركزية، حيث لا يكتفي القانون الرسمي بتحديد موقع الفرد بل ينسق مع الأعراف المحلية لتثبيت هوياته المقبولة، ولذلك تصبح محاولات الأم للتخفّي استجابةً لهيمنةٍ ثقافيةٍ شاملة وليست مجرد خيارٍ شخصي.

لكن في اعترافها الصريح بما فعلت يكمن فعل مقاوم بحد ذاته: الكلام عن التضحيات وكشف آليات الترويض يعيد للذات وجودها ويقوّض شرعية الصمت الذي فرضته السلطة. فعندما تتحول

الشهادة إلى خطاب، تنهار بعض طبقات القبول الاجتماعي وتنكشف هشاشة المعايير التي تُدين المختلف. بهذا المعنى، المقاومة في النص ليست ثورةً صاخبة بل كشفاً يوميّاً للآليات الصغيرة التي تُبقي السلطة قائمة، وتحويل الصمت إلى صوتٍ يطالب بالاعتراف والعدالة.

ليأتي الرد على لسان مريم على ما قالته أمها: "**بعدَ أبي ليسَ لأيٍّ منكم الوصاية على سمعتي .. صارت لحياتي وجوهٌ غير الوجه النمطي الذي مرّ بسلام**" (عالم، ٢٠٠٥م: ١٠)، فبعدَ أبي، أقولها بصوتٍ لا يحتاج إلى إذن: لا وصاية لكم على سمعتي، لم أعد طفلةً تُوزع عليها الهويات بحسب مزاج الجيران أو تسميات العائلة، وحياتي لم تعد قناعاً واحداً يمرّ بسلام عبر أبوابكم. هناك وجوهٌ كثيرةٌ لي الآن؛ وجوهٌ صنعتها قراراتي، وجوهٌ حملتُها في صمتٍ ثم أطلقتها عندما أدركت أن الصمت كان جزءاً من سجني. اخترت أن أُعيد تعريف ما يعنيه اسمي ووجودي في هذا البيت، وأن أرفض أن تُحكم عليّ تهمٌ تُلصق بالآخرين لتبرير راحتكم، إن تهمتكم للغربة ليست سوى محاولةٍ لإعادة رسم حدودكم، وأنا أرفض أن أكون خريطةً تُملأ وفقاً لمعاييركم، فوجهي الجديد ليس تمردًا عليكم فحسب، بل هو إعلانٌ عن ملكيتي لذاتي؛ عن حقّي في أن أعيش بأوجهٍ متعددةٍ لا تُقاس بميزانٍ واحد.

يتجلى في كلام الأم وموقف مريم صراعٌ ثقافي عميق يتجاوز حدود العائلة إلى آليات ضبطٍ اجتماعي تعمل بصمتٍ يومي، ومقاومة السلطة هنا لا تظهر كتمردٍ صاخب بل كفعلٍ يوميٍّ دقيق؛ التلاشي والتخفي ومحاولة محو الأثر الأصلي هي استراتيجيات تُستخدم للبقاء داخل شبكة علاقاتٍ قمعية. ومع ذلك، يكشف اتهام الأم بالغربة رغم محاولتها الاندماج عن تناقضٍ جوهري في منطق السلطة: تطالب بالانصهار ثم تعاقب الأصل ذاته، وتحوّل وصم المختلف إلى أداة تأديب تحافظ بها على حدود الانتماء، بهذا تتحول اللغة الاجتماعية إلى سلاحٍ يحدد من يُعترف به ومن يُستبعد.

وموقف مريم يمثل وجهاً آخر للمقاومة؛ رفض الوصاية على السمعة وإعلان تعدد الوجوه هو فعل سياسي يعيد للذات حقّ التسمية والوجود، فعندما ترفض أن تُقاس حياتها بمعايير الجيران والعائلة، فإنها لا تطلب إذناً بل تستعيد ملكية ذاتها وتُقوّض شرعية قواعد الانتماء المفروضة. هذا التحول من صمتٍ إلى خطابٍ مسموع يبيّن كيف أنّ الكلام نفسه يمكن أن يكون سلاحاً ثقافياً يفضح آليات الترويض ويطالب بالاعتراف.

في النهاية، تكمن قوة النص في قدرته على تحويل التجارب الصغيرة إلى كشفٍ نقدي للهيمنة الثقافية؛ الاعتراف بالتضحيات، وفضح آليات الترويض، وتحويل الصمت إلى كلامٍ يطالب بالعدالة، كلها أشكال مقاومة يومية تُضعف شرعية السلطة الاجتماعية وتفتح مجالًا لإعادة تعريف الهوية والانتماء.

