جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بأسيوط
المجلة العلمية

قراءة نسقية في تشكيل مرآة الخطاب النسوي السعودي رواية جاهلية نموذجاً

Mirror of Saudi Feminist Discourse The Novel Al-Firdaws al-Yabāb as a Model " A Systemic Study

إعداد
د/ أميرة محارب العتيبي
الأستاذ المشارك في الأدب والنَّقد بجامعة الباحة

(العدد الرابع والأربعون)
(الإصدار الثالث-أغسطس)
(الجزء الثالث (١٤٤٧هـ /٢٠٢٥م)

الترقيم الدولي للمجلة (ISSN) 2536- 9083
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية : ٢٠٢٧/٦٢٧١م

قـراءة نسقيـة فـي تشكيـل مـرآة الخطـاب النسـوي السعـودي
روايـة جاهليـة نمـوذجاً

أميرة محارب العتيبي

قسم الأدب والنقد. كلية الآدب والعلوم الإنسانية، جامعة الباحة، المملكة العربية السعودية.

البريد الالكتروني: *am.almohreb@hotmail.com*

الملخص:

تمكنت الكاتبة السعودية من اختراق عوالم المهمش إلى حد ما في التعبير عن سرديتها المأمولة، وتجريب عوالم متخيلة تمتلك خياراتها في البناء والسيرورة والانعتاق متجاوزة بذلك منطقة الظل وقلق المعنى والخلود في منطقة البكائيات، ومن ثم استطاعت صنع نسق خاص بها تكتب ذاتها وذات نظيرتها/ المرأة الأخرى وفق مفهوم المرآة وتجليها في طرح الأصل وصورته من خلال السرد الروائي. وقد تناول البحث صور المرأة في رواية جاهلية لليلى الجهني باعتبار تصور المرآة في الخطاب السردي من خلال دراسة النسق؛ فظهر نسقي النبذ الثقافي والمحافظة الثقافية عبر عدة مرايا لحضور المرأة، وقد خلص البحث إلى عدة نتائج، منها: استطاعت الروائية تشييد الأنموذج النسوي وفهمه من الداخل وفق الخرائطية المتغيرة للسرد. كما استطاعت النظيرة الأنثوية تقديم تصور ابستيمي خاص بها من خلال طرح فلسفتها وتأويلاتها. ولوحظ غياب تمثيل الجسد كحضور أنثوي في مقابل وصف التمفصل الداخلي للنظائر الأنثوية؛ فالمرأة في كتابتها عن نظائرها استخدمت رؤية سردية جوانية داخلية ورؤية جوانية ذاتية. التجاذبات الدينامية في صنع النظائر كانت مشروطة بموقع النظير الأنثوي الذي شغله في مواقع الثقافة، والعديد من النتائج.

الكلمات المفتاحية: النظيرة ، الأنثوية، النسق، النبذ، المحافظة ، النظائر

Mirror of Saudi Feminist Discourse "The Novel Al-Firdaws al-Yabāb as a Model" A Systemic Study

Department of Literature and Criticism. College of Arts and Humanities, Al Baha University, Kingdom of Saudi Arabia.

Email: *am.almohreb@hotmail.com*

Abstract:

The Saudi female writer has managed, to some extent, to penetrate the worlds of the marginalized in expressing her aspired narrative and experimenting with imagined realms that possess their own choices in structure, process, and emancipation—thus transcending the shadowy zone, the anxiety of meaning, and the stagnation in the realm of lamentations. In doing so, she was able to create a unique system through which she writes herself and the self of her counterpart—the other woman—based on the concept of the mirror and its manifestation in presenting the original and its reflection through narrative fiction. The research examined representations of women in Jahiliyyah, a novel by Laila Al-Juhani, considering the mirror metaphor in narrative discourse through a systemic analysis. Two dominant systems emerged: cultural rejection and cultural conservatism, reflected through various "mirrors" of female presence. The research concluded with several findings, including :

The novelist was able to construct and understand the feminist model from within, in accordance with the changing cartography of narrative. The female counterpart also succeeded in presenting her own epistemic conception through articulating her philosophy and interpretations. It was noted that the representation of the body as a feminine presence was absent, in contrast to the detailed description of the internal articulation of female counterparts. In writing about her counterparts, the woman employed an internal narrative perspective and a subjective inward gaze. The dynamic tensions involved in shaping the counterparts were conditioned by the position occupied by each female counterpart in cultural settings, and numerous results.

Keywords: *Counterpart , Femininity , System , Rejection , Conservatism , Counterparts*

توطئة

ظهرت الكتابات النسوية في عقد التسعينات الميلادية في عدة مجالات أدبية وثقافية، وحملت معها وعيًا إدراكيا بمحمولات الكتابة النسوية وخصوصيتها من المنطلقات الفكرية وصولًا إلى أفق الرؤية ومساحة التجارب الفاعلة في حدودها الفنية وما تضمنه إطار المثاقفة من تبادل فكري واشتراك في الهموم والتجارب والتطلعات في الخطاب النسوي العالمي.

ولقد استطاعت الكاتبات العربيات أن يشكلن تجربة حديثة في مناقشة قضايا لم يكن من السهل التعرض لها في بداية القرن العشرين. وخاصة فيما يتعلق بالقضاء على الأحادية الفكرية التي ترى الأشياء بعين واحدة هي عين الرجل، أو تنكفئ على الذات دون رؤية الآخر أو تلك الثنائيات الموروثة التي تفصل القيم عن الأخلاق عن الاقتصاد وغيرها(١).

كما أن الكاتبة السعودية تمكنت من اختراق عوالم المهمش إلى حد ما في التعبير عن سرديتها المأمولة، وتجريب عوالم متخيلة تمتلك خياراتها في البناء والسيرورة والانعتاق متجاوزة بذلك منطقة الظل وقلق المعنى والخلود في منطقة البكائيات، ومن ثم تمكنت من صنع نسق خاص بها تكتب ذاتها وذات نظيرتها/ المرأة الأخرى وفق مفهوم المرآة وتجليها في طرح الأصل وصورته من خلال السرد الروائي. وقد تناولت العديد من الروايات النسائية السعودية في مرحلة النضوج الفني قضايا المرأة وإشكالاتها وصوت انتصارها أو هزيمتها بعد إزاحة البطل / الرجل في بداياتها السردية. فالمرأة الكاتبة تستطيع أن تعبر عن ذاتها أفضل مما يعبر عنها الرجل حيث

---

(١) –بانوراما النقد النسوي في خطابات الناقدات المصريات، حفناوي بعلي، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عَمان، ص: ٩.

