صورة الرجل في مجموعة (العربة والمطر) للقاصة (بديعة أمين)

The Image of the man in the series "The Cart and the Rain " by the storyteller (Badia Amin)

إعداد
م.د. زينب عبدالرضا علي
معهد الفنون الجميلة للبنات
٠٧٧٢٢٨٠٠٠٢٦
Alkater33@gmail.com

Reserchер name: Inst. Dr. Zainab Abd – Alredha Ali
The Scientific Title: Instructor Undergraduate Degree Doctor
Work Location: The Institute of Fine Arts for Girls/ Diyala

- تاريخ استلام البحث ٥ / ٨ / ٢٠٢١ م
- تاريخ قبـــول النشر ٥ / ٩ / ٢٠٢١ م

بسم الله الرحمن الرحيم

ملخص البحث

يرمي البحث إلى رصد صورة الرجل في مجموعة (العربة والمطر) للقاصة (بديعة أمين)؛ بهدف إبراز جانب من الكتابة النسوية، ولاسِيَّمَا ما يتعلق بعلاقة المرأة بالرجل، وتحديد الشكل الذي اعتمدته القاصة في رسم ملامح الرجل.

استعان البحث في فضاء تشكله النصيّ بالمنهج الوصفي التحليلي، الذي يعمد إلى الوقوف على النصّ، وتفكيك دلالته السردية؛ لتقديم صورة شاملة عنه.

لقد برزت ثلاث صور للرجل في قصص المجموعة تمثلت بـ(المتسلط، والسلبي، والايجابي)، وقد تصدرت صورة الرجل المتسلط نصوص القاصة بنحو لافت، وقد اعتمدت القاصة في رسم تلك الصور على عددٍ من التقنيات، وقد تبيّن لنا غلبة الحوار الخارجي على الداخلي في تقديم تلك الصور، وحضور المكان المعادي حضورًا واضحًا في العديد من قصص المجموعة، إلى جانب عناية القاصة بالتحولات المكانية وأثرها في نفوس شخصياتها، واعتمادها على تقنية الاسترجاع أكثر من الاستباق، ولاسِيَّمَا الاسترجاع المؤلمُ في رسم تلك الصور.

الكلمات المفتاحية: **صورة الرجل**، **العربة والمطر**، **بديعة أمين**.

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

لقد أصبح للأدب النسوي العراقيّ الكثير من المبدعات اللواتي تفنن في شَتّى مجالاته، ولاسِيَّمَا كتابة القصّة القصيرة؛ في محاولة منهن لإثبات الحضور النسائي في المشهد الثقافي، ودخول عالم الإبداع إلى جانب الرجل؛ وهو الأمر الذي أظهر وعيًا كبيرًا بأهمية الأدب في حياة الذات المبدعة، وحياة المجتمع؛ فقد تألقت أسماء، نذكر منها: لطفية الدليمي، وبثينة الناصري، وسميرة المانع، وعالية ممدوح، وابتسام عبدالله، وميسلون هادي، وبديعة أمين... إنَّ هذا الجيل من كاتبات القصّة عاش الحداثة، وأفاد من منجزها الثقافي، وأدرك الأطروحات الفكرية الجديدة التي غدت كاتبات القصّة يتداولنها، ولاسِيَّمَا الموقف من الذكورة، وعلاقة هذه الذكورة بإقصاء المرأة عن ممارسة الفعل المجتمعي، وفي خضم عنايتنا بالأدب النسوي المعاصر لا يمكننا إغفال قلم القاصة (بديعة أمين) التي كشفت عن مشروع يفصح لنا عن خطوط عريضة لملامح متصلة بشخصيات حمّلتها رؤيتها، والواقع الإنساني الذي تصبو إليه؛ فكان الدافع لاختيار الموضوع شغفنا بالقصّة القصيرة؛ لما تشتمل عليه من جماليات؛ ولكونه جديرًا بالبحث في خباياه، وإبراز جانب من الكتابة النسائية، ولاسِيَّمَا علاقة المرأة بالرجل.

لقد اعتمدت في بحثي على المنهج الوصفي التحليلي الذي يعمد إلى وصف الظاهرة المدروسة وصفًا دقيقًا، ثمَّ تحليلها على وفق ما يخدم طبيعة الموضوع، وقد اشتمل بحثنا على: مقدمة، ومبحثين، وخاتمة، خصص المبحث الأوّل: لدراسة مفهوم الصورة لغة واصطلاحًا، ومتابعة صورة الرجل من متسلط، وسلبي، وايجابي في قصص المجموعة، أَمّا المبحث الثاني فخصص لتقديم صورة الرجل فنيًا؛ فكان للحوار، والزمان، والمكان دورٌ بارزٌ في رسم تلك الصورة، ثمَّ ختمنا دراستنا بأهم النتائج التي توصل إليها البحث، وبكشفٍ بالمصادر والمراجع.

والأمل كبير بالله وتوفيقه في المسعى الذي بذلت، والحمد لله أوّلًا وأخيرًا.

الباحثة

المبحث الأوّل

مفهوم الصورة لغة واصطلاحاً

جاءت مادة (ص – و – ر) في القُرآن الكريم ست مرات، ومنها: ﴿صُوَرَكُمْ﴾[١]، و﴿صَوَّرَنَاكُمْ﴾[٢] بصيغة الفعل الماضي، و﴿يُصَوِّرُكُمْ﴾[٣] بصيغة الفعل المضارع، و﴿ٱلْمُصَوِّرُ﴾[٤] بصيغة اسم الفاعل، و﴿صُورَةٍ﴾[٥] بصيغة المفرد، ﴿وَصَوَّرَكُمْ﴾[٦] بصيغة الجمع، وقد اختلفت صيغ مادة (صور) وتعددت معانيها، وقد أسهم هذا التعدد في رسوخ أبنيتها، وتطور تلك المعاني؛ فأضحى لها دلالات خاصة بها في معاجم اللّغة العربيّة[٧].

لقد وردت مادة (ص – و – ر) في معجم لسان العرب بأَنَّها من: ((أسماء الله تعالى المصوّر، وهو الذي أعطى كُلّ شيء صورة خاصة وهيئة مفردة))[٨]، ويظهر المدلول نفسه في المعجم المحيط فالصورة ((بالضم: جمع صور، وقد صوره فتصور، وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصورة))[٩]؛ فالصورة بحسب المفهوم المعجمي هي: الهيئة، والنوع، والصفة، وقد زاد الزبيدي في معجمه على معاني الصورة بالضم مدلولي الشكل، والحقيقة؛ فالصورة برؤيته هي: ((الشكل، والهيئة، والحقيقة، والصفة))[١٠]، ولم تخرج دلالة الصورة في القواميس الغربية إلى حدّ ما عَمَّا وردَ سابقًا في معجمات العرب؛ فقد دَلَّ مصطلح الصورة في تلك المعجمات على الشكل (From)، والوجه (Figure)[١١]. وقد اقترن البحث عنها في المجال الأدبي بالخطاب الشعري، ومن أَبرز ما يدلّ على ذلك الصورة الفنية؛ إذ أورد الجاحظ في هذا المجال بأَنَّ ((الشعر: صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير))[١٢]؛ فيظهر اعتماد الشاعر على الصورة في تقديم معانيه، ويرى الجرجاني في نظرية النظم بأَنَّ ((المعاني التي هي: الاستعارة، والكناية، والتمثيل، وسائر ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات النظم))[١٣] فتمثل الصورة: البلاغة التقليدية القديمة التي نالت حيّزًا كبيرًا من اهتمامات الجرجاني النقدية.

لقد تعددت معاني الصورة بعد تغلغلها في مجالات الحياة المختلفة فلم تقتصر الصورة عن كونها ((مجرد حلية بلاغية، وإنَّما هي وسيلة تواصلية إنسانية نسخرها يوميًا في حياتنا المعيشية، ونستغلها في شؤون تفكيرنا، وكتاباتنا، وأحلامنا....))[١٤].

فيبدو أَنَّ مجال توظيف الصورة قد تجاوز النصوص الشعرية؛ فلم تُعدّ الصورة مرتبطة بنقد الشعر حسب، بلّ أمتد إلى النصوص النثرية، ويتراءى تجاوز الصورة عن وظيفتها التزيّنية إلى وظائف أُخرى، مثل: التواصل؛ فتشغل مجالات الحياة من مسرح، ورواية، وقصة وغيرها.

لقد برزت دراسة الصورة في عددٍ من الأبحاث التي ارتبطت بالنقد المقارن من جانب والسرد من جانب آخر؛ فقد اعتنى النقاد بالصورة في النقد المقارن ضمن إطار ما يعرف بالصوراتية وهي: ((أحد فروع الأدب المقارن؛ باعتبارها تعبيرًا أدبيًا مستمدًا من نظامين ثقافيين ينتميان إلى مكانين مختلفين... المكان الذي نشأت فيه الصورة؛ أي البلد الناظر، والمكان الذي تقدّمه الصورة؛ أي البلد المنظور إليه)) [١٥]، لقد عدت الصورلوجيا من أَحدث فروع الأدب المقارن وأكثرها ازدهارًا؛ لرفعها الستار عن ثقافات بعض شعوب العالم الأخرى، وهذا ما أدركته (مدام دوستايل) الأديبة الفرنسية من القرن التاسع عشر التي قامت بزيارة طويلة إلى ألمانيا[١٦]، فأدركت بأَنَّ الألمان ((يتميزون بجملة من الخصال: الاستقامة، والصدق، والمستوى الرفيع الذي بلغته الفلسفة والأدب الألمانيتين))[١٧]؛ فتغيرت رؤية الفرنسيين للألمان. ومن الجدير بالذكر تعدد الدراسات في هذا الحقل واستمرارها، متجاوزة القارات الأوروبية إلى بلاد الشرق فظهر ما يعرف بالاستشراق الذي يجسد (((الاهتمام العلميّ والأكاديمي بالثقافات الشرقية))[١٨]، وقد مثل هذا الاتجاه عددٌ من المستشرقين، ومنهم: ماركو بول، وكارل بروكلمان[١٩]. إنَّ الانشغال بالصوراتية قد وصل إلى الأدب المقارن العربيّ، وقد برزت دراسات عربية اعتنت بالعلاقة القائمة بين الثقافتين العربيّة والغربية، منها دراسة: (عبدالمجيد حنون)، بعنوان: (صورة الفرنسي في الرواية المغربية)[٢٠]؛ إذ قدّم تعريفًا للصورة بأَنَّها: ((تمثيل

يعتمد على معلومات شبه ثابتة ذات طابع عام ومعقول، ولها شيء من الواقع الملموس)) [٢١]؛ فالصورة برؤيته: انعكاس لواقع ملموس تنقل فيه المعلومات بشكل ثابت لا جدال فيه، وقد قُدمِت عددٌ من الدراسات التي تناولت الصورة في الرواية والقصة القصيرة، ففي مجال القصة نذكر (صورة البطل في القصّة القصيرة السعودية) لـ(عبير حامد)، وفي الرواية (صورة المرأة في الرواية العربيّة للناقد طه وادي)، وغيرها كثير، وقد اعتنى الأخير برصد واقع المجتمع من خلال رصده لصورة المرأة.

