الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة 8 ماي 1945 قالمة

الكلية: الآداب واللغات
القسم: لغة وأدب عربي
مخبر التوطين: الدّراسات اللّغوية والأدبية

أطروحة

لنيل شهادة الدكتوراه في الطور الثالث

الميدان: لغة وأدب عربي الشعبة: الدّراسات الأدبية

الاختصاص: أدب معاصر

من إعداد:
صفاء بوبعيو

بعنوان

الأبعاد المعلنة و المضمرة في أدب الأوبئة والكوارث

–دراسة في نماذج مختارة–

بتاريخ: **2026/01/21**

أمام لجنة المناقشة المكونة من:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د نادية موات	أستاذ	جامعة 8ماي 1945 قالمة	رئيسا
أ. د. عبد الغني خشة	أستاذ	جامعة 8ماي 1945 قالمة	مقررا
أ.د نسيمة علوي	أستاذ	جامعة 20 أوت سكيكدة	ممتحنا
د. شوقي زقادة	أستاذ محاضر قسم (أ)	جامعة 8ماي 1945 قالمة	ممتحنا
د. فوزية براهيمي	أستاذ محاضر قسم (أ)	جامعة 8ماي 1945 قالمة	ممتحنا

السنة الجامعية: **2026/2025**

بسم الله الرحمن الرحيم
Bismillahirrahmanirrahim

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ﴾

[التوبة:105]

الإهـــــــــــــداء:

إلى أرواح الشهداء الّذين استُشهدوا بوباء الغدر والخُذلان، وإلى أخي الغالي "نضال"، الّذي أحتسبه عند الله معهم..

الإهـــــداء

إلى من أقيم لها بين جوانحي هيكلا من الحبّ والتّقدير والعرفان، قدوتي في الحياة.

..."أمي"...

إلى من كانت قوّة حضوره نبض قلبي، ومن وهجه اتقّد الطموح والتحدّي

وإلى من لأجله حملتُ المشعل لأضيءَ ما تبقّى من الدرب

..."والدي"...

إلى من أيقض شعلة عواطفي ودقّ على أوتار قلبي، ليسمعني أجمل أغنية حبّ تستمرّ معها الحياة

..." زوجي"...

إلى "وجدان"ي همس الحنين رفيقة دربي

وفي "نضال"ي قصة كفاح وصبرا

ومن ربي هدية ورحمة مهداة "عبد الرحمان"

إلى جيلكم بكل براءته وبلاءاته وأمانيه

يزاحم الظّلال كي يظلّ مقمرا

إلى من هما الدفء في صيفي وفي زمهري ،إذا فرحت فهُم أوّل من أخبر، وإن حزنت، فهم حضني ومفتخري

أختي "بسمة" وأخي "حازم"

إلى من اختارهم قدري بلسمًا لوجعي، وضياءً لروحي، وسكنًا لقلبي في زحمة الأيام

...رقيّة، منيرة، أميرة...

إلى سندي بعد الله رمز الحنان والعطاء خالتي الغالية "مليكة".

الشكـــــر والعرفـــــان

أتوجّه بجزيل الشكر والعرفان إلى أستاذي المشرف **"أ. د. عبد الغني خشة"** ، الّذي تجشّم عناء الإشراف على هذه الأطروحة، واقترح موضوعها، فكان لاختيّاره الموفّق الأثر البالغ في انسجامي مع الموضوع وتعمقّي في دراسته بكلّ شغف وجديّة، كما أشكره على سعة أفقه، وتوجيهه السّديد.

ولا يفوتني أن أتقدم بأسمى عبارات الامتنان إلى أستاذتي الفاضلة **"نسيمة علوي"**، الشجرة اليانعة الّتي ننهل من ظلّها علماً وخلقاً.

كما أتقدّم بخالص الشكر والتقدير **إلى اللجنة العلميّة الموقّرة**، كلّ باسمه ومقامه، على ما بذلوه من جهدٍ في مناقشة هذا العمل، وما قدّموه من ملاحظاتٍ قيّمة وإضافاتٍ بنّاءة أسهمت في إثرائه وتجويده.

و أشكر كلّ العاملين بجامعة قالمة (أساتذة وإداريين).

ولا يسعني في الختام إلاّ أن أشكر أساتذة جامعة عنّابة الّذين تتلمذتُ على أيديهم، فكان لهم الفضل في توجيهي، وإثراء معارفي، وترسيخ حبّ البحث العلميّ في نفسي.

«كنت أظنّ أنّني أكافح ضدّ الوباء، لم أكن
أعلم أنّني أكافح ضدّ الإنسان»

"ألبار كامي"

الرّموز المستعملة في البحث

الرّمز	دلالته
ص	صفحة
ص ص	صحفتان متتاليتان
ص ن	صفحة نفسها
م ن	موقع نفسه
مج	مجلد
ط	طبعة
د ت	دون تاريخ
تر	ترجمة
تح	تحقيق
تع	تعليق
ع	عدد
ج	الجزء
إ	إشراف
*	شرح مصطلح

مقدمة

مقدمة

شكّلت التجربة الإنسانيّة، منذ بداياتها الأولى، مسرحًا مفتوحًا لمختلف أشكال الابتلاء والامتحان الوجودي، حيث ظلّ الإنسان، عبر تعاقب العصور، في مواجهة دائمة مع قوى تتجاوز قدرته على الفهم والسيطرة، فكان عليه أن يعيد صياغة علاقته بذاته وبالعالم من حوله.

وفي خضمّ هذه التحوّلات العنيفة، برز الأدب بوصفه خطابًا إنسانيًا قادرًا على استيعاب الصّدمات الكبرى، وتحويل المحنة إلى نصّ، والكارثة إلى معنى، فغدا فضاءً للتعبير عن القلق الوجودي، واستنطاق الأسئلة العميقة المتعلّقة بالحياة والموت والمصير.

ولعلّ الأوبئةَ والكوارثَ تُمثّلُ أحدَ أبرزِ هذه اللحظاتِ المفصليةِ التي واجهَ فيها الإنسانُ هشاشته القصوى، فشكّلت مجالًا خصبًا لانبثاق الخطاب الأدبي، بما يحمله من أسئلة وجودية ورؤى فكرية وجمالية، كما تُعدّ هذه الظواهرُ القاسيةُ من الموضوعاتِ المهمّةِ والملهمةِ التي شغلت اهتمامَ المبدعين على مرّ التاريخ البشري، لما خلّفته من رعبٍ ودمارٍ ليس لهما مثيل، امتدّ ليتخطّى الحدودَ والعوالمَ الجغرافية، فكانت لها تداعياتٌ نفسيةٌ واجتماعيةٌ وجسدية، بل وحتى سياسيةٌ واقتصادية.

ولا شكّ أنّ الرواية تُعدّ من أهمّ الأجناس الأدبية تعبيرًا عن الواقع وتمثّلًا لتحوّلاته، إذ احتضنت تيمة الوباء وكشفت دلالاته، وغاصت في معانيه الظاهرة والخفية، وصوّرت مختلف الأحداث والمواقف، وعبّرت عن فجيعة الداخل الإنساني والفيزيقي.

وقد تنوّعت المقاربات الروائية لهذا الموضوع، فانقسمت بين روايات استشرافية تنبّأت بالوباء قبل وقوعه، وأخرى تراجيدية استحضرت تاريخ الأوبئة وما خلّفته من آلام ومعاناة لدى الشعوب في مختلف الأوطان، إلى جانب روايات ذات منحى معرفي وصفي عرّفت بالأوبئة وأسباب ظهورها، وقدّمت توصيفًا علميًا دقيقًا لها، بما يجعلنا أمام مدوّنات توثيقية تسجيلية تعكس الواقع وتعبّر عن فحواه بأسلوب يجمع بين الحقيقة والخيال، والمتعة والإفادة.

وانطلاقًا من هذا التنوّع الغنيّ، آثرت هذه الدّراسة التّركيز على تيمة الوباء، لا بوصفه مفهومًا منفصلًا عن الكارثة، بل باعتباره أحد تمثّلاتها الأكثر كثافة وتعقيدًا في الخطاب الروائي.

كما أنّ ورود مصطلحي الوباء والكارثة معًا في عنوان البحث يؤكّد أنّ العلاقة بينهما تقوم على التداخل والتّماهي الدلالي والوظيفي، إذ يغدو الوباء شكلًا سرديًا وثقافيًا للكارثة، لا مجرّد حالة صحيّة عابرة.

فالوباء، من هذا المنظور، لا يُمثّل أزمة صحيّة فحسب، بل يتماهى مع الكارثة في بعدها الإنساني الشّامل، بما يُخلّفه من اختلالات عميقة في البُنى الاجتماعية، وانهيار في المنظومات القيميّة، وإعادة تشكيل لعلاقة الإنسان بجسده وبالآخر وبالسّلطة، وعليه، فإنّ تناول الوباء يتيح مساءلة الكارثة في أبعادها المعلنة والمضمرة، بوصفها بنية ثقافيّة وسرديّة تُسهم في إعادة إنتاج الخوف والطّاعة والهيمنة داخل المتن الروائي.

ومن ثمّ، لا يقتصر الوباء على ما يُخلّفه من دمار مادّي أو خسائر بشريّة، بل يتجاوز ذلك إلى خلخلة الأنساق الثّقافيّة والاجتماعيّة، وزعزعة المرجعيات الأخلاقيّة، وإعادة ترتيب علاقات القوّة والضّبط، بما يجعل منه تجلّيًا مركزيًا للكارثة في تمثّلاتها الرّمزية والسّرديّة، ضمن نماذج مختارة تخدم أهداف البحث وتضمن له قدرًا أعلى من الدقّة المنهجية.

وبناءً على ما تقدّم، جاءت هذه الأطروحة موسومة بعنوان: «**الأبعاد المعلنة والمضمرة في أدب الأوبئة والكوارث: نماذج مختارة**»، حيث يشكّل مفهوم الكارثة إطارًا عامًا للاشتغال، في حين ينصبّ التّحليل التّطبيقي أساسًا على تمثّلات الوباء في المتن الروائي المدروس.

وقد توجّهت الدّراسة إلى استنطاق النّصوص الأدبيّة والكشف عن الأنساق الثّقافيّة المضمَرة الكامنة فيها، بغية الوقوف على أبعادها المعلنة والخفيّة، وذلك في ضوء مقاربة ثقافيّة تروم استكشاف البُنى العميقة التي تحكم الخطاب الأدبي، وتمتدّ إلى أبعاده الاجتماعيّة والتّاريخيّة والفكريّة، سعيًا إلى فهم تجلّيات التّجربة الوجوديّة للإنسان ومعاناته مع المصير كما يعبّر عنها السّرد الرّوائي.

كما رأينا أنّ الأبعاد واحدة في جوهرها، سواء تجلّت في وباءٍ – وكورونا خير مثالٍ معاصرٍ – أو في زلزالٍ، أو تحطّم طائرةٍ، أو غرق سفينةٍ، إذ تتوحّد جميعها في كشف هشاشة الوجود الإنساني ومحنة الإنسان أمام قَدَره.

وسعينا من خلالها مقاربة الموضوع من وجهة نظر ثقافيّة نسعى من خلالها كشف الأنساق المعلنة كما المضمرة، وكيفية اشتغالها في مختلف الأنواع والأجناس، لنستنطق الأنواع الّتي وقع اختيّارنا عليها تفكيكا وتشريحا وتحليلا.

وقصد الحصول على النّتائج المرجوة طرحنا الإشكاليّة الآتية:

- كيف تجلّت الأنساق الثّقافيّة في أدب الأوبئة العربي المعاصر؟

وللإجابة عن هذه الإشكاليّة الرّئيسة تولّدت لدينا بعض التّساؤلات الفرعية وتمثلت في الآتي:

- كيف عالج الأدب عامّة والرّواية خاصة تيمة الوباء ؟
- هل استطاع الرّوائي العربي مقاربة موضوع الوباء وفق رؤية موضوعيّة، تعبّر عن الأزمات والمحن الّتي يخلّفها الوباء ليكون صوتا للمكلومين والمفجوعين؟

- كيف اشتغل الخطاب الروائي عن الوباء على تفكيك الأنساق الثقافية والسلطوية المضمَرة، وما تمثّلات السّلطة والخطاب الأخلاقي التي أعاد إنتاجها أو سعى إلى زعزعتها في سياق الكارثة؟
- إلى أيّ حدّ يتحوّل الوباء في أدب الأوبئة إلى ذريعة ثقافية لتبرير العنف الرّمزي والمادي، وإعادة شرعنة ممارسات الإقصاء والهيمنة باسم الضّرورة الصّحية والأخلاقيّة؟

ولمحاورة هذه التّساؤلات والإجابة عنها، قدّمنا خطّة بحثٍ متكاملة تتكوّن من فصل تمهيدي وثلاثة فصول رئيسة:

تناولنا في الفصل التّمهيدي الموسوم "**بالنّقد الثّقافي مفاهيم نظريّة**" مفهوم النقد الثقافي، من خلال الوقوف على أبرز أعلامه، وتتبع أهمّ روافده الفكريّة والمنهجيّة، وذلك في سياق التحوّلات التي عرفتها الدّراسات الأدبيّة المعاصرة، لاسيما خلال مرحلة ما بعد الحداثة، وما صاحبها من انفتاح على الدّراسات الثّقافية، والتّاريخية الجديدة، ومقاربات ما بعد الكولونياليّة، وفي هذا الإطار، تمّ إبراز منطلقاته النّظرية التي تنظر إلى النص الأدبي بوصفه ممارسة ثقافية وخطابًا رمزيًّا، يتجاوز حدود الجمالي والمؤسساتي، ليُفضي إلى تفكيك أنظمة الخطاب والكشف عن الأنساق الثقافيّة المعلنة والمضمَرة الكامنة فيه.

وانطلاقًا من هذا التّصور، تتبّعنا آليات النّقد الثّقافي وإمكاناته الإجرائيّة في مقاربة النّصوص الأدبيّة، بما يسمح بقراءة تتجاوز مستوى الظّاهر إلى مساءلة البُنى العميقة للخطاب، وربط النّصوص بسياقاتها التاريخيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة والثّقافيّة، واتّضح أنّ النقد الثّقافي يستند في بلورة أدواته وآلياته إلى روافد فكريّة متعدّدة، في مقدّمتها الدّراسات الثّقافية التي وسّعت مفهوم الثقافة، والماديّة الثقافية التي ربطت الإنتاج الأدبي بشروطه التّاريخية والماديّة، والتّاريخية الجديدة التي تجاوزت مركزية النص لصالح تحليل علاقته بالسّياقات والمؤسّسات، فضلًا عن نظريات ما بعد الكولونيالية التي انشغلت بتفكيك الخطاب الاستعماري وآثاره الثّقافية والهوياتية، وبذلك، يتّسم النقد الثقافي بطابعٍ منفتح ومتعدّد، يستعين بآليات التّفكيك وتحليل الخطاب، لفهم النصوص بوصفها تمثيلات ثقافيّة تعبّر عن تحوّلات الوعي الفردي والجماعي، وتمهّد لتوظيف هذا المنظور النقدي في الفصول اللّاحقة من الدراسة.

أمّا الفصل الثّاني والموسوم «ب**الأوبئة في الأدب العربي**» فقد خصّصناه لدراسة تيمة الوباء، وما يتّصل بها من مفاهيم ودلالات، مع التوقّف عند علاقتها بالأدب والرّواية بوصفهما مرآة لتحوّلات الإنسان في مواجهة الأزمات، كما تناولنا فيه الكرونولوجيا التّاريخيّة للأوبئة وتتبعنا حضورها في الذّاكرة الإنسانيّة والأدبية، ثم انتقلنا في الفصل الثّالث المعنون «**بالأنساق المضمرة في عتبات رواية الوباء**» إلى دراسة العتبات النّصية في روايات الوباء، لما لها من دورٍ أساسي

في استجلاء الدّلالات العميقة للنّصوص الإبداعيّة، وكشف ما تنطوي عليه من إيحاءات وملابسات خفيّة تسهم في توجيه القراءة وتأطير الفهم.

أمّا الفصل الرّابع والأخير، الموسوم بـ «**الأنساق الثّقافيّة في الرّواية العربيّة المعاصرة عن الوباء**»، والذي يمثل الحجر الأساس في البحث، فقد عملنا فيه على تحليل البُنى العميقة للنّصوص واستنباط ما تخفيه من أنساقٍ اجتماعيّة ونفسيّة وسياسيّة واقتصاديّة مسكوتٍ عنها، جسّدت ثنائية الحياة والموت، وعبّرت عن صراع الإنسان مع الوجود في لحظات الهشاشة القصوى.

وهكذا خلص البحث إلى أنّ الوباء ليس مجرّد ظاهرة بيولوجيّة، بل هو تمثّلٌ رمزيّ ومعرفيّ يعكس تداخل الواقع الإنساني ومعاناته الوجوديّة.

ويرجع اهتمامي بموضوع: الأبعاد المضمرة في أدب الأوبئة والكوارث إلى حافزين؛ ذاتي وموضوعي، أما الحافز الذاتي فتمثّل في: اهتمامي بموضوع البحث منذُ وضع مشروع مسابقة الالتحاق بالطور الثالث في الدكتوراه، والّذي اقترحه الاستاذ "**عبد الغني خشة**"، فضلا عن ولعي بمطالعة الروايتين العربيّة والغربية على السواء.