تقول طفول: "**أنا متعبة .. غابَ صوتها على النغمةِ الضعيفةِ نفسها حين راجعها صوتها، كان فهد وقتها قد كوّمَ البقايا في حوض غسلِ الأطباق، وارتمى على سريره وغطّ في النوم .. كان صوتها يكرّر بضعفٍ بينما صوتٌ سحيق فيها يطبق عليه في تلك الوقفة، كان فهد يغرقُ في كمينٍ من بيت عنكبوتٍ مفرط في حريره**" (عالم، ٢٠٠٥م: ١٠٥). هذا النص لا يقدّم حلاً درامياً بقدر ما يفضح بنيةً؛ فيكشف كيف تُصنع السلطة في اليوميات وكيف يمكن للمقاومة أن تكون في تفاصيلٍ صغيرةٍ تبدو تافهة لكنها تراكمية، فالتعب ليس حالةً جسديّة بل فعل سياسي صامت؛ والهمس المتكرر هو بذرة خطابٍ قد يكسر الشبكة إن ما تجرأ على أن يصبح صوتاً مسموعاً.

النص يفتح على لحظة تعبٍ تبدو شخصية لكنها مشحونة بدلالاتٍ اجتماعية، إعلان عن ثقلٍ ممتد، عن عبءٍ يوميٍّ يلتف حول الجسد والصوت والبيت، وغياب الصوت على النغمة الضعيفة نفسها يشي بتكرارٍ قسري: صوتٌ مُروّض، مُعتاد على الخفوت، صوتٌ تعلّم أن يتراجع كي لا يزعج شبكة العلاقات التي تحيط به، وهذا الخفوت نتيجة عملية ترويض ثقافي تُعلّم النساء أن يضعن أصواتهن في حدودٍ مقبولة، وأن يتحملن دون أن يطالبن، وأن يتحول التعب إلى سمةٍ مقبولة ومُتوقعة. ووجود (فهد) مرمياً على سريره وغير مبالٍ بما حوله يرسمُ مشهداً مزدوجاً، هذا التباين يبرز تقسيم العمل الجنسي داخل البيت كآلية للسلطة الاجتماعية؛ فالسلطة هنا ليست مجرد سلطةٍ رسمية، بل شبكة من التوقعات والأدوار التي تُوزع الأعباء وتُخفيها في روتينٍ يومي. وتشبيه (فهد) بأنه يغرق في كمينٍ من بيت عنكبوت، يصيفُ بعداً رمزياً مهماً، فمن منظور النقد الثقافي، هذا البيت هو فضاء السلطة الاجتماعية: أعراف، توقعات، أحكام الجيران، تاريخ العائلة، كل خيطٍ فيه يساهم في تثبيت مواقع الأفراد، والغرق في الكمين لا يعني فقط فقدان القدرة على الحركة، بل فقدان الرؤية والوعي الكاملين أمام آليات القهر اليومية.

ومع ذلك، فالمقاومة لا تأتي على شكل ثورةٍ مفاجئة، بل تتخذ أشكالًا دقيقة ومضادة للمنطق السلطوي. فتكرار الصوت الضعيف نفسه، والاعتراف بالتعب، وجمع البقايا، وحتى الاستمرار في

الكلام رغم الضعف، كلها أفعال مقاومة رمزية. إذ إنّ الاعتراف بالتعب يخرق فرضية الصمود المستمر التي تفرضها السلطة؛ هو رفض ضمني لكون الجسد أداة لا نهاية لها، كذلك، وجود صوتٍ سحيق داخل المرأة يشير إلى بقايا ذاتٍ لم تُمحَ بعد، إلى إمكانية أن يتحول هذا الصوت المكتوم إلى خطابٍ يفضح الشبكة. وعليه فالمقاومة تتخذ شكلين متوازيين: صمود يوميٌّ يحافظ على الوجود في مواجهة محاولات الامتصاص، وخزان داخلي من الصوت الذي يضغط ويهدد بكشف التناقضات.

