تطور الوعي بدور المرأة في الرواية النسائيّة الافتراضيّة

د. محمد محمود حسين محمد

مدرس الأدب العربي الحديث في قسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة سوهاج

ملخص الدراسة:

تحاول هذه الدراسة رصد المتغيّرات التي طَرأت على وعي المرأة بدورها الاجتماعي والفكري، في ظل تفاعلها مع المجتمع الافتراضي، الذي يُعد من أبرز إسهامات الإنترنت على المستوى التفاعلي، والذي أصبح له حضور قوي في خطاباتنا المعاصرة بأنماطها المختلفة، خاصة بعدما أصبح فضاءً بديلًا للواقع الاجتماعي (الفعلي)، ينشدُهُ كلّ منا بحسب رغباته، وتطلعاته، ومواقفه الحياتية. وهو ما حاولت تصويره فنيًّا مجموعة من الروايات النسائيّة العربية المعاصرة التي استقت عوالمها التخيّليّة من تفاعل المرأة مع المجتمع الافتراضي (ولهذا وُصفت في الدراسة بالرواية النسائيّة الافتراضيّة) سواء في رؤيتها الخاصة للرجل، أو في رؤيتها العامة للواقع الاجتماعي، الذي دفعها عنوة إلى العيش في الفضاء التكنولوجي البديل. من هنا بات من الضروري مُساءلة هذا الخطاب، الذي نتج عن هذه العلاقة التفاعلية، في محاولة بيان الأسباب الأيديولوجية التي دفعت المرأة إلى نقل تجربتها الحياتية من الواقع الاجتماعي إلى المجتمع الافتراضي، ومعرفة هل صَاحَب هذا التطوّر الحياتي تطورٌ في الاستراتيجيات السرديّة المكونة للخطاب الروائي، أم اقتصر الأمر على التناول الموضوعي فقط؟

الكلمات المفتاحية: تطوّر الوعي ـــــــ دور المرأة ـــــــــــ الرواية النسائيّة ـــــــــــ المجتمع الافتراضي ـــــــــــ النسوية الإلكترونية.

Abstract

The present study aims to monitor changes to the awareness of the woman of her social and intellectual role based on interaction with the virtual community that is the most visible contribution of the Internet on the interaction level. This community has a

significant presence in the different types of contemporary discourse, especially after replacing the social (real) reality. It is sought based on personal desires, aspirations, and life situations. Contemporary Arabic feminist novels have tried to depict this issue. They built their virtual worlds on the interaction of the woman with the virtual community (thus, they are described as virtual feminist novels in the present study) whether in their particular perspective of the man or the general perspective of social reality that enforced living in the alternative technological space. Therefore, inspecting this creative discourse that has resulted from the interactive relationship is necessary. The study tries to highlight the ideological causes that have motivated the woman to transfer her life experience into the virtual community and determine whether this development have helped develop the narrative discourse or not.

Keywords: Evolution of awareness, Role of women, Feminist novel, Virtual community, Electronic feminism.

- **مقدمة:**

تمكّنت المرأة بفضل ما أتاحته شبكة الإنترنت من فضاءات تفاعلية؛ من الخروج من دائرة الأيديولوجيّة الفرديّة، إلى المعايشة الجماعية عبر الانفتاح على الآخر، وهي بهذا الانفتاح التفاعلي تطمح (كما تبيّن أنشطتها الثقافية في هذه الفضاءات) إلى ترْك بصمة أنثوية ذات صبغة حضاريّة تهدفُ إلى رصد التحوّل التاريخي الذي تشهدُهُ

البشريّةُ عبر أطوارها المتعاقبة، وفي ذلك تأكيد منها على أنّ لها صوتًا لا يقلُّ شأنًا في حضوره عن أصوات الرجال الذين اشتبكوا مع الواقع إنتاجًا وتلقيًّا، وفي هذا أيضًا إشارة منها موجّهة إلى الآخر تُفيد بمرونة عقلها، وقدرته على التكيُّف والانسجام مع المستجدّات التي تعاصرُها، والتي تحاولُ استلهامها في نسيج إبداعي يهدفُ إلى تغيير المفاهيم السائدة المتعلقة أساسًا بالنظرة الأيديولوجية تجاهها من ناحية، وبالمجتمع وتحوّلاته، ودلالات هذه التحوّلات من ناحية أخرى.

وقد جاءت هذه الدراسة لتبحث في طبيعة المتغيرات التي طرأت على وعي المرأة بدورها الاجتماعي والفكري في ظلّ تفاعلها مع المجتمع الافتراضي أحد تجليات شبكة الإنترنت، وهو ما تجلّى بوضوح في مجموعة من التجارب الروائيّة النسائيّة المعاصرة، ولذلك وُصفت في الدراسة بالروايات النسائية الافتراضية، فمفهوم الافتراضي (virtual) مع الإنترنت لم يَعُد يُحيل إلى معنى الزائف أو الوهمي أو الخيالي الذي هو ضد الواقع كما كان متعارفًا عليه سلفًا، إنما أصبح بتعبير "بيير ليفي" نمط وجود خصب وقويّ يغني عمليات الإبداع ويفتح آفاق المستقبل[i]. من هذه الروايات: رواية "فتاة سيئة"(2012م) لشهد الغلاوين*، ورواية "طبول الحب" (2013م) لمها حسن*، ورواية "قطط إنستجرام"(2015م) لباسمة العنزي*، ورواية "في دهاليز الفيس بوك"(2017م) لنور قزاز*، ورواية "وكَشفْتُ رأسي"(2019) لزينب الكناني*.

عبر هذه الروايات تسعى الدراسة إلى الكشف عن دلالة التحوّلات التي طرأت على وعي المرأة مع ظهور المجتمع الافتراضي، وذلك من خلال قراءة ثقافيّة في ضوء النقد النسويّ الذي يُشكّل الآن منهجًا في تناول النصوص والتحليل الثقافي بصفة عامة، وهو ينشغل ـــــــــــــ على مستوى واضح ـــــــــــــ بالمسائل المرتبطة بالجنوسة gender، إضافة إلى مسائل أخرى، من أهمهما: وعي النساء

من حيث ارتباطه بحياتهن، وعلاقتهن بالرجل في أماكن العمل، والعلاقات الجنسية، وبحالات أخرى في الحياة[ii]. سبق هذه المرحلة القرائيّة استقراء مجموعة من الروايات النسائيّة المعاصرة التي اهتمّت بتوظيف المجتمع الافتراضي في بنيتها السرديّة، وقد تبيّن أنّ الروايات المختارة في هذه الدراسة هي الأكثر دلالة وتوظيفًا للظاهرة المدروسة، من الروايات الأخرى التي تنوعت في توظيفها للمجتمع الافتراضي، فهناك روايات وظَّفته في بنيتها توظيفًا جزئيًّا، أي لم يكن هو الموضوع الأبرز في الرواية. في حين كان له حضورٌ قويّ في بعض الروايات الأخرى، لكنّه لم يُسْهِمْ في إيجاد تغيّرات ملموسة في وعي المرأة؛ لأنَّه استُعْمِل بوصفه أداة اتصال فقط تقرّب بين الشخصيات المتباعدة، أي أنه يؤدي نفس الوظيفة التي يؤديها الهاتف المحمول على سبيل المثال.

بناءً على هذه المنهجية القرائية تهدف الدراسة من خلال الروايات المختارة إلى الإجابة عن التساؤلات الآتية:

أولًا: ما الأسبابُ التي دفعت المرأة إلى نقْل تجربتها الحياتيّة من الواقع الاجتماعيّ إلى المجتمع الافتراضيّ؟

ثانيًا: هل أسهم المجتمعُ الافتراضيّ في تحقيق تطوّر أيديولوجيّ لدى المرأة في رؤيتها لذاتها من ناحية، وللآخرين من ناحية أخرى؟

ثالثًا: هل أوجد المجتمعُ الافتراضيّ تطوراً في تقنيات السرد، بحيث يُوازي في دلالاته الجماليّة التطور الموضوعيّ الذي طرأ على وعي المرأة في علاقتها بهذا المجتمع البديل؟

في محاولة الإجابة عن هذه التساؤلات، جاءتْ خطةُ هذه الدراسة في ثلاثة مباحث، على النحو الآتي:

المبحث الأول: المرأة وتفاعلية المجتمع الافتراضي.

المبحث الثاني: الوعي الذاتيّ الأنثويّ في الرواية الافتراضية.

المبحث الثالث: تحوّلات الأنا وازدواجيّة البنية السردية.

ثم كانت الخاتمة، وفيها عرض لأهم النتائج التي توصلتْ إليها الدراسة، وأهمّ التوصيات التي تُوصي بها.

فيما يلي عرض تفصيلي لهذه المباحث:

المبحث الأول: المرأة وتفاعليّة المجتمع الافتراضي:

يمَثِّلُ المجتمع الافتراضيّ الذي تمّ توليده إلكترونيًّا أحد أهمِّ الفضاءاتِ الرقميّة على مستوى التواصل الإنسانيّ في حياتنا المعاصرة، وقد عرّفه "نديم منصوري" من منظور سيسيولوجي، بقوله: "مجموعة من الأفراد، الذين يتشاركون عبر شبكة الإنترنت لفترة زمنيّة لتحقيق غاية أو هدف أو هواية، من خلال علاقة اجتماعيّة– افتراضيّة تحددها منظومة تكنو اجتماعية"[iii]. وهو ما يتحقَّقُ فعليّا في مجتمعات مثل: الفيسبوك Facebook، والتويترTwitter، واليوتيوب You Tube، والإنستجرام Instagram، وسناب شات Snapchat، ومجموعات الدردشة عبر الواتساب WhatsApp، والمدونات Blogs، وغيرها من المجتمعات التي أصبحت ملاذًا لكثيرين، يشكِّلونها حسب رغباتهم وتطلّعاتهم، وهو ما ينعكِسُ على تركيبة هذه المجتمعات التي تتباينُ أيديولوجيًّا فيما بينها بتباينِ ثقافة الشخصيّات التي تستوطِنُها.

فكلّ مجتمع افتراضيّ بمفهوم "علي رحومة "يطوّر ثقافته الافتراضيّة الخاصة، وهذا بسبب عدة عوامل، مثل ديموغرافيا المشاركين واهتماماتهم المشتركة، والطريقة التقنية لإعداد أو تهيئة الشبكة المستخدمة، وكذلك البينية البرمجية التي يستخدمها أعضاء الشبكة"[iv]. ويرى "إبراهيم ملحم" أنّ سبب اتّخاذ الفرد عولمة المجتمعات الافتراضيّة بديلًا لعولمة الواقع التي أدّت أدوارها بكفاءة في الانفتاح والتواصل الحرّ؛ كان ناجماً عن إدراك الفرد أنّ فكرة الانتماء والتبعيّة لأي ثقافة تحاول الهيمنة عليه،

هي فكرة مشوَّهة؛ ذلك أنّ وجوده في المجتمعات الافتراضيّة يحقّق هذا الانفتاح والتواصل مع الإبقاء على حريته المطلقة وعدم تبعيته للآخرين، وفي الوقت نفسه، يعزِّز الانتماء إلى مجتمع يجد نفسه فيه قويًّا ما دام يتفاعل مع أفراده الكونيين، وليس هذا يتعارض مع انتمائه إلى أكثر من مجتمع افتراضي[v]. أما عن سمات هذه المجتمعات، فمنها أنّه يمكن لأي عضو فيها أن يبثّ حديثه لجميع أعضائها دون استثناء، أو يختصّ به فريقًا منهم، أو يسرّ لشخص بعينه ما يريد أن يحجبه عن غيره. ويمكن للعضو أن يُقَدّم نفسه تحت أسماء مستعارة، بل يمكنه أن يتنكّر في شخصيات متعدّدة، وما أكثر ما تقمّصت النساء شخصيّات الرجال، وتقمّص الصغار شخصيات الكبار، فهي لعبة الذات الواحدة والهويات المتعددة [vi].

وجدت المرأةُ في هذه السمات حاجتَها، حيث تمكّنت بواسطتها من ولوج الإنترنت والتفاعل مع المجتمعات التي تتيحها دون خوف من رقيب (ذاتي أو خارجي) كثيراً ما كان متحكّمًا في أفعالها، وموجّهًا لسلوكها. في هذا السياق ترى "أماني أبو رحمة" أنّ النسويات المنظرات في مجال الإنترنت يرين أن التقنيات الرقمية تطمس الحدود بين البشر والآلات، وبين الذكور والإناث، ولكون هذه التقنيات قائمة على الدماغ بدلا من العضلات، وعلى الشبكات بدلا من التسلسل الهرمي، فإنها تبشر بعلاقة جديدة بين النساء والآلات، وبالنسبة للنسويات فإن الإنترنت تُعد ميديا أنثوية توفر الأساس التكنولوجي لشكل جديد من المجتمع يحمل إمكانية تحررٍ للنساء[vii].

تحقيقًا لهذه التطلعات، ظهرتْ حركاتٌ نسويّةٌ أخذتْ على عاتقها الدفاع عن توجّهاتِ المرأةِ في الفضاء الرقميّ، ومكافحةِ التمييز بين الجنسيْنِ (الرجل والمرأة) في هذا الفضاء، وهو ما نادتْ به النسويّة الإلكترونيّة التي دعت بمختلف أنواعها النساءَ إلى إبراز وجودهن في الفضاءات الرقميّة، واستخدامها في الدعوة إلى قدر أكبر من المساواة الاقتصاديّة والسياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة بين الجنسيْنِ. وتُقرّ

كثيرٌ من نسويات هذا الفضاء بأنّهن استلهمن مقولات المُنظِّرة الثقافيّة النسويّة دونا هاراواي Donna Haraway، في مقالها" مانيفيستو الكائنات الإلكترونيّة" الذي رأتْ فيه أنّ الكائن الإلكتروني يحرّر النساء من صور التحيّز الجنسي التاريخيّ، خاصة وأنّ هذا الكائن نصفه جسد ونصفه الآخر آلة إلكترونيّة، وهو بذلك يهدم مفهوم الجسد الطبيعي الذي لطالما كان هو محل التمييز بين الرجل والمرأة في كثير من الأدوار[viii].

إن الكائن الإلكتروني الجديد أو السايبورغ بمصطلح "دونا هاراواي" هو نوع من الذات التركيبية (جسد/ آلة) التفكيكية (لما كان سائداً) الشخصية والجمعية ما بعد الحداثية، وهذه هي الذات التي يجب أن تصوغها النسويات في ظل تكنولوجيا الاتصالات التي تفرض علاقات اجتماعية جديدة للنساء في جميع أنحاء العالم[ix]. بهذا الصنيع المزدوج سنكون أمام ذات متحررة أيديولوجيًّا، لا تتقيّد بمفاهيم، مثل: العرق، أو النوع، أو التمييز الطبقي الذي كان سائداُ في فلسفة ما قبل الفضاءات الرقمية.

لقد استطاعت المرأةُ المعاصرة تسخيرَ الإنترنت بصورة تتناسبُ مع احتياجاتها ومتطلباتها العصرية، وهي واعيّة في الوقت نفسه بمسألة الحفاظ على هويتها وخصوصيّة جنسها في فضاءٍ أهم ما يميّزُهُ هو الخداع المعلوماتي، ولذلك كان من بين نتائج هذا التسخير الفعّال أنّ ظهرتْ مجتمعات افتراضية أنثويّة حملت على عاتقها مسئوليّة إرشاديّة تهتمّ بوضْع المعايير التي تمكِّنُ المرأة من التفاعل بشكلٍ آمنٍ مع هذه المجتمعات دون أن يمسّها أي ضرر، فعلى سبيل المثال: هناك المنهاج التدريبي الافتراضي: (النساء في فضاء الإنترنت* cyber–women)، وهو عبارة عن دليل قامتْ بإعداده مجموعةٌ من الحركات النسوية حول العالم؛ بغيّةَ تطبيق التقنيات والممارسات التي وضعتها المدافعاتُ عن حقوق الإنسان، ومن ضمن برامجه التدريبيّة: الخصوصية، حقوقكن والتكنولوجيا الخاصة بكن، والصديقة السريّة،

والتحادث الجنسي، والمحافظة على سرية الهوية، والعنف على الإنترنت ضد النساء..إلخ.

ومن الأمثلة أيضاً: منظمة النسويّة Nasawyia التي أُنشئتْ بتاريخ 8 يوليو 2014م، وتُبثّ من هولندا عبر موقع التواصل الاجتماعيّ: الفيسبوك (النِّسويَّة Nasawyia*)، وتهدفُ إلى تمكين المرأة، وتحقيق المساواة الكاملة لها من خلال نَشْر مختلف القضايا التي تخصُّها، عبر صور وفيديوهات وأفلام تبثُّ مباشرة في صفحة الموقع. وهذا يؤكِّد أنّ مواقع التواصل الاجتماعيّ Social Media (بوصفها مجتمعات افتراضيّة) أسهمتْ بفاعليّة "في التمكين المعرفي للمرأة، وفي التشبيك بين الناشطات نسائيًّا، والمنظمات النسويّة في العالم، وكذلك داخل المجتمع الواحد، وكان لها دورٌ مهمٌ في تعزيز مقدرة المرأة على إقامة علاقات اجتماعية خارج الأطر التقليديّة، وبذلك تكون هذه الوسائل قد أسهمتْ من وجهة نظر العديد من الباحثين في تحرير المرأة من القيود العائليّة والمجتمعيّة"(x).

في سبيل تحقيق هذه الأهداف تحوّلتْ منصّات التواصل الاجتماعيّ لدى كثير من النساء إلى ساحات إبداعيّة ونقديّة تفاعليّة قد لا تتحقّقُ في أرض الواقع، خاصة مع بُعْد المسافات التي تفصل بين الشخصيات التي تستوطِنُ هذا الفضاء، مؤكدةً في الوقت نفسه أنّ المرأةَ ليستْ جسداً فقط كما يراها الآخر(الرؤية الذكوريّة)، إنّما هناك أشياء أخرى لابد من الالتفات إليها، على رأسها البُعْد الفكري لدى المرأة، وهو ما يجعلنا نُقِرُّ بأنّ تفاعلَ هذه الفئة مع فضاء الإنترنت وتطويعه لخدمة قضاياها النفسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة في صورة نصّ تحرريّ، يُمثِّلُ صورةً من صور الرفض الذي يتّجه غالباً بتعبير "محمد عبد المطلب" إلى البناء الأنثويّ الذي شيّده الذكور، ويسعى إلى تقديم البديل ممثلًا في البناء الأنثويّ كما شيّدته الإناث المتحرّرات، هذا البناء الذي

يُقَدِّم الجسد متحرراً من قيوده البيولوجيّة والثقافيّة والاجتماعيّة. ويُقَدِّمه بوصفه مكوناً واحداً من مكونات الأنثى، يضم معه عمقها النفسي والعاطفي والعقلي[xi].

تؤكد المرأة بهذا الصنيع التفاعلي أنّها لا تقلّ شأنًا عن الرجل في القدرة على الاستلهامِ والتوظيفِ الفنّي، ومَنْحِ التجربة دلالات جديدة تتناغمُ مع متطلبات الواقع المُتَغيِّر، وهو ما تجسَّد فعليًّا في نماذج من الرواية النسائية العربية المعاصرة، حاولت التعبير عن قضايا المرأة من خلال نافذة المجتمعات الافتراضيّة، من هذه النماذج: رواية "فتاة سيئة" لشهد الغلاوين، ورواية "طبول الحب" لمها حسن، ورواية "قطط إنستجرام" لباسمة العنزي، ورواية "في دهاليز الفيس بوك" لنور قزّاز، ورواية "وكشفت رأسي" لزينب الكناني.

ستحاول الدراسة الحالية قراءة هذه النماذج قراءة ثقافية من منظور النقد النسوي، وقد بَدَتْ لي أنّها قراءة تتناسب أولًا مع التعدديّة الاجتماعيّة والثقافيّة التي تفرضها بنيةُ المجتمع الافتراضي الذي يُعَد معطى ثقافيًّا فاعلًا يستمد حيويته من شرائح متعددة الأعمار والتوجّهات. وثانيًّا تناسبها مع التغيّر الذي طرأ على وعي المرأة في رصده للقضايا الحياتية المعاصرة التي تشغلُها، خصوصاً وأنّها لم تَعُد مكتفيةً بقضاياها الخاصة فقط، كما كان سائداً في الكتابات النسائيّة في مرحلة ما قبل الإنترنت، تلك التي أوجدت قراءةً نقديّة تتلاءم مع معطياتها الذاتيّة، وهو ما جعل النقد النسوي في جانب منه يركّز على إعلاء السلطة الأنْثويّة اعتماداً على أنّ مجموعَ الصفات الأنثويّة مصدرٌ للتفوق لا الدونيّة، وأنّ الأنثى أجدر بالحديث عن الخصائص البيولوجية التكوينة لها؛ لأنها الأكثر دراية بها، ولأنها داخلة في منطقة وعيها الذاتي[xii]. مع المجتمع الافتراضي أصبح وعي المرأة وعيًّا ثقافيًّا (جمعيًّا) في المقام الأول يتلاحمُ مع القضايا العامة التي تتكافأ المرأة في عرضها مع الرجل، وهذا طبيعي لأن مفاهيم تقليدية (مثل: الجسد، والعاطفة الجياشة، والنرجسية) لم تَعُد هي المسئولة عن رسم

صورة محددة للمرأة، إنما أصبح التفكير العقلاني المنطقي هو المحرك الأساسي لكثير من العلاقات التي تتشكّل افتراضيًّا، وهو ما أدى إلى التخفّف من نغمة القول بامتيازات الرجل على المرأة، التي ربما تفوقت عليه في التفاعل وعرض القضايا. هذا يعني أنّ هذا التطوّر النوعي سيطرأ بطبيعة الحال على تصوّرات النقد الذي يُحاور مثل هذه الكتابات التي تستقي مادتها السردية من التفاعل الافتراضي، لنكون أمام نقد نسوي ذي توجّه افتراضي، يستمد معطياته هذه المرة من الموضوعات الجديدة التي تناقشها المرأة في تفاعلها افتراضيًّا مع الآخرين، وحتمًا ستكون علاقتها بالتقنية على رأس هذه الموضوعات، وهو ما التفتت إليه من قبل "دونا هاراواي".