إنَّ خلق أي صورة روائية في أي عمل سردي لا يتحقق إلَّا ((داخل النص، وبما أَنَّنا أمام نصّ سردي فإنَّ مكونات هذا النص السردي من فقرة، ومشهد، وحوار، وأحداث، وفضاء، وشخصية، وانطباع ذهني ونفسي يثيرهما ذلك المجموع في المتلقي يسهم في ذلك التحقق))[٢٢]. إنَّ خلق صورة يتطلب تضافر تلك المكونات في العمل الفني؛ لتبرز بشكلها الحي في ذهن المتلقي.

وتعدّ اللّغة المادة الأساسية التي تنتج مختلف الصور الأدبية؛ فما الصورة إلَّا ((تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها))[٢٣]؛ فنجاح الروائي يرتبط بقدرته على رسم الصورة وتجسيدها بالكلمات؛ فيرسم شخصياته من خلال اللغة لتتحول إلى صور في أذهان المتلقي؛ فينتج عالمًا مجازيًا قد يقارب الواقع أو يتباين عنه[٢٤].

إنَّ مفهوم الصورة برؤية عددٍ من الباحثين والنقاد ما زال قيد الدّراسة، والمحاولة، والبحث المتواصل.

صورة الرجل في مجموعة العربة والمطر للقاصة (بديعة أمين):

إنَّ صورة الرجل في مجموعة (العربة والمطر) صورة مستوحاة من الواقع العراقيّ، حاولت القاصة أَنْ تُظهر حضوره الاجتماعي والنفسي، محملة إياه المسؤولية تجاه واقع المرأة المأزوم في عددٍ من قصصها؛ فحمَّل سردها هاجس المسكوت عنه في طبيعة العلاقة بين

الرجل والمرأة؛ فيبرز دفاعها عن الذات الأنثوية ووضعها في المركز، ورفض تبعيتها في مجتمع عُرف بطابع السيادة الأبوية ومركزيتها، وقد تعددت صور الرجل في مجموعتها، ومنها:

أولًا: صورة الرجل المتسلط:

إنَّ صورة الرجل المتسلط هي مدخل القاصة لإدانة ثقافة السلوك في مجتمعها، رغم اختلاف القاصات منهُ، وطرق مواجهته، والشخصية المتسلطة هي: ((من تحاول أَنْ تتحكم بغيرها من الشخصيات الواعية)) [٢٥]، وقد دأبت القاصة على فضح الصورة التقليدية للرجل وتفتيتها من خلال جُملة من المواقف التي قُدمت في صور مختلفة، وسيدخل في هذا الإطار الصورة النمطية للرجل (الأب، الزوج)، فضلًا عن صورته السلطوية؛ بوصفهِ رجل قانون، والصورتان تمثلان الذكورة في أعلى تجلياتها السلطوية؛ ففي قصّة (النافذة) تقدّم القاصة صورة زوج عنيف تقابلها امرأة ضعيفة مغلوبة على أمرها، وأب قاسٍ يقابله ولد صغير يمارس الرجل سلطته على الاثنين فيعاقب الابن بحبسه في غرفة صغيرة بعد عبثه بأوراق تخص عمله من دون معرفته بأهميتها، ويمنع زوجه من الدفاع عن ولدها من دون الاكتراث لما يترتب على ذلك الحبس من عقد نفسية واجتماعية مستقبلية لابنه فيجري تقديم الرجل (الأب/ الزوج) عن طريق الراوي/ البطل الابن الشخصية المحورية في القصّة من خلال السرد الذاتي؛ إذ يقول: ((ارتطمت بعنف على صفحة وجهي يد قوية مثل قبضة فولاذ ملتهب وبشكل لا إرادي، انفرجت شفتاي اليابستان بفعل شهقة حادة تمزق معها صدري الصغير... وبديكتاتورية عريقة أمر أمي أَنْ تفرغ غرفة صغيرة... خرجت أمي مبتئسة دون أَنْ تقول كلمة واحدة... عادت أمي والرعب يلفها كعباءة سوداء... سحبني بعنف كما يسحب خروفًا إلى حيث ينتظره ذئب يتطلع إليه... دفعني بعنف داخل الغرفة)) [٢٦]. لقد جاء وصف الراوي لوالده وصفًا ذاتيًا انطباعيًا مشحونًا بدلالات نفسية أظهرت مدى تحامله على شخص أبيه، وقد اعتمدت صياغة النص على السرد الذاتي ذي الإسناد الماضوي؛ فالأفعال: (ارتطمت، انفرجت، أمر، خرجت،

سحبني) دَلَّت على قوّة التوجّه نحو الماضي بما يشي إلى التصاق بصماتها المريرة في ذهنه، وقد وردت إلى جانب ذلك الإسناد أفعال مضارعة: (تمزق، تفرغ، نقول، يلف، ينتظر، يسحب)، وهي أفعال توحي بالتجدد والاستمرار أسهمت في إضفاء صفة فاعلية الحدث دفعة واحدة إلى ذهن القارئ.

وفي موضع آخر من القصّة يقدّم الراوي أبيه قائلًا: ((كان أبي قاسيًا... متعنتًا، واستبداديًا بشكل غريب... وكان الأساس الوحيد الذي بنى عليه نظريته في موضوعة الألم... هو المرأة؛ فالمرأة بنظره تربة الحياة... إنَّ المرأة تستطيع أَنْ تقدّم للعالم عشرة أبناء أو أكثر برغم الآلام التي تمزقها)) [٢٧]. يُظهر النص صورة الرجل الجدلية مع المرأة التي تتراوح بين السلطة مقابل الخضوع والاستكانة فالذكورة تُعدُّ في المخيال الاجتماعي رمزًا للسلطة والقوّة، فهي ((دليل على فحولة الرجل – الزوج وضمنها لمن يحفظ اسمه وملكه، ويتحمل مسؤولية عائلته من بعده)) [٢٨]، فيسترسل الراوي في تقديمه لصورة أبيه: ((كان ينطلق من فكرة المحافظ الذي يُعَدُّ المرأة تربة صالحة تتطلب رعاية خاصة للمحافظة على قدرتها الإنتاجية والخدمية)) [٢٩].

لقد جرى تقديم صورة الأب برؤية ابنه، وهي صورة تُعدُّ من المحاور المهمة في الخطاب السردي العربيّ؛ على أساس أَنَّ العائلة العربيّة عائلة أبوية، تحاط صورته غالبًا بهالة من الاحترام، والوجل، والهيبة؛ فتبدو محاولة القاصة في تقديم مرافعة لغوية سافرة ليس من أَجل إكساب المرأة بعض حقوقها المهدورة حسب، بلّ لتصفية حسابات اجتماعية ومفهومية مع الآخر/ الرجل الذي لا يحضر في العديد من قصص المجموعة إلَّا كرجل مستغل ومتسلط؛ ففي قصة (حياة خاصة جدًّا) تتجلى صورة الزوج صانع القسوة والشقاء لزوجه فالزوج يرغم زوجه المريضة على الذهاب إلى ينبوع الماء؛ لإحضار ماء العين لَهُ؛ كونه سبب الشفاء من الحصى؛ فيجري تقديم صورة الزوج من خلال الراوي العليم عبر سرده الموضوعي ((املئيه من

الينبوع وعودي... نظرت إليه بعينين توسد أجفانهما نعاس ثقيل... رفعت يدها الناحلة لعينيها...

– ولكن الطريق وعر... كيف أذهب إليه وأعود قبل طلوع الشمس)) [٣٠].

يظهر النص صورة الرجل القاسي فيبدو موقف الرجل المتزمت برأيه من المرأة، وتصل العلاقة بين الرجل وزوجه إلى حدّ الضرب على وفق ما ينقله الراوي ((ارتفعت كف ثقيلة ضخمة... معقوفة الأصابع وهوت على خدها... انطلقت من بين شفتيها صرخة ألم...)) [٣١]. تتراءى صورة الرجل المتسلط على شخص زوجه، إذ تحاول القاصة أَنْ تدين تلك الصورة، فقد استعانت بالوصف الانتقائي في رسمها لأبعاد الشخصيتين؛ فقد انتقت من أوصاف الرجل (كفه الثقيلة الضخمة، معقوفة الأصابع)، وهي أوصاف تشير إلى مدى غضب الرجل وقسوته، في حين انتقت من أوصاف المرأة الفيزيولوجية (يدها الناحلة)، وهي أوصاف تدلّ على ضعف بنية المرأة من الناحية الجسمانية ومرضها، وما يتبعه من إرهاق، في حين يظل القارئ جاهلًا بالكثير من أبعاد الشخصيتين الاجتماعية والخارجية، ورُبَّما تعبّر قصّة (علاقة إنسانية) عن حضور الأنا الأنثوية ورغبتها في الحصول من المجتمع الذي يمثله الذكر على ما تريد أو في إضاءة كينونتها الإنسانية، بما ينسجم وروح العصر وثقافته؛ فيبدو تردد البطلة في إبداء مساعدتها على دفع الأجرة المتبقية لأحد الركاب بدلًا من السائق؛ لعدم امتلاكه بعض النقود صغيرة الفئة ((ماذا يحدث لو أعطيته الدرهم؟ هل يقبل أَنْ أفعل ذلك؟))[٣٢]. تستعين القاصة بالحوار الداخلي؛ للتعبير عن رغبة البطلة الدفينة في تجاوب السائق معها، إلَّا أَنَّها وبحسب ما ينقله الراوي العليم عنها: ((لم تجرؤ أَنْ تترجم أمنياتها إلى كلمات مسموعة... كانت تعرف أَنَّها أمام رجل شرقي عتيق))[٣٣]. تظهر محاولة القاصة في التوغل في تخوم الواقع اليومي؛ لتكشف عن إشكالاته الحقيقية، ولتبئر مشكلاته العميقة فطبيعة العلاقة ((بين الرجل والمرأة غدت عنوانًا كبيرًا لإشكاليات التطور، أو التقدّم، أو التخلف، والارتداد؛ فالقاص لا يعكس

بكتاباته موقفه الفردي، بل يجسد رؤى مختلف الفئات أو الشرائح والطبقات الاجتماعية التي ينتمي إليها)) (٣٤).

وفي قصّة (الموت بين الخطوط) تستعرض القاصة صورة رجل القانون/ رجل المرور، وتكشف عن مدى تزمته برأيه؛ فهو يرفض الإنصات لرأي إحدى النساء المارات حول خطوط العبور والحادث الذي أدى بوفاة أحد الأولاد؛ بسبب تلك الخطوط ((النفرات شيء جديد، ويعكس قدرتنا على التطور... غير أَنَّ هذا ينبغي ألَّا يسري على سيارات الأجرة الخاصة... فإنَّ حياة إنسان يجب أَنْ تأتي قبل النظام)) (٣٥)؛ فيرد شرطي المرور على كلام المرأة الشخصية المشاركة في أحداث القصّة بالقول: ((- أختي - قال بامتعاض واضح وشيء من كبرياء يمنحه إياه كونه رجلًا في بلد شرقي - الشارع والنظام لم يخلقا كي تنافسهما النساء))(٣٦). إنَّ الحوار السردي الدائر بين الشخصيتين يضعنا أمام وابل من الأحكام الجاهزة عن الحياة، والحقوق، والنظام؛ فغدا الحوار أَقرب إلى المرافعة غير المتسقة مع السرد؛ وكأنَّ القاصة تدافع عن جنس النساء وليس عن كبرياء بطلتها؛ بوصفها امرأة، فيبدو الحضور المباشر للقاصة واضحًا حدّ إسقاط أفكارها المستعارة بشكل مباشر؛ فتقع في شبهة إصدار الأحكام المتداولة بشكل مضخم؛ نتيجة المبالغة في تغليب ضمير القصّة على مجريات الواقع، فلولا كثافة الفكرة الزائدة داخل السرد التي أحالت القصّة إلى خطاب لكان بالإمكان التقاط الظلال النفسية والاجتماعية للشخصيات داخل القصّة.