أما الحافز الموضوعي فتمثّل في: أهميّة موضوع الأوبئة والكوارث على اعتبار أنّه يواكب مايحدث في العصر الرّاهن من الأحداث الجسام الّتي عاشها العالم مع جائحة (كورونا)، وقد اخترت الجنس الرّوائي لكوني وجدته الأنسب للدّراسة والتّحليل، وكون الرّواية تنفتح على الأجناس الأدبيّة الأخرى وتتقاطع مع العديد من الفّنون، حيث وجدت فيها مجالا خصبا للقراءة والتّأويل، خاصّة في بحث الأنساق المضمرة الثّاوية في الخطاب الرّوائي، الّتي تحتاج قراءة متأنّية فاحصة لكشف الدّلالات والأبعاد المضمرة المتعلّقة بأدب الأوبئة والكوارث.

كما يجب التّنويه إلى أنّ موضوع الأبعاد المضمرة في أدب الأوبئة لم يُدرس حسب علمي دراسات علميّة مستفيضة، إلّا من بعض الكتب والمقالات الهامّة في هذا المجال.

وقد اعتمدت في هذه الدراسة **منهج النّقد الثّقافي** لكونه منهجا حداثيا شاملا لمختلف فروع الثّقافة الإنسانيّة، كما أنّه يستثمر مختلف تلك الفروع الّتي تحتويها الدّراسات الثّقافيّة، من علوم اجتماعيّة، وأنثروبولوجيا، وعلم النفس، ولسانيّات وفلسفة وعلوم الاتصال وعلوم السّياسة وغيرها، كما يزخر بمقولات تناصيّة وأنساق ثقافيّة تراكميّة عبر مسيرة النّقد و الإبداع الإنسانيين، لكونه يُعنى بتفكيك عُرى النّص، لذلك فهو يقارب أي خطاب عالٍ رفيع أو بسيط شعبي، وموضوع الوباء هو الأخر ينتمي لحقل الدّراسات البينيّة وينفتح على جملة من الخطابات (**multidisciplinary approaches**)، فنجده يتقاطع مع العلوم الطّبيّة، والفلسفة، وعلم الاجتماع،

والسّياسة، والاقتصاد، وغيرها من العلوم، وفي ضوء ماسبق فإنّ النّقد الثّقافي الأنسب لدراسة وتحليل تيمة الوباء وتفكيك موضوعاته المختلفة والمتعلّقة بالممارسات الثّقافيّة، ومحيطها السّياسي والاجتماعي والفكري، ومن ثمّة فهو يروم فهم البُعد الثّقافي بمختلف أشكاله المركّبة والمعقّدة وبالتّالي فقد ساعدني هذا المنهج على تحليل السّياقات الاجتماعيّة و السّياسة والإبداعيّة المتعلقة بالوباء.

ولم يكن لهذا البحث أن يرى النّور لولا اعتمادي على جملة من المصادر والمراجع المهمّة الّتي حاولت الاستنجاد بها والاستفادة منها، أمّا المصادر فتمّ اختيّارها بعد بحث دؤوب واطّلاع على ما جاء في مضامينها، خاصة أنّ الرّوايات الّتي تناولت الوباء كثيرة لكنّها تختلف في عمقها وأهمّيتها، وقد وقع اختيّارنا على الرّوايات الآتية كمدونات للأطروحة -بعد قراءتي للعشرات منها- نعرضها في الآتي:

1. **رواية خفافيش كورونا للروائي العراقي "ابراهيم رسول"**
2. **رواية مسغبة للروائي والشّاعر الأردني "أيمن العتوم"**
3. **رواية وباء للروائي المصري "أحمد خالد توفيق"**
4. **رواية ليليات رمادة للروائي الجزائري واسيني الأعرج**
5. **رواية زراييب العبيد للروائية الليبية "فدوى شتوان"**
6. **رواية بوميات الكورونا للروائي التونسي "حسونة مباركي"**

أما المراجع فقد تنوّعت بين مراجع عربيّة وأخرى مترجمة، منها ما تعلّق بمنهج النّقد الثّقافي، ومنها ما تعلّق بتيمة الوباء نذكر أهمها:

أوّلا: المراجع المتعلقة بالنّقد الثّقافي

1- محسن جاسم الموسوي: النّظريّة والنّقد الثّقافي، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

2- صلاح قنسوة: النّقد الثّقافي ومابعد الحداثة، مجلّة محاور، الجمعية المصرية للنقد الأدبي، ع1، 2004.

3- حفناوي بعلي: النّقد الثّقافي المقارن في الخطاب النّقدي الأردني الفلسطيني، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007.

4- حفناوي بعلي: **مسارات النّقد ومدارات الحداثة**، أمانة عمان، الأردن، ط1، 2007.

5- عبد العزيز حمودة: **الخروج من الّتيه**، دراسة في سلطة النّص، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 2003.

6- عبد الله الغدامي: **قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة، المركز الثّقافي العربي**، لبنان، ط1، 2005

7- ميجان الرويلي: سعد البازعي، تحليل النّاقد الأدبي المركز الثّقافي العربي، بيروت لبنان، ط3، 2002 .

8- طارق بوحالة: **أسس النّقد الثّقافي وتطبيقاته في النّقد العربي المعاصر**، دار ميم للنّشر، الجزائر، ط1، 2021.

9- فنست ليتش: **النّقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينات**، ترجمة محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

10- آيزبرجر: **النّقد الثّقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرّئيسيّة**، تر وفاء ابراهيم ورمضان بسطاوسى، المشروع القومي للترجمة، ط1، 2003.

11- جوردن مارشال: **موسوعة علم الاجتماع**، تر: محمد جوهرى وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، مجلد3، القاهرة، ط1، 2001.

ثانيا: المراجع المتعلقة بتيمة الوباء:

1- أحمد الفيتوري:**كورونا 2020 في الثّقافة والسّياسة**، ميادين، ط1، 2021.

2- **البيوإتيقا وطبيعتنا الإنسانيّة الهشة في زمن الهيمنة الفيروسيّة**، تقديم علي حرب، منشورات الاختلاف، ط1، 2022.

3- يوسف حسن: **الضمير الإنساني في زمن كورونا يوميّات وتأملات** ، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط1، 2023.

4- علي حسن: **مائدة كورونا مفكرون وأدباء في مواجهة الجائحة**، المملكة العربيّة السعودية، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط1، 2021.

5- ليلى لعوير: **مقالات في الزمن الكوفيدي**، الجزائر، رؤى فكريّة للنشر والتّوزيع، ط1، 2023.

ولا أخفي أنّني وجدت بعض الصّعوبات في طريق البحث أوّلها جدّة الموضوع وقلّة الدّراسات الّتي تناولت الوباء من منظور النّقد الثّقافي، كما أنّ جلّ الرّوايات استحضرت الوباء بطريقة رمزيّة ولم يكن الوباء هو الموضوع الأساسي فيها، وقلّما نجد الرّوائي تناول جلّ الجوانب السّياسية والاقتصاديّة والاجتماعيّة في الرّواية الواحدة، وخاصة أن موضوعي يتطلب دراسة كلّ نسق ثقافي على حدة.

وفي خضّم بحثي هذا فإنّه لا يسعني إلّا أن أحمد الله حمدا كثيرا على أن وفقني لإنجازه على الشكل الّذي هو عليه، كما أشكر المشرف **الاستاذ" عبد الغني خشة"** صاحب الفضل، على اقتراحه لموضوع هذا المشروع العلميّ وفتحه لنا آفاق البحث في مجالٍ خصبٍ ودقيق هو مجال الأوبئة، وعلى توجيهاته وملاحظاته السديدة الّتي كان لها صدى في إنضاج هذه الأطروحة وبلوغها غايتها، كما آمل أن ينال رضا أعضاء لجنة المناقشة الموقّرين، والّذين سيمدونني بملاحظاتهم العلميّة القيّمة لامحالة، فلكلّ عمل إذا ما تم نقصان، فلا بدّ من سهو أو نسيان، فإن وفقت فذلك من فضل الله علي، وإن أخطئت فحسبي أنّي بدلت جهدا ولي أجر المحاولة، ونسأل الله التوفيق والله من وراء القصد.

الفـــــصـــــل الأوّل:

النّقد الثّقافي مفاهيـــــــــم نظريّة

أوّلا: النّقد الثّقافي (مفهومه، نشأته، روافده، أهم رواده).

ثانيا: المصطلحات الكبرى للنقد الثّقافي (السّلطة، الهويّة الثّقافيّة، الهيمنة الثّقافيّة).

ثالثا: النّسق المعلن والمضمر.

تمهيد:

عرف الحقل النّقدي الثّقافي المعاصر تحوّلاتٍ جذريةً مسّت طبيعة النّصوص وعلاقتها بالواقع، كما غيّرت المفاهيم المتعلّقة بالأدب والثّقافة، فانبنى عن تلك التحوّلات ما يُعرف بـ "النّقد الثّقافي"، بوصفه اتجاهاً جديداً يسعى إلى تفكيك البنى المضمرة الّتي تُنتج المعنى داخل النّصوص، وتُخفي وراء جمالياتها أنساقاً ثقافيّة مهيمنة تعبّر عن الوعي الجمعيّ، والسّلطة، والهويّة، والاختلاف.

لقد جاء النّقد الثّقافي نتيجةً مباشرةً لتشابك العلوم الإنسانيّة في ظلّ مرحلة ما بعد الحداثة، وما رافقها من دراساتٍ ما بعد كولونياليّة، هدفت إلى مساءلة الخطابات الكبرى، وفضح آليات التّمركز، وقراءة الأدب لا بوصفه بناءً فنيّاً فحسب، بل منظومةً ثقافيّة مشبعة بالقيم والإيديولوجيّات، ومن ثمّ لم يعد الناقدُ منشغلاً بالبحث عن الجماليات والأساليب البلاغيّة بقدر ما أصبح معنياً بتتبع النّسق الثّقافي الكامن خلف النص، في محاولةٍ لكشف العلاقات الّتي تحكم السّلطة والمعنى الذي تُنتجه، واستنطاق المسكوت عنه في البنية السرديّة أو الشّعريّة.

وعبر هذا المنظور، تتجلّى آليّات النّقد الثّقافي في جملةٍ من المفاهيم والأدوات التّحليليّة، كتحليل الخطاب، والتفكيك، ودراسة الأنساق، والقراءة النّسقيّة، وهي جميعها تسعى إلى تجاوز حدود النّقد الأدبي التقليدي نحو أفقٍ أوسع يُعنى بالثّقافة في تجلّياتها المتعدّدة داخل النصوص.

وقد استند هذا التّصور إلى ما قدّمته الدّراسات النّقدية المعاصرة في مجال النّقد الثّقافي، مثل أعمال "إدوارد سعيد" و"ميشيل فوكو" و"عبد الله الغذامي" وغيرهم.

يحاول هذا الفصلُ تحديدَ المفاهيمِ المتعلّقةِ بالنقدِ الثّقافي، وبيانَ أسسهِ النظريّةِ وتجلّياته المعرفيّة، كما يسلّطُ الضّوء على أبرز المصطلحاتِ والمقولاتِ الّتي شكّلتْ بنيتَه المفهوميّة، ويركّز على آليّاته الإجرائيّةِ الّتي تُسهمُ في تحليلِ النّصوصِ الأدبيّة وكشفِ الأنساقِ الثّقافيّة الكامنةِ فيها.

أوّلا: النّقد الثّقافي

1. مفهومه:

يمثّل النّقد الثّقافي أبرز الّتيارات الفكريّة المعاصرة الّتي رافقت الدّراسات الأدبية المقارنة الّتي أفرزتها بيئة ما بعد الحداثة، وكذا الدّراسات ما بعد الكولونياليّة، على يد أفراد ومجموعات من الدّارسين والنقاد في كلّ من أوروبا وأمريكا، وذلك في ظلّ التّغيرات الاجتماعيّة والثّقافيّة والاقتصاديّة والسّياسية الّتي عمّت العالم وغيّرت العديد من قيمه وأواصره، فتغيرت النظرة إلى السّياسة والاقتصاد والاجتماع، كما تغيرت وجهة نظر النّقد أيضا، فكان النّقد الثّقافي الّذي حاول أن يُقدِّم أفكارا بديلة تتماشى والأبعاد الثّقافيّة المبثوثة في النّصوص في الأنساق المعلنة والمضمرة الّتي تستتِر تحت أقنعة الجمالي.

ولا يمكننا عرض مفهوم النّقد الثّقافي دون الإشارة إلى الدّراسات الثّقافيّة، **فماهي الدّراسات الثّقافيّة؟ وما علاقتها بالنّقد الثّقافي؟**

اعتبرت الدّراسات الثّقافيّة ثورة ضد المفهوم التقليدي للثقافة، والّذي شغلَ مساحةً كبرى في ظل فكر التنوير الّذي ساد قرونا، ويعدّ مصطلح الدّراسات الثّقافيّة من المصطلحات المعقدة الّتي يشوبها الغموض، كونه من إفرازات ما بعد الحداثة «**وإن كان له جذور تعودُ إلى عصور سابقة –القرن التاسع عشر، هو حقلٌ يهتم بالدراسة العلمية لكل جوانب الثّقافة النظريّة والمعرفية**»[1]، فيُعنى بتحليلها وتفكيكها ثقافيا، وإخضاعها للقراءة الفاحصة النّاقدة عبر مختلف تحوّلاتها وتطوّراتها عبر الزمن، كما ينظر في الطّبقات الاجتماعيّة واختلافاتها وسماتها.

وكما أكدّ "آرثر أيزابرجر"، «**فمصطلح الدّراسات الثّقافيّة ليس مصطلحا جديدا حيث شرع مركز الدّراسات الثّقافيّة المعاصرة بجامعة برمنجهام في عام 1971 في نشر صحيفة أوراق عمل في الدّراسات الثّقافيّة Working Papers In Cultural Studies والّتي تناولت وسائل الإعلام Media والثّقافة الشعبية Popular Etcultural والثقافات الدّنيا Sub Culture والمسائل الأيديولوجيّة Idéogical والأدب Literature وعلم العلامات Secial Mouvements والحياة اليومية Every Day Live أخرى متنوعة**»[2].

---

[1] آمال بوزكري وميلود رقيق: **الدراسات الثقافية والنّقد الثقافي**، مجلة القارئ للدراسات الأدبية واللغوية والنّقدية، مج 5، ع 2، 2022، ص 358.

[2] آرثر أيزابرجر: **النّقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية**، تر: وفاء ابراهيم ورمضان بسطاوسى، المشروع القومي للترجمة، ط1، 2003، ص31.

«وقد مثل فتح هذا المعهد حدثا مهما في الأوساط العلمية والأكاديمية في إنجلترا، ذلك أنها اهتمت بالثّقافة الشعبية ووسائل الإعلام». [1]

وقد قدّمت هذه المجلة مصطلحا جديدا لم يكن معروفا سابقا في الأوساط النّقدية، **وهو مصطلح المظلة Umbrella Term الّذي يغطي تلك المدارس الّتي تعمل الآن في مجالات متعددة والّتي وصفتها بالنّقد الثّقافي»**،[2]وقد اهتم هذا المركز بالعلوم الاجتماعيّة وعلاقة الممارسات الثّقافيّة بالمجتمع والتحولات الاجتماعيّة تلبيةً لتطلعات واحتياجات المجتمعات، ولترسيخ التعاون والتضامن بين الجماعات المختلفة.

«و تهدف الدّراسات الثّقافيّة إلى تناول موضوعات تتعلق بالممارسة الثّقافيّة وعلاقتها بالسّلطة، وتروم من وراءِ ذلك إلى اختيّار مدى تأثير العلاقات على شكل الممارسات الثّقافيّة، كما أنّها ليست مجرّد دراسة للثّقافة فالهدف الرّئيسي لها فهم الثّقافة بجميع أشكالها المركبة والمعقدة»[3].

فهي تبحث في الظّروف والسّياقات السّياسية والاجتماعيّة والاقتصاديّة والمؤثرات الخارجيّة، الّتي تسهم بحال من الأحوال في نشأة الخطابات المختلفة بغاياتها المتعدّدة، كونها تُعنى بالتّحليل الثّقافي نظريا وسياسيّا وتجريبيّا، والهدف الأساسي لها استنباط الدلالات الخفية للثقافة وسياقاتها وأبعادها وفهم طبيعتها المعقدة، «**وهي ليست طارئة على ساحة الفكر والمعرفة، ومن خصائصها طغيان الطابع التنظيري في جل دراساتها»**[4].

فالدّراسات الثّقافيّة غير متعلقة بثقافة دون غيرها وإنّما تتميّز بطابعها العام والشمولي، فهي تنفتح على حقول معرفية كثيرة؛ اجتماعيّة، وسياسيّة، وثقافيّة، وأنتروبولوجيّة وغيرها من الحقول المعرفية الأخرى، «**ولذلك فهي تعرف نفسها أي الدّراسات الثّقافيّة في إطار علاقتها بالدّراسات الإثنية والأنتروبولوجية (...) والدّراسات الثّقافيّة تنظر إلى المفاهيم التّقليديّة نظرة تشكيك نقدي فاحص».**[5]

---

[1] آرثر أيزابرجر: المرجع السّابق، ص ص31 30 .