"لا يمكن لكاتب مهما بلغ من نضج فني وموضوعي التحدث عن المرأة، وسبر أغوارها ويرصد مشاعرها الحميمة كما تفعل المرأة الكاتبة مع نفسها"(١).

والمرأة حينما تكتب نظيرتها المرأة فهي تمارس الكتابة وفق "ممارسة خطابية تسعى إلى تفكيك النسق الدلالي الأبوي الذي يحدد وضعية المرأة في المجتمع، ويحكم عليها بالتهميش والإقصاء، وبالتالي يسلبها ذاتيتها الفاعلة. مما يؤكد هذا الوعي النسوي أن النساء ينتبذن زوايا السرد"(٢).وبالتالي هذه الممارسة تمكن المرأة من حيازة الصوت السردي الذي يمكنها من استعادة حضورها وفق منظورها الخاص في تفكيك بنائية نظائرها والتحكم في أصواتهن ومصائرهن.

إن امتلاك المرأة القدرة على استعادة صوتها في التاريخ والمجتمع جعلها تستطيع إعادة التمثيل الذاتي لتجربتها الخاصة من خلال السرد من منظور ثقافي. وستعمل هذه الدراسة على توضيح الأنساق الثقافية التي شكلت بنائية النظائر الأنثوية بحسب المقصديات الأيدلوجية المضمرة أو الظاهرة.

تعد الثقافة نسقًا سيميائيًا وقد عرّف يوري لوتمان النسق "باعتباره بنية من العناصر والقواعد يتم الربط بينها في حالة مماثلة قارة وبين الكون المعرفي بشكل واضح منظم"(٣). وهذا التعريف يحدد المبادئ الرئيسة للنسق؛ فهو بنية من العناصر الوظيفية الواضحة. ويتحقق النسق من خلال بناء وآلية منهجية ومعرفية وتحليلية

---

(١) –المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، د. حسين المناصرة، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٢م، ص: ٢٢.

(٢) – سياسات تمثيل الهوية النسوية في رواية "دنيا" لعلوية صبح، د. محمد بو عزة ضمن كتاب البنيات التخييلية والأنساق البصرية،دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ص: ٣٩.

(3)- ALEKSEI SEMENENKO The Texture of Culture An Introduction ,lotman 2000a. 378. Cite in to Yuri Lotmans Semiotic Theory. PALGRAVE MACMILLAN New York. 2012.P.23.

نستعملها لوصف إنتاجية الفكر الإنساني وفاعليته في إنتاج التمثيلات الثقافية. فالنسق لا ينتج دلالة أحادية يكتفي بها بل تفيض بتحققاتها الدلالية المتوالية مما يشكل سيرورة تدليلية منتجة لعدد من المعارف المتطورة. وقد قدّم لوتمان وصفًا للسميائيات الثقافية معتبرا إيّاها مبحثًا معرفيًّا أو مسارًا يهدف إلى دراسة الأنساق السميائية المتعددة والمختلفة في فضائها الموصوف باللاتجانس واللاتطابق. ولقد كان النّص باعتباره نسقًا سميائيًا هو جلُّ اهتمام لوتمان، والذي يهدف إلى إنتاج المعنى داخل فضاء سميائي تغمره حركتي الثقافة والتاريخ من جهة، والنظر إلى الثقافة باعتبارها حدثا نصيا ذا بنية مركبة من جهة أخرى. وبنية النص الفني في مفهوم لوتمان تختص بسمات إبداعية وتوليدية التي تجعل منه نصا قادرا على التعبير عن أكوان دلالية منفتحة، منها:

- التعبيرية: أي قدرته الفائقة على التعبير. فكل نص يقوم على جملة من العلامات المتسقة والمضبوطة في مقابل بنيات توجد خارجه.
- اللاّمحدودية: أي تجاوزه لكل الحدود. فالنص الفني يختلف عن كل علامة لا تدخل في نطاقه بناء على مقولتي الانتماء واللا انتماء.
- الاتساق البنيوي: أي إحكامه وتنظيمه البنيوي الواضح، ممّا يعني أنه له بداية وله نهاية[1] .

وتظهر تعبيرية النص في تحققات النسق داخل النص، وهذه التعبيرية تحقق وظيفة النَّص الأدبية أو كما يقول لوتمان هي علاقة النص بالنسق: "يمكن أن نطلق اسم الوظيفة البنائية على علاقة كل عنصر بغيره من عناصر العمل الأدبي وكذا علاقته بالنسق الأدبي ككل. إن الوجود الحقيقي للأدب يتوقّف على اختلافاته النوعية التي

---

(1) - Aleksei Semenenko The Texture Of Culture An Introduction To Yuri Lotmans Semiotic Theory. P.78

يقيمهما بين النسقين الأدبي، والخارج أدبي، وهكذا فإن وجوده يتوقف على وظيفته"[١]. فالنسق "يتحدد عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيّد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان، أو نظامان من أنظمة الخطاب، أحدهما ظاهر، والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضًا، وناسخًا للظاهر"[٢].

يسعى هذا البحث إلى كشف رهانات سردية المرأة في صنع نظائرها الأنثوية من خلال نسقية الصورة المعطاة عن ذاتها وعن نظيرتها من منظور كشف وتعرية مفهوم الجندر باعتباره "بنية رمزية طاغية تمنح من خلالها الهويات للرجال وللنساء معًا. وتنظم ضمنها المعايير الاجتماعية من أجل المحافظة على سيطرة الذكور"[٣]. والكشف عن الأنساق الثقافية التي انضوت تحتها صور المرأة.

ومن الدراسات التي تناولت صور المرأة في الرواية بغض النظر عن جندر الكاتب وعن مفهوم النسق وهي متعددة، منها على سبيل المثال:

- صورة المرأة في الرواية العربية رواية "المصب" لشادية القاسمي أنموذجًا، مذكرة منشورة لاستكمال متطلبات شهادة الماستر في ميدان الأدب العربي، جامعة غرداية، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والآداب العربي، ١٤٣٩-١٤٤٠.

---

(1) – Aleksei Semenenko The Texture Of Culture An Introduction To Yuri Lotmans Semiotic Theory. P79.