وعلى لسان طفول: "**أما أنا فحكايتي الرجال، للآن طلقت أربعة لا سلامَ ولا كلام، حبرٌ على ورق، وبصماتُ أهلي، كلّ ما أريده يا ناس قلباً يركلُ وينطحُ مثل ثورٍ في حلبة مصارعة**" (عالم، ٢٠٠٥م: ٣٦)، تبدأ العبارة بصوتٍ يعلن عن تاريخٍ شخصي لكنه في الوقت نفسه شهادة على نظامٍ اجتماعي كامل؛ عندما تقول المرأة إن حكايتها الرجال، فهي لا تروي مجرد تجارب زواج فاشلة، بل تُعرّي مؤسسة الزواج كآليةٍ ثقافية تُنظّم العلاقات بين الجنسين وتوزّع السلطة، فتعدد الطلاق هنا دليلٌ على اصطدام مستمرّ بين رغبةٍ شخصيةٍ وقواعدٍ اجتماعيةٍ تفرض صيغاً مقبولة للعلاقات، كما أنّ ل اسلام ولا كلام، يكشفُ عن فراغٍ قانوني واجتماعي؛ أوراقٌ رسميةٌ تُسدّد شكلاً من الاعتراف، لكنّها لا تمنح السلام الداخلي ولا تُعيد للمرأة كرامتها المفقودة. والحبر والورق يرمزان إلى شرعيةٍ شكليةٍ لا تغطي عمق التجربة، وبصمات العائلة تشير إلى تدخل شبكة القرابة في ضبط السلوك وتحديد المصائر. من منظور النقد الثقافي، هذه البصمات تمثّلُ آليات رقابةٍ ثقافية: العائلة كجهازٍ للوصاية، تعيد إنتاج الأعراف وتفرض حدوداً على خيارات المرأة، فتتحول حياتها إلى نصٍ يُكتب ويُقرأ وفق معاييرٍ خارجية. ليأتي النداء فيحوّل السردَ من اعترافٍ خاص إلى خطابٍ عام؛ هي لا تشتكي في الخفاء بل تُخاطب المجتمع، وتطلب من الجمهور أن يسمع رغبةً لم تُسمع من قبل، هذا النداء يحمل طابعاً مقاوماً لأنه يكسر حاجز الصمت الذي تفرضه الأعراف.

كما أنّ النصّ يفضحُ ازدواجية في المعايير، فالمجتمع يقبل توقيع الطلاق كإجراءٍ قانوني لكنه يرفض الاعتراف بالجرح والاحتياج، يقبل أن تُسجّل البصمات لكنه لا يقبل أن تُسجّل الرغبات، وعليه فإنّ المقاومة الثقافية هنا تظهر في تحويل السرد الشخصي إلى خطابٍ عام، في استخدام اللغة الحادة والصور الحيوية لكسر التجميل الاجتماعي.

وبناء على ما سبق، يظهرُ واضحاً أنّ ما تبدو عليه الحكاية من فشلٍ عاطفي هو في الواقع ساحة صراعٍ مع السلطة الاجتماعية: الطلاق، الأوراق، بصمات العائلة، كلها أدوات تُستخدم لإعادة إنتاج نظامٍ يقيّد الرغبة والحرية. والمقاومة لا تأتي بالضرورة في شكل تمردٍ علني، بل في لحظاتٍ من الصراحة التي تكسر الصمت وتطالب بالاعتراف بالذات. هكذا، يتحول النداء البسيط إلى فعلٍ ثقافيٍ مقاوم، وإلى إعلانٍ عن رغبةٍ لا تُقاس بميزان المجتمع بل تُقاس بقدرة الفرد على المطالبة بحياةٍ كاملة وحقيقية.

وفي رواية (مسرى يا رقيب) تذكر: "**حين إذا دنا مخاضها أرسلتِ الأميرة العيونَ والطلائعَ تستطلعُ لها دروبَ الأنفس الشحّ، والأنفس الدر لتعرفَ أين تقود جحافلها، ولمن تمنحُ ظهرها حين الخروجِ ومن سيخلصها المدد**" (عالم، ١٩٩٧م: ٢٠)، حين يفتح النص مشهده بمخاض الأميرة، لا يكون الحديث عن ولادة عادية بل عن ولادة لوعي سياسي يختبر محيطه؛ فالأميرة هنا رمز لمركز قوة يتعرض للاختبار؛ العيون والطلائع التي ترسلها تعمل كأجهزة استشراف لا لمعرفة الطرق فحسب، بل لقراءة اتجاهات النفوس وقياس قابلية الجماعة للالتفاف حولها أو الانصراف عنها. في هذا المشهد تتحول اللغة إلى وصف لآليات رقابية وثقافية تحاول أن تقيّم الولاءات قبل أن تتبلور الفعلية.

تتحول الأنفس في النص إلى ساحة صراع بين بريق وندرة: بعضها يظهر كدرّ ثمين يحفظ الهوية ويمنح الحماية، وبعضها الآخر يشي بشحّ يجعل النفوس عرضة للانقسام أو الخيانة. هذا التباين لا يقدّم مجرد ملاحظة أخلاقية بل يفضح كيف تُدار السلطة عبر اقتصاد للولاءات؛ تُستقصى النفوس، تُصنّف، ثم تُكافأ أو تُهمل بحسب ما يخدم استمرار النظام أو يقوّضه. في هذا المعنى يصبح النص أداة كشفٍ، يعرّي آليات السيطرة بدل أن يطوّعها لصالحها.