[2] المرجع نفسه: ص31

[3] سمير خليل: **النّقد الثقافي من النّص الأدبي إلى الخطاب**، دار الجواهر، لبنان، ط1، 2012، ص13.

[4] المرجع نفسه: ص13.

[5] المرجع نفسه: ص14.

وعلى هذا الأساس فإن الدّراسات الثّقافيّة تهتم بسلوكيّات المجتمع وأعماله، وحقوق الإنسان ومحاربة كل أشكال الإقصاء والتّهميش الّتي تمارسها الدول الكبرى الّتي تطمح في الهيمنة والسيطرة على العالم، ومن ثمة فهي تهدف إلى معالجة المجتمع وإعادة هيكلته بما يحقق العدالة والتساوي بين الأفراد كافة، وتحاول إلغاء الفوارق الطبقيّة المتجدرة عبر المراحل التاريخيّة.

2. نشأته:

لعلّه من الصّعوبة بمكان تحديد تاريخ ظهور مصطلح النّقد الثّقافي تحديدا دقيقا، أو نسبه إلى ناقد بعينه أو هيئة نقدية بعينها، ويعود ذلك لعدّة اعتبارات أهمها: أنه جاء في ظلّ تراكمات معرفية، وتغيّرات جذريّة طرأت على عالمنا المعاصر، مسّت مختلف مناحي الحياة الاجتماعيّة والاقتصاديّة والثّقافيّة، وقد تمخض نتيجة ذلك تغير في مفاهيم الحياة من حيث قيمتها ومن حيث دور الإنسان فيها، ومدى أحقيّته في تغيير نمط عيشه، وتغيير نظرته إزاء الأشياء من حوله، وربّما إعادة النظر جذريّا في أنساقه الثّقافيّة، فاختلت القيم والمفاهيم السائدة، وبرزت قيم جديدة على حساب قيم لم تعد لتجد لها مكانا في ظل تلك المتغيّرات.

لذا نلاحظ أن النّقد الثّقافي يُعدُّ مصطلحا زئبقيا يشمل مناحي الحياة الإنسانيّة بعامة، ومجال الإبداع الأدبي بخاصة، إلّاأنه يتعدى الأدب إلى الحقّول المعرفية الأخرى.

وعلى الرّغم من صعوبة إيجاد تعريف واضح ومحدّد لمعنى النّقد الثّقافي، إلّا أن هذا لا ينفي المقولات الّتي عدّها النّقاد من قبيل مفهوماته، يعرفه "أيزابرجر" بأنه: «**مهمّة متداخلة مترابطة متجاورة متعددة، كما أن نقاد الثّقافة يأتون من مجالات مختلفة ويستخدمون أفكار ومفاهيم متنوعة، وبمقدور النّقد الثّقافي أن يشمل نظريّة الأدب والجمال والنّقد والتفكير الفلسفي وتحليل الوسائط والنّقد الثّقافي الشّعبي**»[1].

يرى" آرثر أيزابرجر" بأنّ النّقد الثّقافي نشاط وليس مجالا معرفيا خاصا بذاته، بمعنى أن النّقاد يطبقون المفاهيم والنظريات الخاصة به على التراكيب الّتي تحتويها الفّنون الراقية، والثّقافة الشعبية، والحياة اليومية، وعلى جسد من الموضوعات المرتبطه بها.

ولكونه نشاطًا فقد اتسعت مساحات عمله، واشتغاله على أكثر من مستوى، والاطّلاع على حدود النّقد الثّقافي وحتى النّص الأدبي لدى نقاده ما هو إلا حادثة ثقافيّة، ويضيف "آرثر"بأن «**النّقد الثّقافي هو مهمّة متداخلة**

[1] آرثر أيزابرجر: **النّقد الثّقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرّيسيّة**، المرجع السّابق، ص31.

متجاورة مترابطة متعددة، كما أن نقاده يأتون من مجالات مختلفة ويستخدمون مفاهيم متنوعة، كما أن النّقد الثّقافي يمكن أن يشمل نظريّة الأدب والجمال والنّقد الأدبي والتفكير الفلسفي والثقافه الشعبية، وبمقدوره أيضا أن يتعامل مع نظريات علم العلامات»، [1]يتّضح أنّ النّقد الثّقافي نشاط ينفتح على عدد من الاختصاصات والفنون والمعارف، ويهتم بالقيم الثّقافيّة و الإنسانيّة المشتركة للأقاليم والقارات والأديان، لذلك نجده يشمل التّخصّصات المختلفة، وقد حاول الكثير من النقاد والمفكرين إيجاد تعريف لمصطلح النّقد الثّقافي لكن جلّ التّعريفات تنحو منحى النّقاد الغرب بصفتهم الأسبق في هذا المجال.

«يرى كل من"سعد البازعي" "وميجان الرويلي" أنّ النّقد الثّقافي «**نشاط فكري يتخذ من الثّقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره، ويعبّر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها**».[2]

ويبيّن صلاح قنسوة أنّ النّقد الثّقافي «**ليس منهجا بين مناهج أخرى، أو مذهب أو نظريّة، كما أنّ ليس فرعا أو مجالا متخصّصا بين فروع المعرفة ومجالاتها بل هو ممارسة وفعالية تتوفر على دراسة كل ما تفرزه الثّقافة من نصوص**»،[3]باختلاف طبيعة النّصوص وتنوعها، سواء كانت هذه النّصوص تهتم بالجانب الفكري أو المادي، والنّص هو كلّ خطاب مكتوب يحمل معاني ودلالات تستوجب الدّراسة والتّحليل والتفكيك.

ويرى "الموسوي" في كتابه النظريّة والنّقد الثّقافي بأنّ «**النّقد الثّقافي فعالية تستعين بالنظريات والمفاهيم والنظم المعرفية، لبلوغ ما تأنف المناهج الأدبية من المساس به أو الخوض فيه، بما أنّه فعالية لا فرعا من الفروع المعرفية، يتوخّى بلوغ المعارف الأخرى، عبر استخدام واسع للنظريات والمفاهيم الّتي تتيح القرب من فعل الثّقافة في المجتمعات**».

والملاحظ من خلال هذه التّعريفات، أنها ركزت على مصطلح النّقد الثّقافي وعلاقته بالثّقافة، ذلك أن النّقد الثّقافي المنفتح على جملة من المعارف، والتّخصّصات الّتي تُعنى بدراسة النّصوص، بصفتها ممارسة ثقافيّة أو خطاب ثقافي يحوي دلالات معينة، وهو يستعين في ذلك بالعديد من النظريات والاختصاصات والمعارف لفهم وتحليل الثّقافة في جل المجتمعات.

---

[1] آرثر أيزابرجر: المرجع السّابق: ص ص 30، 31.

[2]ميجان الرويلي: سعد البازعي، **تحليل النّقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ، ط3، 2002، ص305.

[3]صلاح قنسوة: **تمارين في النّقد الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب**، مصر، القاهرة، ط1، 2007، ص11.

أما الناقد "عبد الله الغذّامي" فقط أثار جدلا واسعا بطروحاته النّقدية المتعلقة بالنّقد الثّقافي، إذ يعرّفه بأنّه: «**فرع من فروع النّقد النّصوصي العام ومن تمّ فهو أحد علوم اللّغة وحقول اللألسونية، معني بنقد الأنساق المضمرة الّتي ينطوي عليها الخطاب الثّقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ماهو غير رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء من حيث دور كل منها في حساب المستهلك الثّقافي الجمعي، وهو كذا معني بكشف لا الجمالي كما هو شأن النّقد الأدبي وإنما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي/ الجمالي**».[1]

فهو يرى أن النّقد الثّقافي لا يبحث في الثّقافة وإنّما في أنساقها المضمرة، فكل خطاب ثقافي يحوي أنساقا مضمرة تتطلّب قارئا متمرسا يبحث في خلفيات النّصوص، وليس مهمّة النّقد الثّقافي تحليل النّصوص والوقوف على جماليتها وفنّياتها، وإنّما البحث والتنقيب فيما خفي تحت عباءة الجمالي، ويعود بنا هنا إلى تعريف النقاد الغربيين، كون النّقد الثّقافي يقع على التخوم الفاصلة تعسفا بين العلوم الاجتماعيّة والفّن والموضة، فهو يبحث في المهمش، والمهمل، والمقصى من الدّراسات باعتبار صرامة الدّراسات الأدبية والتّحديدات الرّسميّة للنقد الأدبي.

وهنا يبتعد النّقد الأدبي عن النّقد الثّقافي فالأوّل يبحث في بنية النّص، ويعمل على تحليل وتفسير الأعمال الأدبية، ويقيس مدى جودتها من عدمها استنادا إلى معايير معينة ومحدّدة، أما الثّاني فيبتعد عن الآليات والمعايير المعتمده في النّقد الأدبي، فهو « **يتعامل مع النّص الأدبي بوصفه حادثة ثقافيّة، كغيرها من الحوادث الثّقافيّة الّتي تستأثر باهتمام الدّراسات الثّقافيّة، الّتي تحاول الكشف عن أدوات التّمركز والهيمنة ومن ثم التّعامل مع الهامش الشعبي وما كان يعد متنا**». [2]

إذن يمكن القول من خلال كلّ الطّروحات السابقة أن النّقد الثّقافي هو نشاط وليس تيّارا أو منهجا، يُعنى بدراسة الأنساق الثّقافيّة الّتي تعكس السّياقات الثّقافيّة والتاريخيّة والاجتماعيّة والأخلاقية والإنسانيّة والقيم الحضارية، بل حتّى الأنساق الثّقافيّة والدّينيّة والسّياسية، وتعامل النّقد الثّقافي مع النّص الأدبي ليس بوصفه نصّا إبداعيّا فنيّا، وإنّما بصفته نصّا مضمرا يحوي مجموعة من الأنساق المعلنة والخفية المستترة تحت عباءة الجمالي حسب "عبد الله الغدامي".

[1] عبد الله الغدامي: **قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي**، لبنان، ط1، 2005، ص ص83، 84.

[2] سمير خليل: **النّقد الثقافي وعلاقته بالأنساق الثقافية**، المرجع السّابق، ص7.

لقد ارتبط ظهور هذا التّيار بعدد من الحركات النّقدية الّتي برزت في الغرب، ولا سيما مدرسة (فرانكفورت) في ألمانيا، ومدرسة (**برمنجهام***[1]) في بريطانيا، فضلا عن نشاط جماعة مثّقفي نيويورك على اختلاف توجّهاتهم الفكريّة.

كما أسهمت بطريقة مباشرة أو غير مباشرة الفلسفات الغربية والحقّول المعرفية الحديثة بما قدّمته من آليات معرفية وقرائية ساهمت في بلورة هذا المفهوم الّذي ما لبث أن تحوّل إلى منهج نقدي متكامل يُعنى بمعالجة النّص الأدبي من أجل إجلاء خصائصه الثّقافيّة المضمرة، وإظهار قيمه الاجتماعيّة والثّقافيّة، فضلا عن جمالياته الأدبية الّتي لم يتناساها في خضم اهتمامه بالأنساق غير المعلنة.

وقد أتاح هذا التّفاعل بين الفلسفة والنّقد، إمكانيّة قراءة النّص الأدبي بوصفه فضاء لتجلّي الوعي الجماعي وتمظهر الخطابات الاجتماعيّة والسّياسيّة، لامجرّد كيان جمالي مغلق على ذاته، إذ أصبح النّقد الثّقافي يسعى إلى استنباط البُنى الرّمزيّة والثّقافيّة الّتي تسكن النّصوص وتوجّهها، إلى جانب إبرازه لقيمها الجماليّة الّتي لم يتغافل عنها رغم انشغاله بالأنساق المضمرة.

ولا يمكن أن ننسى في هذا السّياق الدّور الّذي اضطلعت به الماركسيّة، و**التقويضية***، وعلم النفس، والاجتماع، في بلورة الأفكار الجديدة الّتي أثرت بها الحقل المعرفة الثّقافيي، واستلهم منها الأنصار هذا المنهج ومريدوه، أدواتهم ومفاهيمهم.

فكلّ هذا النّتاج الّذي حققته الأنثروبولوجيا وما بعد الحداثة، نصب في إطار معرفي كان مهيئا لاستقبال واستيعاب تلك المرجعيات المختلفة واحتضانها داخل منظومة النّقد الثّقافي.

- **مدرسة برمنغهام (Birmingham School) من أهمّ المدارس الفكريّة النّقدية الثقافية الحديثة، وقد تأسّست في ستينيات القرن العشرين بجامعة برمنغهام البريطانية، تحديدًا في مركز الدراسات الثقافية المعاصرة (Centre for Contemporary Cultural Studies – CCCS) الذي أنشأه الباحث ريتشارد هوغارت (Richard Hoggart) سنة 1964، ثم تولّى إدارته لاحقًا ستيوارت هول (Stuart Hall) ، أحد أهم روّادها.**
- **التقويضية (أو التفكيكية)، (Deconstruction) منهج فلسفي ونقدي ارتبط بالمفكّر الفرنسي "جاك دريدا" (Jacques Derrida) في ستينيات القرن العشرين، ويمثل أحد أهم التّيارات في فكر ما بعد الحداثة.**

والتّقويضية هي طريقة في قراءة النّصوص تهدف إلى كشف الملابسات والتناقضات الكامنة فيها، فالتّقويض هو زعزعة المعاني الثّابتة التي تدّعيها اللّغة أو الخطابات الفكرية فهي ترى أنّ النّص لا يحمل معنى واحدًا ثابتًا، بل معاني متعددة تتغيّر بتغيّر السياق والقارئ.

لقد حدّد "آرثر أيزابرجر" جغرافية أعلام النّقد، وإسهاماتهم النّقدية، والبحثية، كما في الجدول الموضح أدناه[1]:

فرنسا	ألمانيا	و. م. أ	كندا	إنجلترا	إيطاليا	روسيا
رولان بارت Roland Barthes كلود ليفي ستراوس Claude lévis Straus ميشلل فوكو Michel Foucault لويس ألتوسير Louis Pierre Althusser بيار بورديو Piere Bourdieu جاك دريدا Jacque derida	يورجيذ هابرماس Jürgen Habermas ثيودور أدورنو Adorno Théodore وولتروبنجامين Walter Benjamin هربرت ماركوز Herbert Marcuch	فيكتور تيرنير Victor turner كليفودغرائر Clifford Greets فريديريك جيمسون Frédéric jameson	ميشل ماكلون Michel collin	ليفي رايموند Raymond williams **ستيوارت هول** Stuart Hall ريتشارد هوغارت Richard Hoggart ماري دوغلاس Mary Douglas وليام إمبسون William empson	أنطونيو غرامشي (بالإيطالية: oinotnA icsmarG أمبرتو إيكو Umberto eco	غريماس Algirdas julien Greimas

[1] آرثر أيزابرجر: **النّقد الثّقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرّئيسيّة**، المرجع السّابق، ص ص 35، 37.

وكلّ هؤلاء كان لهم الدور الفعّال في بلورة المفاهيم المتعلقة بالنّقد الثّقافي و توجيه مساره، من خلال أفكارهم وأعمالهم وتوجهاتهم الفكريّة الّتي تتعلق بالأدب والنّقد والثّقافة، وتجدر الإشارة إلى أنّ هناك من اعتبر النّقد الثّقافي منهجا قائما بذاته، منهم المفكر" ليتش" Vincent Barry leitchالّذي يبرر المفاهيم المتعلقة به.

«**وعلى الرّغم ممّا أحاط بهذا المنهج من جدل، فقد ارتبط بالنّاقد الأمريكي "فنست ليتش" Vensent Barry Leitsh في التسعينات من القرن الماضي، حيث سمي مشروعه كذلك ليكون رديفا لما بعد الحداثة وما بعد البنيوية**»، [1]وقد ألف كتابا قيما في هذا الشأن، وهو أول من أطلق مصطلح النّقد الثّقافي على نظريات الأدب لما بعد الحداثة، واهتم بدراسة الخطابات في ضوء التّاريخ والاجتماع والمؤسساتية ومناهج النّقد الأدبي.

وتستند رؤيه" ليتش" **في التّعامل مع النّصوص الأدبية من خلال أنساق ثقافيّة تستكشف ما هو غير مؤسساتي وغير جمالي، ورؤيته قد تُعنى بشعريّة الخطابات بُغية تحصيل الأنساق الثّقافيّة و تقويم أنظمتها التواصلية مضمونا وتأثيرا مرجعيا**». [2]

ونخلص من كل ذلك إلى أن النّقد الثّقافي في إطاره العام يتسع لما حملته البنيوية وما بعد الحداثة من توجهات رغم تعددها وسعتها.