المبحث الثاني: الوعي الذاتيّ الأنثويّ في الرواية الافتراضية:

يهدفُ هذا المحور إلى بيان رؤية الأنا الأنثويّة للمجتمع الافتراضيّ، كما رصدتها روايات الدراسة، والتي يمكن تصنيفها موضوعيًّا في محوريْن، هما:

أولًا: الافتراضيّ بوصفه أداةً لنقد الواقع الاجتماعيّ، وفيه: (قطط إنستجرام، وفي دهاليز الفيس بوك، وفتاة سيئة).

ثانيًا: الافتراضيّ بوصفه أداةً لاستعادة الهُويّة، وفيه: (طبول الحب، وكشفت رأسي).

أ ـــــــــــــ الافتراضيّ بوصفه أداةً لنقد الواقع الاجتماعيّ:

إنّ الفلسفةَ التي يتأسّسُ عليها هذا المحورُ تتمثَّلُ في الدعوة إلى التغيير؛ بغيةَ تعديل مسار الواقع الاجتماعيّ، ولذلك اتّخذتْ المرأة من المجتمع الافتراضيّ أداةً تواصليّةً تهدفُ إلى نقد ما عليه الواقع من سلوكيّات (اجتماعيّة وثقافيّة وسياسيّة) خاطئة لم تستطعْ مواجهتَها والتغلّب عليها، فراحتْ تُعْلِن عنها في المجتمع الافتراضيّ، سواء بالفعل من خلال التعبير صراحةً عن موقفها المُعارِض لما يحدثُ في الواقع من فساد أو ظلم اجتماعي، أو من خلال السلوك (الأخلاقي) الذي اتّبعته في تواصلها مع الآخرين، والذي لم تُبالِ فيه بالمفاهيم المتوارثة، مثل: العيب، والحرام، والعُرف

..إلخ، وهو ما يعني أن دافع الشخصيّة الأساسيّ من التواصل الافتراضيّ هو التمرد المقصود، الذي كان له حضورُهُ الفعلي على مستوى الموضوعات المطروحة للنقاش بين الشخصيات الافتراضية.

ففي رواية **"قطط إنستجرام"، لباسمة العنزي** يكتسبُ المجتمعُ الافتراضيّ حضوراً خاصاً، حيث استطاعت الأنا الساردة أن تمرّر عبره إسقاطاتها الساخرة المباشرة على كل ما يدورُ حولها من تحوّلات اجتماعيّة وسياسيّة، جعلتْ الساردة تفقدُ وظيفتَها، لتصبح عاطلةً عن العمل، خصوصاً بعد الأزمة الاقتصاديّة التي تعرضتْ لها شركةُ الاستثمار التي كانت تعملُ فيها، الأمر الذي أتاحَ لها فرصةً كافيةً للتجوّل الافتراضيّ في موقع "الإنستجرام"، من خلال اسم مستعار (Fat Cats) أو (القطط السِّمان)، برفقة قطّها الرماديّ (سبايس)؛ بطل لقطاتها وتسجيلاتها القصيرة التي حرصتْ على تنزيلها في صفحتها الشخصيّة، والتي جعلته نجماً افتراضيًّا تفاعل معه الكثيرون، وهو يلعبُ ويتسلّقُ الشجرةَ، ويبحثُ عن الحشرات، ويستلقي من مكانه المفضّل، خاصة وأنّ كلّ حدث يقومُ به يتضمّنُ معنى ساخراً رامزاً موجهاً من الأنا الافتراضيّة إلى الآخرين الذين يتفاعلون مع الصوّر الملتقطة.

هذا يعني أنّ الوعي الذاتي للمرأة في هذه الرواية قد تخطَّى حدودَ الأيديولوجيّة الفرديّة المحدّدة، وأصبح وعيًّا جماعيًّا يكتسبُ دلالتَهُ من الحديث عن هموم الوطن، وقضايا الفقراء في صراعهم مع الأغنياء الفاسدين، الذين يلبسون لكلِّ حالة وجهًا، وهو ما يشير إلى أن التحوّل الأيديولوجيّ الذي طرأ على الوعي الأنثويّ، إنّما كان بسبب ما أتاحه المجتمعُ الافتراضيّ للأنا من مساحة كافيّة للحوار، تعرضُ فيها الموضوعات المختلفة بواسطة قناع افتراضيّ تتستّرُ وراءَهُ دون الشعور بأي ضغوط نفسيّة أو اجتماعيّة. وقد تمكّنت بواسطة هذا التواصل من تحقيق هدفيْنِ أساسيْنِ: **الأول:** الترويحُ عن النّفس من خلال الاستئناس بالآخرين، وهو أمرٌ ينسجمُ مع واقع

العزلة الذي فرضه عليها وقفُها عن العمل. أما **الهدف الآخر**، فيتمثّل في كشف حقيقة الذين يستغلون الوطنَ ويدّعون الفضيلةَ، هؤلاء الذين ألقوا بجام غضبهم عليها بعدما نجحوا في التعرّف على هويتها الحقيقيّة، تقول ردًّا عليهم عبر صفحتها: "لن أعتذر من أحد طالما لم أكذب ولم أتجنَّ، كل ما فعلته أنني كنتُ لمراتٍ مرآتكم العاكسة، هل تكرهون صوركم المشوّهة لهذه الدرجة؟ بعيداً عن كلّ شيء هل تجنّيت على أحدكم؟ مشكلتكم في حقيقتكم"[xiii].

بناءً على ذلك تجسدت صورُ القطّ المنشورة في الإنستجرام في دلالتيْنِ ساخرتيْنِ، هما:

الأولى: السخرية الخاصة من شخصية "منصور لافي"؛ رجل الأعمال الذي كان في الماضي مكروهًا من الجميع، بسبب أفعاله الشيطانيّة، فقد كان حريصًا على ملاحقة الطالبات بحركات بذيئة وكلمات نابية، وأنه اعتاد في طفولته تعذيب قطط الشوارع في حديقة المنطقة في المساءات التي يكتملُ فيها ماردُ عنفه، إضافة إلى أنّه كان يبتزّ الطلبة كي يعطوه مصروفهم اليومي، وأن مشاجراته لا تتوقفُ وشتائمه القبيحة تصلُ إلى مسامع كلّ من في الساحة، واليوم هو واحد من رجال الأعمال، الذين تسبّبوا في سجن الكثيرين، لعدم قدرتهم على سداد أقساط المبالغ التي اقترضوها منه.

كل هذه الأفعال جعلته مادةً مناسبةً لسخرية الساردة منه، خاصة وأنّة رشّح نفسَهُ لعضوية مجلس الأمة، وأصبح يكتبُ في موقع " تويتر" عن الأخلاق والفضيلة، ويُقَدِّم نصائحَهُ للشباب، وأنّه في كلّ لقاءاته الصحفيه يذكرُ صرامةَ تربيتِه، ودعم المحيطِينَ له، زاعمًا أنّ من أبرز عيوبه؛ الطيبة والثقة بالآخرين، تُدوّن الساردةُ في صفحتها الإلكترونيّة ساخرةً منه: "لو حاولت يا سبايس أن تغتسل بماء البحر فلن تنجح في تغيير لونك الرمادي الذي عرفناك به، ستبقى محتالا من رأسك الأجوف حتى أخمص قدميك"[xiv].

ومما زاد من دراميّة الصورة السرديّة الساخرة أنّ الساردة ربطتْ فنيًّا بين حركة (سبايس) الواقعيّة، وبين الطريقة التي يتّخذّها " منصور" للوصول إلى مرادِه، فقد ضمّنتْ صورةَ (سبايس) وهو يصعدُ الدّرج تعليقًا، جاء فيه: "كل الكائنات تصعد الدرج كي تصل لهدف، وحدها القطط السِّمان تصعد فتجبرُنا على النزول"[xv]. وفي موضع آخر ضمّنت حركتَهُ، وهو يحاولُ (رغم ثقله) اللحاقَ بشعاع الليزز؛ تعليقًا لاذعًا لا يشكُّ القارئُ في إحالته المباشرة إلى شخصية "منصور لافي"، خاصة وأنّ التعليقَ تزامنَ مع محاولات "منصور" المتكرّرة لاستغلال عواطف الناس، وإغرائهم بالأموال؛ كي يحصل على أصواتهم في انتخابات البلدية: "سبايس سيفعل المستحيل كي يصل لهدفه، الفساد موجود في كل زمان ومكان"[xvi]. ما يعني أنّ حركة القطّ تتطوّرُ في موقع الإنستجرام بتطوّر الحدث الواقعي، وربما يكون هذا هو السبب الذي جعل النصّ يربطُ ضمنيًا بين زيادة وزن جسم (سبايس)، وبين تمدد الفساد السياسيّ والاقتصاديّ لدى "منصور لافي".

أما الدلالة الأخرى لصور (سبايس) فتتمثَّل في السخرية من قطاعات الدولة في الكويت، التي مكنّتْ "منصور" وأمثاله من السيطرة على كثير من مصادر التنمية، تلك القطاعات التي تخلق قططَها السّمان على حساب الفقراء، وتُغْمِض عيونها عن لصوصها، وتعمد إلى فتح خزائنها لهم ليلًا كي ينهبوها، وتمكنهم من إدارة شركاتها، وتغضّ الطرف عن تجاوزاتهم المستمرة، تقول: "القطط لا تتأثر بالسقوط تقف على قوائم محشوّة بوسائد، أيضًا قططنا السمان لا يمكن لها أن تسقط على رأسها أو ظهرها، فحكومتنا الحنونة وفرت لها رزمة قوانين كوسائد هوائية تجنبها الأضرار"[xvii]. أيضًا هناك السخرية من الأوضاع التعليمية وتسهيل اعتماد الشهادات لخريجي الجامعات المشبوهة، فقد وضعت الساردة تعليقًا ساخرًا تحت صورة سبايس وهو يلبس قبعة خريج: "انظروا.. حتى (سبايس) بإمكانه الحصول على شهادة مدفوعة

الثمن من جامعات تبيع الوهم، ممهورة بتصديق مضاوي، المرأة التي تدفع بالتعليم نحو الهاوية"[xviii].

مع شهرة الموقع حاول "منصور لافي" إغراء صاحبة القطّ (سبايس) بالمال في مقابل العمل معه عبر موقعها الذي تزايدتْ أعدادُ متابعيه، بعد أن تعلقّوا بحكايات (سبايس) وإشاراته الرامزة، تقول: "لم يخطر ببالي أنّهم يطلبون تعاوني معهم عبر موقعي الإنستجرامي Fat Cats..نريد من سبايس أن يلتهم فئران المنافسين ويبيّض وجوهنا، أنت بنت منطقتنا ولن تخذلينا"[xix]. فــتوظيف (سبايس) في هذا المقطع يؤكِّدُ الأثرَ الواضحَ الذي تركَهُ المجتمعُ الافتراضيّ في الواقع الاجتماعيّ، مما دفع (منصور) الذي استُخْدِم (سبايس) وسيلةً لإسقاطِه ونقدِه نقدًا لاذعًا، إلى القبول طواعيةً بأن يتحدّث هذا القناعُ الافتراضيّ بلسانه؛ رغبة في القضاء على فئران المنافسين له في عضويّة مجلس الأمة. وهو ما جعل الساردة تفتتح الفصل الحادي عشر بتعليق أكثر حدّة أُدرج تحت صورة لــسبايس، وهو يلعب بكرته الإسفنجية على السجادة الحمراء: "سبايس هل ترضى أن تكون مفتاحًا انتخابيًا لكلب أجرب؟"[xx].

يتبيَّنُ من خلال هذا العرض الموجز أنّ خصوصيّة رواية "قطط إنستجرام" تتمثّل في نزعتها الجماعيّة ذات الملامح الساخرة التي حاولت التعبير عن هموم الوطن، وتعديل مساره من خلال تحويل المجتمع الافتراضيّ من مجرد كونه فضاء تواصليًّا فقط؛ إلى فضاء تفاعليّ يُوجِد الفعلَ وردَّه في آنٍ واحد، وقد تجسّد ذلك بصورة رئيسية في تعليقات الأصدقاء على ما نُشِر في موقع (Fat Cats). واللافت للنظر أنّ "باسمة العنزي" لم تشغل نفسها بالحديث عن هموم المرأة أو قضاياها الذاتية الخاصة تلك التي لها حضورُها في الكتابات النسائيّة عامة، ولم تحاولْ استغلال هذا الموقع استغلالًا نفسيًّا عاطفيًّا كما تفعل كثيراتٌ يتّخذنَ الإنترنت وسيلةً للبوْح والاعتراف الذاتي، إنّما اتسمّت بالموضوعيّة والانغماس في الجماعة، بأن جعلتْ

الساردة جزءاً من همٍّ أكبر يتعلّق بالوطن وما سيؤول إليه، وكان نتيجة ذلك أن اتّهمتها المواقع الإلكترونيّة الأخرى بأنها فُصِلت من عملها بسبب تلاعبات مالية اتُّهِمت بها، لكنّ ذلك لم يثنِها عن تحقيق هدفها الذي سَعَتْ إليه من خلال تواصلها الافتراضيّ.

أما عن رواية **"في دهاليز الفيس بوك" لنور قزاز،** فلعل مأساويّةُ الواقع في "سورية"، هي التي دفعت الروايةُ إلى اتّخاذ الفيسبوك أداةً لنقد مَنْ تسبّب في إيجاد هذه المأساة، التي تمّ تصويرها من خلال ثنائيّة تقابليّة تمثّلتْ في "تورس" الفتاة السوريّة؛ رمز التحرّر والجمال، والتأمل، والإنسانيّة، في مقابل هؤلاء المخربِينَ الذين جعلوا من الأرض موطناً للخراب والدمار، أولئك الذين تعدّدتْ صورُهم بتعدّد أهدافهم ومعتقداتهم، فهناك الدُّعاة المتطرفون الذين يشكّكون في معتقدات الناس، ويرون أنّ قتلهم لأولئك الذين يؤخِّرون النصر وسيلةً تقرّبهم إلى ربهم، وهناك شبكات التجسّس، وتجار السلاح والمهربين الذين يزدادُ نفوذهم يوماً بعد يوم، خاصة بعدما وجدوا في سورية حقلًا مناسباً لتحقيق ما تصبو إليه نفوسهم من أهداف خبيثة.

من هنا لم يكنْ أمام "تورس" إلا مواجهة هؤلاء جميعاً من خلال ما تقومُ بنشْرِه في (دهاليز الفيس بوك)، التي كانت ترتادُها باستمرار؛ لاستغلالها في تعديل مسار مَنْ تتقابل معه من هؤلاء المخربِينَ، تقول رداًّ على استجابة أحدهم لإرشاداتها: "هذه هي الحرية الحق التي كنت أقصد جزءاً منها في صفحتي"[xxi]. لكنّها في الوقت نفسه لم تسلمْ من أفعال هؤلاء المخربين الذين جعلوا من الإنترنت ساحةً لتحقيق مشروعاتهم الواقعيّة، عبر اصطياد الآخرين وتجنيدهم لتنفيذ مخططاتهم التخريبيّة، كما هو الشأن مع "قهار القلوب الكافرة"، الذي ينتمي إلى إحدى الجماعات المتطرّفة، والذي لم يعجبه حديث "تورس" حول الإنسانيّة والتحرّر، واصفاً إياها بأنها "عاهرة كافرة"، ممّا دفعها إلى التواصل معه، ومناقشة أفكاره التصادميّة مناقشةً عقلانيةً متزنةً على الرغم من فَظَاظَةِ أسلوبه، تقول له: "لماذا اخترت هذا الطريق!! طريق التطرف فالحياة فيها

خيارات كثيرة، لماذا حصرت نفسك في معتقدات قد تسرق فرحك وتجعل منك أداةً لخدمة مصالحها؟ لماذا تتركهم يقومون ببيعك صكوك غفران وجنات وحوريات خيالية ويسرقون منك التكيّف مع الواقع"[xxii]. تدريجيًّا تتطوّرُ العلاقة بينهما، ومن ثَمَّ تنجحُ في جعله يتخلّى عن الطريق الذي يسلكُهُ، ثم يُقَرّر في نهاية الأمر الهجرةَ إلى "ألمانيا" خاصة بعدما اكتشفت الجماعةُ أمرَهُ، من خلال اختراق حسابه الإلكترونيّ.

في هذه الأثناء، تبدأ مرحلةٌ جديدةٌ من المغامرة الفيسبوكيّة الأخرى، حيث تتعرّف "نورس" على شخصيّة أخرى تُدْعَى "بريق القلوب"، الذي استطاع أن يخلّصها من حالة الحزن التي صاحبتها بسبب الاختفاء المفاجئ لـــــقهار القلوب، بعد أن أعلن لها عن حبه، لكنّها لم تستجب له. ما يعني أن ظهور "بريق القلوب" كان استجابةً للموقف السردي، الذي تحوّل من العقلانيّة المتزنة إلى الرومانسيّة الحالمة، حيث تمكّن "بريق القلوب" عبر حواراته معها من جعلها تعيشُ في عالم من الأحلام، جعلتها تقع أسيرةً في حبه، بعد أن أيقنتْ أنّ أفكارها تنسجمُ مع أفكاره، ثم تقرّر في النهاية اللقاء به واقعيًّا، لتكتشف في صدمة غير متوقعة أنّه أحد أفراد شبكة تعملُ في الأنشطة التجسّسيّة، وأنّ مهمتَهُ الأساسيّة تتمثّل في اختطافها، وإقناعها؛ للعمل ضمن فريق هذه الشبكة، التي كانت تراقبها عبر الفيسبوك، واكتشفتْ أنّ لديها مقومات لا تتوافر في شخصيات نسائيّة أخرى، وقد تأكّد ذلك بعد اختراق حسابها ومعرفة التغيير الذي أحدثته في شخصية " قهار القلوب الكافرة".

هنا ينتقل النصّ إلى محطة ثالثة تستمدُ مادتَها الموضوعيّة من المكر والتجسس والخديعة، حيث ترضخ "نورس" لرغبات هذه الشبكة بعدما تمّ تهديدها بقتل أفراد أسرتها، ثم تتمكّن للمرة الثانية من الإيقاع بناظم رابح، الذي يعمل وسيطًا في تجارة الأسلحة العالمية لصالح حركات إرهابيّة، وبعد افتضاح أمرها بسبب التقاط صور لها وهي في المستشفى إثر مشاجرة مع "ناظم رابح"، قرّرت الشبكةُ تزويجَها من كارلوس

(بريق القلوب)؛ بهدف إنتاج سلالة جديدة (مولود) تحملُ نفسَ جيناتهما الوراثيّة، تمهيداً لاستغلالها مستقبلًا في عمليات أخرى.

عبر هذا الخط الدراميّ تؤكِّد الروايةُ أنّ مجتمع الفيسبوك أصبح موازيًا للواقع الاجتماعيّ، بل إنّه أصبح أشدّ خطرًا من الواقع؛ نظرًا لما يتميّز به من وسائل تنكريّة كانت سببًا رئيسيًّا في الإيقاع بـــنورس، التي ألمحتْ في إشارات ضمنيّة منها أنّ كثيرًا من هؤلاء المتطرفين وتجار الأسلحة الذين ينتشرون في "سورية"، إنّما هم في الحقيقة إفرازٌ من إفرازات الواقع السيئ، فالمجتمع سواء الأسريّ أو الحكوميّ القمعيّ هو الذي دفع كثيرًا من هؤلاء إلى اتّخاذ التطرّف والعنف مناهج حياتيّة، بعد تهميشهم من قِبل مجتمع لم يُلقِ بالًا بتوعيتهم نفسيًّا وثقافيًّا واقتصاديًّا من خلال توفير احتياجاتهم، ومساعدتهم في الشعور بآدميتهم والاعتزاز بها، بدلًا من تَرْكهم يسقطون فريسة سهلة لإغراءات الآخرين، فـــقهار القلوب الكافرة (أحمد الواقعي)، لم يرغبْ يومًا في أن يكون شيخًا يتبرّك الناس بأدعيته، إنّما ورث ذلك من عادات أجداده، تلك التي منعته أيضًا من الزواج بالفتاة التي أحبها، ليعيش وحيدًا مُحاطًا بالهموم والتساؤلات التي لا إجابة لها، يقول في رسالته إلى "نورس": "ربما التطرّف والقسوة التي بدت مني معك، ما هي إلا ردّة فعل عن حرمان حقيقي أعيشه"[xxiii]. والذي جعل "ناظم رابح" يتجّه إلى تجارة الأسلحة ويتّخذ من شخصية "هتلر" مثالًا يسير على نهجه، هو رغبته في الانتقام من هؤلاء الذي قتلوا والده الذي لم يكن لديه القدرة على الدفاع عن نفسه، ظنًا منهم أنّه ينتمي إلى جماعات إرهابيّة، فماذا لو كان والده يملك قوة يدافع بها عن نفسه؟ من هذا المنطلق تشكَّل وعي "ناظم رابح"، الذي أصبحت فلسفته الوجودية هي: "لا مكان للضعفاء في هذا العالم، سأسحق تحت نعلي كل من يقف في طريقي"[xxiv].

إنّ الرواية بنقدها للواقع من خلال نافذة الفيسبوك ترى أنّ الحلّ الأساسيّ والأمثل للخروج من الأزمات التي نعيشها اليوم يتمثّل في تحرير أنفسنا أولًا من القيود التي تكبلّها، تلك التي حرصتْ "نورس" على تفكيكها بواسطة منشوراتها الفيسبوكيّة الموجّهة منها إلى الأصدقاء في لغة فلسفيّة تتّخذُ من المنطق العقلي وسيلةً إقناعيّةً تهدفُ إلى إنارة العقول المظلمة، وفتح ما استُغْلِق منها، تقول:" كيف نستطيع أن نحرّر الخارج ما دام داخلنا مستعمرًا؟ أولى لنا أن نحرّر نفوسنا من أغلالها وشرودها ويسودُ العقل فينا، وقتها سينمو الحب بداخلنا، وسنختار طريق الحب بدل الحرب"[xxv].