ومع تصاعد الصور الجماعية في النص، حيث تتقدم الجحافل وتُنتظر المدد، يظهر بعدٌ آخر للمقاومة: ليست مقاومة فردية عاطفية بل عملية استراتيجية تتطلب معرفة مسبقة بمن سيقف ومن سيغادر، المقاومة تبدأ بمعرفة الخريطة الاجتماعية، بفهم من يمنح الظهر ومن يظل درعاً، وبذلك تتحول المعرفة نفسها إلى شكل من أشكال المقاومة الثقافية. النص يسرد كيف تُبنى الحركات المعارضة داخل شبكات من الولاءات والمراقبة، وكيف يمكن للوعي أن يحوّل أدوات السلطة إلى نقاط ضعفها.

يبقى الانتباه إلى أن النص لا يقدّم وصفاً ثابتاً للانتصار أو الهزيمة، بل يروي لحظة اختبار مستمرة؛ فالأميرة ترسل العيون قبل أن تتحرك، والمقاومة تبدأ حين تدرك النفوس أنها مراقبة ومُستهدفة فتختار موقفها. بهذا يصبح النص سرداً عن ولادة الوعي والمقاومة، عن لحظة قبل الفعل تُحسم فيها معالم التحالفات، وتكشف فيها اللغة الشعرية عن إمكانات التمرد داخل بنى السلطة الاجتماعية.

- **الكتابة بالجسد وتأنيث اللغة:**

توظف (رجاء عالم) الجسد كحقل سردي مركزي يعبّر عن الذاكرة والهوية والاحتجاج، وتعمل على تأنيث اللغة عبر تحويل الضمائر والصور والأساليب لتكون حاملة لصوت أنثوي يطالب بالوجود والاعتراف، فيصبح الجسدُ أداةً معرفية وسياسية، وموقع التجربة والذاكرة والجرح، ومنه تنطلق اللغة لتؤسس خطاباً مؤنثاً يرفض الحذف والطمس. فها هيَ شخصيّة (عائشة) في رواية (موقد الطير) تكونُ قويّة بوساطة جسدها الذي يسكنُ آدمُ إليه "**ها هو يتساقطُ تحتَ وهجِ النهار للمرة الأولى، حين حلّ بصره فيها وبصرها فيه شعرا بعريهما، بجسدٍ يتشكّلُ لهما للكرة الأولى، ولوعيه صعقة. إذ حال تجسدهما سرت في جذعهما نارٌ ملموسة، وأينما سرت غذت الكيان وتغذت عليه .. ما هذه النارُ التي اندلعت من غير شرر؟ ما سألت لتعرف وإنما كالشكوى تنهدت عائشة لتجيبها نظرة آدم .. ليست إلا العشق" (عالم، ٢٠٠٢م: ٢٦)**، يجسّدُ النصّ لوحةً حسيّةً حيث يصبح الجسد لغةً تقرأ وتكتب في آن واحد، فالمشهدُ يجعل من الجسد نصاً ملموساً تُقرأ علاماته وتُستجاب لها النظرات. والنظرةُ كتابة متبادلة، توقيعٌ بصريٌّ يخلق معرفةً جسديةً فورية، بهذا يتحول الجسد إلى خطابٍ يسبق الكلام، وإلى قاموسٍ من الإحساسات التي تُترجمها اللغة إلى صورٍ نابضة.

تعملُ اللغة في النصّ بوصفها أداةً لتأنيث الجسد واللحظة، والتأنيث هنا ليس إسناداً نحوياً، بل عملية لغوية تجعل الحواس والاندفاعات تبدو أنثوية في نبرتها: الاحتضان الحسي، النشوة المكتشفة، والهمس الداخلي. كما أنّ الصور الحسية في النص تُظهر كيف أنّ الكتابة بالجسد تنتج معرفةً مختلفة عن المعرفة العقلانية، فالنارُ غدت إحساساً ملموساً وليست رمزاً مجرداً، إنها طاقةٌ تتغذى وتغذي، تعيد تشكيل الكيان من الداخل، وهذا التبادل الغذائي بين الجسد واللغة يأنّث اللحظة لأنّه يربط بين العاطفة والبدن بطريقةٍ حميمةٍ لا تسمح بتجريد التجربة إلى مفاهيمٍ محايدة، فتصبحُ اللغة أنثويةً لتماهيها مع دورة الحياة، مع التغذيةِ والاحتراقِ والولادة.