واللّافت للانتباه– أيضا– أن "ليتش" لم يعتمد النّقد الثّقافي ليتفرد بدراسة الأدب فحسب، بل إنّه سعى لرفع الكلمة والحدود بين جميع التّخصّصات، ليجعل من المعرفة مناخا واسعا لاتحدّه حدود «**إذ لم يكن من الممكن أن يصدر النّقد الثّقافي إلّا في مرحلة ما بعد الحداثة** (...) **أما مناخ ما بعد الحداثة فمناخ ينداح ويتسع بحيث يستوعب كل أنواع النشاط الثّقافي الإنساني**». [3]

وممّا يستدعي الانتباه –أيضا– أن هذه التعدّديّة الّتي يتصف بها النّقد الثّقافي، وتلك الشّموليّة الّتي جسّدت النشاطات المعرفية، فذلك يقتضي من الناقد الّذي يتوسل بآلياته لسبر أغوار النّصوص الإبداعية، وأن يكون متعدّد المعارف الثّقافيّة عارفا بمختلف تيّارات الفكر والأدب، وإلّا فعبثا يغامر بتلك النّصوص الّتي لا تخلو من متاهة.

---

[1] عبد الله الغدامي: **النّقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المرجع السّابق، ص31.

[2] سمير خليل: **النّقد الثقافي من النّص الأدبي إلى الخطاب**، المرجع السّابق، ص11.

[3] صلاح قنسوة: **النّقد الثقافي ومابعد الحداثة**، مجلة محاور، الجمعية المصرية للنقد الأدبي، ع1، 2004، ص43.

وقد خصّ "ليتش" النّقد الثّقافي بجملة من الخصائص منها:

إنّ النّقد الثّقافي لا يدخل ضمن التّصنيف المؤسساتي للنص، بل يتعدى ذلك إلى مجال واسع من الاهتمامات، فهو يتجاوز الحدود والقيود الّتي اشترطتها المنظومة النّقدية للتعامل مع الجمالي والأدبي كمقوم أساسي للنص، فهو يبحث عمّا هو أوسع وأعمق من ذلك.

وفضلا عمّا يلتزم به النّقد الثّقافي من تحليل للأدب في إطار الجمالي المؤسّساتي، فهو يعمل على مهاد واسع من منجزات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة والعولمة وما بعد الحداثة، فهو ليس مدرسة محدودة المعالم والأهداف، وإنّما هو متّسع ومتعدّد يتغيّر بتغيّر النّاقد الّذي يتغيّر وفقا لما هو عليه من رؤى ثقافيّة وتوجّهات إنسانيّة معيّنة، كما يتغيّر النّص أيضا وفق طبيعته وتعدّد أطره الإنسانيّة، ومن أهم ما يميّز النّقد الثّقافي، هو تركيزه على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النّصوصي كما هو لدى "بارت" "ودريدا" و"فوكو".

ومن أهمّ ما يميّز النّقد الثّقافي أنّه يتسلّح باستراتيجيات قرائيّة مثل التّفكيك، وآليات القراءة والتّحليل، حيث إن النّص لا يسلم مقاليده إلّا لناقد متمرس متكمن من مختلف تلك الآليات، والأنظمة الخطابية.

وهكذا خرج النّقد الثّقافي من الحدود المرسومة من قبل المؤسسة الرّسمية الّتي تحدّد الشّروط والحدود والمعايير الفّنية والجماليّة الّتي تضع مفاهيم للنّص، وترسم معاييره وحدوده، فيكون الحكم على هذا النّص أو ذاك مبنيّا على تلك الأسس والمعايير، مبطلا ذلك الطرح «**فليس النّص سوى مادّة خام يُستخدم لاستكشاف أنماط معينة؛ من مثل الأنظمة السّردية والإشكالات الأيديولوجيّة وأنساق التمثيل**». [1]

لقد أضحى النّص –بناء على التّصور السّابق– منفتحا على كل السّياقات الخارجيّة، وخرج من عزلته لينزل من بُرجه العاجي ويمس مختلف الأشكال الخطابيّة الّتي ترفّعت عنها المؤسسة من قَبل، «**فالعمل الأدبي عند مثقفي نيويورك ظاهرة ثقافيّة مفتوحة للتّحليل من وجهات نظر عديدة**». [2]

[1] حفناوي بعلي: **النّقد الثقافي المقارن في الخطاب النّقدي الأردني الفلسطيني**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007، ص128.

[2] فنست ليتش: **النّقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينات**، تر: محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2000، ص104.

فإذا كانت نظرة النّقد الأدبي تتسم بمحدوديّة الأفق فلم تركز إلّا على الجانب الجمالي، فإن النّقد الثّقافي ارتبط بالثّقافة بمفهومها الشّامل والمتعدّد، فكانت قراءته للنص قراءة حيوية فهو: «**نشاط فكري يتخذ من الثّقافة بشموليتها موضوعا لبحثه ويعبر عن مواقفه إزاء تطوراتها وسماتها**». [1]

فتحوّل النّقد من الأدبي إلى الثّقافي لم يكن تحولا عبثيّا، وإنّما كان نتيجة عدم قدرة النّقد الأدبي على مسايرة ركب التغيّرات الاجتماعيّة والثّقافيّة المتسارعة، الّتي حتّمت ضرورة إيجاد آليات جديدة تمنح النّقد هامشا من الحرّية في التّعامل مع تلك المستجدات الطارئة والتغيّرات الحتميّة.

فقد تعرض النّقد الأدبي لمعوقات الشّكلانية أو النّقد الشكلاني (...)، والإعاقة لم تأت من دراسة الأدب في تلك الاتجاهات الشّكلية «**أي في كونها تمارس نقدا أدبيا، وإنمّا بتقييدها للنّص، بحيث لا يخرج عن أُطر الأدب، وهذا ما جاءت به مرحلة ما بعد البنيوية لتنقضه**».[2]

لقد كان على المؤسّسة الأدبيّة أن تخرج من عزلتها الّتي فرضتها على نفسها وتفسح المجال للارتقاء بالنّص، وإعطائه حقّه من الدّراسة، وذلك ما تحقّق من خلال النّقد الثّقافي الّذي اتّجه إلى أشكال خطابيّة جديدة، من مثل الأدب الشعبي والثّقافة غير الرّسمية، والأدب الهامشي، في حين كانت المؤسسة الرّسمية لا تحتفي إلّا بالأدب الانتقائي، وتكرّس جهودها لخدمته وتمجيده، وهكذا بدأت النّظرة الكلاسيكيّة المثالية للنص النخبوبي تتلاشى شيئا فشيئا ليسقط النّص النخبوي، ويحلّ محلّه النّص الجماهيري «**على النّقد الثّقافي أن يركّز على الثّقافة الشّعبيّة والجماهيريّة، ويتخلّى عن دراسة الأدب وما يتعلّق به من خطاب ونظريّة أدب بوصفها حقول أدبيّة محدودة ومتعالية**». [3]

وليس في مثل هذا الموقف تخلٍّ عن الأدب أو دراسة النّص الأدبي من وجهة نظر جماليّة، إنّما ينبغي أن لا نتوقّف عن جوانبه الجماليّة فحسب، بل لا بدّ من فسح المجال للحقول المعرفيّة الأخرى، فإذا كان التّحليل الجمالي ضروريا، فهو غير كاف في مقابل مشروع الأنماط الثّقافيّة الّتي يتطلبها مشروع النّقد الثّقافي بعامّة.

وجملة القول: إنَّ النّقد الثّقافي يُعد منهجا حداثيّا لا يرتبط بمؤسسة أكاديميّة محدّدة المعالم، وإنّما ظهر على أيدي أفراد ومجموعات من الدّارسين والنقاد في كل من "أوروبا" و"أمريكا" خلال العقدين الأخيرين من القرن الماضي، وذلك

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي: **دليل الناقد الأدبي**، المرجع السّابق، ص 305.

[2] المرجع نفسه: ص 308.

[3] عبد العزيز حمودة: **الخروج من الّتيه**، دراسة في سلطة النّص، المجلس الوطني للثقافة، الكويت،ط1، 2003، ص232.

في ظل التّغييرات الاجتماعيّة والثّقافيّة والاقتصاديّة والسّياسية الّتي عمّت العالم، وغيّرت كثيرا من أواصره وقيمه، فتغيّرت النّظرة إلى الاقتصاد والسّياسة والاجتماع، كما تغيّرت وجهة نظر النّقد أيضا، فكان النّقد الثّقافي الّذي حاول أن يقدّم أفكارا بديلة تتماشى والأبعاد الثّقافيّة المبثوثة في النّصوص، فكان البحث منصبّا على تلك الأنساق المضمرة أكثر ممّا هو منصبّ على الجماليّة الأدبيّة الّتي لا تزيد عن كونها قيما جمالية بحتة، فأيّ الآليات شكّلها هذا النّقد لبلوغ الغاية المرجوة؟ هذا ما يحاول هذا البحث الإجابة عنه.

3. روافد النّقد الثّقافي.

حين نبحث في مرجعيات منهج ما بصفته وسيلة نتوسّل بها في كشف خبايا النّص الأدبي ومضمراته، فذلك يعني أنّنا سنعمل على سبر أغوار تلك المرجعيّات الفلسفيّة، الأيديولوجيّة، والفكريّة، الّتي يعتمدها صاحب هذا المنهج أو ذاك، سواء كان فردا أو جماعة، وفي ضوء ذلك فإن النّقد الثّقافي الّذي يعتبره العديد من الدّارسين منهجا حداثيّا، يُنَّصِبُ نفسه بديلا عن مناهج سابقة، حلّلت النّصوص الأدبية من منظورات مختلفة، منها ما اعتمدت على النّص بصفته عالما يحتكر الحقيقة في داخله، فراحت تحاول إبراز ما بداخله في ظل آليات تستنطق علاقاته البنيوية الداخلية في إطار العلاقة اللّغوية وما يكتنفها من روابط دلاليّة ولغويّة، والّتي عُرفت بالمناهج الداخليّة، أو ما اعتمدت على المؤثّرات الخارجيّة الّتي أسهمت في مكوّنات النّص الإبداعي فوقفت عند ما لهذه المؤثرات من أثر في خلق المواقف والرُّؤى الّتي تمثّل النّسيج العام للبُنى السردية الّتي تختزل الإطار العام للنص فسُمِّيت المناهج الخارجيّة.

من هنا جاء النّقد الثّقافي في فترة متأخرة في ظلّ التّغيرات المتسارعة والمتلاحقة سياسيّا، واقتصاديّا واجتماعيّا، حاول أصحابه أن يتخذوا من السّلطة الأدبيّة والنّقدية الّتي حكمت النّص الأدبي والنّقدي من منظور الرّؤية الجمالية للأدب.

ولا يَعني ذلك أنّ النّقد الثّقافي لم يتأثّر بالمنظورات النّقدية السّابقة من بنيوية وتفكيكيّة، وما بعد حداثة أو ما بعد الاستعمار؛ إنّ كلّ هذا الكُل المتشابك من المناخات الّتي طبعت العالم أنتجت ما يُصطلح عليه بالنّقد الثّقافي، الّذي أراد منشؤوها العمل على كشف الأنساق الثّقافيّة الُمضمرة لولوج حقائق النّص الخفية، يعتمد لا محالة على عدد من الآليات الّتي تدخل ضمن هذا الإطار المعرفي لكي يتكئ عليه الناقد في مقاربة النّص في جوانبه المتعدّدة ومن ضمن هذه العناصر والآليّات:

أ. الماديّة الثّقافيّة: (Cultural Materialism)

يذهب جُلّ الدّارسين إلى أنّ هذا المصطلح ينضوي ضمن منظومة النّقد الثّقافي، ويُعدُ من أشكال النّقد التّاريخي، ظهر على يد الناقد الانجليزي "ويليامز"Raymond Williams في أواخر السّبعينات حيث غزا الساحة النّقدية في ربوع بريطانيا، لينتقل بعد ذلك إلى عدد من دول أوروبا وأمريكا.

ويمكن تعريف **الماديّة الثّقافيّة cultural Materialism** على أنها: «**نظريّة كبرى في الأنثروبولوجيا انبثقت من الدّراسات الثّقافيّة، وهي تذهب إلى أن معظم جوانب الثّقافة الإنسانيّة يمكن تفسيرها في ضوء مفاهيم مادية**».[1]

حاول "ويليامز" أن يطبّق هذه التّطوية على النّص الأدبي «**مُصرًّا على أن الثّقافة تخضع للحتمية الاقتصاديّة، في ظلّ المؤثّرات الماديّة الّتي تهيمن على الأنشطة الثّقافيّة، إذ لا ينبغي مطلقا النّظر إلى الأشكال الثّقافيّة على أساس أنّها نصوص مغسولة وإنّما هي منغمسة في العلاقات التاريخيّة والماديّة**».[2]

وقد عمل هذا الناقد انطلاقا ممّا سبق على خلق التّفاعل بين النّصوص، وبين سياقاتها التّاريخيّة والسّياسية والاجتماعيّة، ويتأتّى منطلقه هذا من الفلسفة الماركسيّة، الّتي تعتقد أن الماديّة الثّقافيّة هي فرع من فروع النّقد الماركسي، ذلك النّقد الّذي يجسّد علاقة حميمية بينه وبين الماديّة الثّقافيّة في حد ذاتها، حيث أن الماركسيّة؛ «**تضمّ الأدب داخل الممارسات الاجتماعيّة باعتبار أحد أشكال البُنى الفوقيّة الّتي تحدّد البُنى التّحتية بصورة جبريّة لا تقبل المساومة، تتمثّل في رفض القيم الأدبيّة للنّص**».[3]

فالبنية التّحتية هي الّتي تحدد البنية الفوقيّة، وتحدّد معالمها، ولا يمكن للبنية الفوقيّة أن تخرج عن عرف البنية التحتيّة أو تعارضها، والماركسيّة ترفض ذلك رفضا قاطعا فالأدب يكون خاضعا وخارقا للأيديولوجيا «**ليتحوّل النّص إلى وثيقة اجتماعيّة واقتصاديّة**».[4]

---

[1] جوردن مارشال: **موسوعة علم الاجتماع**، تر: مجمد جوهرى وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، مج3، القاهرة، ط1، 2001، ص ص353، 354.

[2] عز الدين اسماعيل: **مقدمة في النّقد الثقافي**، مجلة محاور، الجمعية المصرية للنقد الأدبي، ع1، 2004، ص33.

[3] عبد العزيز حمودة: **الخروج من الّتيه**، المرجع السّابق، ص231.

[4] المرجع نفسه: ص231.

وكأنّنا في ضوء هذا الموقف نُسلِّم بأن النّص انعكاس للواقع، إذ أنه يحذو حذوَ البنية التّحتية الّتي تفرض هيمنتها ووجهة نظرها، وعليه قد أدى ذلك إلى سقوط القيم الأدبية للنص، فأضحى الأدب البرونيتاري مختصرا للمبدأ الجمالي، حيث تحول النّص إلى مجرّد وثيقة سياسية واقتصاديّة واجتماعيّة، وهو في- أحسن حالاته – تعبير عن الواقع المعيش وجماليته تكمن في مدى مقدره المبدع على التّصوير الصّادق للواقع.

وبناء على هذا التّصور الّذي تقدمه النّظرة الماديّة، تصبح وسائل الإنتاج وهياكل الاقتصاد هي العوامل المحدّدة للثّقافة بكلّ ما تحمله من زخم فكري وفنيّ وأدبي، ويُصبح أي تغيير في البنية التّحتيّة يصاحبه تغيير في البنية الفوقية بالضرورة، ويذهب أصحاب هذا التّصور أن البنية الفوقيّة ذات طابع ووجود مادي محض، لأنّها لغة وعمل وشكل ونص وهذا يدلّ على أن هناك كيانا ماديّا يسمّى أدبا. [1]

ويلاحظ أن "ريموند ويليامز" كان على درجة من الفِطنة الّتي أهّلته حقيقة لأن يعي الصّعوبة الّتي تعترض سبيله إذا ما أراد تطبيق الماديّة الثّقافيّة بحذافيرها على النّص الأدبي، فإنّه حين طبّق هذه النّظريّة في الدّراسات الأدبية تحديدا على روايات "جين أوستن" Jane Austen قام بمراجعة نموذجها الأساسي المتمثل في البنية التحتية والبنية الفوقية معا، حيث لم يلتزم بحتمية العلاقة بين البنيتين وقام بتعديل وتغيير: «**فالتعديل الّذي يدخله على موقفه الّذي يصفه بالماركسية، تعديل القائم على جهود الماركسية المبكرة أي التّقليديّة**». [2]

لقد أقر "ويليامز" إذن بوجود انفصال وهوّة بين البنية التحتية والبنية الفوقية فكانت رؤيته بناء على ذلك أكثر شمولية و انفتاحا، «**فالبنية الفوقية تتمتع بالخصوصية والاستقلال الذاتي، دون نسيان أن الوجود الاجتماعي يحدد الوعي، ويصر على أن الثّقافة يجب أن تفهم بوصفها عملية اجتماعيّة تامة**». [3]

ولعلّه من أهم إنجازات "ريموند ويليامز" في مجال الماديّة الثّقافيّة تأكيده على البعد المادي والاجتماعي للأدب وصرف النّظر على الجوانب الجماليّة والإبداعية فيه، لأنّه كان يحمل في مخيّلته مشروعا يهدف إلى إصلاح المنظومة الثّقافيّة وإضفاء الطابع الديمقراطي بعامة.

---

[1] انظر: عز الدين اسماعيل: **مقدمات في النّقد الثقافي**، المرجع السّابق، ص30

[2] عبد العزيز حمودة: **الخروج من الّتيه**، المرجع السّابق، ص243.