(٢) – النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، د.عبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م، ص: ٧٧.

(٣) – الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية، سايمون ديورنغ، ترجمة: د. محمد يوسف عمران، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٤٢٥، الكويت، ٢٠١٥م، ص: ٢٨٨.

- صورة المرأة في الرواية، زينب جمعة، الدار العربية للعلم ناشرون، بيروت، ٢٠٠٥.
- صورة المرأة في الرواية القطرية، لطيفة المري، رسالة ماجستير، جامعة قطر، كلية الآداب والعلوم، ٢٠١٩، ١٤٤٠.
- صورة المرأة في الرواية المعاصرة، طه وادي، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٤.

وقد وقع اختيار البحث على رواية الفردوس اليباب[١] للروائية السعودية ليلى الجهني لما كشفته عن سردية تحررية وتنويرية كاستراتيجية مضادة لكافة أشكال الهيمنة الثقافية والرمزية الكامنة خلف الخطابات والممارسات الدالة في المجتمع، وتعد من أولى الخطابات السردية التي اقتحمت مجال التعبير عن النموذج الآثم في الكتابات المحلية النسوية، فالبطلة (صبا) تسرد معاناتها وتصور خيبتها بفشل علاقة حبها بـ(عامر)، وتكشف عن الخطيئة التي تلبست صورتها من خلال مرجعية ثقافية يمتلكها السارد ويشاركها فيه القارئ، ثم يأتي البطل المضاد (خالدة) في صورته المحافظة لتكمل قصتها مع (صبا)، فالرِّواية تعد من الروايات البوليفونيّة متعدِّدة الأصوات، استطاعت أن تكشف عن النظائر الأنثوية من خلال الأنساق الثقافية التالية: (نسق النبذ الثقافي، نسق المحافظة الثقافي).

(١) – الفردوس اليباب: ليلى الجهني، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ١٩٩٩م.

نسق النبذ الثقافي

المرآة الأولى: النظيرة الآثمة

تشكل صبا الصورة الآثمة التي ينبذها المجتمع، وهي تدرك وضعها؛ فهي التي أحبت ووثقت بالرجل/ عامر وحملت منه سفاحًا مخترقة بذلك نمطية العادات والتقاليد والصورة المحافظة للذات داخل السيرورة الثقافية. تفتح البطلة/ صبا عتبة سرديتها بـ"الهواء يموت مخنوقًا" التي تفتح بدورها علامات الانتهاء والنفاد والتلاشي وتؤطر صورة المرأة الآثمة التي تروي قصتها من آخر مشهد فاجع لها وهي تتواجد في مكان خطبة حبيبها/ عامر على صديقتها خالدة "وإذ رأيته واقفًا بجوارك ليلتها أردت أن أغنِّي أجل، كان الغناء هو كلُّ ما تواثب إلى الذِّهن، وذراعه تلتفُّ حول ذراعك مثل أفعى. أردت أن أصرخ: "خالدة، لا". وقفت الكلمات خلف الشِّفاه، وبدا أنَّ العالم صاخبٌ إلى حدِّ ألَّا تسمعيني"[١]. ونلحظ أن الملفوظات الوصفية للنظيرة الأنثوية تعكس حالة من الاتصال والانفصال (الغناء متصل بالمكان/ الصراخ منفصل عن المكان). كما يصور هذا المقطع شعور الذات بعدم القدرة على الاندماج في المجتمع مما يؤسس لهوية سالبة تحمل مشاعر متناقضة (الغناء/ الصمت)، الصدمة العاطفية في مشاهدة الرجل الذي أحبته وتخلى عنها، ها هو يرتبط بصديقتها التي لا تعلم عنهما شيئًا.

التجاذبات الدينامية التي يطرحها المشهد بين ظاهره الفرح وداخله العذاب والحزن في قلب البطلة/ صبا تتعين فيه الهوية كإمكانية مفتوحة على صور الاختلاف وليس كتحقق نهائي: "كانت وجوهٌ كثيرةٌ تسبحُ في الفضاءِ الممتدِّ بين عامر وبيني، حتَّى خاتم الخطبة كان يطفو قليلًا ثمَّ يغوص مثلَ وردةٍ مربوطةٍ بحجر. وميكائيل ينفخ في الصُّور والتَّفاصيل المذبوحة في قلبي تنشر، تبعث عاريةً إلا من أساي. في آخر

(١) – الفردوس اليباب، مصدر سابق: ص: ٥

الأمر يا خالدة، كنت أنا –أيضًا– قد تعرَّيت أمام الشَّيطان فوق أرض الله وتحت سمائه!. أتصدِّقين يا خالدة؟ مرَّت أيَّامٌ كان الهواء يموت فيها مخنوقًا بالبكاء الرَّابض على أطراف حلقي، وعامر مثل فأرٍ في مصيدةٍ يخاف أن أضع طفلنا/إثمنا تحت قدميك وأسألك بالله وبأسمائه الحسنى أن تنصفيني!؟"[1]. هذا الانفصال العاطفي من قبل البطلة/ صبا في وضع الاتصال المكاني/ موضع خطبة عامر وخالدة يحقق حالة من التجاذب عن وضعية بنية تشغل فيها الذات موقعًا مزدوجًا هو موقع الما بين[2] الذي يتبنين في النَّص في صورة تمفصلات تخييلية ودلالية:

أ–كتمفصل بين عالمين (عالم الواقع/ عالم الحكاية)

ب–كتمفصل بين زمنين (الوعي/ اللاوعي)

يتمظهر وضع الازدواج في حالة الالتباس المضاعفة لدى الذات/ البطلة التي تعيش متشظية في وضع زمني مزدوج، بين زمن داخلي نفسي يحكمه الندم والخيبة والرغبة وزمن خارجي اجتماعي يحكمه قانون الفرح والسعادة وسلطة العرف والتقليد، حالة الذهول تستمر بالتشظي: "*حيوان، حيوان، حيواان ظللتُ أرددها طويلًا وليلة خطبتكما وددتُ لو أني صرخت بها؛ لكنني كنت غزالة مصوبة مطروحة وسط غابة من العيون النسوية المملوءة فضولًا والتي كانت ترمقني من كل الجهات. تتطلع إلى الحيرة والحزن وارتباك المباغتة المؤلمة. مباغتة أن يكون عامر هو الذي قلتِ عنه

(١) الفردوس اليباب: ص: ٥–٦.