كما يظهرُ التأنيثُ في تحويل النظرة إلى جوابٍ لا لفظي؛ فعائشة لا تسأل لتعرف، بل (تنهدت لتجيبها نظرة آدم)، هذا الانزياح من السؤال اللفظي إلى الجواب البصري يضع المرأة في موقعٍ فاعلٍ في إنتاج المعنى، وبهذا تُقوّض النصوص الذكورية التقليدية التي تمنح الفاعلية للخطاب اللفظي أو القانوني، وتمنح الفاعلية للغة الجسدية والأنثوية.

ومن منظور نقدي ثقافي، ثمة مقاومة ضمنية لهيمنة الخطاب الذي يفصل الجسد عن اللغة، فالنص يعيد ربطهما ويمنح الجسد قدرةً على الكلام، ويمنح اللغة طاقةً جسديةً. إذ إنّ التأنيث لا يقتصر على وصف امرأةٍ أو جسدٍ أنثوي، بل يمتد إلى أسلوب السرد نفسه: إيقاعٌ حسي، تراكيبٌ تنساب كلمسات، وصورٌ تركز على الداخل والاندفاع بدلاً من التمثيل الخارجي. بهذه الطريقة يتحول السرد إلى فعل مقاوم للخطاب الذي يسعى إلى تحجيم التجربة الأنثوية ضمن حدودٍ اجتماعيةٍ مقننة. وبناء على ما سبق، يقدم النصّ نموذجاً للكتابة بالجسد كتقنية نقدية، طريقة لرصد كيف تُنتج الهويات والرغبات خارج أنظمة السلطة اللغوية والاجتماعية، وكيف يمكن للتأنيث في اللغة أن يكون فعلاً تحررياً يطالب بالاعتراف بالذات الحسية والوجودية.

كما أنّ شخصية (مريم) في رواية (ستر) قوية تبحث عن هويّتها وحريتها بوساطة جسدها، والاستماعِ للغته "**تأملت في جسدها، مست فراشة النار التي خلفها بدر على النحر، يلذ لها الآن تدليل ذلك الجسد مناغاته، تعلّمت كيف ترى وترى، لكن ليس بوسعنا مشاركة أحدٍ هذه الرؤية، ها هو يراك وتراه في كل الوجوه حولنا يحاورك ويداورك وتدوخ بنظرةٍ بفراشةٍ على العنق، بعطرٍ على الرسغ، فيخرجك وسط الزحام من وحدتك، هذا المخفي فيك ويخفي عن الفضول حقيقتك الحميمة هذا الوحشي فيك هذا السالب والموجب**" (عالم، ٢٠٠٥م: ١٩٢)، اللغة في المقطع تميل إلى تأنيثٍ لا يقتصر على الإشارة إلى أنثى بعينها، بل يتجسّد في نبرة السرد نفسها. الإيقاع الحسي، والصور التي تركز على اللمس والروائح والهمسات، كلها عناصر تجعل من السرد لغةً مؤنثةً بطبيعتها، لغة تحتفي بالداخل، بالاحتضان، بالميلاد المتكرر للرغبة. فعندما تقول الراوية إنها تعلمت كيف ترى وترى، فإنها لا تعني مجرد اكتساب بصرٍ، بل اكتساب قدرةٍ على قراءة الذات والآخر بالجسد، على تحويل النظرة إلى معرفةٍ حميمةٍ لا يشاركها إلا من يستحقها.

وفي هذا السياق، سرية الرؤية تصبح فعلاً مقاوماً، فالعبارة التي تؤكد أنه ليس بوسعنا مشاركة أحدٍ هذه الرؤية تضع حدوداً بين فضاءٍ عامٍ يفرض معايير الرؤية وبين فضاءٍ خاصٍ تنتج فيه المرأة

لغتها الجسدية. هذه الخصوصية ليست انعزالاً بل حماية؛ حماية لحقيقةٍ حميمةٍ قد تُستغل أو تُقوّض إذا ما أُفرِج عنها. بالتالي، الكتابة بالجسد هنا تعمل كاستراتيجية للحفاظ على ملكية الذات، كخط دفاع ضد فضولٍ اجتماعيٍ يطمح إلى تحويل الحميمي إلى مادةٍ قابلة للقراءة العامة.

كما أنّ النظرة المتبادلة بين الشخصين في النص تُعيد توزيع الفاعلية، فليس الرجل وحده من ينظر ويملك، بل النظرة تصبح حواراً، يدور في الوجوه حولهما ويخرجك من وحدتك. هذا التبادل يضع الجسد في موقعٍ فاعل، يجعل منه مصدراً للخطاب لا مجرد موضوعٍ له. واللغة التي تصف الفراشة على العنق أو العطر على الرسغ تؤنث المشهد لأنها تمنح الأولوية للحسّ واللمس والاندفاع الداخلي، وتُضعف بذلك خطاباً ذكورياً يميل إلى التمثيل والتصنيف.