وفي قصّة (الرغبة الأخيرة) يجري تقديم صورة رجل القانون/ مدير السجن من الراوي العليم بروح تهكمية ساخرة ((إِنَّهُ لم يكن يتمتع بأي ذكاء خاص... وحين جرى لَهُ اختبار ذكاء في المدرسة قبل خمسة وثلاثين عامًا كان (الاي - كيو)؛ أي حاصل ذكائه، كما أبلغوه، دون المتوسط بكثير، وكان رأسه يحتفظ بذاكرة تتجاوز في رداءتها أية ذاكرة سيئة اعتياديًا...))(٣٧) فيظهر الراوي جهل مدير السجن، ويبرز ضعف شخصيته وذاكرته في تردده على تنفيذ رغبة سجينه الأخيرة قبل إعدامه ((بقي مدير السجن يذكر لحظات طويلة قبل أَنْ يأمر الحارسين

بإعادة السجين إلى زنزانته؛ ولكن المدير لا يتذكر أحدًا من الذين نفذ فيهم حكم الإعدام حتّى الآن، طلب رغبة معقولة)) (٣٨). إنَّ وصف الرجال بقلة الذكاء هو وصف تدأب القاصة على تكراره بقصدية واضحة من خلال رواتها؛ لتضاعف منسوب حنق بعض الكاتبات من الإناث على الذكور دون الالتفات إلى كون الذكر قيمة حياتية الأمر الذي يهدد فنية القص أَحيانًا.

ثانياً: الصورة السلبية للرجل:

تبدو الصورة السلبية للرجل في قصّة (النافذة) متمثلة بشخص الابن الذي يطمح لأنْ يكون كاتبًا في المستقبل؛ لكن تقف حادثة حبس أبيه لَهُ عائقًا يمنعه من تحقيق ما يصبو إليه، والشخصية السلبية كما يعرفها الدكتور (عبدالقادر القط) تتجسد بـ((أولئك الذين يقفون جامدين ليتلقوا الأحداث كما تجيئهم، يستديرون الحظ آسفين نادمين ويستجيبون لإيحاءات من حولهم في استكانة ويخضعون لإرادة البيئة... ولا تعدو عواطفهم وانفعالاتهم أَنْ تكون إحساسات داخلية مكبوتة لا تنطلق إلَّا في الأحلام والتخييل)) (٣٩). إنَّ الشخصية السلبية تتسمُ بالضعف والتردد أسيرة الماضي فتستعين القاصة بالراوي المشارك (زميلة البطل) في تقديم صورة حبيبها قائلة: ((شعرت نحوه برثاء يشوبه احتقار حقيقي... فأنا لم كان املك القدرة على احترام إنسان مثقف منزوي في ركن مظلم من رأسه عملاق بدوي.. إلَّا أَنَّي بدأت أدرك أَنَّهُ رُبَّما لم يكن كما ظنت كان في وضع أَشد بؤسًا...؛ فهو لم يكن قادرًا على أَنْ يعيش خارج الزنزانة الأبوية... أو خارج السنوات الأولى من حياته...)) (٤٠). إنَّ صورة الرجل برؤية زميلته تفصح عن شخصية مقموعة هامشية ضعيفة الإرادة؛ فعلى اعتبارات الاضطهاد على البطل من الأب فإنَّهُ يخلف في داخله ندوبًا لم تندمل؛ فيضحى نهبًا للإحباط وعلاقته بالمرأة التي يحب تظل شوهاء، وهو لا يقبل بالحياة المعيشة وعلاقته بالآخرين مخفقة دائمًا؛ بسبب العنف الذي لقيه من أبيه، وهذا برأينا يُظهر ناحيتين فنيتين، أولاهما: تتمثل بتشابك زمني الماضي والحاضر في ذهن الشخصية هو الذي أسهم في سبر أغوارها وتعليل سلوكها، وثانيهما: جرى تقديم صورة الأب من خلال السرد الذاتي بضمير المتكلم في الغالب، إلَّا أَنَّ عدم تسمية الوالد على مدار

القص يجعله شخصية قابلة للتعميم؛ مِمَّا يكشف عن وجهة نظر البطل الراوي ونظرة جيله من الأبناء إزاء الآباء؛ فهم يتطلعون إلى علاقات أكثر انسجامًا مع الآباء.

وفي قصّة (العربة والمطر) تعتمد القاصة على اللّغة الإقصائية في إخراس الرجل أو تغييب صوته حدّ الإماتة؛ فيتبدى لنا التضاد في صورتي الرجل والمرأة، الرجل العاجز مقابل المرأة القوية، ويتأتى عجز الرجل من مؤثرات قدرية تتعلق بمرضه، وهو ما يقدمه الراوي العليم في سرده الموضوعي: ((كان الجزع – منذ أَنْ قرأت التقرير الطبي الثاني... يسكن كُلّ خلية في جسدها ورم في العظم))[٤١]؛ فتبرز قوّة المرأة من محاولتها إسناد زوجها وإيصاله إلى الطبيب بعد تسمر العربة التي تحملهما في الوحل إثر ليلة ممطرة، وهو ما يبدو من خلال الحوار المرصع بالسرد فنقرأ: ((– هيا – هيا – لا تبتئس... ضع يسراك على كتفي وامسك عصاك بيمينك... طوقته من خصره... وضع يسراه على كتفها... لتبدأ المسيرة... خطوة... خطوة... مثل طفل يخطو خطواته الأولى، حتّى بلغا العربة... لابُدّ أَنْ نفعل ذلك فهي ما فعلت كُلّ ما فعلت لتتسمر في الأرض))[٤٢]. يتكشف توظيف القاصة للموروث الدّيني في سياقها السردي مِمَّا أضفى على لغة القص أبعادًا دلالية لها أثر عميق في لفت انتباه القارئ إلى النص؛ فكان من مظاهر التناص استدعاء الآيتين (١٧ و١٨) من سورة (طه) في قوله تعالى: ﴿وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَٰمُوسَىٰ ﴿١٧﴾ قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّؤُا۟ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَىٰ غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَـَٔارِبُ أُخْرَىٰ ﴿١٨﴾﴾[٤٣]؛ فتتضح إقامة النص الجديد المستلهم من النصّ القُرآني؛ فيظهر الاستفهام التقريري ليرتب عليه المعجزة فيها؛ لتأكيد نزعة التفوق عند المرأة.

وفي قصّة (الشاي) تقدّم القاصة صورة لرجل ريفي يعجز عن طلب كوب من الشاي يسُّد رمقه بعد رحلته الطويلة من الريف إلى المدينة، وهو ما يُقدمهُ الراوي العليم في سرده الموضوعي: ((انحدرتا عيناه تراقبان الأقداح الفارغة التي كان يمسك بها وهو يتابع طريقه نحو موقد شاي، ومات الشوق في المدينة الكبرى... لكن العطش ظل يتأجج لصق اللهاة))[٤٤]. لقد أضفى الفعل (ظل) على السياق دلالة الماضي المستمر؛ إذ يشيع الفعل (ظل) داخل

سياقات قصّة (الشاي)؛ بوصفهِ فعلًا مساعدًا مقترنًا بالبناء اللّغوي للفعل المضارع (يفعل)؛ فيستمر بطل القصّة في المراقبة دون الفعل أو تحريك الساكن، ويقوم النادل بتقديم كوب الشاي إليه: ((كان مذاقه أشبه بالعلقم قد اجتاح كُلّ ثنايا فمه... أبعد القدح عن شفتيه وتطلع فيه بعينين غامت فيهما الفرحة)) (٤٥).

يكشف النص عن الخلجات النفسية والنوازع الداخلية لبطل القصّة، وقد كشف تسلسل المشهد عن تتابع واضح في النسق السردي يدفعنا إلى رصد توظيف جمالي للحركة في النص.

وفي قصّة (القطار) تتسبب المؤثرات القدرية من جديد في تلكؤ مفتش التذاكر عن أداء عمله بشكل سليم؛ فقد أدى تحطم نظارته منذ زمن غير قليل إلى عدم قدرته على رؤية ثقوب التذاكر أو تمييز عددها؛ فكان عمله مدعاة لسخرية ركاب القطار، وهو ما يفصح عنه الحوار الذي يجري بينه وبين الركاب والذي يجري تقديمه ضمن ثنايا السرد: ((انبرى أحد ركاب العربة موجهًا الحديث للمفتش:

– حسنًا لقد تطلعت طويلًا في التذكرة، فكم هو عدد الثقوب الموجودة فيها؟

أجاب المفتش:

– أتريد الحق لا أدري... إنَّني لم أرَ فيها أي ثقب؛ لكن افترض أَنْ يكون هناك ثقوب واحد... ثقب واحد فقط)) (٤٦). فيرد عليه الراكب باستهزاء: ((إنَّها لمهزلة حقًا، ألا ترى كُلّ هذه الثقوب أم تظن النَّاس مصابون بالعمى جميعًا؟

– استغفر الله... استغفر الله... أرجوك لا تغضب)) (٤٧). لقد استطاعت القاصة أَنْ تنسج خيوط الوصل مع التراث الدّيني؛ فنرى هذا الأثر الدّيني بارزًا على نحو ما جاء في قوله تعالى الآية (١٩٩) من سورة البقرة: ﴿ ثُمَّ أَفِيضُواْ مِنْ حَيْثُ أَفَاضَ ٱلنَّاسُ وَٱسْتَغْفِرُواْ ٱللَّهَ ﴾(٤٨)؛ فيظهر النص مدى استيعاب القاصة للدلالة الكليّة للموروث أوّلًا، ثمَّ استثماره مازجة بينه وبين الواقع المعيش بما يتوافق وتوظيفه مع القيم الإسلامية والأخلاق العربيّة الأصيلة.

ثالثاً: الصورة الإيجابية للرجل:

برزت صورة البطل الإيجابي في الإبداع القصصي عند همنغواي، ونجيب محفوظ، ويحيى الطاهر عبدالله في بعض قصصهما(٤٩)، والبطل الإيجابي هو من ((يسعى جاهدًا ومحاولًا للتغيير لما يحمله من إحساس وإرادة باطنية قادرة على تغيير العالم)) (٥٠)، وتظهر الصورة الإيجابية للرجل في قصّة ((الوجه الذي فارق الزمن)) متمثلة بالجندي الذي تنبع إيجابيته من إصراره على حمل صديقه وعدم تركه بعد قتله في أَرض المعركة، على الرغم من الصعوبات التي اعترضت طريقه: ((وبيد متشنجة سحب الغطاء الصوفي على وجه حسين، لف الجثة جسدًا وحملها على صدره... حين وصل فسحة التجمع، وضع جثة حسين على ظهر أحد البغال... دفقة من رصاص انطلقت من مكمن بعيد)) (٥١). لقد أسهم اعتماد القاصة على الراوي المراقب في تقديمها لصورة الرجل الشجاع على التقاط حركاته، ورصد أفعاله ينقل ويتابع، ممثلة بهدف تقديم صورة كاملة عنه: ((ساحت أصابعه فوق حاجبين انعقد ما بينهما... ثمَّ... مدَّ يده إلى الغطاء من جديد... أزاح ذلك الجزء الذي كان يغطي الوجه... ضغط على زر المصباح... وسقطت حزمة من النور على الوجه الذي فارق الزمن)) (٥٢).