فهل سنتمكّن من تحقيق هذه المعادلة الصعبة سواء في الواقع الاجتماعيّ أو في المجتمع الافتراضيّ؟ هذا هو السؤال الوجوديّ الذي تَرَكَتْنا أمامه الروايةُ، وهو سؤال يتلاءمُ في انفتاحه مع انفتاح المأساة الواقعيّة التي تعيشها سوريّة، تلك التي تمّ تجسيدها فنيًّا من منظور واقعيّ وافتراضيّ في آنٍ واحد.

تزداد حدة الصراع بين الواقعي والافتراضي في **"فتاة سيئة" لـــشهد الغلاوين،** التي أضفت على السُّوء معنى مغايرًا للمعنى الذي استقرّ في أذهان الناس، وهو معنى يرتبِطُ برغد، الفتاة التي نُسِجتْ حولها أحداثُ الرواية، فهي ترى أنّ السُّوءَ لا يعني العيب أو الفعل القبيح، الذي يتضمَّنُ خروجًا على الأعراف والتقاليد، إنّما يحملُ (من منظور روائي) في جوهره جماليّةً خاصة تتمثَّلُ في كونه يُمثِّل رؤيةً تحرريّةً تُسهِم في الخروج من سيطرة هذه التقاليد، التي تجعلُ الإنسانَ مجرد آلة فقط يتحكّمُ الآخرون في توجيهها، دون أن تكون له وجهة نظر فيما يُعرَضُ عليه أو يتعرّضُ له من مواقف، فكيف يكون إذًا الخروج على هذه الآليّة سُوءًا؟!

عبّرت الروايةُ عن هذه الرؤية في مقاطع سرديّة متعددة تُشيرُ صراحةً إلى العلاقة المتنافرة التي تجمعُ بين "رغد" والواقع الذي تعِيشُ فيه، تقول:" أومن بنفسي كثيرًا وبأنّي مختلفةٌ عن بقيةِ جيلي لذا تكونتْ أحلامي بحياة مختلفة أعيشها بالطريقة التي

تناسبني ودون أنّ يكون للتقاليد والأعراف قبلة توجّهها. أمقت التقليديّة كحياة وكارتباط وكطريقة تعليم، وأحلم بشيء آخر يستطيع أن يعزلني عن هذا المجتمع الذي يفرِضُ عليّ قيوده من جيل الأجداد مروراً بالآباء وحتى الأبناء، فأصبحتْ من الثوابت لا يمكن المساس بها"[xxvi].

يدلُّ هذا المقطع بوضوح على أنّ الروايةَ تتأسَّسُ فعليًّا منذ سطورها الأولى على نغمة التّمرّد بما يتضمّنه من تصادم في الآراء والتوجّهات، بين ما يَحكُمُ المجتمع السعوديّ، وبين ما تعتنقُهُ "رغد"، التي عملتْ جاهدةً طوال السردّ على التّحرّر مما يفرِضُهُ هذا المجتمع من قوانين تصادِرُ حقَّها في الحياة العاديّة التي تحلمُ بها، فهي التي منعتها من الزواج بـــــسعد الذي ارتبطتْ به وجدانيًّا؛ لسبب بسيط وهو أنّه ينتمي اجتماعيًّا إلى مكان غير المكان الذي تقطنُ فيه، وهو أمر لا تقبلُهُ التقاليدُ العائليّةُ (القبليّة).

وقد شكَّل المجتمعُ الافتراضيّ محوراً أساسيًّا في تشكيلِ بنيةِ هذا التمرّد، حيث أتاحَ لرغد بدائل متعددة للتعبير عمّا تؤمنُ به: (منتديات ثقافيّة، مثل: منتدى جسد الثقافة، وموقع الفيسبوك، والتوتير). عبر هذه الفضاءات استطاعتْ تقديمَ نفسِها ثقافيًّا واجتماعيًّا، وتعرّفتْ على ثلاث شخصيات رئيسيّة كانت محور كتابها فيما بعد، وهم: "أحمد" صديقها الوفي، الذي كانتْ تلجأ إليه في حالات تأزُّمِ المواقف، وقد تمنّتْ الارتباطَ به، لكنّ علْمها بأنّه يعولُ طفليْنِ، منعها من التفكير في هذا الارتباط. أما ثانيهما فهو "بدر"، الذي كان يغارُ عليها كثيراً، وعلى الرغم من عدم رؤيتها له واقعيًّا، إلا أنّها أُعْجِبت بشخصيتِهِ كثيراً. وأخيراً هناك "سعد مطران" الروائيّ الذي التقتْ به لقاءً عابراً في الواقع، وبعد فترة جمعتهما الصدفةُ في منتدى "جسد الثقافة"، وقد كان من أكثر الشخصيات تأثيراً في تغيير وعيها، بسبب أنّ آراءَهُ حول المجتمع وتقاليده تنسجمُ مع ما تؤمن به.

في هذا المجتمع تحرّرت "رغد" من شخصيتها الواقعيّة، وتحوّلت افتراضيًّا إلى الآنسة (فاء) التي ألقتْ بكامل سخطها على كل ما يكبّلها من قيود مجتمعيّة، تقول:" فما كان مني إلا أن أرفض كل قيد يكبل يدي ويلوي عنقي"[xxvii]، وهو ما أدّى إلى تنوّع موضوعاتها، فهناك الحديث عن المرأة وعلاقتها بالعالم الافتراضي، الذي أتاح لها فرصةَ التعبيرَ عمّا تخشى قوله في الواقع، لكنّها لم تنسَ أن تتّخذ التدابير اللازمة التي تحميها من الوقوع في فخِّ هذا العالم، وهذا يؤكد أنّه على الرغم من تحرّر المرأة افتراضيًّا؛ إلا أنّ الواقع الخارجي لا يزال متحكمّاً في عقليتها، والسبب في ذلك يكمنُ في قول "رغد": "إنه الخوف من المجتمع وما تمليه علينا التقاليدُ والأعرافُ، ولهذا أجد الكثير من صديقاتي الافتراضيات حذرات جداً من التعامل مع أي شخص افتراضي"[xxviii]. كذلك هناك الحديث عن النزعة السلطويّة للمجتمع، حيث اتّخذتْ من شخصيّة "صالح" قناعًا قدَّمتْ عبره كثيراً من أفكارها التّحرريّة، وقد أشارتْ صراحةً إلى أنّها كانت تقومُ بنَشْر موضوعاتها الواقعيّة في صفحة المنتدى؛ رغبةً منها في التعرّف على أيديولوجيّة الآخر وموقفه من هذه الموضوعات، كما في موضوعها المعنون بـــالفتاة السيئة، الذي عرضتْ فيه تفاصيل الرجل الذي اقتحم قلبها، وهي على ذمة رجل آخر فَرَضَهُ عليها المجتمع.

كما كان الحديثُ عن الجنس، وموقف النّساء منه أحد الموضوعات التي نُوقشت في المنتدى، وأنّ عرض هذا الموضوع كان في حقيقة الأمر محوراً من محاور خطة "رغد" التّحرريّة التي رسمتها لمواجهة الواقع الاجتماعي، تقول:" فللمجتمع الذي نسكنه أثر كبير على ملامحنا وتفاصيلنا، وحتى على الطريقة التي نقابل بها الجنس الآخر، ولذا كنت أحاول أن أشق عن تقاليدهم وعاداتهم، ومن ذلك خوضي في المحظور من الأحاديث. كنت أعطي انطباعا عن الفتاة المتحررة بأفكارها حتى لم يكن في تعاملي

أدني اهتمام بسياسة العيب والتقاليد. وكونت صورة جريئة لحرفي وكتاباتي وأفكاري"[xxix].

في الأخير، تحوّل الفضاءُ الافتراضيّ إلى فضاء ثقافي، حيث قامت "رغد" بإرسال روايتها إلى الكُتّاب الذين تعرّفت عليهم في المنتدى؛ رغبةً منها في معرفة وجهة نظرهم في مدى تحقّق العناصر الروائيّة، ودراميّة الحدث الذي استمد مادتَهُ بصورة أساسيّة من العلاقات الافتراضيّة التحرّريّة، وهي في حقيقة الأمر تسعى إلى معرفة رأيهم حول حقيقة الفكرة المطروحة اجتماعيًّا، كأنها تستجدي عطفهم للتضامن معها حول ما إذا كانت " رغد" حقًا فتاة سيئة كما يراها المجتمع، أم لا؟

ب ـــــــــ الافتراضيّ بوصفه أداةً لاستعادة الذات والهويّة (الفرديّة والجمعيّة):

قد يكون من بين الأسباب الرئيسيّة التي تدفعُ الإنسان إلى التواصل الافتراضيّ؛ محاولة استعادة هويته التي تسبّب الواقعُ الاجتماعيّ في تفكيكها وضياعها؛ مما دفعه إلى الهجرة، هروبًا من قسوة هذا الواقع، ليكون الافتراضيّ في هذه الحالة هو الأداة التواصليّة الوحيدة التي تبدّد مخاوف هذا الإنسان وتُزِيلُ عنه رهبةَ الشعور بالاغتراب النفسي. ويتحقّق ذلك من خلال التفاعل الحميميّ مع الآخرين الذين يشاركونه نفس الهموم والتّطلعات، ويساعدونه في استعادة بعضٍ من الأشياء التي تركها وراءه رغْمًا عنه. تجسّدتْ هذه الفكرةُ بصورة واضحة في رواية "**طبول الحب**" **لمها حسن.**

إنّ رواية "طبول الحب" تمثّل دليلًا إبداعيًّا يُبرهنُ على قدرة المرأة الواعيّة المثقفة على التمرّد والخروج من السطلة الأبويّة والمجتمعيّة، فقد تمرّدتْ "ريما خوري" (أستاذة الأدب بجامعة السوربون في فرنسا) على سلطة الأسرة التي أرادت تزويجها حسب التقاليد المتعارف عليها؛ وذلك من خلال الهجرة إلى "فرنسا" خاصة بعد فشل تجربتها العاطفيّة الواقعيّة. كذلك تُعَدّ الرواية دليلًا على تغيير الوعي الكتابيّ للأنا الأنثوية، حيث الانتقال من النزعة الفرديّة التي تهتمّ برصد نوازع الأنا النفسيّة

وقضاياها الخاصة، إلى التفاعل مع قضايا الوطن، والمشاركة في الهمِّ العام، باعتبار أنّ هذه المشاركة محورٌ أساسيّ من محاور تشكيل الذات على المستوى النفسيّ والاجتماعيّ. وربما كانت الأجواء الواقعية الصاخبة التي صاحبت الرواية، هي التي فرضتْ على النصّ هذا التحوّل الكتابيّ.

إضافةً إلى أنّ الرواية قد تأسّست سرديًّا من خلال عتبة الغربة التي تحققّت فنيًّا في واقع "ريما" التي تركتْ موطنَها الأصليّ منذ أكثر من عشرين سنة، افتقدتْ معها مشاعر الدفء، والحنان العائليّ والاجتماعيّ، لتعيش حياة ماديةً تنبني على العمل وجَمْع المال فقط. وعندما بحثتْ عن حلّ لتغيير حياتها النمطية، قرّرت التعرّف على الفيسبوك والتفاعل مع عوالمه المختلفة. وتدريجيًا أصبح العالمُ الافتراضيّ محطتَها الأساسيّة التي انتقلتْ خلالها روحيًّا وجسديًّا، إلى موطنها الأصليّ للانغماس في تجاربه الواقعيّة المأساويّة بدلًا من الاكتفاء بمشاهدتها فقط عبر شاشات التلفاز ومواقع التواصل الاجتماعيّ، خاصة بعد أن أيقنتْ أنّ الاكتفاء بالمتابعة فقط دون المشاركة في هموم الوطن هو نوع من الخيانة.

بناءً على هذا القرار تشكّل النصُّ السّرديّ من زوايا موضوعيّة متعددة، ففي صفحاتها الأولى تضعنا الروايةُ مباشرةً أمام الحالة النفسيّة السيئة التي كانتْ عليها "ريما خوري"، تقول: "انتابتني حالة بكاء غامضة، في ذلك الليل الباريسي، شعرت بغربتي في هذه المدينة التي ليس لي فيها أصدقاء، حيث كل علاقاتي هي علاقات عمل فقط، لا صديقة لي، أو صديق، نخرج معًا إلى السينما أو الحديقة أو المقهى"[xxx].

وفي هذا تمهيدٌ من السّرد إلى أنّ ظهور "يوسف سليمان" عبر الفيسبوك، كان امتدادًا نفسيًّا واجتماعيًّا مهمًا لهذه الشخصيّة المغتربة، وهو امتدادٌ وَضَعَها بفاعليّة في المشهد السوريّ الذي فارقتْهُ منذ أكثر من عشرين عامًا، فحنين "ريما" إلى موطنها كان هو الدافعُ الذي أجبرها على التواصل مع "يوسف" بعد محاولات متكرّرة منه،

وهو ما حرص السّردُ على تأكيده في افتتاحيّة الرواية: "ولأنّه يقيم في سورية، البلد الذي جئتُ منه منذ أكثر من عشرين عامًا، وأنا أقيم في فرنسا، ولأنه أثار فضولي، خاصة بعدما عرفت أنه من إدلب، من قرية كفرنبل تحديداً..قبلت أن أستخدم الماسينجر لأول مرة في حياتي، وأعطيته عنواني الإلكتروني على الهوتميل"[xxxi]. كما ذكر السّرد في لغة تقريريّة صريحة أنّ من الأسباب الرئيسيّة التي دفعتْ "يوسف" إلى التواصل معها عبر الإيميل هو رغبته في التحدّث إليها عن "سورية" الحالية؛ لاكتشافه من خلال متابعة كتاباتها أنّها تحمل حنينًا جارفًا إلى هذا الوطن المفقود.

ثم ينمو التواصلُ بينهما، خاصةً بعدما عرفتْ منه أنّه أحد المعارضِينَ للنظام السوريّ، وأنّه واحدٌ من هؤلاء الذين يقودون الثورة ضدّ هذا النظام، مما جعلها تقتربُ أكثر من حقيقة الأوضاع السوريّة التي تغايرُ ما هو كائنٌ في ذاكرتها، تقول موضحةً التحوّل الذي أوجده "يوسف" في حياتها: " صار يوسف جزءًا من يومياتي. كنت أفتح الفايسبوك قبل الذهاب إلى الجامعة، ولم يكن يهدأ لي بال قبل أن أتلقى تحيته الصباحية..أصبح يوسف بمثابة جسري الصغير نحو سورية، نافذتي الافتراضية"[xxxii].

وقد أدّى هذا التحوّل إلى إيجاد تحوّل آخر في الوعي الثقافي لدى "ريما"، حيث انتقلتْ من حالة القراءة والمشاهدة التي كانتْ عليها، إلى المشاركة في صناعة الحدث عبر وسيلتيْنِ: **الأولى:** تخيّليّة فنيّة، حيث جعلتْ من الأحداث الدمويّة التي تغلّف الواقع السوريّ مادةً خصبةً لكتاباتها حول الثورة السوريّة، التي أشارت إليها في افتتاحيّة الرواية، وهي كتابات امتزجتْ فيها الوجوديّةُ بالعبثيّة والغرائبيّة بصورة تشبه كتابات "سيزيف، وكافكا، وديستوفيسكي"؛ ذلك لأنّ المشهدَ في سوريّة مشهدٌ متعدّد الطبقات الوصفيّة، ويساعدُ في خَلْق وصفة إبداعيّة مختلفة، أبطالها يَتَشَكَّلُون –على حد تعبيرها– من أرواح الموتى. **أما الوسيلة الأخرى،** فتتمثَّل في الانتقال فعليًا إلى

بؤرة الحدث الواقعيّ، فتفاعل "ريما" مع ما كانت تشاهدُهُ من مقاطع فيديو وصور مأساويّة حول الواقع المتشظيّ في سوريّة، جعلها تعيشُ واقعًا ليْليًّا مُغَلّفًا بكوابيس وأحلام مُفزعة، كأنّها تستنكرُ موقف (ريما) بسبب تخلّيها عن "سورية" في هذه المرحلة المفصليّة من تاريخها، مما دفعها إلى اتّخاذ قرار السفر إلى سورية، فربما تتخلّصُ من قسوة هذه المعاناة الليّليّة. لينتقل النصُّ سرديًا من الفضاء الافتراضيّ إلى الواقع الفعليّ متمثلًا في (دمشق، وحلب، وحمص، وبابا عمرو)، ومن ثمّ التفاعل مع شخصيّات متباينة التوجّهات: (فؤاد، ومنار، وحسان، وريان، ونجوى، ويسرى، وهنادي)، بعضها مؤيدٌ لما يقومُ به النظامُ؛ خشيةَ وصول السلفيين إلى سدّة الحكم، وبعضها الآخر يرى أنّ جرائمَ النظام قد تفاقمتْ وخرجتْ عن السيطرة، وأنّ الحلّ هو مواجهته بالسلاح. ثم يتحقّق لــريما ما حلمتْ به وغامرتْ من أجله، حيث اندلعتْ التظاهرات في " حلب"؛ منددةً بما حدث في (بابا عمرو) من مجازر، مما أثار فيها رغبة المشاركة في هذه التظاهرات التي شعرتْ معها بالمعنى الحقيقي للذات، لكنها سرعان ما تدخل في غيبوبة إثر أصابتها في رأسها، تاركةً نصّها الذي فكّرتْ في كتابته لفترات طويلة مفتوحًا على مصراعيّه ما بقيت المأساةُ في سوريّة.

تُبَيّن هذه النهايّة أنَّ رواية "طبول الحب" قد بدأتْ افتراضيًّا، وانتهتْ واقعيًّا، وأنّ المجتمعَ الافتراضيّ استطاعَ أنْ يُعِيد للذات هُويتها العربية التي كادتْ تندثِرُ بفعل الغربة التي لجأتْ إليها كردّ فعل لواقع لا يعرفُ سوى لغة السلطة (الأسريّة) وفرض الرأي، وهذا ما أشارتْ إليه "ريما" صراحةً في مواضع متعدّدة جاءتْ تعقيبًا على حواراتها مع " يوسف" الافتراضي:

- " وحده يوسف تحوّل ليكون بمثابة ممثّل للشعب السوري، في غربتي الباريسية.."[xxxiii].

- " ما عشته مع يوسف ليس مجرد عاطفة قوية، وإدمان يومي، بل كان بمثابة استعادة مفهوم الوطن.."[xxxiv].
- " لكن يوسف، وخلال السبعة عشر شهراً تقريباً التي استمرت خلالها علاقتنا الافتراضية، أعاد لي مفهوم الوطن"[xxxv].
- كان يوسف بمثابة استعادة هويتي التي ركنتُها على جنب، واعتقدت بأنني هجرتها. أعاد لي يوسف سوريّتي الضائعة"[xxxvi]

من هنا يتّضِحُ جلياً السبب الذي جعل الساردة تفتَتِحُ نصَّها بهذا الخطاب التقديمي: "قبل الدخول في تفاصيل الثورة السورية وهذا الكتاب، **سأحدثكم عن الحب، لا تقلقوا، فهو من صلب الحكاية السورية**، لكنه وقع قبل الثورة، واستمر معها. الحب الذي وجدتني منخرطة به دون انتباه، وبنحو غير مسبوق، ودون مرجعية"[xxxvii]، فالقراءة المتأنّية للرواية تؤكد أنّ هذا الخطاب الموجّه يُشيرُ ضمنيًّا إلى أنّ الساردة أرادت التلميحَ بأنّ حبّها الافتراضيّ الذي سيقابلُهُ القارئ في ثنايا الرواية؛ كان حُبًّا وطنيًّا في المقام الأول، حبًّا (من صلب الحكاية السورية)، وأنّه ممرٌ استطاعتْ بواسطته كتابةَ نصٍّ سرديّ يؤرِّخُ فنياً للأحداث السوريّة في هذه المرحلة من تاريخها المعاصر.

إذا كان المجتمع الافتراضي في رواية "طبول الحب" قد أسهم في تخفيف حدةّ الشعور بوطأة الغربة لدى الشخصية المحورية، بفضل ما نسجه من حلقات تواصل بينها وبين الوطن الذي تركته رغما عنها؛ فإن الأمر نفسه قد تحقّق في رواية **"وكشفتُ رأسي" لزينب الكناني**، حيث كانت (صفحة ليبرو) الافتراضية التي أنشأها الشيخ "عبدالله" في الفيسبوك، هي النافذة الوحيدة التي تطلُّ منها كلٌّ من "ميلاد" و"زينب" إلى العراق (الوطن المفقود) بعد هجرتهما عنوةً إلى السويد؛ نظراً لاضطراب الأوضاع وتدهورها في العراق، خصوصاً بعد 2003م، حيث سيطرة الأحزاب الدينيّة، وتوغّل رجال الدين في الدولة توغّلًا موحشًا.

لقد هاجرت "ميلاد" وعاشت في "ستوكهولم"، لكنها لم تنفصل وجدانيًّا عن موطنها الأصلي، وهذا ما جعلها تنطلق في علاقتها بالمجتمع الافتراضي من منطلقين رئيسيين: **الأول ذاتي:** بوصفه يمثّل فضاءً للحرية الغائبة، تلك التي جعلتها تعمد إلى الانفصال عن زوجها الذي تورّط في عمليات قتل مشبوهة، وقد سبق ذلك عيشُها في مأساة أبدية نتيجة قتْل والدها في الأعظمية أثناء خروجه من صلاة الجمعة، بعد تعذيبه وترك جثته المشوهة وسط الشارع. نتيجة لهذه الأوضاع المتردية، لم يكن أمامها من سبيل سوى الهجرة والتمرد على هذه الحياة التي تحياها، تقول: "المهم عندي أني تحررت اليوم من ذنب وسابقة ولادتي في بلد دموي لألد نفسي بهيئة أخرى وفي مكان لا أقتل فيه على الوظيفة أو الهوية"[xxxviii]. هنا ظهر المجتمع الافتراضي في الغربة بوصفه أولًا فضاء بديلًا للواقع تعبر فيه "ميلاد" عما تؤمن به فكريًّا واجتماعيًّا، وسياسيًّا. ثم ثانيًّا بوصفه محطة اتصال تربط بينها وبين أولادها الذين عجزت عن استخراج إقامة لهم في السويد.