ومن منظور نقدي ثقافي، الكتابة بالجسد وتأنيث اللغة في النص تعملان كأدوات مقاومةٍ عبر تحويل التجربة الحسية إلى خطابٍ خاص، تُعيد الراوية والمرأة في النص تعريف ملكيتهما لذواتهما، وتُقوّضان محاولات المجتمع لتطويعهما ضمن قوالبٍ جاهزة. فاللغة المؤنثة هنا ليست مجرد أسلوب بل فعل سياسي؛ هي طريقة لإعلان الوجود الحسي والحميمي خارج رقابة الفضول الاجتماعي، ولتأكيد أن الجسد قادر على إنتاج معنى لا تقل عنه أهمية أي خطابٍ منطوق.

في النهاية، يبقى المشهد احتفالاً بصيرورةٍ داخليةٍ لا تُقاس، بل تُحس وتُكتب وتُحفظ، الفراشة والنار والعطر واللمسة كلها رموزٌ لكتابةٍ بالجسد تعيد للأنثى حقها في أن تكون كاتبةً لذاتها، وأن تجعل من لغتها الحسية مساحةً للحرية والخصوصية والمقاومة.

- **المجاز والرمزية:**

يتحول المجاز والرمزية إلى أدوات مركزية لصياغة عوالمٍ متعددة الطبقات؛ الرموز تعمل كأبواب لقراءة التاريخ والهوية والجسد، والمجاز يفتح مساحات للتأمل الصوفي وللنقد الاجتماعي والثقافي، فالمجاز عندها يعمل كلغة مضادة بدلاً من أن يخفي المعنى، يكشف طبقاته، تقول: "**من ثمّ انبثقت حية لسانها**" (عالم، ١٩٩٥م: ١٠٧)، تتبدى العبارة هنا كمشهدٍ مكثفٍ يضغط في سطرٍ واحد على شبكةٍ من الدلالات؛ إنها ليست وصفاً حرفياً بل لحظة رمزية تُحوّل الفعل الكلامي إلى حدثٍ جسديٍ مرعب وجذاب في آن واحد، فصورة الحية التي تنبثق من اللسان تضع الكلام في موقعٍ

مزدوج: هو سلاحٌ وشفاء، سمٌ ودواء، كشفٌ وخفاء. بهذا المجاز يصبح اللسان جسداً حياً له إرادته وحركته، والكلام فعلٌ ماديٌّ يقطع ويخيط ويترك أثراً.

كما تعمل الرمزية على أكثر من مستوى؛ فالحية كرمزٍ عالميٍّ تحمل ثقلاً أسطورياً، هي رمز الحكمة والفتنة والخطر والتحوّل، وعندما تُنسب الحية إلى اللسان، تتحول الكلمة إلى كيانٍ قادرٍ على التغيير، على إحداث صدمةٍ في البنية الاجتماعية التي تحاول تقييد الكلام. ثانياً، المجاز يضع المتكلّمة في موقعٍ متحرّكٍ بين التهميش والتمكين؛ اللسان الذي انبثق يوحي بأنّ الصوت لم يكن دائماً حاضراً، بل خرج فجأةً من مكامنَ داخلية، كأنها ولادةٌ لغوية تُعيد تشكيل المشهد الاجتماعي.

ومن منظور النقد الثقافي، هذه الصورة تكشف عن علاقةٍ مشحونة بين اللغة والسلطة، في مجتمعاتٍ تُراقب فيها أصوات النساء وتُقنّن، يصبح اللسان الحي تهديداً للنظام الرمزي: هو يفضح، يلعن، يطالب، يبوح بما كان مخفياً. لذلك يحمل المجاز طابعاً مقاوماً؛ فالحية لا تهمد، ولا تُطوّع بسهولة. وفي الوقت نفسه، ثمة مفارقةٌ في التأنيث الرمزي: اللسان المؤنث الذي يتحوّل إلى حية يكسر الصورة التقليدية للأنثى ككائنٍ صامتٍ أو مُهذب، ويعرضها كفاعلٍ لغويٍّ يملك القدرة على الإيذاء والشفاء معاً.

وعليه، تكمن قوة العبارة في قدرتها على الإبقاء على التوتر والازدواجية؛ الحية قد تكون تحذيراً أو إعلاناً عن قوةٍ كامنة؛ قد تكون سماً يقتل، أو رمزاً للحكمة التي تفتّح العيون. بهذا التعدد في الدلالة، يترك المجاز للقارئ مساحةً للتأويل، لكنه في الوقت نفسه يفرض قراءةً ثقافيةً واضحة أنّ الكلام، حين يخرج من مكانه الممنوع، يصبح فعلاً ثورياً يزعزع الأعراف ويعيد كتابة العلاقات بين الجسد والسلطة والهوية.