تتضح صورة الرجل الشجاع الذي يتصف بالإقدام فلا يردعه رادع عن إتمام واجبه، وتبدو الإيجابية في قصّة (الأفعى) في شخص الخياط الماهر المتقدّم بالسن؛ إذ يبذل قصارى جهده في خياطة قطعة قماش عُرضت عليه من أحد الزبائن، ومع سمك تلك القطعة وغرابتها يصمم الخياط على تكرار المحاولات، وتقديم بدلة أدهشت الناظرين إليها ((لنجرب حظنا مع الصمغ، وكانت النتيجة مدهشة، لقد التحمت قطع القماش ببعضها التحامًا عجيبًا؛ حتّى أَنَّ المرء لا يستطيع أَنْ يميز الخيط الفاصل بين قطعتين متجاورتين في البدلة، وحين انتهت العملية كُلّها كانت النتيجة باهرة حقًا))(٥٣).

لقد برزت إيجابية الخياط في عدم استسلامه لما واجهته من صعوبات ومحاولاته الجادة في تقديم ما يسر الآخرين، وقد نجحت القاصة في تقديم الفكرة بصورة ممتعة؛ مِمَّا يدفع القارئ إلى التفاعل معها والتأثر بها.

يتبين جليًا بعد الاطلاع على الصور الثلاث للرجل التي تظهر في قصص المجموعة بأَنَّ القاصة قد سجنت الرجل في خانة نمطية لا تتجاوزها إِلَّا قليلًا، وهي خانة الرجل الشرقي المتسلط، والقاسي متغافلة عن حضوره في القصّة بوصفهِ شخصية لها وجود بالمقابل لوجود المرأة وصوت متميز صالح لتحقيق الجدل والتناقض الضروريين لكُلّ كتابة سردية. إنَّ صورتي الرجل المتسلط والسلبي في مجموعتها ليستا بالصورتين المنفردتين للرجل؛ إذ نلحظ وفي الكثير من الأعمال النسّوية العربيّة، هذا النموذج للرجل؛ فالصورة متقاربة على أساس أَنَّ المجتمع الشرقي مجتمع أبوي ذكوري؛ إذ يسيطر فيه الرجل على أَغلب شؤون الحياة الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية.

المبحث الثاني
تقديم صورة الرجل فنياً

لقد استطاعت القاصة أَنْ تجعل من تقنية الحوار، والمكان، والزمان وسائل تضاف إلى غيرها من التقنيات السردية التي ذكرت في المبحث الأَوّل قدمت من خلالها القاصة صورة الرجل، وكشفت عن أبعاد بعض شخصياتها الذكورية، وقناعاتهم، فضلًا عن رؤيتهم للآخر في قصص المجموعة.

أولًا: الحوار ودوره في تقديم صورة الرجل:

يُعَدُّ الحوار من الصيغ القصصية المهمة التي تسهم في ((إظهار خصائص الشخصية المتفردة وعرض وجهة نظرها المتميزة إزاء الأحداث، والمواقف المحيطة)) [٥٤]؛ فيعرف بـ((الثرومتر الحساس للشخصية، وأبعادها، ونموها، وصراعاتها، وجوهرها الروحي والإنساني))[٥٥]؛ فالحوار على وفق ما تقدّم عنصر فعال في تصوير الشخصية وإضاءة مكامنها، وتعريف القارئ بها، ويأتي الحوار على صورتين، أولهما: الخارجي أو ما يسمى بالديالوج Dialogue ويُعرف بالحوار الظاهر، وهو عرض للتبادل الشفهي بين شخصيتين أو أكثر[٥٦]، وثانيهما: الحوار الداخلي يعني حديث النفس أو ما يسمى بالمنولوج Monologue) وهو حوار بلا صوت يعرف بالصامت يدور في إطار العالم الداخلي للشخصية، وفيه تتناجى الشخصية بحديثها الخاص الذي لا تستطيع أو لا تريد البوح به[٥٧].

وقد لجأت القاصة إلى تقنية الحوار، ولاسِيَّمَا الخارجي منهُ في تقديمها لصورة الرجل والإحاطة بأبعاده الفكرية والنفسية، ففي قصّة ((حياة خاصة جدًّا)) يكشف الحوار الذي يدور بين الابنة والأم عن مدى سطوة الرجل، ومستوى تفكيره، ورؤيته للمرأة ((إذا خلقني الله أكثر ذكاءً من الرجل... ماذا أفعل؟

– آه.. في هذه الحالة دعيه يشعر إِنَّهُ أذكى منك.

– وإذا كان غبيًا... غبيًا وبليد الإحساس؟

– حتّى هذا دعيه يتوهم إنَّهُ أذكى منك؟

– ولماذا؟

– ألم تقولي إنَّك تريدين أَنْ تكوني سعيدة هذه وصفة السعادة)) [٥٨].

لقد أسهمت العبارات الحوارية في بيان موقف الأم والابنة من الرجل أيضًا كما يحدث في وعيهما، وكشف عن بعض أبعاد شخصيته الداخلية (غبيًا، بليد الإحساس)، أَمّا الابنة فهي إنسانية ذكية ترفض إدعاء الغباء أمام زوجها؛ بدافع تخفيف سطوته عليها، فتجيب والدتها بالقول: ((لا... لا يا أمي... لا أريد هذه السعادة، لن أتظاهر بالغباء... إنَّهُ يساوي عمليّة وأد)) [٥٩].

يكشف الحوار عن العلاقة الاجتماعية المشوهة بين الرجل وزوجه؛ حتّى تكاد نفقد علاقة سوية بينهما، ولنا أَنْ نشير إلى استحضار القاصة المثير للتراث الجاهلي المتجسد بـ(الوأد) الذي ما زال حاضرًا في الأذهان، فضلًا عن قضية القتل غسلًا للعار، وهو ما يتشظى في ختام حوار الأم لابنتها وتوجيهها لها قائلة: ((لا ترفعي عينيك أبدًا يا ابنتي في حضرة الرجل... وصوتك أيضًا لا ترفعيه... أَما سمعت كم عدد النساء اللاتي قتلن بأيد الرجال؟ أسمعت مرة واحدة أَنَّ امرأة قتلت رجلًا واحدًا غسلًا للعار؟))[٦٠].

يبدو الحوار متعددًا في أبعاده ودلالاته حوارًا ينهض على بنية فكرية، فالرجل إنسان لَهُ حضوره وتميزه وينتمي إلى العالم من جهة، والمرأة إنسانة لها مستحقاتها الوجودية التي ما انفكت الذكورة تقصيها عنها بوابل من الأحكام والقيم المروءة بنحوٍ خاطئ من جهة أُخرى، ويعبر الحوار الخارجي الذي يجري بين أحد الجنود والضابط في قضية (الوجه الذي فارق الزمن) عن مدى شجاعة الضابط وإيثار الآخر على نفسه: ((سيدي... لقد انتهينا.

– لقد وضعنا على كُلّ بغل جثة أو اثنتين.

– حسنًا سنذهب الآن.

– سيدي... دعني أحمل القتيل إلى هناك.

– كلا... سأحمله أنا)) [٦١].

أَظهر الحوار جانبًا من صورة الضابط فبدا متفانيًا في واجبه، وقد أتسم الحوار بالإيجاز فكان مناسبًا لواقع حال الشخصيات المتحاورة في هول أَرض المعركة، وقد تضمّن الحوار تعالقات نقلت دلالة الصيغة إِلى الحالية والمستقبل القريب تمثلت بـ(الآن والسين) وهي قرائن وردت في ضمن السياق السردي الاستباقي المتعلق باندفاع الضابط؛ فبرزت الحاجة السياقية التي استدعت هذا الاستعمال فوظف الحوار للكشف أيضًا عن أحداث حدثت وأخرى ستحدث لاحقًا.

ويقوم الحوار الخارجي الذي يجري بين أحد المواطنين الراغبين بتخطي خطوط العبور؛ ليصل بإحدى المريضات إِلى العيادة في قصة: ((الموت بين الخطوط)) وشرطي المرور الذي يلزمه بالعبور من خلال تلك الخطوط على الوصف والتحليل: ((لماذا يذهب النَّاس إِلى الأطباء؟ وبرغم أَنَّ السؤال كان بعيدًا عن موضع النقاش إِلَّا أَنَّ الشرطي أجاب بثقة:

– للمعالجة.

– تقصد لإنقاذ حياتهم من الموت

– طبعًا... طبعًا

– هلا قلت لي إذن، أي شيء وجد من أَجل من؟ الخطوط من أَجل النَّاس أم النَّاس من أَجل الخطوط؟

وجد نفسه يقول دون أَنْ يكون متأكدًا:

– طبعًا الخطوط من أَجل النَّاس))[٦٢].

ينطوي هذا المقطع على جُملة من الحوارات الخارجية التي بدت ملتحمة بالسرد، وهو ما يعرف بالحوار السردي أسهمت في تقديم صورة رجل القانون، والكشف عن موقفه الفكري الذي أتسم بالحيرة، والشتات والتزمت بالرأي. وقد قلَّ اعتماد القاصة على الحوار الداخلي في

تقديمها لصورة الرجل، إلَّا ما ندر، ففي قصّة (النافذة) تستعين القاصة بالحوار الداخلي في الكشف عن مشاعر الابن الشخصية المحورية في القصّة، وتظهر أمنياته التي تبقى مكبوتة التي تبرز في حوار البطل الداخلي مع نفسه ((أي شيء هناك يا ترى في الجانب الآخر من الدار... وراء تلك النافذة القميئة المترفعة حدّ الموسى نفسه ذاك كان يمزقني وأنا أمام نافذة في غرفتنا الجديدة... لقد نسيت كسر ساقي تمامًا... أُكتبِتَ عليَّ أيضًا أَنْ لا أرى البيوت الشعبية أبدًا؟!))[٦٣].

لقد أثارت رؤية البطل لغرفته الجديدة ونافذتها تذكارات أليمة أسهم الحوار الداخلي في التعبير عن أزمة الشخصية وما يعتريها من تموجات وانكسارات فبدا كلامها غير منتظم وعفوي، معبر عن التجربة الباطنية للبطل.

ومن الجدير بالذكر غلبة تقنية الحوار، ولاسِيَّمَا الخارجي منهُ في تقديم صورة الرجل، مِمَّا يشي إلى رغبة الشخصيات إلى توسيع الذات واثبات الحضور فأسهم الحوار في إضاءة كينونة الشخصيات الذكورية المتحاورة، وتعريف القارئ بقناعاتها ورؤيتها للحياة.