في الغربة تعرّفت "ميلاد" على "زينب" التي لازمتها المعاناة منذ طفولتها بعد أن اعتقل النظام والدها لكونه معارضًا إسلاميًّا، ليظلّ هو الفكرة الضائعة (الأبوة المنهوبة بوصف السرد) التي تبحثُ جاهدة عنها؛ رغبة في الوصول إليها، لكنها مع ذلك لم تصل إلى حقيقتها، لتقع في النهاية ضحية لتحكمات خالها، وزوجها ذي الفكر التقليدي، وهو ما جعلها تدوّن في صفحة "ليبرو" كلَّ ما حدث لها في حياتها الماضية وصولًا إلى لحظة التمرد التي أحدثت انقلابًا حادًا في حياتها الاجتماعية، حيث خلعت حجابها، وكشفت رأسها على الملأ في المجمع التجاري الكبير في "ستوكهولم"، نتيجة توبيخ زوجها لانفلات خصلة صغيرة من رأسها. تأتي هذه اللحظة تتويجًا لمعاناة التحكم التي لازمتها منذ الطفولة، نتيجة تربية مُتعسّفة، حرمتها التمتع بما تتطلبه مرحتها العمرية من رعاية وحنان، فالغناء حرام، وعدم ارتداء الحجاب فضيحة اجتماعية.

على الرغم من هذه النزعة التحرّرية في الغربة، إلا أنّ هناك حنيناً إلى موطن الذكريات، والذي رغم قسوته، إلا أنه أفضل حالًا من مكان يشعر الفرد فيه بنوع من العنصرية التي تنظرُ إليه بوصفه فرداً لاجئًا، ولذلك كان طبيعيًّا أن تستقي بعضُ تدوينات "زينب" عوالمَها من مفردات الغربة وتجلياتها المرعبة، تقول: "كمّاشة الغربة ترفعني فوق أكتاف الذكرى، تُرجعني إلى خرائب وجعي..كمّاشة الغربة تُحركها عتلة القدر، تدور بزينب كجُرم مُحترق حول مركز الكون، تُشغلها حيزا في العدَم ثم تهبط بها إلى أرض المنفى!"[xxxix]. هذا الألم نفسه كانت تعاني منه "ميلاد" خاصةً في توجّسها من الآخرين الذين كانت تتعاملُ معهم، تقول في تدوينة لها: "أنّى لي الطمأنينة! تصطفق الهواجس في قلبي، تؤرجحني بين عوالم متباعدة حتى الغثيان، صرت أتوجس مما وراء الستائر ولا أترك باب خزانتي مفتوحا أبدا"[xl].

حالة هاتينِ الشخصيتينِ المغتربتينِ اللتيْنِ توزّعت حياتهما بين آلام فَقْد الأهل، واضطهاد الغربة، والعيش في هواجس الماضي، وبين البحث عن فرصة حقيقية للتخلص من آثار هذه الهواجس؛ أوجدت على صعيد الرواية "شخصية" عبدالله"، الذي يمثّل رمزاً لسلطة رجل الدين الذي ينادي في العلن بالحفاظ على المقدّسات والثوابت العقائدية، أما في الخفاء، فإنه يتحيّن الفرصة للخلاص من تحكم هذه السلطة، ويعيش حياة مجون يتودّد فيها إلى النساء ويشربُ النبيذ، ويقرأ عن فلسفة سبينوزا، وهيغل، وديكارت، وسارتر، وهو ما يتعارضُ مع أفكار من ينتمي إليهم حزبيًّا، لكنّه لا يجرؤ على التخلي عنهم، وقد اقتنع في نهاية الأمر بأنّ العيب ليس في المؤسسة الدينية، إنما "في إخضاعها لمحكومية المشايخ وترسيخها لمنهج مقدس لا يُسمح بالخروج عن فقراته أو التلاعب بنصوصه"[xli]، ولم تكتفِ المؤسسة الدينية بإحكام قبضتها فكريًّا على "عبدالله، بل أجبرته على تجنيد الشباب، للعمل تحت جناحه، وهو ما جعل له مكانةً فاعلةً في المؤسسات الحكوميّة.

هذه الحياة التي يعيشُها "عبدالله" في الخفاء تُفسر بوضوح سبب إنشائه صفحة "ليبرو" بوصفها فضاءً هادئًا بديلًا لتحكمات الواقع وغطرسته الممقوتة، ولذلك كانت الصفحة بحسبه تجسيداً فعليًّا للفكرة الحرة، وفيها تشكّلت علاقتة الأولى مع "ميلاد" (المنطلق الثاني من علاقة ميلاد بالافتراض) حيث تبادل معها الحوارات الشائكة حول علاقته بالمؤسسات الحكومية، وبالأحزاب الدينية، واعترف لها بقصة حبه لنور، الفتاة التي لا تتقيد في الحياة بأي شيء، الأمر الذي جعل "ميلاد" تتّخذ من اتصالها الافتراضي بعبدالله أداةً مهمة، تتعرّف بواسطتها على ما يدور في العراق بعد هجرتها، فالتواصل معه (بحسب تعبيرها) كان يخلصها من عوادم الحسرة التي باتت تسمم وحدتها، وهو ما جعلها أحيانًا تستفزُّهُ حواريًّا؛ رغبةً في إطالة الحوار والإدلاء بحقائق واعترافات أكثر خطورة، وربما كانت تهدف بهذا الصنيع الحواري أيضاً إلى تقديم تبرير للأسباب التي جعلتها تغادر العراق، وهو ما أوقعها في حرج اجتماعي مع المقربين لها، يقول السارد واصفًا حالتها مع "عبدالله": "لكن ميلاد كانت طالما تتصيد فرصة غيبوبته في باطن خواطره، لتسحب صنارة الاعتراف من أعمق وأظلم غور فيه، تتوق أيضاً لمناكفته وسحبه إلى منطقة حرجة في الحديث، حتى تتمكن من كشف ما يرغب في تغطيتها عنها"[xlii].

في الطرف الثاني من الحوار الافتراضي عبر الماسنجر، كانت هناك علاقة تتشكّل في الخفاء بين "عبدالله" و"زينب"، حيث رأى فيها رمزاً وتجسيداً حقيقيًا لفكرة الحرية، خاصة بعد تمردها غير المتوقع على زوجها الذي يمثّل بالنسبة لها رمزاً للتقاليد البالية التي ورثتها في موطنها الأصلي. فبعد تدهور الأوضاع في العراق وازدياد الأمر سوءاً وتعقيداً في "النجف" و"الموصل" إثر دخول الدواعش نجح "عبدالله" في السفر إلى السويد، بعد ترتيب الأمور مع "زينب"، وفي محطة القطار السريع المتجه إلى

مدينة "مالمو"، وبعد تبادل النقاش واحتدامه، مثّلت "زينب" أنها تتأهب لتعطس، ثم دفعته بقوة عجيبة أمام القطار.

قد يستغرب القارئ هذا المصير الذي لحق بعبدالله، لكن بإمعان النظر في الحالة التي كانت عليها كلّ من "ميلاد" و"زينب" عبر السرد، يمكن القول: إن هذا المصير في ربطه بالأحداث السردية الأخرى كان مقنعاً، فزينب لم تقتل "عبدالله" الشخص، إنما قتلت الفكرة المتجسّدة فيه، قتلت الرمز الديني الذي حوّل حياتها وحياة والدتها، ووالدها، وحياة كثير من العراقيين والعراقيات إلى مأساة ممتدة عبر الزمن، وهو ما يعني أن زينب كانت واعيةً لعلاقتها الافتراضية، وأن مساحة التدوين الكبيرة التي شغلتها في صفحة "ليبرو" لم تكن لشغل وقت الفراغ في الغربة، بقدر ما كانت دليلًا مسبقًا يُفسر حدثًا لاحقًا، وهو ما قد يدفع القارئ إلى التعاطف مع المصير الذي لحق بزينب وأشباهها من العراقيات. إضافة إلى أنه سيدرك المقصود من الجملة الفعليّة التي تصدرت عنوان الرواية: "وكشفت رأسي"، التي تشير (بحسب الأحداث) في تجلياتها الأولى إلى الحرية بصفة عامة، لذلك وجدنا السرد في أكثر من موضع يعمد إلى تقديم صورة ممتدة للشعر المسترسل دون قيد، في إشارة مباشرة إلى فكرة التحرّر. أيضاً فيها إحالة تشخيصية تتعلق بالسلوك الذي بدت عليه شخصيات الرواية: (ميلاد، وزينب، وعبدالله)، وبذلك أمكن فهم الجملة المحورية التي تضمنتها افتتاحيةُ الرواية: "نعم هناك رؤوس كغطاء القُمامة عندما تُكشف تتمنى من نتنها لو تذرها الريح إلى العدم، وهناك رؤوس كمناجم الذهب، كشفها يُغنيك عن باقي الخلائق"[xliii].

لقد كانت صفحة "ليبرو" سبباً في عقد لقاءات تفاعلية بين شخصيات كثيرة تعيش في الغربة، إضافة إلى الشخصيات الرئيسية، التي حاولت استعادة ذاتها وهويتها المفقودة؛ إلا أنها في الوقت نفسه كانت تمثّل عند بعض الشخصيات مصيدةً للإيقاع بالآخرين، كما حدث بين "زينب" و"عبدالله"، خاصة بعدما أخبرت "ميلاد" "زينب" بكل

ما تعرفه عن "عبدالله"، ولم تكن تعرف النية المبيتة من قِبل "زينب"، هنا يتجلي لميلاد خطأ موقفها، خاصة بعدما أوكل إليها عبدالله مهمة إدارة الصفحة، وهو ما دفعها في نهاية الأمر إلى تدمير صفحة "ليبرو" بزر إلغاء واحد، كأنها هجمت عليها بالنووي، وما أبقت عليها باقية بحسب وصف السرد. ثم قرّرت العودة إلى العراق؛ لعلها تنجح في التواصل من جديد مع أولادها بعد وفاة والدهم، في محاولة منها لتحقيق التوازن مع واقعها المعيش بعد تجربة العيش في الافتراض.

على الرغم من هذا المصير المأساوي الذي لحق بصفحة "ليبرو"، إلا أنّ "ميلاد" كانت مقتنعةً بأهمية التواصل الافتراضي، وأنه من الممكن أن يساعد في تعديل مسار الواقع المتناحر اجتماعيًّا وسياسيًّا واقتصاديًّا، ولذلك رأتْ فيه فضاءً إنسانيًّا تتقاربُ فيه المسافاتُ وتنسجم فيه الرؤى، تقول في تدوينتها الأخيرة: "ليبرو تؤكد في نشراتها بسخرية لاذعة أن مع إشاعة التفاهم وتقبل المختلف، سيخسر سوق الأسلحة، يزهد سعر الكفن، وتتشرد الحكومات المتعفنة أو عفوا المتعففة!"[xliv]، وهو ما يعكس بصورة واضحة وعيها بطبيعة المجتمع الذي كانت تتفاعلُ معه؛ تحقيقًا للأدوار التي رسمتها لنفسها من وراء هذا التواصل الافتراضي، وأنّ صنيعها المأساوي تجاه "ليبرو"، لا ينفي أهمية هذا المجتمع في تنظيم العلاقات الإنسانية، وبهذا يُفهم أن إلغاء الصفحة كان قراراً متسرعًا، بسبب صدمة العلاقة غير المتكافئة التي اكتشفتها مؤخراً بين "زينب" وعبدالله، والدليل على ذلك أنّها جمعت النصوص التي دُوِّنت في صفحة "ليبرو"، وحاولت تشذيبها بمساعدة كاتبة عراقية مغمورة؛ لنشرها بهدف توثيق العلاقات التي نشأت بين الشخصيات المتعدّدة التي التقت بها في هذا المجتمع الافتراضي.

- **خلاصة القول:**

يتضِّحُ مما سبق عرضه في هذا المبحث من الدراسة أنَّ المرأة (ممثلة في الشخصيات المحورية في الروايات) كانت على وعي حقيقي بماهية تواصلها الافتراضي، ولذلك عملت جاهدة على تسخير المجتمعات الافتراضية التي كانت ترتادها؛ لخدمة أفكارها ومواقفها من المجتمع قبولًا ورفضًا، نتج عن ذلك أنّ همومها خرجت من عباءة الذاتية التي تكتفي فقط برصد الصراع الداخلي للأنثى إثر التعرض لأزمة أو موقف ما، وأصبحت جماعية التفكير والعرض، وهو ما يتناسب مع تعددية المجتمع الافتراضي، ما يعني أنّ التعددية الثقافية الجماعية لهذا المجتمع فرضت حضورها على الرواية النسائية، وهو ما بدا جليا في القضايا التي ناقشتها فنيًّا، تلك التي لا تخص فرداً بعينه، بقدر ما هي قضايا إنسانية عامة، مثل: الدعوة إلى التحرر من سلطة الآخر المستبد، ومقاومة الفساد وآثاره السلبية، ومواجهة التجسس وتداعياته، والبحث عن الهوية المفقودة واستعادتها. من هنا إذا كانت الهيمنة مفهوماً مركزيّاً في الدراسات الثقافية[xlv]، فإنّ المرأة عبر تفاعلها مع المجتمع الافتراضي، قاومت هذه الهيمنة بكل تجلياتها: السياسية، والرأسمالية، والاجتماعية، والعاطفية..إلخ، وعملت جاهدة على التخلص منها، ومن أفكارها الموروثة السائدة.

المبحث الثالث: تحوّلات الأنا وازدواجيّة البنية السردية:

تكشف البنية السردية للروايات أنّ تأثير المجتمع الافتراضيّ لم يقتصر فقط على التحوّل والتطور الأيديولوجيّ الذي طرأ على وعي المرأة، خاصة فيما يتعلّق بوضعها الاجتماعي ورؤيتها للواقع الذي تعيش فيه؛ إنّما كان أيضًا له أثرٌ ملموس في تشكيل السرد، الذي حاول وضعَ تخيّل فني لتجربة هذه الأنا الأنثوية وتحوّلات وعيها في مجتمعها الجديد، حيث أصبحنا أمام ثنائيّات سردية تقابليّة تتلاءم مع وضعيّة هذه الأنا

وازدواجيتها (الواقعيّة والافتراضيّة)، وهو ما تجسّد تحديداً على مستوى تركيب السرد، وبناء الشخصيّة، وتشكيل المكان.

أ ـــــ تركيب السرد:

لمَّا كان فضاءُ الإنترنت بصفة عامة يعتمدُ تقنيًّا على فكرة الواقع الموازِي، فقد حاولت الروايةُ النسائية محاكاةَ هذه الفكرة في نسيجها السرديّ، من حيث توظيف الفضاء الافتراضي في موازاة (مقابلة) الفضاء الواقعي (المادي)، وهو ما جعل الشخصية تعيش في فضاءين بهويتين مختلفتين في آنٍ واحد، كما في روايات الدراسة التي اصطنعت لها توازيًّا سرديًّا يشبه توازي الإنترنت في علاقته بالواقع المعيش. مع ذلك، لم تتّخذ بنية التوازيّ السرديّ في هذه الروايات اتجاهًا واحدًا؛ نظرًا لاختلاف الرؤية التأليفيّة لكلِّ تجربة، فهناك روايات قدّمت توازيها السرديّ في إطار حبكة تذكريّة (استرجاعيّة)، تميلُ الروائيّة فيها إلى إيهام القارئ بأنّ ما يقرأه مخض خيال، في إشارة صريحةٍ منها إلى توجيه القارئ بعدم الربط الموضوعي بين الأنا التأليفيّة وبين ما تفيضُ به الرواية من نزعات نفسيّة، ولذلك عمد النصّ الداخليّ إلى توظيف التلاعب السّرديّ، الذي يتجسّد فنيًّا في أنّ الساردة تقومُ بكتابة رواية حول حدث ما، أو أنّها تستدعي التجربةَ بعد حدوثها، ما يعني أنَّ هناك أحداثًا كثيرةً قد يكون السردُ تخطَّاها ولم يذكرها، وهذا ما بدا جليًّا في: (طبول الحبّ، وكشفت رأسي). أما في بقية الروايات: (فتاة سيئة، وقطط إنستجرام، وفي دهاليز الفيس بوك)، فقُدِّم التوازي السرديّ في هيئة حبكة تقليديّة، تعتمدُ في كثير من جوانبها على القفز السرديّ أو التلخيص الزمني للأحداث، الذي يعملُ على تسريع الحدث والتقدُّم به إلى الأمام في خطيْنِ متوازييْنِ: أحدهما واقعيّ، والآخر افتراضيّ.

تأسيسًا على هذه الرؤية ستحاول الدراسةُ مقاربة الجماليّات الفنية للتوازيّ السرديّ في الروايات من خلال محوريْنِ، هما:

1ـــــــ التوازيّ وشعريّة التلاعب السرديّ.

2ـــــــ التوازيّ السرديّ ذو الحبكة التقليدية (المتماسكة).

أولًا: التوازيّ وشعريّة التلاعب السرديّ:

عمدتْ مها حسن في "**طبول الحب**" عبر خطاب المُقَدِّمة الذي صدَّرتْ به الرواية إلى جعْل القارئ في حالة دهشة وحيرةٍ تساؤليّةٍ عن الماهيّة الفنيّة للتجربة المُصَوَّرةُ، حيث أقرَّتْ بأنّ هذا الكتاب الذي بين أيدينا، والذي يؤرِّخُ فنيًّا لحدث الثورة السورية؛ ليس بحثًا ولا أطروحة جامعيّة أدبيّة تلتزمُ خطةً معينةً ولا رواية، وأنّه أقرب إلى المحاولة البحثيّة الفنية. هذا التلاعب السرديّ لم يكنْ صنيعًا عفويًّا من قِبل المؤلِّفة، إنّما له دلالةٌ خاصة يمكن للقارئ استكشاف تجلّياتها من خلال تدقيق النظر في المأساةِ التي تعرِضُها الأحداث التي اتّخذتْ في كثير من لوحاتها السرديّة أبعادًا دراميّة عجائبيّةً تتناغمُ مع مأساويّة الواقع المنظور إليه فنيًّا، الذي يمكن معه عدّ هذا التلاعب الفني قناعًا تحاولُ الروايةُ بواسطته عرْضَ وجهة نظرها (موقفها) فيما يحدثُ في سوريّة من اضطراب داخليّ.

وقد تمّ تقديم هذه المحاولة البحثيّة (حسب وصف المؤلفة) في هيئة حكي تذكريّ يبدأ من المجتمع الافتراضيّ (الفيسبوك)، الذي تكفّل سرديًّا بنقْل أبعاد العلاقة العاطفيّة التي نشأتْ بين "ريما خوري" و"يوسف سليمان"، وينتهي بإغماء "ريما" نتيجة مشاركتها في التظاهرات السوريّة، إغماءٌ استدعتْ معه لحنَ الرواية الأخير بالعودة مرة أخرى إلى منشورات الفيسبوك التي تتحدّث عن الثورة السوريّة، تقول: "وأنا أصعد كنتُ أقرأ عناوينَ الصحف والفيسبوك ونشرات الأخبار المتداخلة.

النظام يقصف الثوار بالهاون.

الطيران يقصف الأحياء المدنية.

إعدام المتظاهرين.

ذبح سبع عائلات في حمص[xlvi].

ثم يطلّ علينا التلاعبُ السرديّ مرةً أخرى حين تُلحِق الساردةُ بهذا اللحن الختامي عنوان: "رواية المثقفون والكلاشنكوف لريما بكداش خوري"، وأنّ هذا هو العنوان الأصليّ لمخطوطها، أو لمحاولتها البحثيّة، التي تبيّن من خلال سردها أنَّ التّذكر فيها قد اتّخذ مسارينْ: أحدهما: يصوّر علاقة الأنا الساردة بـــيوسف الافتراضيّ، منطلقًا من عتبة المقطع السرديّ المتمثّل في اعتراف الساردة: "لا أنوي في هذا الكتاب إعداد دراسة عن أهمية الفايسبوك..بل أودّ التحدث خاصة عن الانحراف والانجراف العاطفي اللذين تعرضت إليهما بطريقة غير متوقعة. حصل هذا رغم أني لا أذكر البدايات"[xlvii].

أما المسار الآخر، فيصوّر حالتها الواقعيّة في "فرنسا"، حيث الشعور بالغربة والاكتئاب النفسي الذي صاحبها قبل ظهور الفيسبوك في حياتها، ثمّ تفاعلها مع الأحداث بعد عودتها إلى سوريّة، وما نتج عن هذه العودة. كما تجسّد هذا المسار أيضًا في المشاهد السرديّة التي تُقَدِّم الحالة النفسيّة لـــريما بعد انتهاء محادثاتها الافتراضيّة مع "يوسف"، ليكون السّردُ الواقعيّ في هذه الحالة شارحًا ومفسرًا لحقيقة العلاقات الافتراضيّة، تقول: "كان ينتابني الخوف أحيانًا من عدم صدق ما أحياه، وربما هو اندفاع واهتمام من طرف واحد"[xlviii]. وفي موضع آخر، تقول: "حرّض يوسف مخيلتي الأنثويّة والإبداعيّة، ورحت أفكر بالكتابة لأول مرة، من خلال حواراتنا"[xlix].