وتظهر في رواية (ستر) شخصية (فهد) بملامح وصفات وأفعال تشي بأنه أقرب إلى حيوان، **"نعرى، نتسوّل، نقصر في كلّ شيء إلا البروتين وكبسولات تحفيز الطاقة، جسدي مثل محرقةٍ ما لم تبقمه وقوداً يضمر" (عالم، ٢٠٠٥م: ٨٦)**، تدخلنا هذه العبارة كجسدٍ يئنّ تحت لغةٍ حيوانيةٍ مباشرة، فتتحول الشخصية إلى مجازٍ جسدي يقرأ أكثر من مجرد حالة نفسية؛ هو شهادة على آلياتٍ اجتماعية تنتج الذكورة في شكلٍ بدنيٍّ مفزع. عندما يعلن السرد عن أفعالٍ مثل (نعرى، نتسوّل، نقصر)، ويتبعها وصفٌ لجسمٍ لا يطلب إلا البروتين وكبسولات تحفيز الطاقة، فإن النص

لا يصف مجرد إنسانٍ منهك، بل يرسم صورةً لذكورةٍ مُصنّعةٍ تعمل وفق منطقٍ اقتصادي–جسدي: جسدٌ يُستهلك، يُغذّى بوقودٍ صناعي، ويُطلب منه أن يبقى منتجاً حتى في حالة الانهيار.

والمجاز الحيواني هنا لا يهدف فقط إلى إذلال الشخصية أو تشويهها، بل إلى كشف شبكة علاقاتٍ أوسع، إذ إنّ تشبيه الجسد بالمحرقة يضع فهد في موقعٍ مزدوج: هو آلةٌ للاستهلاك والاحتراق، وفي الوقت نفسه ضحيةٌ لمنطقٍ يطلب من الجسد أن يحترق كي يستمر النظام. هذه الصورة الرمزية تكشف عن علاقةٍ بين القوة والاستنزاف؛ القوة التي تبدو في المظهر الحيواني هي في الواقع أثرٌ لهيمنةٍ تُفرغ الإنسان من إنسانيته عبر تحويله إلى موردٍ بدنيٍّ خالص.

الكلمات التي تختارها الساردة لا تكتفي بوصف فعلٍ جسدي، بل تُحوّل الأفعال إلى رموزٍ لهيمنةٍ اجتماعية، فالتحول إلى حيوان يفضح آليةً ثقافيةً تعمل على تجريد الفرد من التاريخ والذاكرة والذات، لتبقيه في حالةٍ بدائيةٍ من البقاء، وفي هذا التجريد تظهر أيضاً طبقاتٌ من الإدانة والشفقة؛ فالنص لا يمنح القارئ حكماً واحداً، بل يفتح مساحةً للتأمل في كيفية إنتاج المجتمعات لمثل هذه الأجساد.

ومن منظور النقد الثقافي، ثمة أيضاً قراءةٌ لجسد فهد كمرآةٍ لسياسات الجندر، فتصويره كحيوانٍ متوحشٍ يطرح سؤالاً عن كيفية صياغة صورة الرجولة في النصوص الاجتماعية: هل هي قوةٌ فطرية أم نتيجة صناعاتٍ ثقافيةٍ تطالب بالتحكم والسيطرة؟ عندما يصبح البروتين وكبسولات الطاقة محور اهتمامه، يتحول مطلب القوة إلى استبدالٍ صناعيٍّ للذات، وكأنّ الرجولة تُقاس بقدرةٍ على التحمل والاحتراق أكثر منها بقدرةٍ على الحضور الإنساني الكامل.

وبناء على ما تقدَّم، يترك النص للقارئ مهمة قراءة التوتر بين الحيوانية والإنسانية كدعوةٍ لإعادة التفكير في طرق إنتاج الشخصيات. فالمجاز الحيواني لا يلغِي إنسانية (فهد) بقدر ما يكشف عن ظروفٍ جعلت منه ذلك المجاز؛ قراءةٌ نقديةٌ تدعونا إلى رؤية الجسد كموقعٍ للصراع الثقافي، حيث تُكتب وتُقرأ معاني القوة والضعف، والهيمنة والمقاومة، في خطوطٍ من لحمٍ ودمٍ قبل أن تتحول إلى كلمات.