[3] عز الدين اسماعيل: **مقدمات في النّقد الثقافي** ، ص30.

فالنّص في مفهوم هذا النّقد يعد مسرحا للصّراع الأيديولوجي إذ لابدّ «**للنقد التّاريخي أن لا يتوقف عند الكشف عن أوجه الخلل وسوء الفهم، وإنما يتجاوز ذلك الى تصحيح ما ينتقده بالممارسه العمليّة أي ما يشبه العمل الثوري**». [1]

ويجب الإشارة هنا إلى أنّ "ويليامز" حين درس أدب عصر النّهضة، كان يهدف من خلال هذه الدّراسة إلى مراجعة الثّقافة بكلّ حيثيّاتها؛ فقصد الوقوف عند عيوبها وأخطائها من أجل تغييرها، وذلك بتقديم البديل، مستعينًا في ذلك بما قدّمته الماركسيّة والفلسفة التّفكيكيّة من أطروحات، فضلًا عمّا قدّمه «غرامشي» (Gramsci) لمفهوم الهيمنة، و"فوكو" (Foucault) لمفهوم القوّة، ففهم الثّقافة الرّأسماليّة يُعدّ أوّل سُبل الثّورة عليها، إذ تقتضي مثل هذه الثّقافة من النّاقد الإلمام بمختلف المعارف والمجالات الأخرى، كما تتطلّب أنماطًا معرفيّة لا يمتلكها النّقد الأدبي التّقليدي، لأنّه يقف عاجزًا، إذ تنحصر فعاليّاته في الاهتمام بالجمال الأدبي فحسب، بينما يسعى النّاقد الثّقافي إلى البحث عن الآليّات الّتي تسمح له بإحداث التّغيير وتُسهم في إيجاد البدائل.

إنّ "ويليامز" هنا – من خلال الماديّة الثّقافيّة – يسعى إلى إحداث ثورة على الأدب القائم، غير أنّه، قبل الإعلان عن ذلك، كان لزامًا عليه الإحاطة بطبيعة العصر الّذي أنتج ذلك الأدب، أو تلك الثّقافة، ولا شكّ أنّه استعان بما قدّمته الفلسفات السّابقة؛ وعليه يمكن التّساؤل عمّا إذا كانت الماديّة الثّقافيّة قد أثبتت فعاليّتها وجدارتها كآليّة نقديّة في دراسة الأدب؟

والإجابة عن مثل هذا التساؤل ينبغي أن تتستر بشيئ من التّروي والموضوعية، فالماديّة الثّقافيّة فيما ينبغي أن يتوفر في النّص الأدبي، لا أن يظلّ هذا النّص مقتصرا على خصائصه الجماليّة فحسب، لكنّ الأمر يتّسم بشيئ من الجدل في الوقت نفسه، فمثل هذه الأوّلوية على أهميّتها يجب أن لا تلغي أو تنقص من قيمة، أو بنية النّص أيضا، وعليه فقد احتدم الجدل في الثمانينات من القرن الماضي حين تبنى كل من"جونتان ويلمو" Jonothon willemoو"ألنس رينتن" Alnes Renton نظريّة الماديّة الثّقافيّة، وقاما بتطليق آلياتها على دراما عصر النّهضة لكونها تمثل حقلا خصبا لدراسة الأدب وفق تلك الآليات الّتي لم تكن مألوفة من قبل.

[1] ميجان الرويلي، وسعد البازعي: **دليل الناقد الأدبي**، المرجع السّابق، ص81.

ب. التاريخيّة الجديدة: New Historicism

لقد استفاد النّقد الثّقافي من منابع كثيرة أسّست في ضوئها تصوراته النّقدية وحدّدت آلياته مع النّص الأدبي، ولعلّه من باب الدقة ونحن نتعامل مع مصطلحات النّقد الثّقافي أن نكون على قدر كبير من الحيطة والحذر، لنطرح سؤالا: هل جماليات التّحليل الثّقافي هي المرادف المباشر للتّاريخانية الجديدة، والّتي تقابلها الجماليات الثّقافيّة؟

هل يصبح "التّحليل الثّقافي" ضمن هذه الجماليّات كوحدات يكتشفها النّقد الثّقافي في ضوء النّصوص الّتي يتعين كشف الأنظمة والأنساق الّتي تحويها؟ و هل الماركسيّة تُعدّ مرادفا مباشرا للتّاريخانية الجديدة؟ الّتي اعتمدت هي الأخرى في تفسير حقائق النّص الأدبي من منطلق التّفسير المادّي التّاريخي من مثل البنية التّحتية، البنية الفوقيّة البرجوازية، الطبقيّة، الاغتراب، الأيديولوجيّة، الإمبرياليّة الثّقافيّة، الهيمنة، الاستنساخ، وغير ذلك من المفاهيم والمصطلحات الّتي طورها النّقد الثّقافي، متأثرا –بالطّبع– بالماركسيّة الجديدة ومذهبها الجمالي.

يمكن النّظر إلى التاريخيّة الجديدة على أنّها النسخة الأمريكيّة للماديّة الثّقافيّة الّتي عرضناها في الصفحات السّابقة.

يعدّ التّحليل الثّقافي والّذي يصطلح عليه بالتّاريخيّة الجديدة من أبرز الاتجاهات النّقديّة الّتي انبثقت على أنقاض مرحلة ما بعد البنيويّة، ويُرجَّحُ أنها أخذت تتبلور مفاهيمها، وتأخذ مكانتها في السّاحة النّقدية بطريقة منهجية واضحة المعالم «**مابين 1970 –1990 وقد تبلورت هذه النظريّة فعليا ضمن حقل النّقد**». [1]

ويعود الفضل في التّسمية إلى الناقد "ستيفن غرينبلات Stphen Greenblat" بجامعة بريكلي «**الّذي يرجع إليه الفضل في إرساء أسسها النظريّة مطبقا آلياتها على باقة من النّصوص الأدبية الّتي تنتمي إلى عصر النّهضة، إذ في النهاية لابد للتحليل الثّقافي (...) أن يذهب إلى ماهو أبعد من النّص، ليحدّد الرّوابط بين النّص والقيم من جهة، والمؤسّسات والممارسات الأخرى في الثّقافة من جهة أخرى**». [2]

لهذا تشترط التاريخيّة الجديدة وجوب توفر «**النّاقد الثّقافي على القراءة الفاحصة، وهي نوع من القراءة يسعى إلى كشف القيم الثّقافيّة الّتي امتصّها النّص الأدبي**». [3]

---

[1] جميل حمداوي: **التّاريخانية الجديدة**، شبكة ألوكة: https://www.alukah.net، تاريخ الاطلاع 2023/4/25على الساعة 17:00

[2] طارق بوحالة: **أسس النّقد الثقافي وتطبيقاته في النّقد العربي المعاصر**، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2021، ص64.

[3] المرجع نفسه: ص 64.

فالنّاقد النّوعي هو النّاقد الّذي يستطيع سبر أغوار النّصوص، واستكناه ما خلف السّطور، وربط الأفكار بالقيم، فلا يقتصر دور الناقد في البحث في النّصوص وفكّ شفراتها فحسب، وإنّما ربطها بعوامل خارجيّة، كأن يربط الدّراسة بمشاريع سياسية على سبيل المثال، فالنّص واسع ومجاله أوسع، إذ يحمل النّص الواحد عدّة خطابات تتّسم بحمولات معرفية متعددة الأفكار والمشارب.

أمّا عن مفهوم التاريخيّة الجديدة فنجد "جون برانيجان" John Brannigan في كتابه (التاريخيّة الجديدة والماديّة الثّقافيّة 1987)، يحدّد مفهومها بأنّها «**نمط تفسيري نقدي يعطي الامتيازات لعلاقات السّلطة، لكونها أهم سياق لجميع النّصوص على الإطلاق وأنها تعامل النّصوص الأدبية بوصفها المكان الّذي نجد فيه علاقات السّلطة بادية للعيان**».[1] وفضلا عن مصطلح التاريخيّة، "فستيفن غرينبلات" «**هو نفسه من أطلق مصطلح الشّعريّات أو بويطيقا الثّقافة**».[2]

يرى بعض النقّاد أنّ « **بويطيقا الثّقافة هي نفسها**»[3]، وقد لاقى المصطلح الأوّل قبولا عريضا لدى جماعات النّقد ما بعد بنيوي، ونظريات الخطاب، فقد عبّر به الدّارسون الحدود، وأضحى مصطلحا تتقادفه الألسن، وتتناوله الأقلام بشكل لافت.

ولم يتوقف "غرينبلات" عند حدود التّحليل الجمالي للأدب، بل ذهب إلى أعمق من ذلك، «**فالنّص إذن مفتاح الدخول في التّاريخ الثّقافي والاجتماعي في غيبة الشواهد الماديّة عبر النّص على العصر، وهذا ما يقصده أتباع التاريخيّة بنصيّة التّاريخ**». [4]

لقد أضحى النّص يحمل التّاريخ ويحفظه في غياهب الشّواهد الماديّة، وهو دليل على التّاريخ، والوصول إليه التّاريخ سيكون من خلاله وعبره فقط، «**لذا فعملية القراءة والتأويل ليست بالعمل السهل، والانصراف عنها لشيئ**

[1] ديفيد كارثر: **النّظريّة الأدبية تر باسل مسالمة**، دار التكوين، دمشق، ط1، 2010، ص148.

[2] حفناوي بعلي: **مسارات النّقد ومدارات الحداثة**، أمانة عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 15.

[3] المرجع نفسه: ص158.

[4] المرجع نفسه: ص146.

آخر كالجمالي مثلا سيُربِكُ القراءة ويُضِل الدارس، فالغاية من دراسة النّصوص حسب التاريخيّة هي الوصول إلى أمور خارج النّص ولا علاقة لها بالنّص ولكنّها ساهمت بقوّة في إنتاجه واستقباله».[1]

فالنّص نظرها ليس إلّا تصويرًا للعالَم وانعكاسًا له بمختلف ظواهره، وهنا تبرز العلاقة بين النّصّ والتّاريخ؛ فالتّاريخ يغدو مراحلَ النّصّ، على الرّغم من أنّه لا يُصرَّح به إلّا بطريقةٍ مستفِزَّةٍ أحيانًا. وبالفعل، فإنّ النّصّ دليلٌ على التّاريخ، الّذي لا يتحقّق إلّا عبر النّصّ الحامل لمختلف ملابساته وملامحه.

وفي هذا السّياق، يتوجّب على النّاقد أن يفكّ الشّفرات الّتي يحملها النّصّ، للوقوف على خصائص الأشياء؛ بحكم أنّ المبدع، من خلال نصّه، هو الأقدر على عمليّة التّشفير، إذ إنّه الأقدر على مجاراة الثّقافة، والأعلم بحِيَلها.

وإذا افترضنا أنّ الخطاب هو تصوير للواقع، واختصاص للقوى والإيديولوجيّات، وتجسيد مادي للثّقافة، واحتواء للمجتمع سواء كان هذا الاختصاص ظاهرا أم مضمرا، فالتّحليل الثّقافي هنا يمثل الآلية الّتي تعمل على استرجاع ما اقتصه النّص من خلال «**دراسة الإنتاج الجمعي المباريات الثّقافيّة بين تلك الممارسات وكيف جرت صياغة المعتقدات والتّجارب الجمعية، ثم نقلها من وسيط إلى آخر مركزا في شكل جمالي يمكن التّعامل معه ثم تقديمه للاستهلاك».**[2]

ويمكن التّدليل على مثل هذه العمليّة على أساس أن النّص يمثّل الرّحم الّذي يحتوي في أعماقه التّجارب الجمعية، وتندفن فيه المعتقدات أيضا، أما الجمالي فهو الوسيط اللّغوي الّذي ينفد النّاقد من خلاله إلى بنية أعمق، وأشدّ أثرا في صناعة النّص، ويتوجّب على الناقد في مثل هذه العمليّة أن يسبر أغواره الّتي تحمل شفرات غائرة في الرّمزيّة والتّعقيد ليحلّلها ويخرجها في خطاب جمالي، فيتوسّل باللّغة ليعيد طرح لكلّ المعتقدات الجمعيّة والتّجارب الإنسانيّة.

وفي ضوء ذلك، فإنّه يمكن النظر إلى أن التّوجه الّذي سلكه "غرينبلات" في دراسته وتحليله للخطاب الأدبي بعصر النّهضة يقتضي ضرورة الإلمام والانفتاح على حقول معرفية شتى، إذ أنّ في التاريخيّة الجديدة «**تجمع العديد من العناصر الّتي هيمنت على اتجاهات نقديّة أخرى كالماركسيّة والتفويض، إضافة إلى ما توصلت إليه أبحاث الأنثروبولوجيا الثّقافيّة وغيرها».**[3]

---

[1] خالد حسين: **تحولّات القراءة من النّقد النّصي إلى النّقد الثقافي**، مجلة الموقف الأدبي، ع 478، 2011، ص17.

[2] حفناوي بعلي: **مدخل في نظريّة النّقد الثقافي المقارن**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 60.

[3] ميجان الرويلي: سعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، المرجع السّابق، ص80.

وتجدر الإشارة – بهذا الصّدد– إلى أن التّاريخيّة الجديدة «**أقل التزاما بالماركسيّة من نظيرتها الماديّة الثّقافيّة، لما طرأ على الماركسية من تعديل وتغيير، بالإضافة إلى تزعزع الماركسيّة في أوروبا، فعدم التزام التاريخيّة بهذه الفلسفة ربما يرجع إلى طبيعة المناخ الثّقافي الأمريكي، الّذي استمرّ في شكله التقليدي في الاتّجاهات الماركسيّة الواضحة**».[1]

واللّافت للانتباه أنّ ارتباط التّحليل الثّقافي بالتّفكيكية قد بلغ أعلى مراتبه، فانطلاقا من أن النّص الأدبي يتميّز بالتّعقيد وتعددية المكونات، فالتّقويض هو الأجدر على رصد التّغيرات التّاريخيّة والثّقافيّة الّتي تنعكس في النّص.

وتأتي التاريخيّة الجديدة بوصفها نظريّة في القراءة والتّأويل، من حيث سعيها (لأرخنة*) النّصوص وتنصيص التّاريخ لتتواجه مع المنهج التّاريخي، فما حدود العلاقة بين هذين النّقدين؟

ولذلك «**يبدو أنّ الاختلاف بينهما يتمركز حول محور جوهري واحد، فالنّقد التّاريخي يسعى إلى قراءة التّاريخ وإعادة بنائه داخل النّص الأدبي، مما يعني أن التّاريخ شيئ والأدب شيئ آخر(...) أمّا التاريخيّة الجديدة فترى أن التّاريخ والنّص ليسا كيانين منفصلين بل كيانا واحدا**». [2]

---

[1] عبد العزيز حمودة: **الخروج من الّتيه**، المرجع السّابق، ص 250.

*** مصطلح "أرخنة النّصوص"يحمل أبعادًا نقدية عميقة عند ربطه بالنّقد الثقافي، ويقصد بعمليّة الأرخنة ربط النّصوص بالتّاريخ، وإعادة توظيفها ضمن سياقات جديدة تُبرز جوانبها المضمرة أو المخفيّة، وتنزع القداسة عن النّصوص الأدبية أو الثقافية الّتي اعتبرت ذات قيمة ثابتة، والتعامل معها بوصفها منتجات ثقافية قابلة للقراءة النّقدية والتّأويل.**

عملية الأرخنة تثبت أنّ النّقد الثقافي يتعامل مع النّصوص بكلّ أنواعها أدبية أو فنيّة أو دينيّة أو إعلاميّة...) بوصفها نتاجًا ثقافيًا يعكس بنى السلطة والهيمنة والمعنى، وهنا يأتي دور "الأرخنة" بوصفها: تفكيكًا للهيمنة الرمزية: أي أنّ الناقد الثقافي "يقرصن" النّص عندما لا يقرأه من موقع التقديس، بل من موقع التشكيك والمساءلة.

يتم خلال الأرخنة إعادة بناء النّص، وتفجيره من الداخل، وتحويله إلى مادة خام لإنتاج معانٍ جديدة. إذن يمكن القول أنّ أرصنة النّصوص هي

عمليّة ثقافية سلطوية تهدف إلى إحكام النّصوص وربطها بخطابات السلطة، الّتي يسعى النّقد الثّقافي إلى تفكيكها وفتحها على تعددية القراءات، وكشف علاقات السّلطة الّتي تتحكّم فيها.

[2] حفناوي بعلي: **مسارات النّقد ومدارات الحداثة**، المرجع السّابق، ص ص 134، 135.