وكما أشرت آنِفًا، فإن هذيْنِ المساريْنِ اللذيْنِ يسيرانِ في خطيْنِ متوازيين؛ يتناسبانِ مع بنية المجتمع الافتراضيّ الذي يفترضُ وجود الأنا (المستخدم) في مكانيْنِ في آنٍ واحد، غير أنّ هذا التوازيّ خاصة فيما يتعلّق بسرد الحياة الافتراضيّة (الذي يُقَدِّم علاقة ريما بيوسف)؛ لم يُقدَّم سرديًّا بالهيئة المباشرة التي هو عليها في المجتمع

الافتراضيّ، إنّما تمّ عرضه من منظور خارجيّ (سارد عليم) تحكّم في تقديم الأحداث الواقعيّة والافتراضيّة عبر ضمير الأنا الذاتي، معلقًا ومفسرًا للحدث المرويّ، بصورة لا تختلفُ كثيرًا عمّا هو عليه في الرواية التقليديّة، تقول الساردة:" لم يبدأ الأمر دفعةً واحدة. لا أذكر كيف تطورت الأمور بيننا بالتدريج، لأجد نفسي مهتمة به، وبكل ما يكتبه. أعتقد أننا تشاجرنا ذات مرة على الفايسبوك، حين علّق ساخرًا على ما كتبته"[i].

فهذا المقطع يمثّل مدخلًا من المداخل السرديّة التي كانت تُمَهِّد للحديث الافتراضيّ بين "ريما" و"يوسف"، وهذا بدوره قد أثّر في البنية النّصيّة لحوارات الشات التي لم تأتِ هي الأخرى بصورة مباشرة، إنّما كانت مرويّة (منقولة) من قِبل الشخصيّة الرئيسيّة، وهذا لأنّ زمن حدوث التجربة سابق على زمن سردها. ويعنيّ أيضًا أنّ اهتمام الرواية بالمجتمع الافتراضيّ، كان اهتمامًا موضوعيًّا في المقام الأول، وأنّها حاولتْ تطويع التقنيّات الافتراضيّة مثل: الصورة الرقميّة وحوار الشات، ورسائل البريد، في هيئةِ سردٍ تقليديّ تتمثّل وظيفتُهُ الأساسيّةُ في نقل المشهد التفاعليّ الدراميّ الذي تحقّق بين الشخصيّات افتراضيًّا، والإشارة إلى أنّ هذا التفاعلَ الافتراضيّ كان هو السببُ الرئيسيّ الذي جعل الأنا الساردة تستعيدُ هويتَها الوطنيّةَ المفقودة، تقول:"أحسستُ وكأنني أحتضنُ كل سوريّة بين ذراعيّ: سورية التي تركتها منذ عشرين عامًا، وظننتُ أنّها مركب محروق بالنسبة إليّ، ها أشعر باستعادتها، وبالانتماء لها، وأشعر بأنّ لي أصدقاء سوريين أرغب في معانقتم جميعًا"[ii].

لا يختلف الأمر كثيرًا في رواية "**وكشفت رأسي**" عما كان عليه في "**طبول الحب**"، حيث قدمت "زينب الكناني" خطابها السردي مستندة أيضًا إلى الاسترجاع بما يتضمنه من ذكريات نفسية لها حضورها في وعي الشخصيات، وهو ما يمكن تلمُّس ملامحه في افتتاحية الرواية، التي قدّمت مشهدًا دراميًّا مُربكًا لزينب أثناء محاكمتها في "ستوكهولم". في زاوية من المشهد هناك "ميلاد" التي اكتفت في صمت قاسٍ بمراقبة

الصراع الحاد لدى زينب، والذي تجلت قسوته في صرختها الهيستيرية غير المفهومة (يا شياطين!). نتج عن هذا المشهد أن قرّرت "ميلاد" الذهاب إلى مقابلة كاتبة عراقية عجوز، لتُلقي عليها مسودات قصة لها، بهدف إبداء الرأي، وتنظيم ما جاء فيها بنيويًّا وسرديًّا، يقول السارد: "وهي ترتشف كوب قهوتها بالحليب، تطالبها ميلاد (التي تطحنها الخيبة) أن تبدي رأيها في النصوص والأحداث وألا تتوقى عاقبة الكلام بلا ضوابط ومعايير يحكمها ولاة الدين أو سدنة المعابد"[lii]. هذا المفتتح السردي يضعُ القارئ أمام تساؤلات عدّة، منها على سبيل المثال: من زينب؟ ما سبب محاكمتها؟ من هم الشياطين؟ ما علاقة زينب بهم؟ وهل مسودات القصة التي لم تهذب بعد لها علاقة بمصير زينب الذي تطالعنا به الافتتاحية؟ وهل لميلاد صلة بهذا المصير؟

تظلّ هذه الأسئلة عالقةً في ذهن القارئ إلى أن يقرر التفاعل القرائي مع الخطاب الروائي، الذي توزع بنائيًّا في ثلاثة فصول، تتخذ من التذكّر ركيزةً سرديةً تتوزعُ عوالمها ما بين الواقعي (العراق، السويد)، والافتراضي (صفحة ليبرو). في المسار الأول (الواقعي) الذي تكفل بتقديمه السارد العليم يتعرف القارئ على الأبعاد الرئيسية للشخصيات المحورية، والظروف التي جعلتهم يتخذون من الافتراضي ملاذًا لهم، كما في رصده للشعور الذي صاحب "ميلاد" لحظة اتخاذها قرار الهجرة، يقول: "تمد أذرعها الحقيقية والافتراضية لتجس عمق العالم الذي تعيشه، استشعار الصواب والخطر، أدركت بقوة حقها بنهم ذلك الكم من الحرية التي قبضتها أو قلعتها من عين الحياة"[liii]. كذلك رصد الصراع النفسي الذي ظلّ مصاحبًا لعبدالله عبر السرد؛ لكونه غير قادر على كشف حقيقة نفسه أمام الجميع. كما يأخذ أبعادًا مكانيةً، خاصة حين يعمد إلى رصد الحالة السيئة التي كانت في العراق بعد 2003م، يقول السارد: "في تلك السنوات كان حديث الانتماء، التشيع والتسنن يتصدر أي ملتقى ثقافي أو ديني، الدم أرخص من ماء اللبلبي وطلقات المسدس في قلب الخصم ولا أسهل منها"[liv]،

وهو ما يقدّم دليلًا كافيًا لسبب هروب الشخصيات سواء إلى السويد أو إلى صفحة "ليبرو" التي لم تخرج هي الأخرى عن سيطرة هذا السارد في التقديم، خصوصاً وأنه حاول تقديمها بحسب التحولات النفسية، والاجتماعية، والفكرية التي رافقت الشخصيات التي ترتادها، وهو ما يعكس الرغبة الفعلية في التمرد، ورفض الواقع المعيش.

أما المسار الثاني (الافتراضي)، فأبان عن البعد الفكري لدى الشخصية، وقدّم تفسيراً منطقيًّا جماليًّا للأحداث المسترجعة، خصوصاً تلك التي تتعلّقُ بشخصية "زينب" التي عَمَدَتْ في تدويناتها إلى ذِكْر كلّ كبيرة وصغيرة في حياتها، وصولًا إلى لحظة تمردها في مجمع "ستوكهولم"، ما يجعل القارئ في حالة سؤال دائم عن سبب استدعاء هذه التفاصيل المأساوية في كثير من جوانبها؛ إلى أن يصل إلى التدوينة الأخيرة التي أماطت فيها "زينب" اللثام عن السبب الرئيسي من وراء هذا التذكّر، تقول:" وفهمت في أوان متأخر أن رأسي بعد أول تدريب فاشل قبل ثلاثة عقود لم تكن لتستوعب طريقة التلقين وحفظ النصوص الجاهزة، استوعبتُ متأخراً أن أكثر ما يوائمني هو الارتجال في التمثيل كما فعلت بمن كان زوجي وشريك موتي في الحياة، وسط جمهور لم يدفع شيئا ليتفرج، فالفضائح دائما ببلاش!"[lv]. تأتي هذه التدوينة بوصفها حجة تبرر بواسطتها زينب للآخرين مواقفها النهائية التي أصبحت عليها في علاقتها بزوجها والمجتمع، فسبب تعاستها في حياتها الماضية (من وجهة نظرها) يتجلّى في أنها كانت غائبة عن الوعي، ولم تفهم المعنى الحقيقي للحياة، بل كانت مستسلمة للتلقين وحفظ النصوص الجاهزة التي تُوجّه إليها، حتى قرّرت أن تتخذ من الارتجال أسلوب حياة فعلي، وأن هذا الارتجال هو الذي جعلها تخوض غمار تجربة "ليبرو"؛ ترسيخاً وتأكيداً لمعنى تمردها.

يكشف هذان المسارانِ المتوازيانِ عن سمة أسلوبية فاعلة تتمثل في أنه على الرغم من كثرة الأصوات السردية التي توزعت ما بين الواقعي والافتراضي، إلا أنها مقدمة في حقيقة الأمر من خلال منظور السارد العليم، الذي كثيراً ما تدّخل في الأحداث بالتعليق، والتوجيه، والتقديم، كما في تقديمه لنصوص المدوّنة، ففي مطلع تدوينات "زينب"، يقول السارد في نغمة خطابيّة موجهة، تشبه لغة الإذاعة والإعلام: "ربما حان الوقت لعرض أكبر مقاطع زينب في شاشة ليبرو مع بعض التعليقات، المقاطع التي كان لها وقع هزات أرضية بدرجة أخرجت بعض القراء سالمين من بين ركام المعنى ومنهم من غادر خارجا ممتعض، وهناك من خرج ناقما في مدن أخرى تتأهب للانقضاض على كتف الحرية"[lvi]. كلّ هذا يشير إلى أنّ زمن وقوع الأحداث المقدمة كان مغايراً لزمن سردها. ولم تكتفِ الروائية، بذلك فقط بل إنها عمدت إلى إيهام قارئها بأن نصها لم يكتمل بعد، يقول السارد راصداً علاقة ميلاد بالكاتبة العراقية التي تكفلت بمهمة مراجعة النص: "كانت تهبها حفنات بخيلة من قمح ذاكرتها، نُسخ من تقارير ليبرو ونصوص المشتركين"[lvii].

مما سبق يمكن الخروج بملاحظات أساسيّة تتعلَّقُ بالتوازي السرديّ في الروايتين:

1- تم تقديم التوازيّ: (الواقعيّ والافتراضيّ) في هيئة حكي استرجاعيّ، يتحكّم السارد العليم في تنظيم جزئياته النصّية وتوجيهها سرديًا.

2- اعتمد التوازيّ على البوْح والاعتراف الذاتيّ الذي أديّ إلى تغيّر في بنيّة الحدث السّرديّ، حيث أصبح في كثير من تجلياته الموضوعيّة نشاطًا نفسيًّا لا يُحِيلُ إلى أيّ حركة خارج الوعي الباطني للأنا الساردة، خاصة فيما يتعلّق بسرد التجربة الافتراضيْة.

3- اتّجهت الرواية فنيًّا إلى توظيف التلاعب السرديّ الذي عمِل على التداخل بين الماضي والحاضر، وعلى الرغم من أنّه يُوهم بأننا أمام رواية تجريبيّة تتّخذ من التشظي والتفكيك سمات بنائيّة لها؛ إلا أنّ هذا التداخل لم يكن بالصورة المعقدّة التي تجعل القارئ غير قادر على الإمساك بزمام النصّ وتحديد مساره، بل يمكن القول: إنّ النّص رغم تداخله لم يستطع التخلُّص من روح الحبكة البسيطة، خاصة عندما كانت الساردةُ تستعرضُ تجربتَها الافتراضيّة، من بداية اللقاء الافتراضيّ إلى انقطاع التواصل المفاجئ في الرواية.

4- تمثّلتْ شعريةُ التلاعب السردي بلاغيًّا في إيهام القارئ بأنّه أمام تجربة كتابيّة خياليّة حرصت الساردة على التنصيص عليها في أكثر من موضع، وذلك حتى لا يظنّ أنّ ما يقرأه هو صورة فعليّة من صور الواقع الذاتيّ للأنا التأليفيّة، فالأمر لا يخرج عن كونه خيالًا فنيًّا، وهذا من شأنه إثارة القارئ وتنشيط مُخيلته.

ثانيًا: التوازيّ السرديّ ذو الحبكة التقليديّة (المتماسكة):

يتجسّد التوازيّ السرديّ في رواية "**فتاة سيئة**" في شكل اليوميّات التي هي أشبه ما تكون بالسيرة الذاتيّة، حيث قرّرت "رغد" الشخصيّة المحوريّة في الرواية تسجيلَ ما حدث لها في حياتها الواقعيّة والافتراضيّة في صورة رواية، جاءتها فكرتها بعد فشل ارتباطها بـــسعد الذي تعرّفت عليه في منتدى جسد الثقافة؛ نظرًا لأنه ارتباط لا يتفق مع التقاليد المتعارف عليها في العائلة التي تنتمي إليها.

انطلقت اليومياتُ في سردها معتمدةً على ضمير الأنا الذاتي الذي استطاع بفاعلية تقديم موقف "رغد" من واقعها الاجتماعيّ من ناحيّة، ومن علاقتها العاطفيّة التي نسجتها في المنتدى من ناحية أخرى، تلك التي عرضتها من خلال قناع الآنسة (فاء)، لنكون أمام توازٍ سرديّ يسهم في تقديم هويتيْنِ مختلفتيْنِ أيديولوجيًّا لأنا واحدة، حاولتْ من خلال قناعها الافتراضيّ التغلبَ على ما يكبلها من قيود.

من هنا تكفّل التوازي بتقديم الصراعات التي رافقت الشخصيّة لحظة مرورها بالتجربة التي قامت باستدعائها عبر بنية اليوميات، تقول في افتتاحيّة الروايّة:" كل الحكاية أن رجلا اعترض طريقي في الوقت الذي كنت أمضي فيه نحو رجل عشقني حد البكاء، فتورطت في مسمى العلاقة وشكلها"[lviii] .

فهذا المقطع يشير إلى الثنائية التي تشكّل منها التوازي السرديّ لليوميّات، طرفها الأول تم تضمينه في جملة: (رجلا اعترض طريقي)، التي تحيل موضوعيًّا إلى حبيبها "سعد"، وعالمه الافتراضي الذي تعرّفت فيه "رغد" على شخصيات متعدّدة التوجّهات، كان لها أثرٌ جليٌّ في تشكيل وعيها النفسيّ والمعرفيّ، خاصة وأنّها كانت تسعى إلى استغلال هذا الفضاء بحيث يكون ردّ فعل مناسب للواقع الذي تعيش فيه، تقول:" لذا حين أنعزل بغرفتي فإني أنسلخ من ضلع أبي وكأنني لم أخرج من صلبه ولا من توارث عادت مجتمعه"[lix]. وقد باءت كل علاقاتها العاطفيّة الافتراضيّة التي جمعتها بكل من (أحمد، وبدر، وسعد) بالفشل. أما الطرف الثاني، فتضمنته الجملة السرديّة: (في الوقت الذي كنت أمضي فيه نحو رجل عشقني حد البكاء)، التي تشير نصيًّا إلى شخصية "صالح" ابن المدينة التي تنتمي إليها، وهو إفرازٌ من إفرازات الواقع الذي سخطت عليه، ومصيرها مع "صالح" لم يختلفْ عن مصيرها الافتراضيّ، فقد انفصل عنها بعدما عرف أنها على علاقة برجل آخر في منتدى جسد الثقافة.

استطاعت الساردةُ في نهاية المطاف أن تجمع بين الخطيْنِ المتوازيين من خلال نهاية مغلقة قرّرت فيها تحويل هذه اليوميات إلى عمل روائي، أعلنت عن صدوره في معرض الكتاب، ليلتقي الأصدقاء الذين تعرفت عليهم في الواقع والمنتدى، متفاعلين مع هذا الحدث، الذي أرادت أن تكون من خلاله أكثر وعيًّا وعقلانيّة في رؤيتها للحياة، بعد أن أدركتْ أن "الحياة ليست نافذة ماسنجرية"[lx].

وفيما يتعلق برواية "**قطط إنستجرام**"، فعلى الرغم من أنّها قُدِّمت من خلال منظور السارد العليم، الذي تجسّد في ضمير الغائب، إلا أنّ توازيها السرديّ كان قريباً من الصورةِ التفاعليّة التي عليها المجتمعُ الافتراضي (موقع الإنستجرام)، حيث وزّع السارد حبكته التقليّدية (محددة البدايات والنهايات)، عبر فصول سرديّة متتابعة، بعضها تكفّل بتقديم الواقع اليومي للشخصيّات المصوّرة خصوصاً ما يتعلّق بشخصيتي "أحلام" و"منصور لافي" وما يجمعهما من ذكريات مشتركة، وأثر كلّ منهما في تشكيل الواقع الاجتماعيّ، خاصة من قِبل" منصور لافي"، الذي بدأ نشاطه "المشبوه منذ سنوات، قفّازات كثيرة استخدمها في رحلة صعودة من مجرد صاحب مشروع صغير إلى واحد من الشخصيات التجارية المعروفة، في بلد لا يعترف كثيراً بالفقاعات الطافية في عالم المال. منصور وصل القمة رغم أنه لم يملك كل شروط اللعبة"[lxi]. ومن ثمّ انعكاس هذه الأفعال بالسلب على الأنا الساردة التي لم يُعَيِّنْ لها النصُّ اسماً تُعْرَفُ به.

أما بقيّة الفصول، فرسمتْ صورةً للتفاعليّةِ الافتراضيّةِ القائمةِ في موقع الإنستجرام، مع بيان الأسباب التي جعلت الأنا تتّخِذُ من هذا الموقع التواصليّ أداةً لنقد الواقع الكويتي، الذي أصبح عرضة للنهب والسلب من قِبل "منصور لافي" وأعوانه. وفي هذه الفصول حاول النّصُّ محاكاةَ المجتمع الافتراضيّ محاكاةً تكادُ تكون شبيهة بالهيئة التقنية التي عليها موقع الإنستجرام، الذي تتأسّسُ تفاعليّته بواسطة نَشْر الصور وكتابة المنشورات والتعليق عليها من قِبل المسجلِيْنَ في الموقع، وقد وُضِعتْ هذه المنشورات والتعليقات بين علامتي تنصيص؛ تأكيداً لخصوصيتها الفنيّة، وتمييزاً لها **موضوعيًا**: من حيث كونها تحمل الفكرة المحوريّة في الرواية التي استخدمت صور القطط بوصفها أداة ساخرةً رامزةً لأفعال الآخرين المشبوهة، **وبنائيًّا**: من حيث كونها تنتمي إلى فضاء نصيٍّ افتراضيّ يختلفُ في آلياتِهِ عن المحيط

الاجتماعيّ للشخصيات المتحاورة، فضاء وصفته الساردة بأنه: "أرض محايدة لا تكترث سوى بفكرة أن يكون لكلٍّ منا ألبوم صور عام يحرضنا على اقتسام شيء من واقعنا مع الدائرة الكبرى أيًّا كانت!"[lxii].

ومن الأساليب التي استعملتها الساردة في الربط بين هذه الفصول المتوازية؛ تأكيدها على أنّ من أهم مصادر معلوماتها التي كانت تقومُ بنشرها في الإنستجرام؛ الأحاديث التي كانت تتبادلها في جلساتها الواقعيّة مع "أحلام" وصديقاتها خاصة: (أمّ جراح، ومريم، مضاوي)، بعد إعادة صياغتها وفقًا لرؤية معينة تريدُ تقاسمها مع الذين يشاركونها التفاعل مع ما تعرضه من موضوعات اجتماعيّة.

وفي رواية "**في دهاليز الفيس بوك**" حرصت المؤلفةُ في الافتتاحيّة على التأكيد على أنّ هذه التجربة تشكلّت بنائيًّا من حلقات كانت تقومُ " نورس" بنَشْرِها عبر صفحتها في الفيسبوك، مما دفع الأصدقاء إلى حثّها على الاستمرار في الكتابة، التي اقتربت في كثير من تجلياتها الموضوعيّة والسردية من أدب الجريمة الذي يتأسس فنيًّا على فكرة المغامرة والمطاردة.

كان من بين هؤلاء الأصدقاء " فطوم الجزائرية" التي أرسلت إلى "نورس" مشجعةً: "أرجوك لا تتوقفي إن لقلمك صدىً جميلًا"[lxiii]. مما جعل المؤلفة تقرّر أن يكون لفطوم ودلعها "فطفط" حضور في المتن الداخليّ للرواية، ليتشكل النصّ سرديًا من خطين رئيسين: أحدهما يتعلّق بفطوم الصديقة الوحيدة التي كانت حريصة على التواصل مع "نورس"، ومن ثَمَّ إرشادها في المواقف الحرجة التي كانت تتعرّض لها، وقد دفعتها هذه العلاقة الحميميّة إلى اختراق الحسابات التي كانت "نورس" تتواصل معها، تقول "فطوم": "أحيانًا يجب الخروج عن القانون قليلًا وخصوصًا إذا كان في ذلك مصلحة من نحبهم"[lxiv]. أما الخط السرديّ الثاني، فاختص بتقديم تجربة "نورس"

مع "قهار القلوب الكافرة"، و"بريق القلوب"، و"شبكة التجسّس"، وقد شكّل هذا الخطانِ حياةَ الشخصيات في التواصل الافتراضي عبر الفيسبوك.

أما عن السرد الواقعيّ (الذي يتعقّب الشخصيات خارج الفيسبوك)، فهو الآخر تجسّد في خطيْن: أحدهما: يرصد الحالة الانفعاليّة لـــ"فطفط" وهي تتجسّس على حوارات "نورس" مع الآخرين (خاصة بريق القلوب)، بعدما نجحت في اختراق حساباتهم جميعاً كما يوضِّح السرد: " قاطعها بريق مازحاً: اكتشفت أنك تقومين بالنسخ واللصق من غوغول!!، فردت نورس بابتسامة مرحة: ألم أخبرك أني عازفة على آلة الكمان!!..كانت فطفط تتابعهما لحظة بلحظة وتمثل بأنها تعزف على آلة الكمان وتتمايل برومانسية إلى اليمين واليسار مع ابتسامة تجمع بين الفرح والسخرية"[lxv].

ففي هذا المقطع يوجد صوتانِ سرديانِ: أحدهما: صوت "بريق القلوب" الموجّه إلى "نورس"، عبر الرسالة الإلكترونيّة، وقد أشير إليه سردياً بجملة (قاطعها بريق مازحاً)، أما الصوت الآخر، فهو صوت السارد العليم الذي تجسّد بنائيّاً في فعل الكينونة (كانت)، وتكفل بوصف حركة "فطفط" الناتجة عن مضمون حوار "بريق" مع "نورس"، وذلك على امتداد النصّ.