(٢) – يعني الما بين: موقع وسيط بين موقعين أصليين منفصلين، يتميز عنهما في البنية والوظيفة. انظر: هيرمينوطيقيا المحكي: النسق والكاوس في الرواية العربية، د. محمد بو عزة، دار الانتشار، بيروت، ٢٠٠٧، ص: ١٥٧.

يا صديقتي: (تعالي كي تعرفيه). ما كنتِ تدرين أن المعرفة بيني وبينه غرزت في القلب نصلًا جارحًا اسمه: التجربة!"[١].

يتبنين النظير الأنثوي الآثم في تصوير عمق أزمته مع المجتمع الذي اخترق فيه قوانين الدين والعرف بحمل البطلة سفاحًا وشعور الذات بنبذ المجتمع لها وإقرارها بذلك نيابة عن المجتمع؛ فالذات تملك رغم حالات الالتباس السردي وعيها بقيمة الموضوع، وعليه، تشكلت السيرورة السردية حاملة أثر الثقافة والمجتمع: "التخلي عنك جريمة، أعرف لكن بقاءك جريمة أبشع لن يغفرها لي أحد حتى أنت. هل تفهمني يا طفلي الذي لن أراه؟ أودُّ لو ألمسك. أدخل يدي عميقًا وأمر على كتلة اللحم التي لم تكتمل ملامحها بعد. أجذبها قليلًا، أعدل المشيمة كي لا تلتف عليها، ثم أُقبِّلها قبل أن أسلمها للموت. أقبل الدم والقلب النابض بعنف وأبكي"[٢]. الذات تمارس وعيها المستخلص من العادة والعرف وثقافة المجتمع تتخلى عن طفلها بعد خذلان عامر لها، تحمل شعور الأم المذنبة والمرأة الآثمة، تكاشف حقيقتها وفق مرآة الأنا والآخر من خلال المعرفة (أعرف) ومن السؤال (هل)، تصور الذات مآل الخطيئة، وتستعذب مشاعر القهر بعد تأسيسها للهوية السالبة؛ فهي تتشظى بكامل إرادتها، النظير الآثم يمعن في التمفصل بين العالمين (الواقع والرغبة)؛ فنجد التداعيات الذهنية تتوالى وهي واحدة من تكنيكات تيَّار الوعي، فتحضر الدَّلالات مشبعةً بفائض معنى من الألم والحسرة: "يا إلهي. أتكون يا طفلي حاقدًا عليَّ؟ إذن، لِمَ تدبُّ مثل هذه الكائنات الهلامية الباردة فوق جسدي؟ لِمَ لا تريني وجهك وتدعني أحسس طريقي إلى العينين، إلى الشفتين أطبع فوقهما قبلة محروقة وأبكي بين يديك

(١) – الفردوس اليباب: ص: ٧.

(٢) – الفردوس اليباب، مصدر سابق: ص: ١٣.

وأنا أجرب لوعة أن أختار الحرمان فقط لأن حبك نعيم اختلسته في غفلة من العيون. تعجلته ولم أنتظر أن يطرق بابي"[١].

النظير الآثم يمارس إقصائيته على ذاته بعد شعوره بالنبذ ووعيه التام برفض المجتمع له، ويختار الموت فرصة للنجاة من سيرورة ثقافية واجتماعية ستوصم وجوده بالعار والعيب: "لم أخذلك ولم أخنك. نزعتُ الأنبوب الذي زرعته يداها. تقطعت أنفاسي ألمًا ولم أتراجع؛ لا من أجل أن أموت ولكن من أجل ألا تموت وحدك يا طفلي"[٢]. لذلك تصنع الذات فلسفتها بذات التداعيات والهلاوس التي لازمتها منذ فجيعتها بعامر، فنجد الدلالات السالبة في حقل النفاد (الانتهاء، الفقد، النفي في ليست، الفرار، التلاشي، الذوبان) تشير إلى انتهاء أمل الذات الحصول على غفران الآخر والمجتمع؛ فهي منبوذة: "كل شيء انتهى وغار في الأعماق السحيقة حتى الفردوس المفقود. الفراديس في السماء وليست على الأرض. الفراديس للأنبياء وليست للخاطئين. الفراديس تفر مني. كل شيء يفر، ينتهي، يتلاشى، يذوب كما تذوب المناديل الورقية في الماء كما تذوب الروح في الدمع والدمع ماء"[٣].

تعترف النظيرة الآثمة بفداحة ما مر بها، وتكشف عن حقيقتها ولب هشاشتها هي امرأة منبوذة في الفعل الإيجابي/ الحب، فلم تحصل على الحب من الآخر، وفي الفعل السلبي نجد أن الندم أيضًا مارسته لوحدها دون تصريح لخوفها من سلطة المجتمع: "كنت وحدي أحب، وها أنا وحدي أندم. تئز النافذة قليلاً فيبعث صوتها كآبة حادة، وتنحدر دمعة حارقة، أحس بها وهي تهمي سريعًا قبل أن تستقر في صوان أذني

---

(١) – نفسه: ص :١٥

(٢) – نفسه: ص: ٢٩.

(٣) – نفسه: ص: ٢٧–٢٨

اليمنى، والألم عقرب أطبق كلابتيه بين رجلي ولم يغفُ، ولا شيء غير الظلام. الظلام، الظلام، الظلام"[١]. تنتهي النظيرة الآثمة بالظلام حيث اللاشيء والنفاد.

(١) – الفردوس اليباب، مصدر سابق: ص: ٤٠.