فالنّص والتّاريخ يشكّلان أيقونة واحدة والعلاقة بينهما علاقة تماثل بالنسبة للتّاريخانية الجديدة، أمّا العلاقة بينهما بالنسبة للنّقد التّاريخي هي علاقة انفصال، وهي علاقة الخلفيّة بالأماميّة حيث تقع الخلفية (التّاريخ) موقع المصدر والمفسر والمؤثر في الأماميّة للأدب، ومن ثمّة فأيّ علاقة بين النّص والتّاريخ من منظور التاريخيّة الجديدة؟

لعلّه قبل الإجابة عن هذا التّساؤل، تحسن الإشارة إلى (أرخنة) النّصوص؛ أي يصبح التّاريخ نصا، والنّص تاريخا، ويمكن التّساؤل في الوقت نفسه عن مدى إمكانية جعل التّاريخ أدبا، والأدب تاريخا، وفي الإجابة عن ذلك، فإنّه قد يتعذّر فكّ هذا اللّغز، أو ماهو قريب من ذلك، اللّهم إلّا إذا اعتبرنا النّص والتّاريخ شيئا واحدا، «**لأنّ حركة من الخارج إلى الدّاخل تكمل الحركة من الداخل إلى الخارج، وتحتاج إليها، وأن نصّية التّاريخ هي الشّق المكمل لتاريخينية النّص، ولا يمكن من منظور التاريخيّة الجديدة التوقف عند الشق دون التّحول إلى الآخر**».[1]

ونافلة القول إنّ «**النّص الأدبي ماهو إلّا قالب يحمل التّاريخ ويحفظه، وغياب الشّواهد الماديّة الّتي تضمن وجود التّاريخ، (...) ولن يتحّول هذا الوجود إلّا إذا احتسب النّص على أنّه مجتمع وثقافة وتاريخ مع الإحساس أنّه هو هذه جميعها (...) كما أنه وسيلتنا الوحيدة إلى التعرف على هذه الأشياء**».[2]

وعلى ما في هذا التّعريف من شساعة، وتعتيم في ظاهره، إلاّ أنّه قد يتسع لكلّ ذلك إذا وضعنا في الحسبان أنّه ينقل واقعا تاريخيا تماشيا مع سيرورته التاريخيّة، فضلا عن مؤثراته الاجتماعيّة والثّقافيّة، مادام صاحب النّص يعكس ذلك الواقع، أو بعضا منه في ظلّ منظومة اجتماعيّة، وثقافيّة تختزل فترة تاريخيّة بعينها.

والجدير بالذّكر « **إنّ النّص الأدبي بؤرة قد تتلاقى فيها مختلف تلك المكوّنات الثّقافيّة والجماليّة، والتّاريخ هو جزء بسيط من ذلك الخليط المتجانس، لاسيما إذا كان هذا التّاريخ جنسا من أجناس التّعبير، ونوعا خاصا من أنواع النّصوص**».[3]

فالحديث عن النّص في ضوء التاريخيّة يجعل الحديث عن التّاريخ شيئا ملازما للتاريخيّة: «**والمقصود بالتاريخيّة هو انتماؤها إلى سياقات ثقافيّة ماضية، وليس تعاملها بالضرورة مع مادة تاريخيّة لدراستها في ضوء احتياجاتنا**».[4]

---

[1] عبد العزيز حمودة: **الخروج من الّتيه**، المرجع السّابق، ص252.

[2] محمد عبد الله الغدامي: **النّقد الثقافي**، المرجع السّابق، ص48.

[3] المرجع نفسه: ص4

[4] عبد العزيز حمودة: **الخروج من الّتيه**، ص258.

وقد أشرنا من قبل إلى أنّ التاريخيّة الجديدة ارتبطت في بداية ظهورها " بستيفن غرينبلات" أكثر من غيره من النقاد، وقد ركز في دراسته على عصر النّهضة، وخصص حيزا واسعا للخطاب الشكسبيري، موضع منذ السبعينات «**علم أدب للثقافة، وصل إلى ذروته في صياغة الذات في عصر النّهضة من مور إلى شكسبير 1980**».[1]

وقد فاز من خلال هذا المشروع بجائزة المجلس البريطاني للدّراسات الإنسانيّة، وقد انطلق فيه من فكرة؛ إن الذّات الإنسانيّة غير متحرّرة بل هي وليدة علاقات القوّة في المجتمع، تشكيل المرء لنفسه، وتشكّله بالمؤسسات الثّقافيّة الدّين الدولة أمران مرتبطان بلا انفصام وارتباط هذه الذات وتشكلها في ظلّ القوى والمؤسسات، وعدم استقلاليتها وحريتها، يفضي إلى حقيقة عدم استقلال النّص الأدبي وانفصاله عن هذه القوّة والإيديولوجيّات السائدة، ولا يمكن للنص أن يخرج عن سياقاته التاريخيّة، بل قد يحمل السّياق الّذي أُنتِج فيه، فالمؤلف معرض للمؤثّرات الأيديولوجيّة في عصره، وعلى الأرجح إنه ينقلها وفق نصه بل يبرع في نقلها، والوقوف عند هذه الأنواع من النّصوص بالدراسة والتّحليل، حتما سيؤدي إلى معرفة الاستراتيجيّات الخطابية الّتي ميزت كتابات عصر النّهضة، والوقوف عند الصّراعات والتناقضات الّتي تولدها المؤسسة لدى كتاب محدّدين محأوّلا رصد الفاعل بين مرجعية النّص والوعي الفردي للمبدع.

ج. مابعد الكولونيالية: Post/ Coloniality ماذا نعني بالكولولنيالية؟

نعني بما بعد الكولونيالية تلك المؤثرات الّتي فعلت فِعلها في ثلاثة أرباع من أبناء المعمورة، والّتي شملتها تلك الكولونيالية في مأكلها، ومشربها، وعاداتها، وتقاليدها، الّتي تغيرت أو صِيغت بصيغ جديدة لم تكن معهودة لديها من قبل.

لقد استطاع الاستعمار أن يغيّر مجالات عدّة في حياة الشعوب المستعمرة، سياسيّة، اجتماعيّة، اقتصاديّة، ثقافيّة، أيديولوجيّة، بل تعدّى ذلك إلى المدارك والتّطورات الّتي يوفر الأدب والفّن والثّقافة بعامة، أحد أهم السُبل في التّعبير عنها، والآتية من المؤثّرات الفاعلة في الشّعوب والأمم من خلال «**الكولونيالية الّتي لم تحمل معاني الامتثال والمحاكاة السلبية فقط، بل حملت أيضا ومنذ أن وطئت أقدام المستعمرين أراضي الشعوب الأخرى، معاني الرّد والمقاومة في مختلف أشكالها وأبعادها وألوانها ومراميها**»[2]، منذ بداية الاستعمار وتغلغله في الأراضي المسلوبة عنوة، وماخلّفه من آثار إلى زواله بصفة نهائية.

---

[1] المرجع السّابق: ص ن.

[2] حفناوي بعلي: **مسارات الحداثة**، المرجع السّابق، ص250.

تعدُّ نظريّة مابعد الكولونيالية أو "ما بعد الاستعمارية" من روافد النّقد الثّقافي، «**حيث أنّها أمدّته بتحليلات ومعطيات قوية، استخدمها النّقد الثّقافي في مقاربة النّصوص ووسع من خلالها دائرة اشتغاله وتعامله مع المعطيات الأدبية**».[1]

فمن خلال هذه المقولة تتّضح العلاقة المهمّة بين النظريّة مابعد الكولنيالية والنّقد الثّقافي، وكيف أنّ الأوّلى أفادت الثّانية، فقد أصبح النّقد الثّقافي بفضلها قادرا على التّعامل مع مختلف النّصوص العربيّة و الغربيّة على السّواء، إذ وسّع من دائرة اشتغاله ولم يقتصر على تحليل الخطاب المحلّي فقط، وأصبح أكثر قدرة على تحليل تمثيلات الأخر والمهمّش، « **فكلّ النّصوص الّتي كتبت في مرحلة الاستعمار أو مابعده، كانت نصوصا تنطوي على تلك العلاقة الجدلية بين المنظومات الثّقافيّة للشعوب والمنظمات الثّقافيّة للدول المستعمرة، فهي خطابات يمكن أن توصف بخطابات الهجنة* قد تتصارع فيها ثقافة وهوية الشعوب المستعمرة مع هيمنة وإمبريالية الدول المستعمرة**».[2]وهذه النّصوص بيّنت التّشظي والتّوتر الكامن في العلاقة بين المستعمِر والمستعمَر، فجاءت نصوص متوتّرة بتوتر هذه العلاقة، ومن خلال ماسبق يمكننا طرح التّساؤل الآتي: **ماهو أدب ما بعد الكولونيالية؟**

لقد شكّلت التّجربة الاستعمارية في ضوء خطابها السّياسي، والاجتماعي، والاقتصادي المقدّم إلى الدّول المستعمرة الّتي ظلت آثارها قائمة حتّى بعد زوال الاستعمار، الأرضية الّتي انطلق منها " الأدب المتحرر" والنّقد ما بعد الكولونيالي، والخطاب مابعد الكولونيالي، وسوى ذلك من هذه الشّخصيات، والصّفات في مجال النّقد الثّقافي بعامّة.

وإذا كان مصطلح " الكولنيال" و"مابعد الكولنيال" قد استخدما لدى بناء تواريخ أدبيّة وثقافيّة قومية مستقلة، تؤسّس للتّمييز بين مرحلة الاستعمار ومابعده، فهو يستعمل اليوم للإشارة للثّقافة المنضوية تحت لواء الهيمنة الاستعمارية والّتي تأثرت بالسّياق الإمبريالي منذ لحظة الهيمنة إلى يومنا هذا، «**وبعبارة موجزة فإنّ مصطلح مابعد الكولونيالي معني**

---

[1] وليد خضور: **النّقد الثقافي مرجعيات وتطبيقات**، مجلة قراءات، ع11، 2018، ص 108.

***تعدّ الهجنة أحد أكثر المفاهيم استخداما وإثارة للجدل في النّظرية ما بعد الكولونيالية، حيث يشير بشكل عام إلى إنشاء أشكال ثقافية عبر وطنية جديدة داخل منطقة التّماس الّتي أنتجت عن الاستعمار، كما يشير المصطلح في مجال البستنة إلى تهجين نوعين من خلال التطعيم أو التلقيح الخاطئ لتكون نوع ثالث "هجين"، حيث تأخذ الهجنة أشكالا عديدة : لغوية، ثقافية، سياسية، عنصرية، وغيرها، وارتبط مصطلح الهجنة بأعمال هومي بابا Homibhabha والّذي يشدّد تحليله لعلاقات المستعمر/ المستعمر على تداخلهما والبناء المتبادل لذاتيّة كليهما، ويجادل بأنّ جميع البيانات والأنظمة الثّقافيّة مبنية في فضاء يسميه "المساحة الثالثة" أو الفضاء الثالث.**

[2] يوسف عليمات: **النسق الثقافي**، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2005، ص56.

بالعالم ككل، على النحو الّذي وجد ويوجد فيه، خلال وبعد السّيطرة الإمبريالية الأوروبية، وخاصّة بما يترتّب على ذلك من آثار أدبيّة وثقافيّة معاصرة».[1]

إذن فمصطلح ما بعد الكولونيالي يشرح لنا كيف تغيّرت المجتمعات على إثره، ولاتزال آثاره قائمة حتى بعد انتهائه في الأدب و الثّقافة هوية الشعوب تمخضت بفعل السيطرة الإمبرياليّة الأوروبيّة على أجزاء كبيرة من دول إفريقيا وآسيا وأمريكيا اللّاتينية وغيرها.

وقد أفرز الاستعمار الكولونيالي ثلاثة مراحل لتطور الأدب مابعد الكولونيالي، نعرضها في الآتي:

المرحلة الأوّلى: الكتابة أيّام الاستعمار وبلغة الاستعمار ورؤيته: [2]

حيث يفترض أنّ كتاب هذه المرحلة من النّخبة المتعلّمة المتماهية مع المستعمر، وكان من البديهي ألّا تفوت هذه النّصوص على إقامة نصوص تقوم على منظور الثّقافة الأهلية أو الوطنيّة، أو التّكامل مع الثّقافة الّتي كانت سائدة في البلدان قبل الغزو الاستعماري، بل هي نصوص هجينة ليست لها روابط فعليّة مع ماكان سائدا، ولا هي تعتبر بحقّ ما أفكار ومعتقدات أهل البلد المستعمر أصلا.

المرحلة الثّانية: الكتابة بترخيص استعماري[3]

وهي المرحلة الّتي تجلّت فيها الكتابة الأدبيّة المنتجة بترخيص استعماري من قبل محليّين يكتبون بلغة المستعمر، بدعوى استعماريّة مؤداها أنّ هؤلاء يمثلون طبقة متميّزة تتمتع باللّغة والثّقافة ومايميّز نصوص هؤلاء القضايا والموضوعات الّتي تم تناولها، والّتي تتميّز بموضوعات العنف والظلم الّذي كان يمارس من قبل الدّول المتسلّطة، والمحتكرة للسّلطة «**وقوّة الثّقافات المحلية وتاريخينتها، ووجود تراث ثقافي غني أقدم من ثرات أوروبا** (...) **لم تكن لتكتشف إمكاناتها المناهضة للاستعمار تكثّفا كاملا بل لقد حيل بينها وبين هذا التّكثف».**[4]

---

[1] حفناوي بعلي: **صورة الكولونيالي في الكتابات الكولونيالية ومابعد الكولونيالية**، مجلة الآداب واللغات، جامعة الأغواط، الجزائر، ع 3، 2004، ص197.

[2] وليد خضور: **النّقد الثّقافي مرجعيّات وتطبيقات**، المرجع السّابق، ص109.

[3] المرجع نفسه: ص ن.

[4] حفناوي بعلي: **مدخل في نظريّة النّقد الثقافي**، المرجع السّابق، ص69.

وباختصار فقد كان هذا الأدب ينتج تحت هيمنة خطاب استعماري وموجه من قبله، بمعنى آخر فإن هذا الأدب كان ينتج بناء على مراقبة مؤسّساته، تسمح بهذا وترفض ذلك توثيقا ونشرا.

المرحلة الثالثة: الكتابة الّتي تعبر عن الشعوب المستقلة وتطلعاتها.[1]

جاءت المرحلة الثالثة لتجسّد مرحلة تطور الآداب المستقلّة، الّتي وضع حدّ من خلالها لتلك القوّة المهيمنة والغامضة، وأهمّ ما تتسم به الكتابة في تلك المرحلة عنايتها بالمكان والانزياح، حيث تبرز أزمة الهويّة الخاصة بما بعد الكولونيالية بروزا صارخا، كما يبرز البحث الصّارخ عن علاقة تربط بين الذّات والمكان، «**فتمّة إحساس بالذّات والهويّة كان ساريا وفاعلا، إلى أن الانزياح والانخلاع النّاجمان عن الاستعمار، أو الاسترقاق، أو التّهجير، أوالهجرة، ولعب ذلك الإحساس قد يرجع أيضا من خلال تسويد صفحة الثّقافة الوطنية أو المحلية، واضطهادها مع الشخصية الوطنية، من خلال نموذج عرقي أو عنصري يزعم التفوق**».[2]

يلاحظ أن النّقد ما بعد الكولونيالي يقرّ بصعوبة تفسير ذلك الاغتراب الاجتماعي واللّغوي، من خلال النّظريات الّتي تذهب إلى أنّه متأت عن الغزو والاضطهاد والاستبعاد فحسب، فهذا النّقد يرى أنه وصفا وافيا للاغتراب والأزمة يجب أن يذهب أبعد من المقولات الخاصة بالاغتراب الاجتماعي، مثل مقولات السيد مقابل العبد والحاكم مقابل المحكوم، على الرغم من أهميّة هذه المقولات وأهميّتها وانتشارها في الثقافات ما بعد الكولونيالية.

د. الماركسية:

يُعرِّفُ "جوردون مارشال" في موسوعة علم الاجتماع على «**أنّها مجموعة النّظريات والممارسات السّياسية المتنوعة، وكذلك السّياسات المرتبكة لكتابات كارل ماركي وفريديريك إنجلز...، وقد ظلّت الماركسيّة بمثابة المبدأ المنظم للمجتمعات، يعيش فيها أكثر من سكّان المعمورة طوال الجزء الأعظم من القرن العشرين، ومن قبل سنوات من نهاية الألفية الثّانية**».[3]

---

[1] وليد خضور: **النّقد الثقافي مرجعيات وتطبيقات**، المرجع السّابق، ص109.

[2] حفناوي بعلي: **مدخل في نظريّة النّقد الثقافي المقارن**، ص69 .

[3] جوردون مارشال: **موسوعة علم الاجتماع**، المشروع القومي للترجمة، تر: محمد الجوهري وآخرون، مصر، مج 3، ط1، 2001، ص126.

وقد كانت للماركسيّة تأثير على الثّقافة والتّاريخ، و العلوم الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسّياسية والفلسفة، فهي«**نظريّة ثوريّة هدفها تغيير العالم، وكما قال كارل ماركس في جملته الشّهيرة الفلاسفة فسّروا العالم فقط بطرق مختلفة، والهدف هو تغييره**».[1]

وليس هدفنا الماركسية ومفاهيمها، لكنّ هدفنا الوقوف على علاقتها بالنّقد الثّقافي، والدّور الّذي تلعبه في هذا المجال، وتُعدُّ الماركسية الجديدة أحد أهم المطاف الّتي استثمر فيها النّقد الثّقافي مادته الخام، الّتي صهرها ليصنع منها آليّاته في تشريع النّصوص، ولا سيما في جانبها الاجتماعي وتوجّهاتها الأدبية المرتبطة بالمجتمع، وبمنطلقاتها في التّفسير المادّي التّاريخي، مثل: البنية التّحتيّة والفوقيّة، والبرجوازيّة، والطبقيّة، والاغتراب وثقافة الاستهلاك، والإيديولوجيات والامبريالية الثّقافيّة والهيمنة والثقافات السّياسية، وغير ذلك مما طوره النّقد الثّقافي متأثرا بالماركسية الجديدة ومذهبها الجمالي.[2]

«**وعلى الرّغم من التّشويهات الّتي الحقّت بالماركسية الجديدة عبر مسيرتها التاريخيّة، بحكم كونها نظريّة اقتصاديّة فلسفيّة سياسيّة بالغت في تمجيد الجانب الاقتصادي المادي ووسائل الإنتاج، على حساب المقوّمات الاجتماعيّة والإنسانيّة الأخرى، فإنّها مع ذلك أمدّت النّقد الثّقافي بمادّة ثريّة في الجانبين الثّقافي والفكري**»،[3] فلا يمكن نكران أنّ الماركسيّة هي المهاد الأوّل للنّقد الثّقافي، إذ استفاد النّقد الثّقافي من العديد من أفكار "كارل ماركس" فيما يخصّ الثّقافة والمجتمع.