- **خاتمة:**

تؤكد قراءة النقد الثقافي لروايات (رجاء عالم) أنّ أعمالها ليست مجرد سرد محلي أو تأملات صوفية، بل ممارساتٍ نقديةً فنية تُعيد تشكيل العلاقة بين الفرد والمجتمع والذاكرة. عبر تحويل المكان إلى رمز، والجسد إلى شهادة، واللغة إلى صوت مؤنث مقاوم، تقدم (رجاء عالم) نصوصاً تشتبك مع بنى السلطة وتعرضها للنقد من داخل تفاصيل الحياة اليومية والنسيج الرمزي. والرواية عندها تعمل كفضاء للتأمل والمساءلة، حيث يبدأ التغيير من وعيٍ يفضح الهيمنة قبل أن يتحول إلى فعل علني، ومن أهم النتائج التي توصّل إليها البحث:

- تحول الروايات الفضاء المكيّ إلى مسرح للمراقبة والاختبار، حيث تكشف السردية عن آليات ضبط الولاءات وتعرض إمكانات الوعي الجماعي كمقدمة للمقاومة.
- تعملُ الرموز عند رجاء عالم كأدوات كشف لا كستار؛ والمجاز يفتح طبقات متعددة من الدلالة ويتيح ربط التجربة الشخصية بالأسطورة والتاريخ.
- يصبح الجسدُ موقعاً للذاكرة والاحتجاج، وتُعيدُ اللغة المؤنثة تشكيل المنطق السردي فتمنح أصوات النساء والعمال والهامش حضوراً نقدياً يزعزع الخطاب المهيمن.
- المقاومة، الرمزية، وتأنيث اللغة ليست عناصر منفصلة بل تتداخل لتنتج نصاً روائياً يقرأ السلطة ويعيد تشكيل الذاكرة والهوية.

- **أهم التوصيات:**

- يوصى بتوسيع العينة النصية لتشمل أعمالاً إضافية لرجاء عالم ومقارنة أعمالها مع روائيات من الحجاز لبيان خصوصية الرؤية المكية.
- إجراء دراسات مقارنة تربط بين الرمزية الصوفية في أعمالها وبين تيارات أدبية أخرى (عربية وعالمية) لتحديد امتداداتها التأويلية.

- **المصادر والمراجع:**

1- Greenblatt, S. (1988). Shakespearean negotiations. University of California Press.

2- Leitch, V. B. (1992). Cultural criticism, literary theory, poststructuralism. Columbia University Press.

٣- نيوتن، ك. م. (١٩٩٦). التاريخ الأدبي ومناهجه. في ك. م. نيوتن (المحرر)، نظرية الأدب في القرن العشرين (ترجمة عيسى علي العلكوب). عين للدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية. (العمل الأصلي نشر في ١٩٨٨)

٤- البازعي، سعد، والرويلي، ميجان. (٢٠٠٥). دليل الناقد العربي (الطبعة الرابعة). المركز الثقافي العربي.

٥- عالم، رجاء. (٢٠٠٥). ستر (الطبعة الأولى). المركز الثقافي العربي.

٦- عالم، رجاء. (١٩٩٥). طريق الحرير (الطبعة الأولى). المركز الثقافي العربي.

٧- عالم، رجاء. (١٩٩٧). مسرى يا رقيب (الطبعة الأولى). المركز الثقافي العربي.

٨- عالم، رجاء. (٢٠٠٢). موقد الطير (الطبعة الأولى). المركز الثقافي العربي.

٩- بعلي، حفناوي. (٢٠٠٧). مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن (المنطلقات، المرجعيات، المنهجيات) (الطبعة الأولى). دار العربية للعلوم ناشرون.

١٠- ويليك، رينيه. (١٩٨٩). النقد الأدبي نظرة تاريخية. في ما هو النقد؟ (ترجمة سلافة حجازي، مراجعة عبد الوهاب الوكيل) (الطبعة الأولى). دار الشؤون الثقافية العامة. (العمل الأصلي نشر في ١٩٦٣)

١١- الغذامي، محمد عبد الله. (٢٠٠٥). النقد الثقافي في الأنساق الثقافية العربية (الطبعة الثالثة). المركز الثقافي العربي.

١٢- عمشوش، مسعود. (٢٠١١، يونيو ٢٩). النقد الثقافي والنقد الأدبي. مارب برس اليمن (صحيفة الكترونية). تم الاسترجاع في ١٠ يوليو، ٢٠٢٤.

١٣- الغذامي، عبد الله. (٢٠٠٥). النقد الثقافي (الطبعة الثالثة). المركز الثقافي العربي.

١٤- علوش، سعيد. (٢٠١٠). نقد ثقافي .. أم حداثة سلفية؟ (الطبعة الأولى). المجلس الأعلى للثقافة.

١٥- الغذامي، عبد الله، واصطيف، عبد النبي. (٢٠٠٤). نقد ثقافي أم نقد أدبي؟. في حوارات لقرن جديد (الطبعة الأولى). دار الفكر.