ثانياً: المكان وعلاقته بالرجل:

يُعرف المكان بأَنَّهُ: ((الميدان لحركة الأشخاص، ومسرح الأحداث، وتجسيد الأفكار))[٦٤]، فمن خلال المكان نستطيع قراءة الآخر، وقراءة سايكولوجية ساكنيه، مع فهم طرائق حياتهم، وكيفية تعاملهم مع الطبيعة[٦٥]؛ فالمكان كما هو معلوم ((يكتسب هويته من هوية الإنسان الذي يعيش فيه تمامًا، كما يؤثر في الإنسان؛ فيكسبه هوية خاصة، والكاتب لا يمكن أَنْ يصور أو يقدّم مكانًا مجردًا من التجربة الإنسانية)) [٦٦].

إنَّ طبيعة المكان تتحدد على وفق رؤية الشخصيات إليها، ولنا أَنْ نشير إلى حضور المكان المعادي برؤية الشخصيات بشكل بارز في قصص المجموعة، ففي قصّة ((الموت بين الخطوط)) تشكل خطوط عبور المارة نقطة لموت صبي صغير، فضلًا عن موت مريضة يقف التزام شرطي المرور بالعبور من تلك الخطوط حصرًا سببًا في تأخرها للوصول إلى

الطبيب؛ مِمَّا أدى إلى مفارقتها للحياة ((ماذا استطيع أَنْ أفعل وأنا أقف تحت القانون؟ ولو سمحت للسيارة بالوقوف أمام العيادة، فماذا سيحدث؟ سيكون على المريضة أَنْ تعود إلى هذه النقطة تمامًا كي تعبر الشارع من نقطة العبور هذه))[٦٧].

إنَّ للمكان في هذه القصّة دلالاته في السياق القصصي فـ(السيارة، ومنطقة العبور، والشارع، والعيادة) أماكن منحت عنوانًا لفعل الرجل/ رجل القانون؛ فخضع سلوكه لسلطة الموقع الذي يعمل فيه، وغالبًا ما يعكس المكان ما يجول بخاطر الشخصيات من الأحاسيس الداخلية ((سواء أكانت فرحًا أو حزنًا، أو شعورًا بالأمن أو الخوف، والطمأنينة أو القلق، والرعب، وتوقع الشر))[٦٨]؛ فتعدّ قصّة (الرغبة الأخيرة)) مميزة باشتراك الزمان والمكان في تصوير أجواء الفزع والترقب التي توحي بالشر على نحو ما يقدمه الراوي العليم ((يعرف إنَّهُ بريء تمامًا؛ ولكنه لا يدري إنْ كانت تلك أطول ليلة أم أقصر ليلة في حياته؛ حيث كان... بعد أَنْ أَخذ ظلامها يتوارى وراء الأفق يقف وجهًا لوجه أمام مدير السجن، لقد جاءه حارسان ثقيلان من حراس السجن وفتحا باب الزنزانة التي كانت تئن أنينًا يوجع القلب بسبب الرطوبة))[٦٩].

لقد تعددت الوسائل التي اتكأت عليها القاصة في رصدها للمكان المعادي/ السجن؛ فالنص يفصح عن مشاعر البطل الداخلية في الحبس، وبلورة مأساته فتشترك الحواس الراصدة لمفرداته فرصد المكان بصريًا بالإشارة إلى ظلمته، فضلًا عن حاسة السمع (تئن، أنينًا) مشيعة مناخًا من التوجس والترقب، ويُظهر فقدان إحساس البطل بالزمن بسبب سأمه من المكان، وطول مُدّة حبسه، واختناقه من الأجواء المحيطة به.

وتربط القاصة في قصّة ((الوجه الذي فارق الزمن)) بين طبيعة المكان/ الجبهة في كونه مكانًا معاديًا وبين إحساس البطل تجاه ذلك المكان ((كان الطريق إلى الواد ملتويًا شديد الوعورة... وإنَّ عددًا غير قليل من الجانبين قد سقط... شعر بخوف يعصر أحشاءه... صورة الرأس الآخر، ارتعشت في رأسه)) [٧٠].

تتجلى مشاعر الشخصية إزاء المكان المعادي/ الجبهة مشاعر مليئة بالخوف والفزع، ولم تأتِ القاصة فيما تقدّم بوصف تفصيلي مستقصي لمعالم ، بل جاء وصفها للأمكنة المعادية بإشارات وصفية متناثرة في أثناء السرد، في حين انصبت عنايتها على بيان أثر المكان في شخوص قصصها أنفسهم.

وقد أبرزت القاصة أثر تبدل المكان، وتغير العوامل الطارئة في ساكنيه، فقد وفقت القاصة في رصد أثر تبدل المكان على البُعد النفسي لساكنيه، ويتجلى هذا الملمح في قصّة ((النافذة)) إذ راحت ترصد المكان على مرآة سلوك بطل القصّة الذي صاحبه عبر رحلة مكانية وزمانية متعددة وطويلة، فغدت النافذة إطارًا دلاليًا حاضنًا للتجربة؛ إذ كانت تتنازعه حالتان متنافرتان، حالة التطلع والانشراح، وحالة الحبس والاختناق، وهنا تصبح النافذة فضاء للنص، وهذا ما سيتضح في تقديم الراوي المشارك (زميلة البطل) لأحداث القصّة، إذ تقول: ((يحب غرفتنا الواسعة الوضيئة التي تدخلها الشمس صيفًا وشتاءً بلا تحفظ، ورُبَّما كان حبه لها إكرامًا للنافذة الكبيرة التي تلتهم أكثر من ثلث مساحة الجدار المقابل لَهُ)) [٧١]. إنَّ شغف البطل بالنافذة/ المكان يدلّ على نظرته المستنيرة إلى الأشياء وتطلعاته المستقبلية ((كان يعتقد اعتقادًا لا يمكن زعزعته أَنَّ نصف الأدب يتكون أساسًا من مراقبة النَّاس حركاتهم... تصرفاتهم))[٧٢].

كان للمكان/ النافذة رؤية جمالية ساعدت على الكشف عن موقف الرجل الثقافي، وقد مزجت القاصة بين تفاصيل المكان البسيطة وإحساس الرجل الذي سرعان ما يتبدل من السعادة إلى الحزن بعد انتقال مكتبه إلى مكان آخر، وتبدل غرفته بأخرى على نحو ما يصفه الراوي قائلًا: ((وأخيرًا انتقلنا إلى المبنى الجديد... ولحظة فتحت باب الغرفة واجتزت عتبتها شيء مثل ومضة سيف انسل من رأسي آتيًا من عالم منسي بعيد، فيما أحسست أَنَّ قبضة من حديد أخذت تشد بقوة متصاعدة على رقبتي خلت أَنَّ عيني قد خرجتا من محجريهما)) [٧٣].

لقد تبدل إحساس البطل إثر رؤيته لغرفته الجديدة فكانت سببًا في إحساسه بالضيق

والاختناق لإثارتها تداعيات غير حرة منطقية خاضعة لعلاقة سببية ترتبط بحادثة حبس أبيه لَهُ سابقًا ما زالت نتائجها مغروسة في أعماقه؛ فبدت أهمية توظيف المكان بوصفه عاملًا من عوامل تشكيل الشخصية وكونه وسيلة للإدراك وتحقيق المعرفة، واطلاعنا على العالم الداخلي والخارجي للشخصية، وفي قصّة ((الشاي)) يصف الراوي العليم المكان بالعمومية أَنَّهُ (المدينة) قائلًا: ((هكذا هي عادة المدينة الكبيرة))[٧٤] أية (مدينة) هي المكان الجديد الذي يقصده البطل المغترب، ولم يحقق أمله في شرب قدح من الشاي بعد ان يقصد أحد مقاهيه الذي يصفه الراوي قائلًا: ((جال بعينين غريبتين في أرجاء المقهى حتى لمح في ركن قصي ثمة مقاعد لم يجلس عليها أحد... احتل واحدًا منها بعيدًا عن الآخرين... من خلل الجو الرمادي الذي كان يجوب فيه دخان أزرق مصفر رأى وجوهًا سمرًا يغسلها الشحوب بدت وكأنَّها تطفو بعيدًا عبر عتمة مشوشة، أيد ترتفع، ويعلو معها شرر يتألق في العتمة)) [٧٥]. إنَّ احتفاء القصّة ببعض التفصيلات المادية اليسيرة للمكان/ المقهى والمتمثلة بـ(المقاعد، الدخان، العتمة، الشرر) قد أضفى على فضاء السرد واقعية أسهمت في تدفق الحدث، وتقديم شخصية الرجل؛ فاختياره للمعقد المنزوي يشي إلى إحساسه بالغربة والانزواء لجدة المكان؛ فيبدو الأثر النفسي لتبدل المكان واضحًا.

ونجد التواشج بين المكان/ بوصفه حيزًا ماديًا والزمان بوصفه فضاءً روحيًا بوضوح في قصّة ((القطار))؛ إذ يصوران معًا الحالة النفسية والجسدية لبطل القصّة ((بعد أَنْ تحطمت نظارتي القديمة ألفت منظر كُلّ الأشياء... المقاعد... الممرات... الأبواب... النوافذ... الخط الحديد والقطار، وهو يروح ويجيء بين محطتين لا جديد فيهما... إنَّني مصاب بنسيان شديد ما أَنْ أرى شيئًا أو أفعل شيئًا حتّى أنساه؛ فما حاجتي بنظارة لا أرى فيها غير ما أنساه فورًا؟!))[٧٦]. هناك علاقة واضحة بين المكان والرجل؛ فألفته لمنظر كُلّ الأشياء تدلّ على طول المُدّة التي قضاها في عمله مفتشًا للتذاكر... وتظهر المقابلة بين استمرار القطار في

ذهابه وإيابه بين محطتين وبين نسيان بطل القصّة لكُلّ ما يراه أو يسمعه؛ لتعبر عن الحالة النفسية التي عليها الشخصية.

لقد كان للمكان في كُلّ ما سبق أثرًا في رسم صورة الرجل، والإفصاح عن نوازعه الداخلية دونما العناية بالوصف المستقصي لمعالم الأمكنة، مع الإشارة إلى أَنَّ رؤية الشخصية هي المحدد الأساس لألفة الأمكنة أو العكس في قصص المجموعة.

ثالثاً: الزمن وأثره في تقديم صورة الرجل:

- منظور الرجل للزمن:

يُعَدُّ الزمن أهم مكونات النص السردي؛ فهو يتضح في عناصر النص كُلّه، وتظهر ملامحه بارزة على ملامح الشخصيات وطبائعها، وسلوكها؛ فالأحداث التي تسرد في النص، والشخصيات التي تجسد في العمل القصصي كُلّها تتحرك في زمن محدد، لربما يقاس بدقائق، أو ساعات، أو أيام، فإنْ عُدَّ ((الأدب فنًا زمنيًا فإنَّ القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقًا بالزمن))[٧٧]، وقد اعتمدت القاصة (بديعة أمين) على الزمن المستدير أو المنقطع الذي يميل إليه أكثر القصاصين المعاصرين، وهو زمن يعتني بالعالم الداخلي للشخصية، وفيه يتحرك القاص مع شخصياته من خلال تيارات الوعي السايكولوجية ضمن أُطر زمانية يتصل فيها الماضي بالحاضر، وبالمستقبل بخيط وجداني يتسم بالدقة والمتانة[٧٨]، ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا: إنَّ عنصر الزمن في مجموعة ((العربة والمطر)) أغلبه من هذا النوع من الزمن؛ فقد شكّل الزمن عند القاصة أساسًا مهمًا حين يعبر عن توتر شخصياتها من الرجال، وتأزمها في مواجهة مشكلات الحياة اليومية حتّى البسيطة منها؛ فتبحث الشخصية عن مخرج من هذا الأمر؛ فأضحت صفتا التوتر والقلق صفتان بارزتان وجوهريتان في حياة شخصياتها في حركاتها، وسلوكياتها إزاء مواقف الحياة المتباينة، وقد أَخذ الزمن السايكولوجي عن القاصة منحيين مهمين هما: الاسترجاع، والاستباق.