المرآة الثانية: النظيرة الوردة

تمظهرت الوردة نظيرًا أنثويًا يمثل المرأة من الداخل والخارج، وقد أسقطت عليها وردة الشاعر أنسي الحاج في قصيدته "ماذا صنعت بالذَّهب؟ ماذا فعلت بالوردة؟"[١] والتي حملت دلالات ضمنية مضمرة تدور حول مضمون الخسارة؛ فالشاعر لم يقدر قيمة المرأة التي معه ولم يرعاها؛ فخسرها، ففي بداية الرواية تأتي صورة النظيرة الوردة بشكل مختلف عن المعتاد؛ فاقتران صورتها بالحجر يخرجها من موضوعة الرقة، وهنا الوردة تعادل المرأة الرقيقة التي قادها القدر للارتباط برجل قلبه مثل الحجر وبالرذيلة التي حولتها لذات منبوذة: "وردة مربوطة بحجر" فأول المأساة أن الوردة اقترنت بالصلابة والقساوة لذلك تشوهت بصيرتها ورؤيتها: "وكانت وجوهٌ كثيرةٌ تسبح في الفضاء الممتدّ بين عامر وبيني، حتَّى خاتم الخطبة كان يطفو قليلًا، ثمَّ يغوص مثل وردة مربوطة بحجر"[٢]، فموضوعة الوردة هي موضوعة لـ(صَبا) تتوالى صورها في ذات السيرورة التي تتعالق مع ذاتها من خلال نقاط شعورية تتماس معها، فحالة الورد الملقاة تشبه حال الذات الملقاة بفعل خطيئتها: "من ألقاها هكذا على سياج الشُّرفة كي تعذِّبني وحدتها؟"[٣]، الذات تعي تماهيها مع ذات الوردة، وهي تبدو وحيدة مثلها يحول دون اندماجها في المجتمع سياج الدين والعادة والتقليد والورد يحول دون اندماجها في موطنها الأصلي الحدائق سياج الشرفة: "يجب أن أركِّز على الوردة قرمزيَّة إلى حدٍّ مريعٍ وحيدة على سياج الشُّرفة"[٤].

---

(١)-الفردوس اليباب: ص: ٤٩.

(٢)- نفسه: ص: ٥.

(٣)-نفسه: ص: ٤٣.

(٤)- نفسه: ص: ٤٢.

تستثمر تأويلية الوردة بأسلوب التعجب والدهشة، مما يستدعي الوقوف والتأمل؛ فالذات تكتشف نتوءاتها وتسجل سردية معاناتها، فتغرق الذات المنبوذة في تفاصيل الوردة المنبوذة الوحيدة مثلها: "يا إلهي ما أشدَّ وحدتها وسط التَّفاصيل الَّتي تملأ الذَّاكرة [...] كيف تصمد وردةٌ وسط زيف الكلام؟"(١). بل تتشكل صورة الوردة بما يناسب حالة (صبا) بعد خروجها بعد عملية الإجهاض، وهي مدهوسة مثلها أي أنها قتلت بغير ذنب منها: "حمامة مصوبة تنزف على الرَّمل، ووردة مدهوسة"(٢)، فتأتي الوردة معادلاً دينامياً لحالة الذات، فبعد تخليها عن جنينها بسبب الفضيحة والخشية من حمولات المجتمع الثقافية والدينية التي تندد بهذا الحمل، ها هي الوردة مدهوسة يدهسها النَّاس غير مهتمين برقتها وجمالها بعد اكتشاف أمرها، لكن هذه الوردة التي لفظها الناس ودهسوها هي وردة عصية في كونها احتفظت بكنه سرها، لا أحد يعلم هل قاومت أم أنها سقطت بكل سهولة: "لكنَّ الوردة عصيَّة ولا تريد أن تبوح بأسرارها من جاء بها؟ هل ظلَّت كثيرًا على السِّياج أم أنَّها سقطت!"(٣) يستغرق السرد رهاناته بصنع تأويلية الورد من خلال استمرارية خلق فضاءات فلسفته العابرة وفتح أسئلته الخاصة: "هل من الممكن اختزال وردة وضعتها على حافَّة نافذتك ثمَّ سهوت عنها، وإذا عدت وجدتها بقعة من دم على أسفلت الشَّارع الموحش"(٤).

(١)-نفسه: ص: ٤٢.

(٢)-الفردوس اليباب: ص: ٢٥.

(٣)- نفسه: ص ٤٣.

(٤)-نفسه: ص ٤٤.

خيبة ذات البطلة وعدم قدرتها على المصارحة والاعتراف بالذنب عادلته بذبول الوردة؛ فهي النبات المصفر الذي تتخطفه الطير أي سهام الموت: "أمِّي لماذا ذبلت وردة الكلام عند أعتابك؟ أنا نبتك المُصفرّ وحصادك الَّذي تخطَّفه الطَّير"[١].

كما اختارت الذات أن تنهي حياتها في شهر أغسطس، الشهر الذي تزهق فيه أرواح الورد، وهذا يدل على وعي الساردة في صنع بنائية نسق النبذ: "أزهار كثيرة تموت في أغسطس"[٢]. وكما ظهرت الوردة في استنكار البطل المضاد (خالدة) بأن الخطأ الذي ارتكبته (صبا) كان من الممكن تداركه، ولكنها عادتها في عدم تحمل مسؤولية أخطائها ولجوئها إلى التخلص منها فورًا: "لم أفهم كيف يمكن أن يغدو كسر صغير تشوُّهًا تستحقُّ الوردة من أجله أن تُنبذ [...] والأعماق غدت ملطَّخة ومشرشرة كالبتلة سواء بسواء"[((٣))]. ثمَّ تتساءل خالدة في ذات الفضاء السلبي الحامل لتمثيل الوردة من خلال منظور ورؤية (صبا) لها: "صَبا وعامر، من منكما كان الزّهرة ومن كان الحجر؟ وهل تنبت الزهرة في قلب الحجر؟ "[٤]. لازالت الوردة تحمل صورة سلبية تنم عن فضاءات النبذ والنفي.

نلحظ أن مسار الوردة تعالق منذ البدء مع مسار صبا السردي حيث التعالق باقتران الصلابة، رغم أن منشأهما من السحر والغموض، ثم تعرضا للإهمال والتشويه، ثم القطف والموت. لذلك يمكن فهم بنائية المسار الصوري للنظير الوردة للمرأة / صبا حسب الشكل التالي:

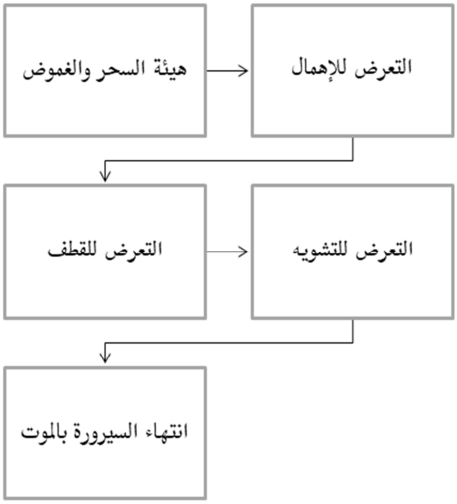
---

(١)-نفسه: ص ٥٦.