وفي الخط الواقعيّ الآخر رصد السّردُ الحياةَ الواقعيّة لـــنورس أيوب، من حيث علاقتها بأسرتها، ووظيفتها في محل بيع الزهور، وحبها الذي كان من طرف واحد، وحالة الدمار في سوريّة، تلك التي دفعت الكثيرين إلى الهجرة، والتّسول.

عبر تسلسل سردي سارا الخطانِ (الواقعي والافتراضي) جنباً إلى جنب على امتداد الرواية، وصولاً إلى النهاية السرديّة التي رصدت المصير الذي لحق بـــنورس، حيث سقطت ضحيةً لمراقبات الفيسبوك وشبكاته التجسّسية، التي هدفتْ بصورة أساسيّة إلى تخريب سوريّة. وإذا كان من طبيعة الخطانِ المتوازيانِ أنهما لا يلتقانِ، إلا أنّ الرواية قد تمردت على هذه القاعدة، ونجحت في عقد لقاء واقعيّ بين "نورس"

و"فطوم"، بعدما نجحت شبكة التجسّس في الإيقاع أيضاً بفطوم، وذلك لإقناع "نورس" بالزواج من "بريق القلوب" أو "كارلوس" الذي خدعها بحبه وأوقعها في شباك هذه الشبكة، التي تسعى من خلال زواجهما إلى إنتاج سلالة (مولود) لها نفس صفاتهما الجينية: الذكاء والتحدى والنزعة التّحرريّة، لاستغلالها في عمليات مستقبليّة أخرى، بعدما تأكّد للشبكة أنه لا يمكن توظيف "نورس" في أي مهمة تجسسيّة أخرى. وهنا تتركنا الرواية في نهايتها أمام تساؤل وجودي: " أما بالنسبة للطفل الذي سيأتي لا نعلم مصيره هل سيأخذونه منهم؟! أم هل ستعود نورس بعد تلك السنوات إلى أهلها وهل سيصدقون ما حدث معها. سنترك لك ذلك عزيزي القارئ"[lxvi].

إنّ جملة: (سنترك لك ذلك عزيزي القارئ)، تؤكّد ما ذهبتْ إليه المؤلفةُ في افتتاحيّة الرواية من أنّ النصّ تشكّل تدريجيًّا من خلال حلقات كانت تقوم بِنَشْرِها في الفيسبوك، وأنّ القارئ كان حريصاً على متابعة هذه الحلقات، ولذلك جعلته مشاركًا وعنصرًا فاعلًا في اختيار النهاية السرديّة بناءً على تفاعليتِهِ مع التجربة، وفهمِهِ لها.

- **تركيب:**

كانت هذه هي الخطوط الأساسيّة (القالب) لحبكة التوازيّ السرديّ في التجارب الروائية، وقد تبيّن أنّ السردَ الواقعيّ **(الطرف الأول من التوازي)** تم تقديمه من خلال منظور السارد العليم (الموضوعي والذاتي) الذي لا يختلفُ في تجلياته البنيويّة والوظيفيّة عمّا كان متعارفًا عليه في رواية ما قبل الإنترنت، من حيث عرض الأحداث، وتقديم الشخصيّة الروائيّة، ووصف البيئة المكانيّة في انفتاحها وانغلاقها، وعلاقة الشخصيّة بها قبولًا ورفضًا، وأخيرًا تقديم البنيّة الزمنيّة التي تجسدّت بصورة أساسية في استدعاء الذكريات ورصدها من منظور نفسيّ. وهذا يعني أنّ هذه الآلية السرديّة ذات الأبعاد الواقعيّة حاولت تقديم الوعي الذاتيّ للشخصيّة الروائيّة؛ رغبة في إبراز الدوافع والأسباب التي جعلت هذه الشخصيّة تنتقِلُ إلى المجتمع الافتراضيّ،

لتظهر آليات سرديّة جديدة لم تكن لتظهر لولا هذا الانتقال الذي يُعَدُّ انزياحاً دلالياً وفنياً لتجليّات الحياة الواقعيّة، ولتصبح هذه الآليات هي البنية الأساسيّة التي يتشكّل منها السرد الافتراضيّ **(الطرف الثاني من التوازي)** الذي غالباً ما تمّ تصديره بعبارات افتراضيّة تشير إلى توقّف أو انقطاع السرد الواقعيّ وانفتاح السّرد الافتراضيّ، مثل: (تمّ تسجيل الدخول، أضات النافذة فتحت الماسينجر، كتبت في مستطيل الكتابة).

وهو ما بدا واضحاً في توظيف الرسائلُ الإلكترونيّة التي تمثل إحدى التقنيات الفاعلة في تشكيل التجارب الروائية، التي تم تطويعها فنياً بحيث تتناسبُ مع الدلالات الموضوعيّة المُراد التعبير عنها، ولذلك فقد اكتسبت صفتَها الموضوعيّة من التجربة التي احتوتها، ففي رواية "طبول الحب"، اتّسمت الرسائلُ بطابع ثوريّ تمرديّ، اكتسبته من الحديث عن الثورة السورية التي تدورُ حولها أحداثُ الرواية. ولما كان عاملُ اللقاء غير مُتَحَقِّقٍ بين الشخصيّات افتراضياً؛ أنابت الرسائل عن المحادثات الشفاهية، حيث تحاورت الشخصياتُ فيما بينها من خلال الرسائل المتبادَلة التي تضمنت أساليب لغوية من شأنها تحفيز المُرسَل إليه وحثّه على الردّ على ما جاء في الرسالة الموجَّهة إليه، كما في توظيف خطاب الاستفهام الذي الذي تمّ صياغته في صورة حوارية: (لماذا تأخذين الأمر؟.. هل تعتقدين؟.. لماذا لا تسمّيها؟).

وفي رواية "فتاة سيئة" كان للرسائل الإلكترونيّة خصوصيّةٌ فنيّةٌ تمثلت في أنّها كانتْ محطةً أساسيّةً في تغيير مسار الأحداث في الرواية، فبعد ارتباط "رغد" بـــصالح، سجلّت في المنتدى تحت عنوان: "موضوع الخطبة" كلَّ ما يجولُ في خاطرها من أحاسيس تمقت مثل هذا الزواج الذي يؤسّسُ بناءً على التقاليد القبليّة الموروثة، وفي الوقت الذي أرسل فيه الأصدقاءُ رسائل تهنئة تفاجأ برسالة من الروائي "سعد مطران" الذي تعرّف على ملامح شخصيتها المتمرّدة من خلال أنشطتها السابقة

في المنتدى، ولإعجابه بشخصيتها أرسل إليها محذراً من هذا الزواج الذي يقتل الحياة داخلها، ومستنكراً كيف لواحدة مثلها طوال الوقت تتذمرُ من التقاليد التي يفرضها المجتمع؛ أن تنساق خلف حياة كهذه مصيرها معروف مسبقًا، وما كان منها إلا التواصل معه بعد أن ذكرته بلقائها العابر معه من قبل في معرض الكتاب، لتكون هذه الرسالة في مراحل متقدّمة من السرد مفتتحاً لرسائل رومانسيّة مطوّلة تضخّم بها بريدُ "رغد"، كان غالبًا ما يفتتحها بجملة (إلى رغد)، أما هي فكانت تردّ بجملة: (إلى غرامي).

أيضًا كان حوار الشّات من التقنيات الافتراضية التي لها حضورها في الروايات، وفي هذا الحوار يكون الاعتماد بصفة أساسيّة على الكلمة بوصفها أداةً لنقل المشاعر ووجهات النظر بين الشخصيّات المتحاورة، في ظل غياب كلي لأبعادها الماديّة(الشكليّة). في هذا السياق ترى "عبير سلامة" أنّ اختفاء الظهور الماديّ عند التفاعل مع الآخرين كثيراً ما يجعلنا نركز على الكلمات وما نريد التعبير عنه، بدلا من الطريقة التي نعبر بها؛ ويشجعنا على أن نترك أقنعتنا ونكون أنفسنا خاصة إذا كنا مجهولين[lxvii]. أما فيما يتعلّق بوظيفة حوار الشّات في الروايات، فإنّه يعكس بوضوح حِرْصَ الشخصيّة على التواصل مع الآخر؛ رغبةً في الخلاص من قيود الاغتراب النفسيّ التي تُعاني منها، وهذا ما جعلها تستدعي أحاديثها الافتراضيّة بين الحين والآخر عندما تكون بمفردها خارج العالم الافتراضيّ.

إضافة إلى ذلك، فقد كان للحوار دوره في الكشف عن وعي الشخصيات بتجليات واقعها المعيش سلبًا وإيجاباً، وهو ما بدا جليًا في رواية "وكشفت رأسي"، حيث أسهم حوار الشات في تقديم حالة التدهور، التي عليها الواقع الاجتماعي في العراق، وهو ما دفع الشخصيات إلى الهجرة، والتمرد الذي بدت ملامحه واضحة في نبرة الكلمات الحوارية المتبادلة افتراضيًّا، كما في حوار "عبد الله" مع "ميلاد":

"ـــــــــــ تاجرت كثيرا بالوهم المقدس فربحت شأنا ومكانة بثمن اعتلالي الروحي وتعاستي الداخلية.

ـــــــــــ ما تخاف أن أفضحك وأقلب عليك!... لم يمض على معرفتنا ما يكفي لتبوح بكل هذه الأمور الحساسة، الكثيرون يقولون إن لا صداقة بين رجل وامرأة ولا يوجد كيمياء في هذه العلاقة، الرجل في مختلف مراحله العمرية تدفعه الغريزة وحدها للتقرب وعلى إثر الرائحة تفتح شهيته.. بس الأنثى الناضجة تعرف اللي تريده!

ـــــــــــ تنبهي أن الأنثى أيضًا أحيانًا تدفعها الغريزة من حيث لا تعلم ولا تجرؤ على الاعتراف، لكنك تشعريني بالأمان وهذا يكفي وثانيا أنت جبانة جدا لهذا لجأت إلى السويد مخلفة وراءك خريبة العائلة فكيف أخشاكِ!

ـــــــــــ وقح جدا! تعرف أني متصالحة مع نفسي، على الأقل أخليت سبيلها من جحيم مجتمعكم، أشجع منك، على الأقل عبرت خط النار لأصل ناجية[lxviii]

تتمثّل أهمية هذا الحوار على المستوى السردي في أنه يقدم بصورة مباشرة السبب الحقيقي، الذي جعل "ميلاد" تُهاجر إلى السويد؛ وهو ما عبرت عنه جملة (لأعبر خط النار)، التي تحيل رمزيًّا إلى الواقع المتردّي، فالتخوين، والقتل، وترويع الآمنين، واستقطاب الآخر للمشاركة في أعمال مشبوهة، باتت ركائز أصيلة في البنية الطبقية للواقع العراقي بعد سيطرة الأحزاب الدينية عليه بعد 2003م. على صعيد آخر كشف الحوار عن ملمح رئيسي في شخصية الشيخ "عبدالله"، وهو ملمح ذاتي يعزز صورة التناقض التي رسمها الساردُ العليم في سرده التقريري عن هذه الشخصية، وهو ما يبرهن على أنّ هناك تناغمًا وانسجامًا موضوعيًّا بين السرد وحوار الشات، وأنّ الافتراضي لا ينفصل عن الواقعي في الرواية. أيضًا على الرغم من حدّة الكلمات الحوارية (أنت جبانة، وقح جدا)، إلا أن طول المقاطع الحوارية المتبادلة يدلّ على أنّ الشخصيات المتباعدة واقعيّا كانت بحاجة إلى التواصل؛ بغية التعبير عما يجول

في نفسها من قضايا نفسية واجتماعية تتعلق بها. فضلًا على ذلك، فإنّ هذه الجمل أوضحت العلاقة المتكافئة القائمة بين الرجل والمرأة، التي أصبحت قادرةً على حماية نفسها، وإيجاد الرد العقلاني المناسب على افتراءات الرجل الذي يحصرها في فضاء الغريزة والعاطفة.

لقد استطاعت التقنيات الافتراضيّة التي تشكّل منها السرد الافتراضيّ؛ رصدَ التحوّلات التي صاحبت المرأة في المجتمع الافتراضي الذي اتخذته ملجأ لها. أما على مستوى البنية النصيّة، فإنّ هذه التقنيات أكسبتْ **اللغة السرديّة** في كثير من جوانبها طابعًا غنائيًّا استمد دلالاته خاصة من الخطاب العاطفيّ الذي دار بين الشخصيّات المتحاورة، وهي لغة مغايرة لتلك التي بُنِي عليها السردُ الواقعيّ الذي تكفّل بنقل معاناة الأنا الواقعيّة في صورة إخباريّة تقريريّة مجردة.

كذلك أسهمت في إيجاد خطابٍ موازٍ كان له حضورُهُ الدلاليّ في تقديم المواقف التي عليها الشخصيّات، ألا وهو خطاب الاستفهام، الذي كان له دورٌ فعّالٌ في رصد الأبعاد الداخليّة المضطربة التي صاحبت الشخصيّة بعد خروجها من المجتمع الافتراضيّ، ففي "فتاة سيئة" رصد الاستفهامُ حالة الاضطراب التي تعاني منها "رغد"، في علاقتها بسعد، بعد أن وقفت تقاليد المجتمع عائقًا أمام تحقّق رغبتها في الارتباط به، تقول:" ماذا سيحدث لي لو تزوجت حجازيًّا عرفته عن طريق الإنترنت كيف أقنعهم وتلك الوسيلة التي حضر من خلالها لا يمكن لمجتمعي تقبلها حتى لو خرجت عن عرفهم القبلي؟ كيف بي أخرج عن عرف اجتماعي كهذا؟"[lxix].

ولما كانت المجهوليّةُ إحدى أهم سمات المجتمع الافتراضيّ، فقد وُظِّف خطاب الاستفهام بوصفه أداةً تواصليّة تساعد في إيجاد التفاعل بين الشخصيّات، خاصة عندما تريد الاستفسار عن شيء معين، الأمر الذي يدفع الشخصيّة الموجّه إليها السؤال إلى الكتابة والرد. ففي"قطط إنستجرام"، اتخذت الشخصيّةً من الاستفهام أداةً لتحفيز

أصدقائها الافتراضيّين وحثّهم على التفاعل بالتعليق مع ما تقوم بنشره في موقعها الافتراضيّ المعنون بـــــــــ (fat cats)، خاصة فيما يتعلّق بالسخرية من الواقع السياسيّ والاقتصاديّ، وكان نتيجة ذلك أن أصبح للاستفهام حضورٌ قويّ في ردود الأصدقاء والمتابعين للموقع، وقد اتّجه في كثير منها اتجاهًا ساخرًا معارضًا لما تقومُ صاحبة الموقع بنشره، كما في قول أحدهم:" السؤال الأهم من أنت يا صعلوكة؟"[lxx] وآخر: "لِم الاختباء خلف قط أجرب؟"[lxxi]. وفي هذا تاكيدٌ على أنّ خطاب الاستفهام في دلالاته وأبعاده النصيّة سار وفقًا للسياق السرديّ الذي تضمّنه نفسيًّا واجتماعيًّا.

ب ـــــــــ التطور في رسم شخصية المرأة:

حاولت الروائياتُ رسمَ شخصيات تجاربهن من خلال أساليب فنيّة تُمكِّنُ القارئ مباشرةً من التعرّف على التحوّلات الاجتماعيّة والنفسيّة والثقافيّة التي طرأت على وعي هذه الشخصيات لحظة انتقالها إلى العيش والتفاعل مع ما أوجدته شبكة الإنترنت من مجتمعات افتراضيّة، فكانت هي الأخرى افتراضية، ما يعني أنها مُدركة لمسألة كيفية حماية نفسها في هذا الفضاء.

من هنا وجدتْ الشخصيّةُ النسائيّةُ في الاسم المستعار أداةً مناسبةً تحميها من الوقوع في مصيدة ألاعيب المخادِعينَ في المجتمع الافتراضيّ، لذلك كان له حضورٌ فعليٌّ في التجارب المُقَدَّمة، ففي "طبول الحب" اختارتْ الشخصيّة المحوريّة لنفسها اسم "إيزابيل صباغ" قناعًا تواصليًّا بديلًا لاسمها الحقيقي "ريما خوري"، وقد برّرتْ هذا الصنيع بقولها: "اعتقدت أن دخولي باسم مستعار يمنحني حرية أكثر، ويخفّف عني شعوري بالحرج أمام طلابي، وكذلك يمنح طلابي والقراء الذين عرفوني من خلال ترجماتي، المزيد من الحرية في التعامل معي"[lxxii]. فهذا الاسم بالنسبة إليها ينطوي على وظيفة نفسيّة مهمة، خاصة عندما يصبح أداةً لتحقيق إشباع داخليّ لا يمكن الكشف عنه في حالة استعمالها الاسم الحقيقي: "أجدني أتسلى بالتعليقات، أو في

مزاح من المرح، أدخل في تعليقات ساخرة أتسلى بها، متحصنة خلف اسمي المستعار"[lxxiii].

أما في رواية "قطط إنستجرام"، فقد اتّخذتْ الشخصيّةُ المحوريّةُ من اسم القطط السّمان أو (fat cats) أداةً تعريفيّةً لها في موقع الإنستجرام، لكونها من المعجبات بالقطط، لذلك جعلتْ منها وسيلة أساسيّة لتقديم دلالات رمزيّة ساخرة تلخّص موقفَها من الواقع الاجتماعيّ الذي تعيشُ فيه، خاصة في تركيزها على مفردة (السِّمان) التي أشارتْ في كثير من المقاطع السرديّة إلى تضخّم الفساد الإداريّ والاقتصاديّ في الواقع الكويتي. وقد حلّ هذا الاسم بديلًا للاسم الواقعيّ، حيث لم يُخصِّص السردُ للأنا الواقعيّة اسماً تُعْرف به، وربما يكون في هذا تأكيدٌ على أهمية الاسم المستعار، من حيث الإشارة إلى أنّه يحمل الفكرة الأساسيّة التي تدورُ حولها الأحداث. تقول صاحبة الموقع مبررةً اختيارها لهذا الاسم: "اخترتُ الكتابة في إنستجرام تحت اسم مستعار كي أمرر أفكاري وملاحظاتي دون الوقوع في فخ التصنيف، الاسم يعطيهم دلالة كبرى، وبعدها تفاصيل حياة الشخص، سمعته..عمله..أهله ..أصدقاؤه، ومن هنا تبدأ الشائعات بنسج خيوطها ممزوجة بالممّوه من الأحكام، لتنتشر مكوِّنة هالة من التوقات المسبقة"[lxxiv].

ولم تقتصر فائدةُ الاسم المستعار في الروايّة على رصد التحوّل الموضوعيّ للأنا فحسب، لكنه أسهم في تعدديّة اللغة السرديّة، فهناك التقريرية المجردة التي تجسّدت في حوار الشخصيات النسائيّة في لقاءاتها الواقعيّة التي كانت تُعقد في منزل "أحلام". وهناك اللغة الساخرة التهكميّة التي بدتْ بصورةٍ جليّةٍ في تعليقات المتابعين لما تقومُ الساردةُ بنشره في موقع (fat cats)، خاصة من قِبل هؤلاء المناصِرين لـــ"منصور لافي" وأتباعه الذين عاثوا في المجتمع فساداً، لذلك وجدنا في تعليقاتهم أوصافًا مثل: (المرابي الحقير، كلب أجرب، أنت صهلوكة تقتات على نشر السخافات، أنتِ وقطك

القبيح، يا سخيفة، بول قطك على سريرك جعلك مجنونة)، وإنّما كانت هذه الأوصاف بسبب مجهوليّة أسمائهم التي أتاحتْ لهم فرصةَ الردِّ بحرية، دون معرفة مَنْ يكون صاحب الردّ.

وفي رواية "دهاليز الفيس بوك" فضلّت الشخصيّةُ المحوريّةُ في البداية التواصلَ مع الآخرين من خلال اسمها الحقيقي "نورس" الذي يرمز إلى الذكاء والجمال والحريّة، والذي كان له وقعه النفسيّ في شخصية" بريق القلوب" الذي كان منفذًا عاطفيًا مهمًا لنورس، يقول لها في رسالة: "هيا نورس اعملي لك صفحة جديدة بدون صورك وهويتك اجعليها بلا عنوان إلا روحك واكتبي اسمك نورس فقط لأنه يليق بك وضعي صورة طائر حرّ أبيض يهيم في فضاء الفيس بوك يعبّر بحرية تامة بدون أي قيد"[lxxv]. وعندما سقطتْ ضحيةً لخداع شبكة التجسّس، التي تمكّنت من تجنيدها عبر الفيسبوك، قامتْ بإلغاء حسابها القديم، وأنشأتْ لها حساباً آخر يحمل اسم "ليلاس الجمّال" سيدة الأعمال السورية القادمة من الولايات المتحدة، وقد كان لهذا الحساب أثرُهُ فيما بعد في شخصية "ناظم الرابح" الذي توطّت علاقته بها، لكنه لم ينسَ أن يتأكد من بياناتها وشخصياتها، "فاخترق حسابها وجلس بالساعات يتأمل صورها ويقرأ رسائلها، وكأنها فعلا أثرت عليه مغناطيسياً"[lxxvi]. ليكون الاسم المستعار في مرحلة متقدمة من السّرد أحد الوسائل المهمة التي تم استخدامها للإيقاع بأحد أشهر تجار الأسلحة في سورية.