وممّا يسجّل لنقّاد الماركسيّة، إنّهم في كفاحهم من أجل إسقاط النُظم السّياسية في بلدإنّهم لم يكونوا دعاة للعنف، بل إنّهم توسّلوا في اتّصالهم باستخدام مفاهيم ومعتقدات الفلسفة الماديّة بتشخيص الأمراض المتعلّقة بالمجتمع في زمن هيمنة الرّأسمالية، وقد كان الماركسيّون الّذين انتهجوا الليبيراليّة، أكثر النّاس انفتاحا على الأعمال التّجريبيّة، بل وعلى فنّاني الحداثة وكُتّابها، من أمثال "بابلو" Pablo Picasso ، و"فاتر كافكا" Fater Kafca، و"جيمس جويس" James Jayce ، ومن هنا، «**يتجلى للعيان أنّ النّقد الماركسي ومن تمّة الماركسيّة الجديدة لم يكونا**

[1] جون ستوري: **النظريّة الثقافية والثقافة الشّعبية**، تر: صالح خليل أبو أصبع وفاروق منصور، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، ط1، 2014، ص105.

[2] ينظر: حفناوي بعلي: **مدخل في نظريّة النّقد الثقافي المقارن**، المرجع السّابق، ص56.

[3] آرثر أيزبرجر: **تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية**، المرجع السّابق، ص81.

أُحادي البعد، بل إنّ لهما الدّور الفاعل في مجتمعاتهم المعاصرة وتلك الموضوعات ليست بمنأى عن اتّجاهات النّقد الثّقافي».[1]

إذن نستنتج ممّا سبق ذكره أنّ هناك نقاط تلاق حاسمة توجب المقاربة بين النّقد الثّقافي و النّقد الماركسي منها: أن النّقد الثّقافي يهتم بالفئات المهمشة و الّتي غالباً ما تشمل طبقة **"البروليتاريا"*** الّتي نصرتها الماركسيّة، ناهيك على استفادة النّقد الثّقافي من مقولة البنية التّحتية و الفوقية الّتي تمثل روحه، إذ أنّ الهامش الّذي ينتصر له النّقد الثّقافي، يقع ضمن البنية الفوقية في التّحليل الماركسي لأنّه يتعلّق بالخطاب و بالثّقافة، وبالصّراع الرّمزي حول التّمثيل والهيمنة لا بالبنية الاقتصاديّة المباشرة.

ولا ننفي أن بعض النُقّاد توجّسوا خيفة من أن انتصار النّقد الثّقافي للمهمّشين قد يبدأ كنقد جذري للهيمنة، لكنّه يمكن أن يتحوّل في شروط معينة إلى ممارسة برجوازيّة جديدة، و ذلك إذا اندمج في آليات السّوق أو الخطاب اللّيبرالي السائد وكأنّه يستبدل المواقع فقط؛ أي يضع المهمّش على رأس السّلطة و يقصي المركز وهو ماتحدث عنه "إدوارد سعيد" في بعض مقولاته المتعلقة بالنّقد الثّقافي.

هـ. مدرسة فرانكفورت: Frankfurt School

هو الإسم الّذي أُطلق على مجموعة «**من المفكّرين الألمان المرتبطين بمعهد البحوث الاجتماعيّة في جامعة فرانكفورت، وقد تأسس المعهد في عام 1923، وبعد وصول "هتلر"إلى السّلطة عام 1933 انتقل المعهد إلى نيويورك وارتبط بجامعة كولومبيا، وفي عام 1949 عاد ثانية إلى ألمانيا، وقد أعطي إسم النظريّة النّقدية critical theory للمزيج النّقدي للمعهد من الماركسية والتّحليل النفسي».**[2]

أي أنّ المدرسة تأسّست في أوائل القرن العشرين، وكانت غايتها فهم وتفسير التّحوّلات الاجتماعيّة و السّياسية الّتي حدثت بعد الحرب العالميّة الأوّلى، وبعد وصول "هتلر" إلى السّلطة وتفشّي الحكم النّازي، شعر المثقفون أصحاب

---

[1] المرجع السّابق: ص85.

***البروليتاريا مصطلح يطلق على الطّبقة العاملة، بالّاتينيّة (proletarius)، يعرفها "عبد المنعم الحنيفي" في معجمه الفلسفي بأنها :« أدنى الطبقات الاجتماعيّة في روما القديمة، ثم استخدم المصطلح في زمن الإقطاع لوصف (الطبقات الكادحة)، فالبروليتاريا هي الطبقة المعدومة حقوقها من الطّبقة البرجوازيّة، فتضطر لبيع قوّة عملها من أجل العيش أو تحقيق أدنى شروط الحياة. (عبد المنعم الحنفي: المعجم الشامل للمصطلحات الفلسفية ، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط3، 2000، ص 156).**

[2] جون ستوري: **النظريّة الثقافية والثقافة الشّعبية**، المرجع السّابق، ص109.

المعهد ذوو التّوجهات اليساريّة بالخطر فاضطروا إلى الهروب إلى ألمانيا ثمّ نيويورك، وهناك استأنفوا وواصلوا جهودهم النّقدية و الفكريّة.

«لقد ركزّ أعضاء هذه المدرسة من أمثال "هوركهايمر "horkheimer و"أدرنو"t. wadorno اهتمامهم على ما يوصف بأنه مشاكل البنية الفوقية، فلقد أكّدوا على أنّ وسائل الإعلام الجماهيرية mass média قد حالت دون أن يأخذ التّاريخ مجراه الحتمي».[1]

شكّلت (مدرسة فرانكفورت) أحد أهمّ الحواضن الفكريّة للنّقد الثّقافي، وهي من أبرز المدارس النّقدية الفلسفية الاجتماعيّة الّتي ثارت على توجّهات المجتمعات الأوروبيّة المعاصرة، وبرزت عيوب هذه المجتمعات بنقدها للمفاهيم والقيم الّتي جرّدت الإنسان من إنسانيته وحريّته، كما اشتهرت هذه المدرسة النّقدية «**بنقدها الطروحات التّفكيكية وبيان تناقضاتها، ومن ثم نقد التّوجه البرجوازي الرّأسمالي ورصد أزماته ومحاولة توجيه ضربات نقديّة له، لبيان تحيزاته وممارساته السّلطوية وشرح أنظمته الاجتماعيّة وتحديد توجهاتها والبحث في العلاقة بين الاجتماعي والاقتصادي والأيديولوجي».[2]**

واستنفدت (مدرسة فرانكفورت) جهودها النّقدية في نقد النّظام الرأسمالي وبيان عيوبه وتفكّك الفِكر الغربي وانحلاله، وإبراز سلبية التّقدم التّقني وانعكاساته على الجانب الإنساني واستغلاله للجنس البشري، حيث تحول الإنسان كأداة أو آلة تعمل دون روح، وأطلق رواد (فرانكفورت) «**بنقد العقل الأذاتي Instrumental Reason نظريّة العقل التواصلي Theory Of Communucatival النظريّة الاجتماعيّة في نقد الأيديولوجيا».[3]**

«وقد أطلق على طروحات مدرسة فرانكفورت النظريّة النّقدية Critical Theory **الّتي – تتسم من جملة ما تمتاز به– بالتركيز على تشريح الأنظمة الاجتماعيّة وتحديد العناصر المكونة للتوجه الاجتماعي، وتحديد العلاقة بين الاجتماعي والاقتصادي والأيديولوجي».[4]**

---

[1] آرثر أيزابرجر: **تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية**، المرجع السّابق، ص83.

[2] ناظم عودة: **تكوين النظريّة في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر**، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2009، ص354.

[3] محمد سالم سعد الله: **الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية**، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2007، ص211.

[4] المرجع نفسه: ص212.

لقد سعى رواد (مدرسة فرانكفورت) إلى البحث في تركيب المنظومة الاجتماعيّة وتأثيرها على سلوك الفرد مركزه، الّذي غيب بحضور الآلة الّتي قضت على نشاطه وإمكانيّاته، فقد جعل الإنسان وسيلة لخدمة التّوجه الرّأسمالي بما يحمل من إيجابيّات وعيوب، دون النّظر إلى آرائه وتوجهاته ورغباته، فهو وسيلة للاستثمار وجلب أقصى الأرباح.

كما سعى أصحاب هذه المدرسة إلى البحث في حقيقة الفّن والأدب، حيث اعتبر رواد فرانكفورت «**أن الرّأسمالية دمرت الفّن بتحويله إلى سلعة ثقافيّة، يُقدَّمُ لإشباع حاجات المستهلك، فأدورنو وهوركهايمر يعتبران أن الفّن المرتبط بالصناعة الثّقافيّة الناجمة عن الرأسمالية الاستهلاكية، تصيب ملكات العقل بالشلل والآلية ولا تترك مجالا للخيال**».[1]

إذن لم تطَل الرّأسمالية الجانب المادي فحسب وإنّما الرّوحي، فالفّن الّذي يُعدّ من أهم النّشاطات البشريّة الّذي مورِسَ مند القدم لكي يخفّف به الانسان أعباء الحياة ويزيد من رونقها وجماله، اعتبرته شيئا تافهًا ومشبوهًا لا قيمة له، وبالتّالي تمّ وئد كل الأصوات الّتي تنادي بالفّن وتمارسه كهواية أو مهنة.

«**وحين أبدى أرنولد واليفيز قلقا من أن الثّقافة الشّعبية تمثل تهديدا للسّلطة الثّقافيّة والاجتماعيّة، فإن مدرسة فرانكفورت تقول إنها فعليا تنتج التّأثير المضاد، فهي تحافظ على السّلطة الاجتماعيّة، وحين رأى "أرنولد واليفيز" فوضى رأت مدرسة فرانكفورت اتساقا فقط، حالة تكون فيها الجماهير المخدوعة حبيسة في دائرة التّلاعب والحاجة الارتجالية الّتي تنمو فيها وحدة النظام بشكل أكثر قوّة في أي وقت مضى**».[2]

فمدرسة (فرانكفورت) تمجّد الجمهور والتنظيم الاجتماعي، وتدعم استقلاله الفردي الّذي يستطيع من خلاله إبداءته في صناعة الثّقافة، فلا يكون ذلك الإنسان السّلبي الّذي يتم التحكم فيه وفي تفكيره وآدائه، وهي بهذا المفهوم تحارب **التشيؤ***، والّذي من شأنه أن يلغي حرية الفرد في التعبير عن ذاته، واعتباره آداة جامدة تلغي شخصيته وإحساسه.

---

[1] ماكس هوركهايمر: ثيدور أدرنو، **جدل التنوير**، تر: جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2006، ص ص148، 149.

[2] جون ستوري: **النظريّة الثقافية والثقافة الشّعبية**، المرجع السّابق، ص 110.

- **التشيّؤ (Reification) يعني: أن العلاقات بين البشر تتحوّل إلى علاقات ماديّة ، لاواعية يصبح فيها الفرد مجرد شيئ أو آداة للإنتاج و الاستهلاك داخل النظام الرأسمالي، فبدلاً من أن يكون الإنسان غاية في ذاته، يصبح وسيلة تخدم الرّبح أو السلطة، أي أن الفرد يصبح بلا إرادة مثل الآلة التي يُتحكّم فيها.**

4. روّاد النّقد الثّقافي:

ممّا لا شكّ فيه أنّ الحديث عن ظاهرة بارزة في السّاحة النّقدية مثل الدّراسات الثّقافيّة والنّقد الثّقافي، تتطلّب الإشارة إلى أهم النّقاد الّذين سعوا في التّأسيس لأهمّ المرتكزات والأسس الّتي يقوم عليها النّقد الثّقافي، فنضّجوا المفهوم، وعملوا على تطويره تنظيرا وتطبيقا وعلى رأسهم الرّواد الغربيون.

أ. الرواد الغربيّون

- **فينست ليتش Vincent Barry Leitch**

وهو من أبرز المنظّرين الثّقافيين في (و. م. أ) لمشروع النّقد الثّقافي المابعد بنيوي، **ويعدّ أول من طرح مصطلح النّقد الثّقافي كبديل عما عرف (مابعد الحداثة) أو(ما بعد البنيوية) وكان "ليتش" يسعى إلى إعادة النظر في مفهوم الخطاب، لاسيما فيما يتعلّق منه بمنهج التّحليل.**[1]

دعا "ليتش" إلى «**نقد ثقافي مابعد بنيوي مهمّته تمكين النّقد المعاصر من الخروج من نفق الشّكلانية والدّخول في أوجه الثّقافة، ولاسيما تلك الّتي يهملها النّقد الأدبي**».[2]

فقد أعاد الاعتبار للثّقافات الهامشيّة والّتي مورست عليها صنوف الاضطهاد والقهر، تأثّرا بأعمال مثقفي نيويورك "كأرنولد" وغيرهم، وأعطى تصوّرا نقديّا مغايرا لما هو مألوف، فمن دراسة النّقد الثّقافي وقراءة النّصوص إلى قراءة الأنساق.

- **ميشال فوكو Michel Foucault**:

فيسلسوف فرنسي من أهمّ فلاسفة النّصف الأخير من القرن العشرين، تأثر بالمدرسة البنيوية،[3] وقد علت مكانة فوكو في الوسط النّقدي «**كون مشروعه يقوم على اكتشاف الأبنية اللاواعية للثقافة الغربية، فدرس موضوعات كانت مغيبة، أهمها الجنون والجنس، متبعا الأركيولوجي والجينيالوجي، خصوصا في دراسة المعرفة والسّلطة**».[4]

---

[1] ينظر: عبد الله غدامي: **النّقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، ص ص31 ، 32.

[2] المرجع نفسه: ص ص31، 32.

[3] صورية جغبوب: **النّقد الثقافي، مفهومه، حدوده وأهم رواده**، مجلّة كليّة الآداب واللّغات، جامعة خنشلة، ع1، 2015، ص 32.

[4] Noella Barquin et Jacline Laffite, dictionnaire des philosophes, p116.

أمّا في مشروعه "النّقد الثّقافي" فقد أسّس ما يعرف بالتّحليل الثّقافي «**من خلال كتابه التّحليل الثّقافي من خلال كتابه التّحليل الثّقافي، وحلل تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي**».[1]

«**من مؤلفاته المرض العقلي والنفسي 1954، مولد العيادة 1963، الكلمات والأشياء 1966، أركيولوجيا المعرفة 1969، نظام الخطاب 1971، المراقبة والعقاب 1979، تاريخ الإنسانيّة بأجزائه الثلاثة، إدارة المعرفة واستعمال الملذات والاهتمام بالذات 1976**».[2]

نجد تواشجا فكريّا كبيرا بين فكر "فوكو" وأفكار (مدرسة فرانكفورت) في التركيز على المبادئ والقيم، بوصفها غاية النّقد الثّقافي والثّورة على النّظام المؤسّساتي الّذي يتحكم في الثّقافة، ليكتب المجال الثّقافي في حريّة أكثر، «**ويشترك فوكو مع مدرسة فرانكفورت في الاعتقاد بأن الجدلية الروحية لابد من إخضاعها لتقنيات التّحليل المادي، وهذا هو الأسلوب الوحيد القادر على الكشف على وجود الروح**». [3]

"فوكو" و(مدرسة فرانكفورت) يتفقّان على أنّ تحليل الظّواهر الرّوحيّة كالأخلاق والقيم والخوف ...إلخ يجب أن يتّم من خلال دراسة الواقع المادي للمؤسّسات والسّياسة والاقتصاد، فمثلا إذا أردنا فهم سبب شعور النّاس بالخوف ومدى طاعتهم السّلطة، يجب أن نحلّل دور المؤسسات في تشكيل وعي النّاس ونضجهم.

«**يقول فوكو إنّ "الحقّيقة" وهو يكتب الكلمة بين علامات تنصيص يجب أن تفهم باعتبارها نظاما من الإجراءات المترتبة لإنتاج المقولات وتنظيمها وتوزيعها وتدويرها وتفعيلها، وهي بهذه الصفة ترتبط بعلاقة دائرية ينظم السّلطة الّتي تنتجها وتحافظ عليها، وبآثار السّلطة الّتي تؤدي إليها وتكسبها امتدادا وتوسّعا**».[4]

فقد ركز "ميشال فوكو" في كتاباته على مصطلح السّلطة وعلاقتها بالنّقد الثّقافي، فحلّل مفاهيمها ووضّح كيف أنّها متّصلة بكلّ مجالات الحياة، حيث نجدها في العلاقات الاجتماعيّة، في الدّين في السّياسة ... الخ فكلّ شيئ محكم بالسّلطة الّتي تفرض سيطرتها وهيمنتها على الكلّ، وقد امتدت أفكاره في هذا المضمار إلى (مدرسة برمنجهام) لبناء صرحها المعرفي وتشكيل رؤيتها النّقدية.