(٢)-نفسه: ص ٥٩.

(٣)-نفسه: ص: ٦٩.

(٤)-الفردوس اليباب: ص: ٥٩.


هيئة السحر والغموض
التعرض للإهمال
التعرض للقطف
التعرض للتشويه
انتهاء السيرورة بالموت

المرآة الثالثة: النظيرة المدينة/ جدَّة

صنعت الساردة بنية فهم جديدة للذات البطلة فوضعت المدينة/ جدَّة موضوعًا للذات، لكنّه هذه المرة يختلف في كون المعنى يحمل تناقضات بين جدَّة والذات، ففي أول حضور لجدَّة كأنَّ روحها حلَّت في (صَبا)؛ لتصبح صورة حقيقة لمشاعرها وموضوعاتها، بقولها: "وأنتِ تجولين فيها تحسبين أنَّكِ تبحثين عن ذاتكِ، عن تفاصيلكِ وأسراركِ الَّتي توزَّعتها الشَّوارع والبيوت ..."(١).

إن القصدية في معادلة جدَّة بموضوع الذات البطلة ضخّت في المعنى في الوجود والزمان وأعطته بعدًا زمانيًا ومكانيًا وحضاريًا، مما أسس للمدينة جدَّة هويةً سردية سالبة حملت الفضاء السلبي لذات البطلة وكأنها جدَّة المدينة: "للحظة تحسين أنَّكِ تقفين خلف حاجزٍ زجاجيٍّ سميكٍ يحبس عنكِ أصوات الخيل والبغال والحمير والجمال والدَّرَّاجات النَّارية الَّتي تمرق خلفكِ"(٢).

تحرص الساردة في بنائية المعاني الضمنية على أوجه التشابه والاختلاف بين ذات البطلة وذات جدَّة في التعاطي مع الآخر، فحينًا هي المقاوم والممانع الذي نجح فيما فشلت فيه ذات صبا، وحينًا أخر هي ذاتها (صبا): "كان يجب أن أخلص لجدَّة وأكتب عن التَّناقض الَّذي ترفل فيه ويجعلها جميلةً أحيانًا"(٣). ثم تبدأ في سرد تفاصيل التوافق والتناقض، فجدَّة تبدو امرأةً كاذبة لعوب أما (صبا) تختلف عنها بالصدق والوفاء: "جدَّة هذه الكاذبة اللَّعوب ما أشدَّ فتنتها"(٤)، وتختلف عنها بأن جدّة قادرة على التخلي وهي غير قادرة على ذلك "تركت للبحر أن يغضب وأن يبكي وأن يلطم

---

(١) –الفردوس اليباب: ص:٨١.

(٢) –نفسه: ص: ٨٤.

(٣)–نفسه: ص: ٩.

(٤)–نفسه: ص: ٢٣.

[...] عشَّاقها كُثر وكلُّهم يحسب أنَّه يعرفها"[١]، كما تظهر جدَّة نظيرة أنثوية بأنها أكثر ذكاء من (صبا) في تحليها ببعض الغموض والقدرة على كتمان خصوصيتها وأسرارها: "جدَّة امرأة مثلي لكنَّها أذكى منِّي بكثير إنَّها لا تسلِّم مفاتيحها لأحدٍ ما كاملة"[٢]، وأيضًا تظهر جدَّة حسن تصرفها في حل أزماتها بخلاف (صبا) التي لا تجيد ذلك :"ربَّما كانت جدَّة لا تحبُّ الكتابة عن تفاصيلها السِّريَّة. مثلي مفتونة بالنَّقاء لكنَّها إذ يلطِّخ قلبها لا تفكِّر في الموت بل تنبذ عنها ما لطَّخها وتمضي دون أن تلتفت"[٣].

أيضًا جدَّة تتحكم في طرقها تتسع وتضيق، لكنّها رغم هذه القدرة إلا أنها تشعر بالاختناق أمام سعة البحر وقوته: "الطُّرق في جدَّة واسعة وأحيانًا تضيق تختنق أمام البحر وأنا أغور في لجَّةٍ من الضَّياع وحدي"[٤]. و(صبا) كانت مشتتة وضائعة ولا تملك بوصلة تهتدي بها على طريقها، وفي نهاية الأمر ماتت (صبا) وبقيت جدَّة شاهدة عليها ولم تعنها على فهم الآخر وأخذ الحيطة والحذر منه، لكنّها بقيت في ذات الصيرورة المنبوذة على لسان (خالدة): "أغمضي عينيكِ الآن، ودعي جدَّة تخرج رويدًا رويدًا من خلاياكِ، وبمرور الوقت ستكتشفين –أيضًا– أنَّكِ خرجت بعدد الصّبغيَّات نفسه الَّذي لجدَّة، وبترتيب الحامض النَّووي D.N.A ذاته، وأنَّكِ لشدَّة تعلُّقكِ بها بدأتِ تصيرينها"[٥].

---

(١) – نفسه: ص ٢٣.

(٢)–نفسه: ص: ٢٣.

(٣)– الفردوس اليباب: ص: ٢٤.

(٤)–نفسه: ص: ٢٨.

(٥)–نفسه: ص: ٩٢.

المرآة الرابعة: النظيرة الدانتيل

تختار الساردة معادلًا موضوعيا جديدًا كبنية فهم جديدة لمعاناة الذات، وتظهر فيها الما بين في هذا المعادل؛ فهو تمفصل بين عالمين (الإنسان/ الجماد). وهنا نشهد انتهاك للحدود قادنا إلى تأويلية جديدة، حيث عبرت الذات إلى فضاء جديد، مما خلق وضعية جديدة لهما. الفضاء الوسيط الذي نتج عنهما هو عدم قدرة الذات على حصولها على التقدير المناسب لرقتها وجمالها وأنثوية تفاصليها التي تشف أكثر مما تحجب، وشعورها بالأسى حيال ذلك وافتقادها إلى الرعاية الدائمة والاستثنائية في وضعها: "مثل قطعةٍ عريضةٍ من الدَّانتيلا بعروقها وورودها وخيوطها المتشابكة المعقَّدة"(١)، هذا التمثيل الذاتي لقطعة الدانتيل تعيد علائقية تأويليها (خالدة)؛ فهي النظير المحايد الذي ينظر إلى موضوعة ذات (صبا) بعين الحكيم: "تشبه قطعة الدَّانتيل في شفافيتها وتفاصيلها الكثيرة المبهرة [...] الرِّجال لا يفهمون الدَّانتيلا ولا يرتدونها"(٢). ووصم الدانتيل بالغموض والخصوصية يدخلها في نسقية النبذ.