أيضًا من مميزات الاسم المستعار في الروايات أنه قابلٌ للتغيير في أي وقت بحسب الموقف أو الحالة التي تكون عليها الشخصيّةُ في العالم الافتراضيّ، وهذا غير مألوف في الرواية النسائيّة في مرحلة ما قبل الإنترنت، والتي يُعَدُّ الاسم فيها مكونًا أصيلًا في بناء الشخصيّة لا يمكن تغييره أو التخلّي عنه، فمع تطوّر الحدث السّردي في رواية "**طبول الحب**"، حدث تغيّرٌ موازٍ في أسماء الشخصيّات، خاصة بعد اندلاع

الثورة السوريّة ومتابعة "إيزابيل صباغ" لها، أغلقتْ صفحتَها القديمةَ وفتحتْ حساباً فايسبوكيًّا جديداً باسمها الحقيقي "ريما خوري"، وقد صاحب هذا التغيّر تحوّلٌ في اللغة الحواريّة التي تخلّت عن رومانسيتها وعوالمها التخيّليّة، وتجلّتْ في لغة واقعيّة مأساويّة ترصدُ الوضع الثوري الموجود في سوريّة، وتفاعل السوريين معه، وهو ما اعترفتْ به الساردةُ لاحقًا في استرجاعاتها، تقول:" أعرف كل ما يعرفه يوسف، يحدثني بكل شيء، إلا أننا وضعنا مشاعرنا الخاصة على جنب، ولم نتحدث سوى عن الوضع الميداني والسياسي في سورية"[lxxvii].

وفي رواية " فتاة سيئة" مرّ الاسم بثلاث مراحل: الأولى : اختيار اسم (فاء) بديلًا لاسم "رغد"، أداة تواصليّة في منتدى: جسد الثقافة، تقول:" كان لابد أن نقلد أفكارنا أسماء مستعارة حتى لا تلمحنا عين الرقيب فيما لو حدث وكتبنا باسم صريح. إنه الخوف من المجتمع وما تمليه علينا التقاليد والأعراف"[lxxviii]. أما المرحلة الثانية، فتمثّلت في التّخلي عن هذا الاسم، عندما قررتْ عمل بريد جديد، وانتحال شخصيّة "رجل"، لخداع "صالح"، بأنّ خطيبتَهُ على علاقة برجل آخر، في محاولة من "رغد" للخلاص من ارتباط لم تكن راغبة فيه. وأخيراً مع تطوّر الحدث وتحوّل "رغد" في علاقتها بسعد مطران بعد أن بات الارتباطُ به شيئًا مستحيلًا حسب قانون العائلة، ومع قرارها باتخاذ الكتابة الروائيّة منفذًا لتطلعاتها قرّرتْ استعمال اسمها الحقيقي (رغد) في التواصل الافتراضيّ، مما أسهم في اتساع دائرة اهتماماتها وعلاقاتها بالآخرين.

ولما كان التجسّسُ إحدى الأفكار الرئيسيّة في رواية "في دهاليز الفيس بوك"، حيث مراقبة الآخرين للإيقاع بهم وتجنيدهم إجباريًا في القيام بأعمال مشبوهة بعدما يتم تهديدهم بقتلهم أو قتل أسرهم، كان طبيعيًّا أن تلجأ الشخصيّة إلى حذف كل ما يتعلّق بها في الفيسبوك من بيانات، فقد كانت "فطفط" تنزل إلى مقاهي الإنترنت، وخوفًا من أن يعرف وطاويط الفيسبوك (الجماعات المتطرفة بحسب وصف السرد)

مكانَها كانت في كل مرة تعمل حساباً باسم جديد غير "قطفط". كما فَرَضَ الموقفُ الذي وقعت فيه "نورس" أن تتخلّى عن بياناتها الواقعيّة التي حَرَصَتْ على إبرازها في صفحتها، وأصبحت معروفة افتراضيّة باسم "ليلاس الجمّال" سيدة الأعمال المعروفة بحيث يتناسبُ مع وظيفتها التجسّسيّة. وهو ما يعني أنّ هناك انزياحاً وظيفيًّا حدث للاسم الروائيّ، فقد انحرف عن كونه وسيلةً لتعيينِ الشخصيّةِ وتحديدِ نمطِها ووظيفتِها الاجتماعيّة، وأصبح في كثير من حالاته أداة فنيّة تتحكّم في توجيهها الفكرةُ السرديّةُ، وأنّ دلالتَهُ الفعليّةَ يَستمدّها من السياق العام الذي تكون عليه الروايةُ، وفي ذلك اتّساع لمضمونِه، وفنيّتِه التي كانتْ منحصرةً فقط في الوظيفة الإشاريّة التعيينيّة.

كذلك كانت **الصورة الرقميّة** من الأقنعة الافتراضية التي اعتمدت عليها الشخصية في تواصلها الافتراضي، ولمّا كانت محاكاة الإنترنت في روايات الدراسة محاكاةً موضوعيَّة خارجيّةً يتحكّم السارد العليم في توجيهها سرديًّا، فإنّ الصورةَ لم تُقَدَّمْ بهيئتها التشكيليّة المرئيّة، إنّما قُدّمت في هيئة سرد لغوي تقريريّ تكفّل وظيفيًّا ببيان علاقتها بالشخصيّة والأبعاد الجماليّة التي تنفتح عليها.

ففي"طبول الحب" اتّخذت "ريما خوري" من صورة "سيمون دي بوفوار"صورةً شخصيّة تُعْرَفُ بها في الفيسبوك الذي يجمعها بزملائها وطلابها، ولم يكن اختيارها لهذه الصورة عفويًا، إنما كان اختياراً واعيًّا، تقول:" لم يكن إصراري على استعمال صورة دو بوفوار كصورة بروفايل ثابتة، بسبب شعوري بالتشابه مع سيمون، بل أكثر من هذا، لأضع بعض الحواجز من الجديّة بيني وبين الفايسبوكيين القادمين من مناطق وانتماءات متعددة"[lxxix]. إضافة إلى ذلك فقد مثّلت هذه الصورة عاملَ جذب مهم أدّى إلى استمرارية الحدث الروائيّ، حيث كانت من الأسباب الرئيسة التي دفعت "يوسف" إلى التّواصل مع "ريما"، فهو أيضاً من المعجبين فكريًّا بشخصيّة "سيمون دو

بوفوار"، وهذا منح الصورة خصوصيّة موضوعيّة تتمثّل في إحالتها المباشرة إلى الوعي الثقافيّ لدى الشخصيّة.

وفي "قطط إنستجرام" على الرغم من أنّ الشخصيّة المحوريّة لم تستخدمْ صورةً حقيقيّة لها، وكانت تتخفّي وراء صور قطّها التي تنشرُها بين الحين والآخر، إلا أنّ صديقتَها "أحلام" نشرتْ لها صورةً كانت قد التقطتها لها من قبل في إحدى اللقاءات التي جمعت بينهما، وذلك بعد أن أصبح القط (سبايس) حديث إنستجرام وتويتر وسناب شات، مما جعل "أحلام" تتباهى بمعرفة صاحبة الموقع بعدما كُشِف أمرها: "خلال أيام كانت صورتها في الصالة البيضاء بالجينز والبلوزة القطنية الوردية مبتسمة لكاميرا أحلام متاحة للجميع، وتحتها الاسم الكامل والوصف الحالي (صاحبة موقع fat cats)[lxxx]. الأمر الذي أدّى إلى توقّف صاحبة الموقع عن النشر لفترة حاولت فيها إيجاد تفسير مقنع لما حدث. أما عن موقف المتابعين من هذه الصورة، فقد زادت نسبة متابعتهم للموقع، وتفاعل معظمهم بإيجابية مع الصورة الحقيقية التي استطاعت صاحبتها إيجاد تغيير في موقع الإنستجرام، فقد حوّلته من فضاء استهلاكي يقتصرُ فقط على نشْرِ الصور إلى فضاء تفاعليّ ثقافيّ يشتبكُ مع قضايا الواقع اجتماعيًّا وسياسيًّا.

وفي رواية "في دهاليز الفيس بوك" نجد أنّ الشخصية المحوريّة، فضّلت التّواصل الافتراضيّ من خلال صورتها الشخصية الحقيقية، فما تؤمن به من تحرريّة يجعلها لا تؤمن باستعمال البيانات المستعارة، والحديث مع الآخرين بواسطة أقنعة مزيفة، لكنها لم تكن تعلم أنّ هذه الصورة قد يُساء استعمالها في وقت ما، فعندما أراد "قهار القلوب الكافرة" الانتقام منها، بسبب ما كانت تقوم بنشره في صفحتها من أفكار يراها هدامة للمجتمع؛ قصّ رأسها وألصقها في لباس سيدة إسرائيلية. ومرة أخرى وضع رأسها مكان رأس راقصة وكتب عليها:" ألعب قليلًا معك، أمامك مهلة قصيرة لإغلاق

حسابك!!"[lxxxi]. كما كانت الصورة أيضاً وسيلة من الوسائل التي استعملها " بريق القلوب" للتأثير وجدانياً في "تورس"، حين أرسل لها زهرة لوتس يرى فيها رمزاً لحياة جديدة، يقول في رسالته:" خرجت هذه الزهرة من وسط مظلم، ولم تلطخ نفسها بشوائبه وطفت على سطحه بسحر مميز، وهي سيدة العطور، تُسكر من يستنشق عبيرها ويبقى عبقها معه لفترة طويلة ليصحو منها ويعود إليها"[lxxxii].

فالصورة هنا ما هي إلا انعكاسٌ لشخصيّة "تورس" كما يراها "بريق القلوب"، الذي اتّخذ من زهرة اللوتس قناعاً لتقديم مشاعره تجاه "تورس"، بعد أن تمكنّ من التعرّف على حالتها النفسيّة من خلال البحث في صورها ومقالاتها، لاختيار الوسيلة الملائمة للتأثير عليها والإيقاع بها. مما جعل "تورس تتفاعل وجدانياً قائلةً: "في الصباحات الجميلة متعة عظيمة نبدأ بها يومنا، فيبتسم النور في قلوبنا، صباح الامتنان الذي افتقدته منذ مدة بسبب ظروف لا زلت كلما أفكر فيها تسلبني سلامي وراحتي وأشعر بالألم النفسي، وكأن كرةً ساخنة فوق أعلى بطني"[lxxxiii].

كذلك فإنّ تطلّع الشخصيات إلى الحرية في رواية "وكشفت رأسي"؛ هو الذي دفعها إلى تبديل صور أغلفتها الشخصية بشعار صفحة "ليبرو"، الذي يتشكل من "لوغو بشكل مجاديب لقارب فضائي يشق عباب الغلاف الأثيري"[lxxxiv]، والذي دفع الشخصيات إلى ذلك، هو أنّ هذا الشعار كان ترجمة لمعنى الفكرة الحرة التي لا تتغير بتغير المكان أو الزمان.

من جانب آخر، كانت الصورة أداة من الأدوات التي استطاعت الشخصيّة النسائيّة بواسطتها تكوين رؤية واضحة عن الشخصيّات التي تتواصل معها، ولذلك عمدت الروايات إلى تقديم الصورة المستعارة للرجال، ففي "قطط إنستجرام"، عرضت الصورة الأبعاد النفسيّة المضطربة لشخصيّة "ربان العدم" الذي كان له حضورُهُ التفاعليّ في موقع القطط السِّمان، حيث تتشكَّل صورتُهُ من: "سفينة محطمة العدم في

مرسى مهجور بخلفية غائمة"[lxxxv]، وهي أيقونة تتناسبُ مع الاسم المستعار الذي اختاره لنفسه (ربان العدم)، وتتفّق أيضاً مع آرائه الساخرة تجاه الواقع وما يحدث فيه من متناقضات جعلته يشعر بالعدم الذي كان له أثرٌ سلبيّ في صاحبة الموقع، تقول: "خرجت من الإنستجرام، كي لا أصبح من ركاب سفينة مثقوبة، ربّانها مغرم بالشعر والأسئلة التي تفتح بابا لا يغلق"[lxxxvi]. وهذا يُشِيرُ إلى أنّ توظيف صورة الرجل في الروايات لم يكن لأجل الحديث عن صفات الرجل (النفسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة) بقدر ما كان في حقيقة الأمر إشارة إلى وعي المرأة ورؤيتها للآخر الذي تتواصل معه في الافتراض، وما يؤكد ذلك أيضاً هو أنّ الرجل قد استُعْمِل – في كثير من الأحيان– بوصفه أداةً تقديميّةً، يتعرّف من خلالها القارئ على السمات النفسيّة والفكريّة للشخصية النسائيّة التي تدورُ حولها الأحداث، فصفات الذكاء والحرية والجمال التي كانت عليها "نورس" في رواية "في دهاليز الفيس بوك"، لا يدركها القارئُ إلا من خلال الكلمات التي خطّها "بريق القلوب" في رسائله الموجّهة إلى "نورس".

إنّ الصورة التي وُظِّفتْ في الرويات بوصفها مكوناً من مكونات الشخصيّة الافتراضيّة؛ لم تكنْ تهدفُ إلى إبراز الشكل الخارجيّ للشخصية، إنّما تمثّلت وظيفتُها المحوريّة في إبراز الأبعاد الداخليّة للشخصيّة نفسيًّا وفكريًّا، وربما يكون من الأسباب الرئيسيّة التي دفعت الشخصيّة إلى اتّخاذ الصور المستعارة بديلًا لصورتها الحقيقيّة، هو إدراكها أنّ وجهها الحقيقيّ يُمثِّل إفرازاً من إفرازات الواقع الذي تسعى إلى التخلّص من جبروته وقسوته، لذلك كانت حريصةً على عدم اصطحاب هذا الوجه معها في حياتها الجديدة، فربما يُشَكِّلُ لها عائقًا في عملية التواصل الافتراضيّ، كما هو الحال في التواصل الواقعيّ، وبهذا تكتسبُ الصورةُ شعريّةً خاصةً تتجسّدُ في

إحالتها المباشرة إلى العوالم التخيّليّة التي تنسجُها الشخصيّةُ في لحظات توحّدها مع الآخر الافتراضيّ.

وما يؤكد أنّ الافتراضيّ يُعَدُّ انزياحًا للهمّ الواقعيّ، ومتنفسًا أسهم في تطوّر وعي المرأة؛ هو علاقتها الإيجابية بالمكان الذي تتجوّل فيه افتراضيًّا.

ج ـــــــ الوعي بماهية المكان:

توضِّحُ روايات الدراسة صراحةً أنّ المكان الافتراضيّ يكتسبُ أبعاده الموضوعيّة من خلال علاقته بالشخصيّة النسائية الواعية التي ترتادُ فضاءَهُ، وتمنحه الواقعيّة التي تُخرِجُه عن قالبه التقني الجاف؛ "فالواقع الافتراضي يتحقّق زمانًا ومكانًا عندما يختفي الحاسب وتصبح أنت الشخصية فيه"[lxxxvii]. من هنا جاز القول بشعريّة هذا المكان، متمثّلة في انزياحه من كونه فضاءً تقنيًّا أوجدته التكنولوجيا إلى كونه فضاءً إنسانيًّا يتشكّلُ حسب التوجّهات النفسيّة والأيديولوجيّة للشخصيّة التي تتجوّلُ في ساحاته اللامتناهية.

وهذا ما تحقّق سرديًّا في التجارب الروائيّة، ففي "طبول الحب" تقول "ريما خوري": "الفايسبوك صنع حالة ديمقراطيّة في المجتمع العربي، بحيث وجدت المرأة مكانها فيه كما للرجل، فراحت تعبّر وتحكي عن يومياتها وانطباعاتها وأفكارها وتطلعاتها وهمومها"[lxxxviii]. وفي "فتاة سيئة" تصفه "رغد" بقولها: "شاشة صغيرة تربطني بالعالم، هذه مساحتي التي أخلق في محيطها أفكاري وأصدرها لهذا الفضاء الذي يتباينُ في مدى تقبله لفكري. لم يشغل بالي شيء سوى أن يصل صوتي، حتى وإن كان هذا الصوت بلا أثر يذكر"[lxxxix]. وفي رواية "وكشفت رأسي" تقول "ميلاد": "أما العالم الافتراضي فيفتت قلق الواقع عندما يختفي الوجود الفيزيائي للأشخاص، يدخلك في حلم هروبي يخلخل توازن إحساسك ببشاعة ما يحصل وهذا هو المطلوب على ما كنت أعتقد"[xc].

هذه الفلسفة المشتركة تؤكدُ أنّ تصوّر الرواية النّسائيّة للمجتمع الافتراضيّ كان تصوّرًا نفسيًّا في المقام الأول، وهو أمرٌ يتناسبُ مع طبيعة الأنا الأنثويّة التي يُشكّل البُعْد الذاتيّ (العاطفيّ) ملمحًا رئيسيًّا في تشكيل شخصيتها التي أزاحت الستار عنها صراحةً في هذا االفضاء، ولذلك جاء الافتراضيّ ملتحمًا بها، ومتحولًا بتحولاتها النفسية، والاجتماعية، والفكرية.

وربما كان إدراكُ الروائيّات أنّ صورة الافتراضيّ تقنيًّا لا تختلفُ من بلد لآخر هو ما جعلهنَّ لا يصفن المكان الافتراضيّ وصفًا ماديًا مطوّلًا؛ فصفحة الفيسبوك – على سبيل المثال– لا تختلفُ في شكلها التقني من شاشة مستخدم لآخر، لذلك اكتفت الرواياتُ بتقديمه عبر إشارات خاطفة من شأنها نقل القارئ تخيّليًا إلى الفضاء الذي تدورُ فيه التجربة. وهذه الرؤية الإبداعية تختلفُ بطبيعة الحال عن طريقة تقديم المكان التقليديّ (الواقعيّ)، والتي كان التركيز فيها على الأبعاد الخارجيّة للمكان خاصة في انعكاساتها على وعي الشخصيّة التي تسكنُهُ، مما دفع ناقداً مثل "طه وادي" إلى القول بأنّ بيت الإنسان امتداد لنفسه، فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان[xci]، لذلك شَغل وصفُ المكان الواقعي في أبعاده الوصفية المادية مساحة كبيرة في الرواية التقليديّة.

على الرغم من اكتفاء الروايات بإشارات خاطفة تمهد لبداية حضور المكان الافتراضيّ سرديًّا، مثل: (قائمة الماسنجر، مربع مضاء باللون الأخضر، الوجوه الدائرية، أعلى النافذة)، إلا أنّه كان لهذه الإشارات وقعها المؤثّر في تحوّل الشخصيّة نفسيًّا، وهو ما جعل وصف الروايات لهذا المكان وصفًا معنويًّا يُكتسب من الحالة المزاجيّة التي تكون عليها الشخصيّاتُ أثناء عمليّة التواصل، فقد كان فضاءً سوادويًا في لحظات التمرد والثورة والقتل، كما في المشاهد المرّوعة في سوريّة، تلك التي بُثَّتْ عبر صفحات الفيسبوك ومواقع الأخبار واليوتيوب، هذه المشاهد التي تركتْ أثرَها في وعي " ريما خوري"، وجعلته يتّجه إلى الكتابة عن هؤلاء الموتي الذين لم

يفارقوها لحظة، تقول:" أعرف أنني مهووسة بهم، بمعرفة أسمائهم، بمعرفة تواريخهم الشخصية، أمنياتهم، ذكرياتهم..وكأنني خُلقتُ لأروي كل ما تركوه من غصّات، فهل يحق لي أن أذهب إلى النوم، أم أتابع مشاهدتهم عبر شاشات العالم، التلفزيونية والإنترنتية"[xcii]. في المقابل كان فضاءً ورديًّا في رواية "وكشفت رأسي"، يتناسب مع رغبة الشخصيات في التطلع إلى حياة أفضل، يقول السارد: "ليبرو تتوسع تدريجيا وباتت أشبه بقنطرة يعبر إليها (عبدالله وميلاد وغيرهم من الطارقين أو المقيمين) إلى عالم أبيض تعلوه زرقة صافية تلتمع فيها كرستالات أحلامهم البعيدة، عالم يُفرغون على سواحله زبد أرواحهم، كل يؤمن على طريقته وكل يتعلق بحبائل لا تشترك مع الآخر إلا بمثبتاتها في أسقف السلام والطمأنينة"[xciii].

وفي رواية "في دهاليز الفيس بوك" (التي تُشير من عنوانها إلى الأماكن الخفيّة في الفيسبوك) تنوعتْ دلالات هذه الدهاليز بتنوع الشخصيّات التي اتخذتها موطنًا افتراضيًا، فهي فضاء لمراقبة أفعال الآخرين، من قِبل شبكة التجسّس والجماعات المتطرفة، التي وصفها النصّ بـــوطاويط الفيس بوك، "فهم جماعات يراقبون كل شاردة وواردة في دهاليز الفيسبوك ويتصيدون الفريسة ليسيسونها في خدمة مصالحهم"[xciv]. وهي أماكن لإصلاح أخطاء الآخرين، وتعديل سلوكهم الواقعّي، مثل ما حدث بين "نورس"، و" قهار القلوب الكافرة"، الذي أصبح بفضل التواصل الافتراضيّ، شخصيةً معتدلةً، يقول: "أتخيل كلماتك وأنت تتحدثين عن المحبة والرحمة والإنسانية فتضيع مني الحروف"[xcv].

وأخيراً هي أماكن للعشق والرومانسيّة، جمعت بين "بريق القلوب"، و"نورس"، التي كانتْ بحاجة إلى الحبّ الذي ينتشلها من واقع الحرب الذي يضغط على أنفاسها، يرصد السّردُ تفاعلها مع صفحة "بريق القلوب": "وبدأت تقرأ في الصفحة، شعرت أنها في زيارة لفردوس من فراديس الفيس بوك، كانت الصفحة معظمها صوراً

للطبيعة أقرب إلى لوحات فنيّة ناطقة، تهيم بها النفوس، وتُشغف بها القلوب، صور تأخذك ألوانها وملامحها وعبق جمالها إلى مداعبة الخيال، فتثير عواطفك برغبة جامحة للاستزادة من هذا الجمال"[xcvi].