أ. الاسترجاع:

وهو ((عمليّة سردية تتمثل في إيراد السارد لحدث سابق على الزمنية التي بلغها السارد))[٧٩]، ولقد كانت تقنية الاسترجاع للزمن الماضي تقنية بارزة عند القاصة في تقديمها لصورة الرجل، ورسم مسارات تحركاته؛ إذ يسترجع بطل قصّة ((النافذة)) ذكريات أليمة منسية من حياته آثر رؤيته لغرفة مكتبه الجديدة؛ فتنقلنا الشخصية إلى ماضيها البعيد، متجاوزة واقعها المعيش فيسرد حادثة تعذيب والده لَهُ بعد عبثه بأوراق مهمة تخص عمله ((ومع ومضة السيف انبثقت من مدافن بعيدة الضوء منسية في أعماقي اللاواعية حادثة لم تستطع كما يبدو لي إلى الآن أَنْ تعيش داخلي غير مُدّة قصيرة بعد وقوعها برغم الآلام والقروح التي خلفتها وراءها))[٨٠].

لقد جاء الاسترجاع هنا بدافع نفسي داخلي للبطل؛ فالحدث الآني رؤية البطل لغرفة المكتب الجديدة قد هيج مجرى الذكريات في نفسه وتسبب بالقطع الزمني، وكان الاسترجاع ذاتيًا؛ فالشخصية هي من تروي القصّة، فيظهر غلبة الزمن السايكولوجي على الحسي؛ مِمَّا يعطينا فهمًا كاملًا عن الشخصية، وتفسيرًا لردود أفعالها في الحاضر من خلال استرجاع الماضي، وفي قصّة ((الوجه الذي فارق الزمن)) تتحقق العودة إلى الماضي عن طريق الراوي الذي يستعمل ضمير الغائب لإطلاعنا على ماضي الضابط الشجاع عائدًا بذاكرته إلى أيام الطفولة؛ إذ تتراءى لَهُ صورة زميله جالسًا بقربه على منضدة واحدة آثر رؤيته مفارقًا للحياة في أَرض المعركة ((منذ سنين بعيدة كان يجلس إلى جانبه على رحلة خشبية صغيرة... كان أَحيانًا يحب أَنْ يكون شقيًا؛ فيرشق في الجو قطعة من الطباشير... تمر فوق الرؤوس الصغيرة الضاحكة)) [٨١].

يظهر استعمال القاصة للتحديدات الزمنية ((منذ سنين))[٨٢] في صيغتها التقليدية، وهي تحديدات تشير إلى زمن الاسترجاع، وتجسد إحساس الفرد فكانت أساسًا لتحديد درامية الأحداث المعيشة ((ولكنه الآن... الآن يقف أمام رفيق الطفولة حسين))[٨٣] يظهر النص

وعي البطل في الآن؛ مِمَّا يبرز دور الزمن الآني في إثارة الماضي لديه؛ فيتجلى لنا من فيما يخص الاسترجاع الزمني عند القاصة التركيز المؤلم ألم في الحاضر أو الماضي، وفيه تستعيد شخصياتها أو تعيد ما هو مؤلم في حياتها أو حياة غيرها، ففي قصّة ((القطار)) تنطلق ذاكرة قاطع التذاكر، فنتعرّف حادثة فقدانه لنظارته؛ مِمَّا تسبب بتلكؤ عمله وإحراجه أمام الركاب ((آه... متى... متى... كان ذلك منذ وقت طويل؛ لكنه يبدو ما يزال قائمًا في زماننا هذا... كان ذلك حين تشاجر أخي الأكبر مع ابن جار لنا))[٨٤].

لقد أسهمت عودة البطل إلى ماضيه في الكشف عن أزمته، وسبب اضطرابه في أداء عمله؛ فكان ربط حاضر البطل بماضيه مفسرًا، ومعللًا لَهُ، ومضيئًا لجوانب مظلمة من حياته ((مع إِنَّني لم اشترك إِلَّا أَنَّ حجرًا مِمَّا كان يرميه ابن جارنا العراق على أخي أصاب نظارتي فتحطمت)) [٨٥]، ومن الجدير بالذكر اختلاف الزمن النفسي على وفق اختلاف الأشخاص ولطبيعة الظروف الخارجية التي تجابههم في الحياة؛ فمن النَّاس من ((يمشي معهم الزمن، والذين يخب معهم، والذين يعدو معهم الزمن، والذين يقف معهم ساكنًا)) [٨٦]؛ فالزمن على وفق إحساس البطل في قصة ((النافذة)) كان طويلًا برؤيته بعد حبس والده لَهُ ((كان الزمن طويلًا... طويلًا جدًّا قبل أَنْ يفتح باب الغرفة ليطل منهُ رأس أمي))[٨٧]. لقد أسهم إحساس البطل بمدى سعة الزمن في التعبير عن أزمته النفسية ونوازعه الداخلية؛ فالخوف الذي يشعر به البطل قد تسبب بفقدانه الإحساس بتقييم الزمن؛ إذ يقول: ((كنت وأنا غريق في بئر العرب، غير قادر على أَنْ أُميز الوقت))[٨٨]. إنَّ الزمن الاسترجاعي يبدو زمنًا مؤلمًا برؤية الشخصية، وقد استطاعت القاصة تصويره بكُلّ اقتدار؛ فكان لَهُ الأثر البارز في الإحاطة بماضي الشخصية وحاضرها.

٢. الاستباق:

ويقصد به: التكهن بحدث من المستقبل إذ ((يخبر السارد بما ستؤول إليه الأحداث، أو الشخصيات، وهو أَقل شيوعًا من الاسترجاع؛ ولكنه ليس أَقل أهمية منهُ))[٨٩]، ويتم الاستباق

بعدّة طرائق، منها: توقع إحدى الشخصيات لما سيحدث، أو تخطيط الشخصية للمستقبل في ضوء أحداث آنية للقصة[٩٠]، وقد نقلت المقاطع الاستباقية التي وردت في قصّة ((النافذة)) توقعات الشخصيات لما سيحصل معها أو مع غيرها بما يشكل رؤية مستقبلية، ففي قصّة ((النافذة)) يظهر الاستباق الداخلي الذي يقدمه الراوي البطل بضمير المتكلم ((سيضعني فوق المنضدة الصغيرة... سأسقط... ستتحطم الكُرة الغريبة الشكل التي تستقر دون سبب معقول فوق رقبتي الهزيلة))[٩١]؛ فيتحقق تنبؤ البطل بعد حبس والده لَهُ، وكسر ساقه على وفق ما يرويه البطل بضمير المتكلم ((كان ذاك يمزقني وأنا أمام المبنى... نافذة في غرفتنا الجديدة... كسر ساقي تمامًا))[٩٢].

يبدو لنا أَنَّ المستقبل الذي مسته القاصة كان على صورة توقع أو تخطيط لما سيقع أو ستؤول إليه حال البطل في ضوء المواقف التي مَرَّت بها شخصيتها، ويتجلى الاستباق اليقيني في قصّة ((النافذة))، وهو استباق يقوم على ترجيح حادثة على حوادث ماضية مشابهة لها أو قريبة منها[٩٣]؛ فالراوية المشاركة في تقديمها لرؤية مستقبلية تتعلق برؤيتها لزميلها في العمل نراها تعتمد في ذلك على مواقف ماضية مماثلة ترويها بالقول: ((مرة عدت لغرفتنا لإنجاز مهمة كلفت بها، فتحت الباب كان كعادته الجديدة يجلس في كرسيه باكتئاب قط أليف أصيب بالزكام)) [٩٤].

تجسد الرؤية المستقبلية لزميلة البطل حالة مشابهة ومتكررة متمثلة بكلمة (كالعادة)؛ فيظهر التنبؤ بمصير زميلها المعلوم مسبقًا، ومن الجدير بالذكر اعتماد القاصة على الاسترجاع أكثر من الاستباق، وقد جاء اعتمادها على الأخير؛ للإشارة إلى ما سيحدث لبعض شخصيات مجموعتها لاحقًا.

الخاتمة:

بعد متابعة صورة الرجل في مجموعة ((العربة والمطر)) للقاصة ((بديعة أمين)) خلص البحث إلى جُملة من النتائج يمكن إيجازها بالآتي:

- إنَّ مفهوم الصورة ما زال قيد الدّراسة والبحث المستمرين برؤية العديد من الباحثين مع تنوع مجالات توظيفها وتخللها لمعارف الحياة المختلفة.
- إنَّ الصور الرجالية التي قدمتها القاصة تنوعت أدوارها بين السلبي، والمتسلط، والايجابي، بما يقرب القاصة من النظرة الشاملة والموضوعية وينأى بها عن الرؤية الأحادية.
- لم يقتصر تركيز القاصة في تناولها لصور الرجال على العلاقات التي ترتكز على صفة القرابة، بل تعدتها إلى باقي العلاقات التي تتخطى حدود الأسرة.
- إنَّ صورة الرجل السلبي والمتسلط أكثر حضورًا من صورته الإيجابية، مع ملاحظتنا لانتصار القاصة للمرأة على حساب الرجل؛ فكانت صورتها الأنثوية متفوقة أو ذكية في محاولة منها لتحسين وضعها، وتوقًا منها لأن تصبح عنصرًا موازيًا للرجل.
- اعتماد القاصة على السرد الموضوعي بشكل بارز في تقديمها لصورة الرجل، وقد لحظنا تنوع رواتها ما بين راوٍ بطلٍ، أو مشارك، أو مراقب، مع غلبة الراوي العليم في تقديمها للعديد من الصور.
- اتكأت القاصة على الحوار في تقديمها لصورة الرجل، وقد غلبت تقنية الحوار الخارجي على بقية الحوارات في تقديمها لتلك الصورة.
- توظف القاصة للنص القُرآني في بعض قصص المجموعة في سياقها السردي يكشف عن مدى استيعابها للموروث الدّيني، واستثماره في إغناء الفكرة، وتعزيز لغة القص.
- حضور الزمان والمكان بوصفهما من المكونات الأساسيّة في الكتابة القصصية، والاعتماد عليهما في تقديم صور رجال المجموعة.

- تبين لنا عناية القاصة بالتحولات المكانية، وبيان أثرها على ساكني المكان من الجانب النفسي على نحو ما تبين في قصتي ((النافذة)) و((الشاي)).
- لم يظهر اعتماد القاصة على الوصف المستقصي لمعالم الأمكنة في مجموعتها، وقد لحظنا حضور المكان المعادي بشكل بارز في العديد من قصص المجموعة.
- اعتمدت القاصة على الزمن النفسي المعروف بالزمن المستدير في رسمها لعوالم شخصياتها الذكورية، وغدت صفتا القلق والتوتر من الصفات الملازمة للعديد من تلك الشخصيات.
- اعتماد القاصة على تقنية الاسترجاع أكثر من الاستباق في رسمها لصورة الرجل، وقد جاء تركيزها على الاسترجاع المؤلم في تقديمها لتلك الصور.