يحترق الدَّانتيل ملثما احترقت ذات (صبا)، يؤول إلى ذات النهاية ويشعر بلوعة النار والقهر وصيرورة الاشتعال: "احترقت الدَّانتيلا وانطفأت الشَّمعة وغرق الفردوس المفقود في الظَّلام"(٣)، أيضًا الذات في حالة اتصالها بعالم الجماد تفتح الأفق للسؤال والدهشة واستنفار ذهنية القارئ في الربط بين انتهاء الذات ومراسم نهايتها من خلال تخييلات سردية متوالية: "الدَّانتيلا والشُّموع والفردوس المفقود. الدَّانتيلا كيف تبدأ

(١)-الفردوس اليباب: ص: ٧٣.
(٢)-نفسه: ص: ٧٣ .
(٣)-نفسه: ص: ٣٨.

مراسيم الرَّحيل بغير الدَّانتيلا؟ الدَّانتيل والخيبة والظَّلام والبحر. الفردوس المفقود من ورائي والبحر من أمامي"[١] .

يقترن الدانتيل في تمثيله السردي بالصور الموحشة التي تخشاها ذات (صبا) من قبيل (الاحتراق، انطفاء الشمع، غرق الفردوس، الخيبة، الظلام).

(١)-نفسه: ص: ٢٩.

نسق المحافظة الثقافي

المرآة: النظيرة (خالدة)

تستكشف بنائية نسق المحافظة من خلال طرح صورة الذات (خالدة) التي ظهرت في الجزء الثَّاني، وتتولَّى فيه (خالدة) مهمة السَّرد من خلال قراءتها لرسالة (صبا) مما يعني وجودها كذات محافظة على وجهتها في مقابل (صبا) التي أضاعت طريقها، وهي في طور اجتماعي شرعي يكفل لها حقوقها ومكانتها الاجتماعية: "البارحة، حين لُذتُ إلى غرفتي وفتحتُ بريدك المختوم كنتُ أتوقَّع أن أجد رسالةً من رسائلك المجنونة. رسالة تفكُّ أسار الدَّمع، وتمنحني بعض عزاء، وما أن أنهيت أوَّلَ صفحةٍ حتَّى انقلب الكون. قلبي –أيضًا– انقلب. فزعت إلى النَّافذة، لم يكن الدَّمع هو الَّذي يخنقني، كانت الفجيعة هي الَّتي تغرز أظافرها في لحم القلب. هتفتُ بنبرة موجوعة (عامر؟!) وملأت فمي مرارة. لو أنَّي قرأت أي اسمٍ آخر لما تغيَّرت ملامح القلب، لكن أن يكون الاسم المنقوش بعنايةٍ على خاتم الخطبة في يمناي هو ذاته الاسم الَّذي كان سبب تعاستك وعذابك فهذا مالم يتوقَّعه عقلي أبدًا."(١).

نلاحظ أن (خالدة) التي نالت رضا المجتمع ووافقت سيرورته الثقافية بزواجها الشرعي من (عامر) باقية على قيد الحياة وتمارس أدوارها الاجتماعية؛ لأنها صورة نمطية أعتاد المجتمع عليها، عكس صورة (صبا) حاملة الخطيئة؛ فهي حافظت على ذاتها من الانزلاق في العلاقات العابرة: "لكن الأمر ليس ذنبك ولا ذنبي، وبالنسبة إلى عامر فإن ظنوني فيه لم تخب. هذا هو الأسلوب الذي يفكر به وبهذه الطريقة ذاتها يخلص كل مواضيعه العالقة. كنت أرقبه في كل علاقاته السابقة، وكنت أعرف أنه سيعود إليّ في آخر الأمر لا لأنه يحبني! ولكن عاجزًا عن أن يثق بأحد سواي"(٢).

---

(١)–الفردوس اليباب: ص: ٦٣

(٢) – نفسه: ص: ٦٥.

تماهي ذات البطلة (خالدة) في قوانين المجتمع وأنظمته كان جليًا في سرديتها المليئة بالحكمة والفهم مما يجعلها تتكئ على إرث اجتماعي يحظى بالترحيب والتقدير: "بإمكان المرأة أن تتزوج رجلًا لعوبًا باختيارها، وإن اكتشفت ذلك صدفة فإنها ستتحمل، لكن الرجل لا يتزوج امرأة لعوبًا إلا نادرًا"(١). ولأنه في إطار التجربة الاجتماعية المحافظة؛ فهي ترفض أشكال الزيف والخداع والخطيئة، فتتخلص من التشوهات الاجتماعية التي تحاول خدش صورتها المحافظة: "خلعت خاتم الخطوبة ورميت به في وجهه"(٢).

تظهر فلسفة (خالدة) في فهم الآخر والمجتمع في عدة مقاطع سردية، تقول: "الحب هنا خطيئة لا يغفرها حتى المحبون لأنفسهم. أنت أيضًا تعاملت مع حبك المجنون _إن كنت سأتفق معك على أنه حب_ تعاملت معه بمنطق الخطيئة ذاته. خبأته وأعرف أن لعامر دورًا في هذا. ولم تخبئيه لأنك تخافين عليه، بل لأنك تخافين منه"(٣).

تغدو الحكمة في سردية (خالدة) كبنية للفهم واستيعاب الآخر والانضمام تحت لواء المجتمع، (خالدة) هي التي حافظت على ردود أفعالها وقدرتها على التخلص من الخديعة: "لعنة الله عليه، سافل. إنه وباء، شيطان مريد. ظن أن الخطبة ستلجم لسان إحدانا. وها أنذي بعد أسبوعين أعرف ما سيغير ملامح القلب وربما شوهها. إن كانت في القلب جروح فسيمضي وقت طويل قبل أن تلتئم تاركة ندوبًا شتى. وإن كان في القلب يأس فسيمضي زمن طويل قبل أن يرف الأمل بجناحه"(٤). تواتر

---

(١) – نفسه: ص: ٦٥.

(٢)– الفردوس اليباب: ص: ١٠٢.

(٣) –نفسه: ص: ٦٥–٦٦.

(٤) – نفسه: ص: ٦٦٠٦٧.