يتضح من خلال هذه المقاطع السرديّة أنّنا أمام وصف معنوي للمكان الافتراضيّ الذي لم يصبح عالماً مستقلًا بذاته، إنما أصبح محوراً أساسيًّا في بناء الشخصيّة النسائية، يأخذ صفاته من الجو النفسيّ الذي تكون عليه هذه الشخصيّة، وأنّ مصيرَ هذا العالم بتقنياته المتعدّدة متوقّفٌ على نوعية الحالة النفسيّة للشخصيّة في علاقتها بالآخر الذي تعرّفت عليه افتراضيًّا، فها هي "رغد" في رواية "فتاة سيئة" عندما ساءتْ علاقتها بـــسعد وأدركتْ أنّها لن تتمكّن من الارتباط به، قرّرت التخلّص من كلّ ما يجمعها به، تقول: "لكنني لا شعوريّا فتحت جهازي وبحثت عن رسائله. وقفت طويلًا أتأمل حروفه. بكيت وأنا أحدد كل الرسائل وأضغط على زر" ديليت" بطريقة سريعة دون أن أفتح عيني. كنت أريد انتزاع آثاره من كل شيء حولي. مسحت رقمه، ورسائله، وكل شيء يذكرني به"[xcvii]. مع ذلك، فهي لم تنفِ الأثر الإيجابي الذي أوجده المجتمعُ الافتراضيّ في وعيها وعواطفها التي تشكّلت في فضاءاته المختلفة واحتفظت بها في صورة رواية ورقيّة فيما بعد.

****

هكذا يكشف التحليل النقدي في هذا المبحث أنّ الروائيات كنّ مدركات لمسألة مهمة، وهي أن الحديث عن تطوّر وعي المرأة بدورها الحياتي في الألفية الثالثة من حيث علاقتها بالمجتمع وبالرجل تحديداً، يتطلبُ وجود خطاب غير تقليدي في بنيته السردية، بحيث ينسجم مع التطور الأيديولوجي الذي حدث سواء على مستوى الذات المصوّرة روائيًّا أو على مستوى الفضاء الذي يضم التجربة الروائية.

- **الخاتمـــــــــــة:**

حاولت هذه الدراسةُ رصدَ المتغيرات التي طرأتْ على وعي المرأة بدورها الاجتماعي والفكري في علاقتها بالمجتمع الافتراضي، وقد اتّضَحَ جَليًّا من خلال الروايات التي عرضتها الدراسة أنّ المجتمعَ الافتراضيّ أتاحَ للمرأة مساحةً كافيةً مكّنتها من البوْح والتعبير عن مختلف القضايا التي كان من الصعب عليها الاقتراب منها، وذلك بفضلِ ما تتميّز به بنيةُ هذا المجتمع من وسائل تنكّريّة جعلت المرأة تتحدّث بحرية دون خوف من سلطة رقيب ما كثيراً ما كَبَتَ حريتَها التعبيريّة، وهو ما انعكس بصورةٍ واضحةٍ على فكرِها وعلاقتِها بالآخرين، حيث انتقلتْ مع المجتمع الافتراضيّ (كما صوّرت الروايات) من كوْنها تابعًا إلى كوْنها متبوعًا يتذلّلون لإرضائه؛ رغبةً في التّواصل معه عبر غرف الدردشة والمراسلات الإلكترونيّة. تحولتْ من كونها هامشًا إلى كونها مَتْنًا يتشكّلُ حسب رغباتها التي حاولت التنفيسَ عنها من خلال تسخيرِ المجتمعِ الافتراضيّ وتطويعِه فنيًا بحيث يكون خادمًا آمينًا لتوجهاتها وآرائها، ولذلك اتَّخَذَتْهُ أولًا قناعًا نفسيًّا بديلًا للواقع الذي عَجَزَ عن إشباعِ عواطفِها ومشاعرِها الذاتيّة، وألقى بها في جُبٍّ من الحرمان والكآبةِ والعزلةِ النفسيّة. ثم اتَّخَذَتْهُ في مرحلة تالية أداةً لنقد الواقع وما ينطوي عليه من سلبيات اجتماعيّةٍ وسياسيّةٍ لا يمكن مواجهتها فعليًّا، وهو ما جعل وعيها ينتقِلُ من الأيديولوجيّة الفرديّة التي تهتمُّ بالقضايا الذاتيّة (الأنثويّة) فقط؛ إلى الأيديولوجية الجماعيّة التي تقتضي معايشة الهمّ الاجتماعيّ المشترك. وأخيرًا اتَّخَذَتْهُ أداةً لاستعادةِ هُويتِها المفقودة. عبر هذه المحطات الثلاث قدَّمت المرأة تصوّراتها حول ما يواجِه وعيها من تحديات في الواقع المعاصر.

وعلى الرغم من أنّ المرأة كانتْ هي المتحكّمة في توجيه دفّة المجتمع الافتراضيّ، إلا أنّه أسهم في تغيير كثيرٍ من المفاهيم الموضوعيّة المرتبطة بها، مثل: التغنّي

بالحب الذي كان له حضورٌ طاغٍ في السّرد، غير أنّ الروايات لم تُقْصِرْ بنيتَها السّرديّة على الحديث فقط عن تداعيات هذا الحبّ وما يفيضُ به من مشاعر، بحيث تجعلها روايات رومانسيّة خالصة؛ إنّما قدّمته في سياق دلالاتٍ أخرى لا يمكن إغفالها عند قراءة الرواية، إلى الحدّ الذي جعلنا نقول بأنّ الحبّ ما هو إلا قناعٌ سرديّ تُفَسِّر الأنا بواسطتِه أسبابَ هروبِها إلى المجتمع الافتراضيّ، وأنّها في حقيقة الأمر أرادتْ من خلاله ضمنيًا تقديمَ الأوضاع الحقيقيّة التي عليها الواقعُ الاجتماعيّ من فساد وتدهور ومعتقدات وتقاليد موروثة خاطئة. هذا لا يعني نَفْي الطابع الذاتي الرومانسيّ عن التجارب الروائيّة، إنّما الذي نعنيه تحديدًا هو أنّ المرأة (كما صُوِّرت في الروايات) لديها وعي إيجابيّ حول رؤيتِها لحقيقة الأشياء من حولها، والتعبيرِ عنها تعبيرًا ملائمًا، وأنّ المشاعر والأحاسيس الداخليّة لا يمكن لها أن تستقِرَ أو تُثْمِرَ، إلا إذا استقرّ الخارج.

صاحب ذلك تطوّر في رؤية الرجل للمرأة (من منظور أيديولوجيّ)، فلم يَعُد الرجل هو صاحب السلطة الوحيد المتحكّم في حياة المرأة وآرائها وتوجّهاتها، إنما أصبحنا أمام ثنائيّة متعادلة تَعي دورَها بفاعليّة، وتؤمن بتلاقي المشاعر، وضرورة معايشة الهمّ المشترك، وفي هذا دليلٌ على أنّ فضاء الإنترنت مثّل لهذه الثنائيّة (التي ظلّت في شدّ وجذب لفترات طويلة) منفذًا مهمًا ساعدها في إيجاد توحّد افتقدته في أرض الواقع. أكثر من ذلك، فإنّ الروايات في جوانب كثيرة منها نَظَرت إلى الرجل بوصفه أداةً تقديميّةً تُسهم في التعريف بشخصياتها النسائيّة، وهو ما يُمثِّل تجديدًا بنيويًّا في الرواية النسائيّة، وأنّ جميع الأوصاف التي تكفّل بتقديمها تمحورتْ بصورة أساسيّة حول الأبعاد النفسيّة الفكريّة التي تجلّت له عبر حوارات الشّات والرسائل الإلكترونيّة المتبادلة، ما يعني أنّ رواية المجتمع الافتراضيّ في شكلها النسائي، يمكن عدّها في هذا المقام تطبيقًا عمليًّا لما نادتْ به حركةُ النِّسويّة الإلكترونّة التي تقومُ فلسفتُها على

أنّ المرأةَ ليستْ جسداً فقط. فقد انتقل الاهتمام مع المجتمع الافتراضي (كما تُصوِّرُ الروايات) من البُعْد الماديّ (الجسديّ) المتغيّر بتغيّر الزمنِ وتحوّلاتِ المكان، والحالةِ الاجتماعيّة إلى الاهتمام بالبُعْد الداخليّ العقليّ بما يتضمنُهُ من أبعادٍ نفسيّة وثقافيّة، فقد أصبح أكثر ما يَجْذِبُ الرجل في المرأة هو حسّها التعبيري (الإبداعيّ) الذي تَحرِصُ على نَشْرِهِ عبر الإنترنت في صورٍ متباينةِ الدّلالات: (شعريّة، سرديّة، خواطر نفسيّة، اهتمامات اجتماعيّة، آراء سياسيّة)، وعلى الرجل تجميع هذه الصور إن أراد تكوين رؤية واضحة الملامح عن تلك التي يرغبُ في التّواصل معها افتراضيًّا.

أما على مستوى البنية السرديّة، فقد كشفت الدراسة أن تأثير المجتمع الافتراضيّ لم يكن مقتصرا فقط على التحوّل الأيديولوجيّ الذي طرأ على وعي المرأة، خاصةً فيما يتعلَّقُ برؤيتها لذاتها من ناحية، وللواقع الاجتماعيّ الذي تعيشُ فيه من ناحية أخرى؛ إنّما كان له أيضاً أثرٌ بالغ الأهميّة في تشكيل الخطاب السرديّ النسائيّ الذي حاول وضعَ تخيّل فني لتحوّلات هذه الأنا في مجتمعها الجديد، حيث أصبحنا أمام ثنائيّات تقابليّة (متوازية) تتلاءمُ مع وضعيّة هذه الأنا وازدواجيتها (الواقعيّة والافتراضيّة)، وهو ما قاربته الدراسة تحت مصطلح التوازيّ السّرديّ الذي تشكّل من خطّيْنِ أساسيْنِ، هما: السرد الواقعيّ الذي كان له دورٌ بارزٌ في رَصْدِ الهيئة الواقعيّة التي كانت عليها الشخصيّاتُ المحوريّة قبل انتقالها إلى المجتمع الافتراضيّ الذي كان سببًّا في إيجاد الخط الآخر المتمثّل في السّرد الافتراضيّ الذي تكفّل وظيفيًّا بوصف الشخصيّة أثناء تواصلها مع الآخرين عبر وسائل افتراضيّة مثل: رسائل البريد، وحوارات الشّات، والمنشورات والتعليقات الجماعيّة، والتي أكسبتْ اللغة السرديّة في كثير من جوانبها طابعًا شعريًّا غنائيًّا استمدّ دلالاته من الخطاب العاطفيّ الذي دار بين الشخصيّات المتحاورة، وهي لغةٌ مغايرةٌ للغة الإخبارية التقريريّة

المجرّدة التي بُنِي عليها السّردُ الواقعيّ. وبهذا يكون التوازيّ السرديّ أسهم في إيجاد ازدواجيّة لغويّة أدّتْ دوراً مهماً في إبراز المفارقات التصويريّة التي كانت عليها الشخصيّةُ لحظة تأرجح حياتها بين الواقع الاجتماعيّ والمجتمع الافتراضيّ. ولم تُغْفِل الروايات الربطَ (الجمع) بين هذيْنِ الخطّيْنِ اللذين شكّلا بنية التوازيّ السرديّ، فقد جمعتْ بينهما من خلال أداتيْن رئيستيْنِ، هما: وحدة الشخصية التي تدورُ حولها الأحداثُ الروائيّةُ، والواقع الاجتماعيّ الذي كان سبباً أساسيًّا في ظهور المجتمع الافتراضيّ الذي استمدّ كثيراً من تجليّاته الموضوعيّة من خلال ما يحدثُ في الواقع الاجتماعيّ من متناقضات رُصِدَتْ من منظور أُنثوي.

- **توصيات الدراسة:**

سعت هذه الدراسة إلى الوقوف عند أهمّ المظاهر الموضوعية والجمالية التي تحقّقت في الرواية النسائية التي استقت مادتها من التفاعل مع المجتمع الافتراضي، ولا تزعم أنّها قدّمت تحليلًا كاملًا ذا رؤية نهائية حول هذه المظاهر، إنّما اجتهدت قدر الإمكان في محاورة بعض القضايا التي أثارها هذا النمط الحداثي من الكتابة النسائيّة، خصوصاً في رصده لوعي المرأة بمتغيرات الحياة المعاصرة اجتماعيًّا وثقافيًّا، مُقَرّةً في الوقت نفسه بأنّ هناك قضايا أخرى تستحقّ المقاربة النقدية المتأنية، كفلسفة الحب الافتراضي وتشكّلاته، وتغيّر الصورة النمطيّة للرجل من منظور نسوي كما بَدَتْ في هذه الكتابات. من **هنا تُوصي الدراسة** بإجراء مزيد من الدرس والتحليل حول هذه الكتابات (الآن ومستقبلًا)، خاصةً وأنّها تنفتح على وسيط تفاعلي يُجدّد مادته ويُطوّر تقنياته باستمرار، ما يعني أنّ الدارس أو المُحلل سيواجِه كتابات غير تقليدية في مادتها سواء على مستوى الموضوعات المطروحة أو التقنيات الجمالية المستعملة، وهو ما يفرض عليه مسئولية تجدّد أدواته القرائية بحيث تتلاءم مع طبيعة هذه

المتغيّرات التي طرأت على الفعل الإبداعي، نتيجة اتخاذه الوسيط الافتراضي أداةَ نقلٍ وتعبيرٍ في آنٍ واحد.

• هوامش الدراسة:

[i]) يُنظر: بيير ليفي، عالمنا الافتراضي: ما هو؟ وما علاقته بالواقع؟ ترجمة: رياض الكحال، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، ط1، 2018م، ص10.

* شهد الغلاوين: روائية سعودية، صدرت لها: رواية "فتاة سيئة" 2013م، ورواية "نشوق" 2015م، ورواية "الأعرج" 2017م.

* مها حسن: صحفية وروائية سورية، صدرت لها روايات: "اللامتناهي ـــــــــ سيرة الآخر" 1995م، و"لوحة الغلاف ـــــــــ جدران الخيبة أعلى" 2002م، و"ترتيل العدم" 2009م، و"حبل سري" 2011م، و"بنات البراري" 2011م، و"طبول الحب" 2012م، و"نفق الوجود" 2014م، و"مترو حلب" 2016م، و"عمت صباحا أيتها الحرب" 2017م.

* باسمة العنزي: كاتبة كويتية، من أعمالها: رواية "حذاء أسود على الرصيف" 2013م، ورواية "قطط إنستجرام 2015م، والأشياء (نصوص سردية) 1998م، و"حياة صغيرة خالية من الأحداث" (مجموعة قصصية) 2007م، و" "يغلق الباب على ضجر" (مجموعة قصصية) 2010م.

* نور قزّاز: كاتبة وروائية سورية، صدرت لها: رواية "في دهاليز الفيسبوك" (2016م، ورواية "لِيلْيا" (رحلة البحث عن الذات) 2019م.

* زينب الكناني: كاتبة عراقية، تقيم في السويد منذ عام 2006م، صدرت لها في عام 2015م مجموعتها الشعرية الأولى: "امرأة برمائية"، ثم روايتها الأولى: "أقراط مينا" 2017م، ثم روايتها الثانية: "وكشفت رأسي" 2019م.

[ii]) ينظر: أرثر أيزابرجر، النقد الثقافي (تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية)، ترجمة: وفاء إبراهيم، ورمضان بسطاويسي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، العدد: 603، ط1، 2003م، ص66.

[iii]) نديم منصوري، سوسيولوجيا الإنترنت، منتدى المعارف، بيروت، ط1، 2014م. ص21.

[iv]) علي محمد رحومة، علم الاجتماع الآلي (مقاربة في علم الاجتماع العربي والاتصال عبر الحاسوب)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد: 347، 2008م، ص131.

[v]) إبراهيم أحمد ملحم، المجتمعات الافتراضيّة (التكنولوجيا ورقمنة الإنسان)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2017م، ص12.

[vi]) نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات (رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد: 276، ديسمبر 2001م، ص105.

[vii]) ينظر: أماني أبو رحمة، نسوية السايبورغ (مقاربة في بيان السايبورغ والمعرفة من موقع)، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 2020م، ص8.

[viii]) ينظر: تي. في. ريد، الحياة الرقميّة: (الثقافة والسلطة والتغيّر الاجتماعي في عصر الإنترنت)، ترجمة: نشوى ماهر كرم الله، العبيكان، الرياض، ط1، 2017م. ، ص166.

[ix]) ينظر: دونا هاراواي، بيان السايبورغ، ترجمة: أماني أبو أحمد، ضمن دراسة نسوية السايبورغ، مرجع سابق، ص220م.

* للمزيد عن هذه البرامج النسوية وكيفية تطبيقها، يمكن زيارة الموقع الإلكتروني:

https://cyber-women.com/ar

* موقع المنظمة على الفيسبوك:

/https://www.facebook.com/Nasawyia

[x]) جمال سند السويدي، وسائل التواصل الاجتماعي ودورها في التحولات المستقبلية: من القبيلة إلى الفيسبوك، (طبعة خاصة بالمؤلف)، ط3، 2014م ، ص66-67.

[xi]) محمد عبد المطلب، قراءة السرد النسوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014م، ص35.

[xii]) ينظر: محمد عبد المطلب، ذاكرة النقد الأدبي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 2008م، ص94 وما بعدها.

[xiii]) باسمة العنزي، قطط إنستجرام، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2015م، ص117.

[xiv]) المصدر السابق، ص80.

[xv]) المصدر السابق، ص27.

[xvi]) المصدر السابق، ص183.

[xvii]) المصدر السابق، ص41.

[xviii]) المصدر السابق، ص41.

[xix]) المصدر السابق، ص46.

[xx]) المصدر السابق، ص79.

[xxi]) نور قزاز، في دهاليز الفيس بوك، أوفتاريو للنشر، كندا، ط1، 2017م، ص21.

[xxii]) المصدر السابق، ص14.

[xxiii]) المصدر السابق، ص24.

[xxiv]) المصدر السابق، ص114.

[xxv]) المصدر السابق، ص9 –10.

[xxvi]) شهد الغلاوين، فتاة سيئة، دار الفكر العربي، الدمام، ط1، 2012م، ص24.

[xxvii]) المصدر السابق، ص27.

[xxviii]) المصدر السابق، ص74.

[xxix]) المصدر السابق، ص74– 75.

[xxx]) مها حسن، طبول الحب، الكوكب: (رياض الريس للكتب والنشر)، بيروت، ط1، يناير، 2013م ص20.

[xxxi]) المصدر السابق، ص14– 15.

[xxxii]) المصدر السابق، ص31

[xxxiii]) المصدر السابق، ص 32.

[xxxiv]) المصدر السابق، ص33.

[xxxv]) المصدر السابق، ص33.

[xxxvi]) المصدر السابق، ص34.

[xxxvii]) المصدر السابق، ص10.

[xxxviii]) زينب الكناني، وكشفت رأسي، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2019م، ص21.

[xxxix]) المصدر السابق، ص45.

[xl]) المصدر السابق، ص76.

[xli]) المصدر السابق، ص37.

[xlii]) المصدر السابق، ص54.

[xliii]) المصدر السابق، ص8.

[xliv]) المصدر السابق، ص152.

[xlv]) ينظر: رونان ماكدونالد، موت الناقد، ترجمة وتقديم: فخري صالح، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، العدد: 603، ط1، 2003م، ص137.

[xlvi]) طبول الحب، ص186.

[xlvii]) المصدر السابق، ص13-14.

[xlviii]) المصدر السابق، ص32.

[xlix]) المصدر السابق، ص45.

[l]) المصدر السابق، ص11

[li]) المصدر السابق، ص49.

[lii]) وكشفت رأسي، ص8

[liii]) المصدر السابق، ص12.

[liv]) المصدر السابق، ص43.

[lv]) المصدر السابق، ص101.

[lvi]) المصدر السابق، ص86.

[lvii]) المصدر السابق، ص165.

[lviii]) المصدر السابق، ص27.

[lix]) المصدر السابق، ص14.

[lx]) المصدر السابق، ص10.

[lxi]) قطط إنستجرام، ص46

[lxii]) المصدر السابق، ص23.

[lxiii]) في دهاليز الفيس بوك، ص9.

[lxiv]) المصدر السابق، ص31.

[lxv]) المصدر السابق، ص46.

[lxvi]) المصدر السابق، ص121.

[lxvii]) عبير سلامة، نص لا يخص المرء وحده، الهيئة العامة لقصور الثقافة (سلسلة الثقافة الرقمية: 7)، القاهرة، ط1، 2012م، ص44.

[lxviii]) وكشفت رأسي، ص17 ــ 18.

[lxix]) فتاة سيئة، ص100.

[lxx]) قطط إنستجرام، ص80.

[lxxi]) المصدر السابق، ص42.

[lxxii]) طبول الحب، ص12.

[lxxiii]) المصدر السابق، ص14.

[lxxiv]) قطط إنستجرام، ص95.

[lxxv]) في دهاليز الفيس بوك، ص35.

[lxxvi]) المصدر السابق، ص107– 108.

[lxxvii]) طبول الحب، ص53.

[lxxviii]) فتاة سيئة، ص74.

[lxxix]) طبول الحب، ص12.

[lxxx]) قطط إنستجرام، ص128.

[lxxxi]) في دهاليز الفيس بوك، ص17.

[lxxxii]) المصدر السابق، ص39.

[lxxxiii]) المصدر السابق، ص 39.

[lxxxiv]) وكشفت رأسي، ص86.

[lxxxv]) قطط إنستجرام، ص110.

[lxxxvi]) المصدر السابق، ص157.

[lxxxvii]) آسا بريغز، وبيتر بورك، التاريخ الاجتماعي للوسائط (من غتنبرغ إلى الإنترنت)، ترجمة: مصطفى محمد قاسم، سلسلة عالم المعرفة: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد: 315، مايو 2005م، ص412.

[lxxxviii]) طبول الحب، ص13.

[lxxxix]) فتاة سيئة، ص23-24.

[xc]) وكشفت رأسي، ص76.

[xci]) طه وادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1994م، ص36-38.

[xcii]) طبول الحب، ص58.

[xciii]) وكشفت رأسي، ص29.

[xciv]) في دهاليز الفيس بوك، ص49.

[xcv]) المصدر السابق، ص20 -21.

[xcvi]) المصدر السابق، ص32.

[xcvii]) فتاة سيئة، ص81-82.