إنَّ مجموعة ((العربة والمطر)) للقاصة ((بديعة أمين)) ما هي إلَّا نموذج من بين النصوص الصورية التي شكلت ملامح الرجل في الكتابات النسائية التي أظهرت موقف القاصة من الرجل وواقع المرأة.

هوامش البحث

(١) سورة غافر، آية ٦٤.

(٢) سورة الأعراف، آية ١١.

(٣) سورة آل عمران، آية ٦.

(٤) سورة الحشر، آية ٢٤.

(٥) سورة غافر، آية ٦٤.

(٦) سورة الانفطار، آية ٨.

(٧) ينظر: أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربيّ الحديث في اليمن، خالد علي حسين الغزالي، مجلة جامعة دمشق، مجلد٢٧، ع١-٢، ٢٠١١، ٢٦٤.

(٨) لسان العرب، أبو الفضل بن منظور الأنصاري، تحقيق: خالد رشيد القاضي، ج٧، دار الصبح، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٦، ٤٠٣-٤٠٤.

(٩) المعجم المحيط، محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، تحقيق: مجد الدِّين محمد بن يعقوب، مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ٢٠٠٥، ٤٢٧.

(١٠) تاج العروس من جوامع القاموس، محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تحقيق: مصطفى حجازي، مراجعة: عبدالستار أحمد فراج، ج١٢، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٧٣، ٣٥٧-٣٥٨.

(١١) ينظر: الصورة في الشعر العربيّ حتّى أواخر القرن الثاني الهجريّ دراسة في أصولها وتطورها، د. علي البطل، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط٣، ١٩٨٣، ٣٠.

(١٢) الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار إحياء التراث العربيّ، بيروت – لبنان، ١٩٦٠، ١٣٢.

(١٣) دلائل الإعجاز، أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، ط٣، ١٩٩٢، ٤٣٣.

(١٤) بلاغة الصورة الروائية أو المشروع النقدي العربيّ الجديد، جميل الحمداوي، مطبعة بني أزناس سلا – المغرب، ٢٠١٤، ٣٢.

(١٥) صورة الآخر في التراث العربيّ، ماجدة حمود، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة – الجزائر، ط١، ٢٠١٠، ٩.

(١٦) ينظر: صورة الرجل في الرواية النسوية الجزائرية، رواية الممنوعة لمليكة مقدم نموذجًا، رسالة ماجستير، إجعاد بديعة، الجامعة الجزائرية، كليّة الآداب، ٢٠١٦-٢٠١٧، ٥.

(١٧) صورة الآخر في التراث العربيّ، ماجدة حمود، ١١.

(١٨) دليل الناقد الأدبي، سعد البازغي، ميجان الرويلي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا ومصطلحًا نقديًا معاصرًا، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء – المغرب، ط٣، ٢٠٠٢، ٣٣.

(١٩) ينظر: نفسه، ٣٤-٣٥.

(٢٠) ينظر: الصورة، الإنسان والرواية عبدالرحمن منيف أو شرق المتوسط مرة أُخرى، د. عزيز القاديلي، أطروحة دكتوراه، جامعة شعيب الدكالي، ٢٠٠٤-٢٠٠٥، ٣٧.

(٢١) صورة الفرنسي في الرواية المغربية، عبدالمجيد حنون، ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر، ١٩٨٦، ٨٢.

(٢٢) الصورة، الإنسان، والرواية، عبدالرحمن منيف في الشرق المتوسط مرة أُخرى، د. عزيز القاديلي، ٤٢.

(٢٣) الصورة في الشعر العربيّ حتّى أواخر القرن الثاني الهجريّ دراسة في أصولها وتطورها، د. علي البطل، ٣٠.

(٢٤) ينظر: الخطاب الثقافي العربيّ في اللّغة والصورة، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثامن عشر، مها حسن القصراوي (ثقافة الصورة في الأدب والنّقد)، جامعة فيلادفيا، عمان، ٢٠٠٧، ٢٦٦-٢٦٧.

(٢٥) الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي دراسة بنيوية تكوينية، حميد الحمداني، الدار البيضاء – المغرب، مطبعة النجاح الجديدة، ط١، ١٩٨٥، ٥١٢.

(٢٦) العربة والمطر، قصص بديعة أمين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥، ٤٣-٤٤.

(٢٧) العربة والمطر، ٥٧.

(٢٨) شخصية البطل وإنتاجها للمعنى السوسيولوجي من خلال ثلاثية مولود فرعون، أطروحة دكتوراه، جبارة إسماعيل، ٢٠١٣-٢٠١٤، ٢١١.

(٢٩) العربة والمطر، ٥٨.

(٣٠) نفسه، ٨٥.

(٣١) العربة والمطر، ٨٦.

(٣٢) نفسه: ٨.

(٣٣) نفسه: ٩.

(٣٤) أزمة الجنس في القصّة العربيّة، غالي شكري، دار الشؤون، الأردن، ط٤، ١٩٩١، ٧٨.

(٣٥) العربة والمطر، ١٣.

(٣٦) نفسه، ١٣.

(٣٧) نفسه، ١٩.

(٣٨) نفسه، ٢٠.

(٣٩) قضايا الفن القصصي، المذاهب، اللّغة، النماذج البشرية، د. يوسف نوفل، دار النهضة العربيّة، القاهرة، ط١، ١٩٧٧، ١٧٦.

(٤٠) العربة والمطر، ٦٨.

(٤١) العربة والمطر، ١٢٠.

(٤٢) نفسه، ١٢١.

(٤٣) سورة طه، آية ١٧.

(٤٤) العربة والمطر، ٧٣.

(٤٥) العربة والمطر، ٧٦.

(٤٦) نفسه، ١٠٨.

(٤٧) نفسه، ١٠٨.

(٤٨) سورة البقرة، آية ١٩٩.

(٤٩) ينظر: الشخصية في القصّة القصيرة، مصطفى أجماهيري، مجلة اتحاد الكُتّاب العرب، ع٢٥٩-٢٦٠، س٢٠٠٩، ٨١.

(٥٠) رسم الشخصيات في روايات حنا مينا، د. فريال كامل سماحة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ٢٤-٢٥.

(٥١) العربة والمطر، ٢٨.

(٥٢) نفسه، ٢٨.

(٥٣) العربة والمطر، ١١٦.

(٥٤) غائب طعمة فرمان روائيًا، فاطمة عيسى جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٤، ٤٨.

(٥٥) الحوار دراميًا، بدري حسون فريد، مجلة آفاق عربية، ع١، س٢٢، ١٩٧٧، ٩٦.

(٥٦) ينظر: المصطلح السردي، جيرالد برنس، مكتبة عايد خازندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣، ٥٩.

(٥٧) ينظر: دراسات في نقد الرواية، طه وادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ٤٦.

(٥٨) العربة والمطر، ٨٨.

(٥٩) نفسه، ٨٨.

(٦٠) العربة والمطر، ٨٦.

(٦١) نفسه، ٢٨، وينظر: الحوار الخارجي في قصّة (علاقة إنسانية)، ٩، و(قصّة الموت بين الخطوط)، ١١-١٣، وقصة (النافذة)، ٧١.

(٦٢) العربة والمطر، ١٥.

(٦٣) نفسه، ٥٥.

(٦٤) الفن القصصي (طبيعته، عناصره، مصادره الأولى)، د. علي عبدالخالق، ط١، الدوحة، ١٩٨٧، ٨٠.

(٦٥) ينظر: مقترب فلسفي، مفهوم المكان في الرؤية الأدبية المعاصرة، د. نظلة أحمد الجبوري، جريدة الجمهورية، ٣٠ أيلول ٢٠٠١، ١٧.

(٦٦) غائب طعمة فرمان روائيًا، فاطمة عيسى جاسم، ١٥٥.

(٦٧) العربة والمطر، ١٤.

(٦٨) دراسات في الرواية العربيّة، إنجيل بطرس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ٦١.

(٦٩) العربة والمطر، ١٩.

(٧٠) نفسه، ٢٧.

(٧١) العربة والمطر، ٢٩.

(٧٢) نفسه، ٣٠.

(٧٣) نفسه، ٤١.

(٧٤) نفسه، ٧٣.

(٧٥) نفسه، ٧٣.

(٧٦) العربة والمطر، ١٠٩.

(٧٧) البنية السردية في رواية (عائد إلى حيفا) لغسان كنفاني، رسالة ماجستير، سمراء قفي، كليّة الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، الجزائر، ٢٠١٥، ٣٥.

(٧٨) ينظر: البناء الفني في القصّة السعودية المعاصرة، د. نصر محمد العبّاس، مطبوعات دار العلوم، الرياض، ط٣، ١٩٨٣، ١٦٢.

(٧٩) البناء الفني في الرواية العربيّة في العراق، شجاع مسلم العاني، ج١، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ١٩٩٤، ٦٢.

(٨٠) العربة والمطر، ٤٢.

(٨١) العربة والمطر، ٢٥.

(٨٢) ينظر: التحديات الزمنية في قصّة ((النافذة))، ٣٤-٣٦، وينظر: ((قصّة الشاي))، ٧٣، وقصة ((علاقة إنسانية))، ٩.

(٨٣) العربة والمطر، ٢٥.

(٨٤) نفسه، ١٠٩.

(٨٥) نفسه، ١٠٩.

(٨٦) الزمن والرواية، أ – أ مندولا، ترجمة: بكر عبّاس، مراجعة: إحسان عبّاس، دار صادر – بيروت، ط١، ١٩٧، ١٣٨.

(٨٧) العربة والمطر، ٤٢.

(٨٨) نفسه، ٤٥.

(٨٩) عودة إلى خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢، ١٩٩٧، ٣٢.

(٩٠) ينظر: البناء الفني في الرواية العربيّة في العراق، شجاع مسلم العاني، ج١، ٦٣.

(٩١) العربة المطر، ٤٤.

(٩٢) نفسه، ٥٥.

(٩٣) ينظر: الرواية والزمن، دراسة في بناء الزمن في الرواية العراقيّة، يحيى عارف الكبيسي، رسالة ماجستير، كليّة الآداب، جامعة بغداد، ١٩٩٦، ٢١٦.

(٩٤) العربة والمطر، ٣٤.

ثبت المصادر والمراجع

القُرآن الكريم.