الحكمة تعضد بنائية النسق المحافظ.

تفسر الذات (خالدة) من خلال منظورها الاجتماعي ما حدث للذات البطلة/ صبا، الذات المحافظة تمتلك تفسيراتها في مقابل فلسفة الذات الآثمة: "آه يا صبا، فليغفر لك الله. فليغفر للروح التي حلمت بالفردوس فامتطى الشيطان صهوة حلمها لوى عنانه صوب الباب وظل يضحك وهو يسمع اللعنات والهمزات واللمزات تلاحق روحك المتعبة"(١).

تقاوم الذات المحافظة في موقف الانهيار؛ فهي تدرك آثاره وتتحصن بالعتاب، تمتلك حصانة اجتماعية وخبرة تراكمية: "أنا لم أبكِ بعد لا غيم في أغسطس حتَّى أبكي.. والبحر محروق على ضفاف جدَّة مسجون كدمعي.. وأنتِ يا صَبا بنت عبدالعزيز كان يجب أن أهزّك بعنف وأصرخ في وجهك أنت امرأة هشَّة لا تصلح للحياة[...] أنتِ لست امرأة ولست ملاكًا .. لا.. ولا شيطانًا وأكاد أجزم أنَّكِ لا تنتمين إلى هذا الكوكب"(٢).

(١) – نفسه: ص: ٧٧.

(٢) – نفسه: ص: ٥٩.

الخاتمة:

اشتغل البحث على متن الروائي الفردوس اليباب للكاتبة ليلى الجهني متخذًا من القراءة النسقية مسارًا له؛ لكشف النظائر الأنثوية من خلال مفهوم المرآة وذلك حينما تكتب المرأة امرأة مثلها، فهي تبني صورتها المنشودة والراغبة بها دون سلطة الآخر، وهي تبحث عن النماذج الإشكالية في المجتمع –غالبًا وخاصة في كتابات ليلى الجهني؛ فهي دوماً تنشد سردية النساء المغلوبات في المجتمع وظهر ذلك حتى في مؤلفها الثاني (جاهلية)، لذلك نلاحظ أن الأنساق الثقافية تجلّت في الرواية من خلال نسقي (النبذ والمحافظة)، وقد لوحظ تعدد الصور البنائية التي شكلت نسق النبذ؛ وذلك لما حملته ذات البطلة الرئيسة للرواية (صبا) من خروقات اجتماعية ينبذها المجتمع تبدأ من العلاقة المحرمة ثم الحمل سفاحًا ثم تخلي حبيبها (عامر) عنها ومن ثم رفض المجتمع لسيرورة حضورها الثقافي، بينما نجد النسق المحافظ تجلّى في صورة واحدة وهي البطل المضاد (خالدة)، وذلك يفسر أحادية القيمة للعنصر المحافظ داخل المجتمع، كما وجدنا أن مصير من يخرق قوانين المجتمع هو الموت والنفاد واللاقيمة، وفي المقابل نجد الحياة والاستمرارية والتقدير المرضي هو للعنصر المحافظ.

المرأة احتاجت أن تكتب المرأة لكي تكشف عن المظلومية الهائلة الواقعة عليها في حين قيدت حريتها وتحكم في مصيرها الآخر، سلطة المجتمع وسياطه وقوانينه صنعت نظائر أنثوية هشة لا تستطيع إنقاذ نفسها أو تحمل مسؤولية أفعالها حينما تقع في الخطيئة، وقد توصل البحث إلى عدة نتائج مهمَّة:

١- استطاعت الروائية تشييد الأنموذج النسوي وفهمه من الداخل وفق الخرائطية المتغيرة للسرد.

٢- تجلّت سرديات الذات (صبا وخالدة) بأنها نتاج تبادل اجتماعي.

٣- استطاعت النظيرة الأنثوية تقديم تصور ابستيمي خاص بها من خلال طرح فلسفتها وتأويلاتها.

٤- ظهرت النظائر الأنثوية في الرواية كهوية وذاكرة وتراث اجتماعي.

٥- تعدد نسقية النبذ؛ لما يمثله المجتمع من سلطة وتاريخ ونظام لا يتغير.

٦- ظهرت النظيرة الأنثوية المحافظة في صورة الثابت والمحايد صاحب الإرث الحكيم وحسن التصرف داخل المجتمع.

٧- غاب تمثيل الجسد كحضور أنثوي في مقابل وصف التمفصل الداخلي للنظائر الأنثوية؛ فالمرأة في كتابتها عن نظائرها استخدمت رؤية سردية جوانية داخلية ورؤية جوانية ذاتية.

٨- النظيرة الأنثوية جدَّة وحدها من تحلت ببعض صفات الحيلة والمكر.

٩- احتاجت المرأة لتكتب عن نظيرتها التمفصل بين العالمين؛ لإقامة الفضاء الوسيط الجامع لتأويلاتها الجديدة حو ذاتها والآخر.

١٠- التجاذبات الدينامية في صنع النظائر كانت مشروطة بموقع النظير الأنثوي الذي شغله في مواقع الثقافة.

١١- تبنت الروائية شجاعة تمثيل النظير الأنثوي وطرح تجلياته من خلال السرد.

١٢- أظهر نسق النبذ هشاشة النظائر الأنثوية في مقابل سلطة المجتمع الثقافية.

١٣- شكلت اللغة دورًا هامًا في تسنين وتدوين الذاكرة الفردية والجماعية.

المصادر والمراجع

المصادر:

- الفردوس اليباب، ليلى الجهني، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ١٩٩٩م.

المراجع الأجنبية:

Aleksei Semenenko The Texture Of Culture An Introduction To Yuri Lotmans Semiotic Theory

المراجع العربية:

- بانوراما النقد النسوي في خطابات الناقدات المصريات، حفناوي بعلي، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عّمان.
- سياسات تمثيل الهوية النسوية في رواية "دنيا" لعلوية صبح، د. محمد بو عزة ضمن كتاب البنيَّات التخييلية والأنساق البصرية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية.
- هيرمينوطيقيا المحكي: النسق والكاوس في الرواية العربية، د. محمد بو عزة، دار الانتشار، بيروت، ٢٠٠٧م.
- الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية، سايمون ديورنغ، ترجمة: د. محمد يوسف عمران، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٤٢٥، الكويت، ٢٠١٥م.
- النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، د.عبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.
- المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، د. حسين المناصرة، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٢م.