- أزمة الجنس في القصّة العربيّة، غالي شكري، دار الشروق، الأردن، ط٤، ١٩٩١.
- أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربيّ الحديث في اليمن، خالد علي حسين الغزالي، مجلة جامعة دمشق، مجلد٢٧، ع١-٢، ٢٠١١.
- بلاغة الصورة الروائية أو المشروع النقدي العربيّ الجديد، جميل الحمداوي، مطبعة بني أزناس سلا، المغرب، ٢٠١٤.
- البناء الفني في الرواية العربيّة في العراق، . شجاع مسلم العاني، ج١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤.
- البناء الفني في القصّة السعودية المعاصرة، د. نصر محمد العبّاس، مطبوعات دار العلوم، الرياض، ط٣، ١٩٨٣.
- البنية السردية في رواية (عائد إلى حيفا) لغسان كنفاني، رسالة ماجستير، سمراء قفي، كليّة الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، الجزائر، ٢٠١٥.
- تاج العروس من جوامع القاموس، محمد مرتضى الحسني الزبيدي، تصنيف: مصطفى حجازي، مراقبة: عبدالستار أحمد خراج، ج١٢، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٧٣.
- الحوار دراميًا، بدري حسون فريد، مجلة آفاق عربية، ع١، س٢٢، ١٩٩٧.
- الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار إحياء التراث العربيّ، بيروت، لبنان، ١٩٦٠.
- الخطاب الثقافي العربيّ في اللّغة والصورة، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثامن عشر، مها حسن القصراوي (ثقافة الصورة في الأدب والنّقد)، جامعة فيلادلفيا، عمان، ٢٠٠٧.
- دراسات في الرواية العربيّة، إنجيل بطرس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.
- دراسات في نقد الرواية، طه وادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.

- دلائل الإعجاز، أبو بكر عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق: محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط٣، ١٩٩٢.
- دليل الناقد الأدبي، سعد البازغي، ميجان الرويلي، إضاءة لأكثر سبعين تيارًا ومصطلحًا نقديًا معاصرًا، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ٢٠٠٢.
- رسم الشخصيات في روايات حنا مينا، د. فريال كامل سماحة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
- الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي دراسة بنيوية تكوينية، حميد الحمداني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٥.
- الرواية والزمن، دراسة في بناء الزمن في الرواية العراقيّة، يحيى عارف الكبيسي، رسالة ماجستير، كليّة الآداب، جامعة بغداد، ١٩٩٦.
- الزمن والرواية، أ – أ مندولا، ترجمة: بكر عبّاس، مراجعة: إحسان عبّاس، دار صادر – بيروت، ط١، ١٩٩٧.
- شخصية البطل وإنتاجها للمعنى السوسيولوجي من خلال ثلاثية مولود فرعون، أطروحة دكتوراه، جبارة إسماعيل، ٢٠١٣-٢٠١٤.
- الشخصية في القصّة القصيرة، مصطفى أجماهيري، مجلة اتحاد الكُتّاب العرب، ع٢٠٩-٢١٠، ٢٠٠٩.
- صورة الآخر في التراث العربيّ، ماجدة حمود، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠.
- الصورة الإنسان والرواية (عبدالرحمن منيف أو شرق المتوسط مرة أُخرى)، د. عزيز القاديلي، أطروحة دكتوراه، جامعة شعيب الدكالي، ٢٠٠٤-٢٠٠٥.
- صورة الرجل في الرواية النسوية الجزائرية، رواية الممنوعة لمليكة مقدم نموذجًا، رسالة ماجستير، إجعاد بديعة، كليّة الآداب، الجامعة الجزائرية، ٢٠١٧.

- صورة الفرنسي في الرواية المغربية، عبدالمجيد حنون، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٦.
- الصورة في الشعر العربيّ حتّى أواخر القرن الثاني الهجريّ دراسة في أصولها وتطورها، د. علي البطل، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٨٣.
- العربة والمطر، قصص بديعة أمين، دار الشؤون الثقافة، بغداد، ١٩٩٥.
- عودة إلى خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢، ١٩٩٧.
- غائب طعمة فرمان روائيًا، فاطمة عيسى جاسم، دار الشؤون الثقافة العامة، ٢٠٠٤.
- الفن القصصي (طبيعته، عناصره، مصادره الأولى)، د. علي عبدالخالق، ط١، الدوحة، ١٩٨٧.
- قضايا الفن القصصي، المذاهب، اللّغة، النماذج البشرية، د. يوسف نوفل، دار النهضة العربيّة، القاهرة، ط١، ١٩٧٧.
- لسان العرب، أبو الفضل بن منظور الأنصاريّ، تحقيق: خالد رشيد القاضي، ج٧، دار الصبح، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٦.
- المصطلح السردي، جيرالد برنس، مكتبة عايد خازندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣.
- المعجم المحيط، محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، تحقيق: مجد الدِّين محمد بن يعقوب، مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥.
- مقترب فلسفي، مفهوم المكان في الرؤية الأدبية المعاصرة، د. نظلة أحمد الجبوري، جريدة الجمهورية، ٣٠ أيلول ٢٠٠١.

Sources and references

The Holy Quran

- The Sex Crisis in the Arabic Story, Ghali Shukri, Al-Shorouk Printing and Publishing House, Jordan, 4th Edition, 1991.
- Patterns of Image and the Psychological Significance in Modern Arabic Poetry in Yemen, Khalid Ali Hussein Al-Ghazali, Journal of Damascus University, Vol. 27, P1-2, 2011.
- The Rhetoric of the Narrative Image or the New Arab Critical Project, Jamil Al-Hamdaoui, Beni Aznas sala printing house, Morocco, 2014.
- The artistic structure in the Arabic novel in Iraq. Shuja' Muslim Al-Ani, Vol. 1, General Cultural Affairs House, Baghdad, 1994.
- Artistic construction in the contemporary Saudi story, Dr. Nasr Mohammed Al-Abbas, Al-Uloom Publishing House's Publications, Riyadh, 3rd Edition, 1983.
- The narrative structure in the novel (returnee to Haifa) by Ghassan Kanafani, M.A. thesis, Samra Qufi, Faculty of Arts and Languages, Mohammed Boudiaf University in Msila, Algeria, 2015.
- The bride's crown from dictionaries, Mohammed Murtada Al-Hasani Al-Zubaidi, compiled by: Mustafa Hijazi, censorship: Abdulsattar Ahmed Kharaj, vol. 12, Kuwait Government Press, 1973.
- Dramatic Dialogue, Badri Hassoon Farid, Arab Horizons Magazine, Vol. 1, p. 22, 1997.
- Animals, Abu Othman Amr Bin Bahr Al-Jahiz, Investigation: Abdulsalam Haroon, Revival of Arab Heritage Publishing House, Beirut, Lebanon, 1960.

- Arab Cultural Discourse in Language and Image, 18th Philadelphia International Conference, Maha Hassan Al-Qasrawi (Culture of Image in Literature and Criticism), Philadelphia University, Jordan, 2007.
- Studies in the Arabic Novel, Anjel Butrus, General Egyptian Book Authority, 1987.
- Studies in the Criticism of the Novel, Taha Wadi, the Egyptian General Book Authority, 1989.
- Evidence of Miracles, Abu Bakr Abdulqaher Al-Jerjani, investigation: Mohammed Mahmoud Shaker, Al-Khanji Library for Printing, Publishing and Distribution, Cairo, Egypt, 3rd edition, 1992.
- The Literary Critic's Guide, Saad Al-Bazghi, Megan Al-Ruwaili, Illumination of the Seventy Most Contemporary Critical Currents and Terms, Arab Cultural Center, Casablanca, Morocco, 3rd Edition, 2002.
- Drawing characters in Hanna Mina's novels, Dr. Feryal Kamel Samaha, The Arab Institute for Studies and Publishing, Beirut, 1st Edition, 1999.
- The Moroccan Novel and the Vision of Social Reality: A Formative Structural Study, Hamid Al-Hamdani, New Al-Najah Publishing House, Casablanca, Morocco, 1st Edition , 1985.
- Novel & Time, A Study in the Construction of Time in the Iraqi Novel, Yahya Aref Al-Kubaisi, M.A. thesis, College of Arts, University of Baghdad, 1996.
- Time & Novel, A-A Mandola, translated by: Bakir Abbas, revised by: Ehsan Abbas, Sader Publishing House - Beirut, 1st Edition, 1997.
- The character of the hero and its production of sociological meaning through the Mouloud Pharaoh Trilogy, Ph.D. thesis, Jabara Ismail, 2013-2014.

- The Characters in the Short Story, Mustafa Ajamaheri, Journal of the Union of Arab Writers, 209-210, 2009.
- The Image of the Other in the Arab Heritage, Magda Hammoud, Al-Eikhtilaf Publications, Algeria, 1st Edition, 2010.
- The Human Image and the Novel (Abdulrahman Munif or East of the Mediterranean Again), Dr. Aziz Al-Kadili, Ph.D. thesis, Shoaib Doukkali University, 2004-2005.
- The Image of the Man in the Algerian Feminist Novel, the Novel of the Banned by Malika Moghaddam as an example, Master's thesis, Ijad Bade'a, Faculty of Arts, University of Algeria, 2017.
- The Image of the Frenchman in the Moroccan Novel, Abdulmajid Hannon, bureau of University Publications, Algeria, 1986.
- The image in Arabic poetry until the end of the second century AH, a study in its origins and development, Dr. Ali Al-Batal, Al-Andalus Printing and Publishing House, Beirut, Lebanon, 3rd Edition, 1983.
- The Cart and the Rain, Bade'a Amen's Stories, House of Cultural Affairs, Baghdad, 1995.
- Back to the discourse of the story, Gerard Genette, translated by: Muhammad Mu'tasim, The Supreme Council of Culture, 2nd Edition, 1997.
- Gha'ib To'ma Farman, Novelist, Fatima Issa Jassim, House of General Cultural Affairs, 2004.
- Narrative art (its nature, elements, first sources), Dr. Ali AbdulKhaliq, 1st Edition, Doha, 1987.

- Issues of narrative art, doctrines, language, human models, Dr. Youssif Nofal, Al-Nahda Al- Arabiya Printing and Publishing House, Cairo, 1st Edition, 1977.
- Lisan al-Arab, Abu Al-Fadl Ibn Manzur Al-Ansari, Investigation: Khalid Rashid Al-Qadi, Vol. 7, Al-Sobh Printing and Publishing House, Beirut, Lebanon, 1st Edition, 2006.
- Narrative term, Gerald Prince, Ayed Khazindar Library, Supreme Council of Culture, Cairo, 2003.
- Al Mu'jam Al-Muheet, Mohammed Bin Ya'qub Al-Firouzabadi, Investigation: Majd Al-Zain Mohammed Bin Ya'qub, Al-Resala Institute for Publishing and Distribution, Beirut, Lebanon, 2005.
- A philosophical approach, the concept of place in the contemporary literary vision, Dr. Nazla Ahmed Al-Jubouri, Al-Gomhouria Newspaper, the 30 the of September, 2001.

Abstract

The Image of the man in the series "The Cart and the Rain" by the storyteller (Badia Amin)

The research aims to monitor the image of the man in the group (The Cart and the Rain) by the storyteller (Badiaa Amin); With the aim of highlighting an aspect of feminist writing, especially with regard to the relationship of women to men, and determining the form adopted by the storyteller in drawing the features of men.

The research used the descriptive-analytical method in the space of its textual formation, which aims to stand on the text and deconstruct its narrative significance. To provide a comprehensive picture of it.

Three images of the man appeared in the group's stories, represented by (the authoritarian, the negative, and the positive), and the image of the authoritarian man topped the story's texts in a remarkable way. Those images, and the presence of the hostile place clearly in many of the group's stories, as well as the story's attention to spatial transformations and its impact on the souls of its characters, and its reliance on the technique of retrieval more than anticipation, especially the painful retrieval in drawing these images.

Keywords: Image of the man, The Cart and the Rain, Badia Amin

Number 69

27 Sha'ban 1443 AH

30th March 2022 AD