---

[1] صوريّة جغبوب: المرجع السّابق، ص32.

[2] Ibid, p116. 71

[3] ريتشارد وولين: **مقولات النّقدالثقافي**، المرجع السّابق، ص241.

[4] المرجه نفسه: ص ن.

- **ريتشارد هوغارت** Richard Hoggart

يعتبر أحد الأعضاء المؤسّسين للدّراسات الثّقافيّة في (مدرسة برمنجهام)، فلا أحد ينكر الجهود الّتي بدلتها في التّأسيس لمشروع النّقد الثّقافي، على الرّغم من الانتقادات الّتي وجّهت لها والعراقيل والمطبّات الّتي واجهتها، «**فتُعدُّ الأعمال الكثيرة والمتنوعة الّتي صدرت عن أعضاء مركز برمنجهام للدراسات الثّقافيّة المعاصرة وزملائهم أرشيفا مهما يحوي مجموعة رائدة من الأعمال الّتي يمكن أن يفيد بها المثقفون الّذين يسعون إلى تعزيز ممارسة النّقد الثّقافي وتطوير مجال الدّراسات الثّقافيّة الجديد**».[1]

ويُعدُّ كتاب (القراءة والكتابة) " لريتشارد هوجارت" أحد الأعمال المهمّة الّتي أسّست لمعالم النّقد الثّقافي وإعادة الاعتبار للثّقافة الشعبي، الّتي طمست من قبل المفّكرين والأكاديميين على اعتبار أنّها من الأدب الوضيع، فقد قام" ريتشارد هوجار" إلى جانب العديد من أعضاء (مدرسة برمنجهام) " كستيوارت هول"و بتحليل الثّقافة الشعبية ووسائل الإعلام، مبرزين الدّور الّذي يلعبه الأفراد على اختلاف طبقاتهم وتوجهاتهم في تشكيل معاني الثّقافة والبحث في مضمراتها الخفية، على عكس ما جاءت به مدرسة فرانكفورت الّتي انتقدت الثّقافة الجماهيرية مؤكّدة على التّفاوتات الاجتماعيّة، الطبقيّة وأثرها في بنية الفكر، كما أسهم" ريتشارد هوقارت" بمعيّة أعضاء المدرسة إلى «**مساءلة الخطابات الثّقافيّة ذاتها، مع انفتاحها على مختلف العلوم السائدة وإحضارها إلى المتن الثّقافي، وكسر الحدود التصنيفية للثقافات الشعبية بمختلف أنماطها إلى جانب ثقافة النخب**».[2]

لقد انفتح أعلام (مدرسة فرانكفورت) على كلّ الثّقافات، وعملوا على إزالة الفوارق ودراسة كلّ السّياقات التاريخيّة والاجتماعيّة والسّياسية والنفسيّة، دون النّظر إلى مصدر إنتاجها وسواء كانت ثقافة شعبيّة أو رسميّة، وبهذا اتسّع مفهوم الثّقافة، وتعدّدت سياقاتها بعد أن كانت حكرا على فئة معينة.

- **"ريموند ويليامز " Raymond Williams**

منظِّر، وروائي وناقد ماركسي يساري التّوجه، ويعدُّ بلا منازع أحد أهمّ ممثلي النّقد الثّقافي والدّراسات الثّقافيّة، إذ طوّر نهجا للدّراسات الثّقافيّة أطلق عليه: الماديّة الثّقافيّة ويستند هذا النّهج إلى النّظرة الماركسية «**وتعدُ بداية الممارسة**

[1] فنست ب. ليتش: **النّقد الثقافي في النظريّة الأدبية ومابعد البنيوية**، تر: هشام زغلول، المركز القومي للترجمة، ط1، 2022، ص 205.

[2] رويدي عدلان: **الدراسات الثقافية النشأة والمفهوم**، مجلة إشكالات، مج7 ، ع1، 2018، ص163.

الفعليّة للنّقد الثّقافي في الغرب في أوائل الستّينات الميلاديّة من القرن العشرين، وخصوصا عند رايموند ويليامز وكتابه عن الثّقافة والمجتمع».[1]

وتزامنت هذه الفترة مع تأسيس "مركز برمنجهام" للدّراسات الثّقافيّة المعاصرة منذ 1964، «**اهتم ويليامز بدراسة المفردات المتعلّقة بالثّقافة، فحلّل ستون كلمة مهمّة في كتابة الثّقافة والمجتمع عام 1958، ويعدّ تعريفه للثقافة من أهمّ التّعريفات الّتي مهّدت الطّريق نحو النّقد الثّقافي، إذ يعرفها على أنها: فعاليّة عامة في النمو الذهني والروحي والجمالي».**[2] فالنّقد الجمالي يستمد فعاليته من الثّقافة والعلوم المتعددة ويتخدها موضوعا لبحثه.

وفضلا عن كتابه الثّقافة والمجتمع فقد ألف "الثورة طويلة الأجل" «**إذ قدم الثّقافة كوحدة كلية لا تقبل التجزأة، وتتبع مراحل تطور الثّقافة ودرس الظواهر الثّقافيّة والطباعة العامة لبعض المجتمعات، فجمع في كتاباته بين التنظير والتطبيق».**[3]

برزت جهود "ويليامز" في هذا الكتاب لكونه درس الثّقافة كفكرة لاتتغيّر فجأة، بل تتطوّر عبر الأزمنة وعلى مراحل، ورفض النّظر إلى الثّقافة على أنّها أشياء مستقلّة بذاتها كالأدب والفّن و الموسيقى، بل هي كلّ مترابط من العلاقات والأفكار الاجتماعيّة والمبادئ والقيم الّتي تحكم الفرد، الثّقافة هي نظام أو بنية كلّية تتجسّد فيها كلّ الأشياء، ونظرا لاهتمامه بحقل الثّقافة فقد درس مراحا تطوّرها وحلّل طباع النّاس وعاداتهم وتقاليدهم، فجمع في كتابة بين التّنظير والتّطبيق، فلم يقتصر في تحليلاته وتأويلاته على الجانب النّظري فحسب وإنّما طبّقها فعليّا على النّصوص، فكانت كتاباته جسرا يربط بين الثّقافة و الحياة.

ب. الرّواد العرب:

- **إدوارد سعيد (2003-1935)**

مفكر ومنظِّر وناقد فلسطيني أمريكي واسع الثّقافة، وغزير الإنتاج الأدبي والنّقدي، أغنى السّاحة العربيّة والعالميّة، وواحد من النّقاد الثّقافيين الّذين اشتغلوا في بحوثهم على النّقد الأدبي، والنظريّة الأدبيّة، ونقد الموسيقى، وارتبط اسمه

[1] جمال العيفة الثّقافة الجماهيرية: **عندما يخضع وسائل الإعلام والاتصال لقوى السوق**، جامعة باجي مختار عنّابة، الجزائر، ع1، 2003، ص 140.

[2] جوناثا كولر: **ماالنظريّة الأدبية**، تر: هدى الكيلاني، سلسلة الترجمة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009، ص56

[3] عبد الباسط سلامة هيكل: **النّقد الثقافي: مفاهيم وأبعاد نحو نظريّة جديدة في النّقد**، جامعة الأزهر، مجلة كلية الآداب واللغات، ع 1، ص14.

بالنّقد الثّقافي لاهتمامه بهذا المجال، وتأليفه للعديد من الكتب الّتي تصبُّ في هذا المضمار، مثل (القصّة والمنهج 1975)، (تغطية الإسلام 1981)، (القضيّة الفلسطينية 1979)، وغيرها من المؤلفات.

بدل " إدوارد سعيد" جهودا فكريّة من خلال كتابه (العالم والنّص والنّاقد عام 1983)، أفادت النّقد الثّقافي من خلال معالجته للنقد الدنيوي وتعرضه لمفهوم الثّقافة، وقد «**نبّه إدوارد سعيد من خلال الكتاب إلى العلاقة الحميميّة بين النّص وموقفه في المجتمع والواقع السّياسي والاجتماعي، حيث لا بد على القارئ من البحث عن العلاقة بين الناقد والظروف المحيطة به مهما كان توجهه أو جنسيته او عرقه أو جنسه**».[1]

يعود بنا هنا إلى فكرة المناهج السّياقية الّتي لا تدرس النّص كبنية مستقلة بذاتها، إنّما من خلال النّظر إلى مجموعة الظروأ والملابسات الخارجية المحيطة به الّتي أسهمت في إنتاجه، فلا يمكننا دراسة النّص بمنأى عن الظّروف الخارجيّة، وهذه الظّروف والعوامل من شأنها أن تؤثّر على المبدع وتقيد كتاباته.

كما يعد كتابه (الاستشراق 1978) من أهم الكتب الّتي أثارت ضجّة واسعة في السّاحة العلمية والأكاديمية، عمل فيه على خلخلة المفاهيم الغربية، وكشف النظرة النمطية الاستعلائية للفكر الغربي واحتقاره وسيطرته على الفكر الشرقي، متزعما أنه الأفضل والأرقى دائما، كما بين تعصب الفكر الغربي على الإسلام وإظهار ما يخالفه عقيدة وفكرا، «**ودحض الصورة النمطية الّتي اعتمد فيها المستشرقون على دراسات ومفاهيم قامت على أسس غير علمية**».[2]

انطلاقا من تصوّرات الاستعمار والاستعمار الجديد الّذي فرض نفوذه، وسيطرته على العالم، انكبّ "إدوارد سعيد" على دراسة انعكاسات تلك التّصوورات الاستعمارية في الأفكار السّياسية الغربية والأبحاث التّاريخيّة على اختلافها وتنوّعها وأبحاث الآثار، وامتدّ تحليله إلى رحلات الاستكشاف والأدب الرّوائي والمسرحي والفلسفة وصولا إلى الثّقافة الشعبية، وقد فتح هذا الكتاب المجال واسعا في ميدان البحث والعلاقات بين الغرب والمشرق العربي المعقد.[3]

وخلاصة القول إنّ" إدوارد سعيد" قد وظف الثّقافي في فضح مساوئ الفكر الاستشراقي، ونظرته الضيقة للفكر العربي المبنيّة على عدم المساواة والتّعصب والانطلاق من الذّات واعتماد الخيال في وصف الحضارة العربيّة، وهو بهذا يفضح الأنساق، ويكشف عيوبها الخفية.

---

[1] منور عائشة: **معالم نظريّة النّقد الثقافي عند النقاد العرب " إدوارد سعيد" نموذجا**، مجلة لغة كلام، مج 5 ع3، 2019، ص140.

[2] عبد الباسط سلامة هيكل: **النّقد الثّقافي مفاهيم وأبعاد نحو نظريّة جديدة في النّص**، المرجع السّابق، ص 139.

[3] صورية جغبوب: **النّقد الثقافي، مفهومه، حدوده، وأهم رواده**، المرجع السّابق، ص34

- **عبد الله الغدامي:**

أكاديمي وناقد أدبي وثقافي سعودي، وأستاذ النّقد في كلّية الآداب بجامعة الملك سعود بالرياض، ألّف العديد من الكتب النّقدية فضلا عن«**مقالات نقدية في صحيفة "الرياض" منذ ثمانينيات القرن العشرين، له الربعة عشرون كتابا مؤلفا وأول كتبه صدر عام 1985 وكان بعنوان:الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية". ودعا فيه إلى المنهج التفكيكي في دراسة الأدب والثّقافة**».[1]

ويعد كتابه النّقد الثّقافي: قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة، الّذي صدر عام 2000، أول دراسة تتبنى حقيقة النّقد الثّقافي، سعى من خلالها إلى اعتبار النّقد الثّقافي بديلا عن النّقد الأدبي، وحلّل فيه مختلف النّصوص الأدبية النثرية منها والشّعريّة، حيث صرّح في الصّفحات الأوّلى من كتابه «**لقد أدّى النّقد الأدبي دورا مهما في الوقوف على جماليّات النّصوص وفي تدريبنا على تذوّق الجمالي ولكن النّقد الأدبي ومع هذا وعلى الرّغم من هذا أو بسببه، أوقع نفسه وأوقعنا في في حالة العمى الثّقافي التّام عن العيوب النّسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي**».[2]

وهنا بيّن الدّور الّذي يلعبه النّقد الثّقافي في كشف العيوب النّسقيّة للشّعر العربي من خلال عرض الأنساق المستترة تحت عباءة الجمالي، كما بيّن أن الارتباط بالماضي والتمسك بكلّ ماهو قديم وبالي لا يحقّق الوتبة الحضارية المنشودة.

- **محمّد عابد الجابر:**

مفكّر مغربي من أبرز المثقّفين العرب في القرن العشرين **ولد في 28 ديسمبر 1936 الموافق ل 1453 بقصر الزناكة في قرية فجيج**».[3]

«**مارس الوطنية والتحديث في الدّين وباسم الدّين فجمع بين الإصلاح الدّيني والكفاح الوطني والتحديث الاجتماعي والثّقافي**».[4]

---

[1] عبد الله الغدامي: الجزيرة، https://www.aljazeera.net تاريخ الاطّلاع على الموقع: 2023/5/22 على السّاعة 16:00

[2] عبد الله الغدامي: **النّقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المرجع السّابق، ص8.

[3] محمد عابد الجابري: **حفريات في الذاكرة من بعيد**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، ط1، 1947، ص21.

[4] المرجع نفسه: ص76.

أثار الجابري قبل رحيله سجالات، ونقاشات فكريّة، ونقدية تدعو للبحث، وتثير الجدل إلى يومنا هذا، خاصة تلك الّتي تتعلق بالحداثة والمعاصرة والتّراث وتحليل وتفكيك الفكر العربي، واهتم بمجال الدّراسات الثّقافيّة في تحليله العقلية العربيّة وفي طرحه للأفكار الحداثية، وله مجموعة من «**الدّراسات التّحليليّة النّقدية لنظم المعرفة في الثّقافة العربيّة سنة 1985**».[1] فضلا عن كتاب (المسألة الثّقافيّة في الوطن العربي) عن مركز دراسات الوحدة العربيّة سنة 1994، الّذي طرح فيه قضايا عديدة تخص الثّقافة في الوطن العربي كالأصالة والمعاصرة، والاختراق الثّقافي وأبعاده، والحداثة العربيّة ونقدها.

- **جابر عصفور:**

كاتب، ومفكر، وباحث، وأكاديمي، (25 مارس 1944)، كان رئيس المجلس القومي للتّرجمة وأمينا عاما للمجلس الأعلى للثقافة في مصر ووزيرا للثقافة فيها، ممّا جعل جلّ اهتمامه ينصب على الجانب الثّقافي وتطوير الأمّة العربيّة، والبحث عن سبل وصولها إلى مصاف الدولة الكبرى، كما اهتم بالحفاظ على هويتها، واهتم بالدّراسات الثّقافيّة، والنّقد الثّقافي من خلال «**تناوله للكثير من القضايا النّقدية الّتي تنشر في مجلة العربي الكويتية شهريا**».[2] كما اهتم بالتّراث النّقدي وله أعمال كبرى في هذا المجال والّتي «**تعتبر من بين أعمق الدّراسات الأكاديمية وأكثرها احتراما للعقل**».[3]

له دراسة معنونة بالهويّة الثّقافيّة والنّقد الادبي هدف من خلالها البحث عن الحلول الناجعة لتطور الفكر العربي وانتشاله من براثن التخلف والتّهميش، كما بين فيها أهميّة التنوع الثّقافي وأسباب التخلف والّتي من بينها الحروب والاستعمار، جمع في أعماله بين الأصالة والمعاصرة من أجل تحقيق حداثة عربيّة نجابه بها العالم ونحقق التميز والتّغيير.

[1] صورية جغبوب: **النّقد الثقافي مفهومه حدوده وأهم رواده**، المرجع السّابق، ص 34.

[2] المرجع نفسه: ص34.

[3] عبد العزيز حمودة: **المرايا المقعرة، نحو نظريّة نقدية عربية**، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 2001، ص36.

- **إدريس خضراوي:**

باحث مغربي حاصل على دكتوراه في الأدب بجامعة محمّد الخامس، اهتم بحقل الدّراسات الثّقافيّة والنّقد الثّقافي الّذي وجده أنسب المناهج للدراسة والتّحليل للموضوعات، الّتي خاض فيها والّتي تخص الأمّة العربيّة، «**ففي كتابه الأدب موضوعا للدراسات الثّقافيّة، استتبع المنطلقات المعرفية للدراسات الثّقافيّة باعتبارها إبدالا في تاريخ النظريّة المعاصرة انطلاقا من ريموند ويليامز، وكليفورد حيرتز باعتبارهما أبرز الأقطاب في هذا الحقّل**».[1]

واهتم بالسّرد الرّوائي العربي، ودرس نماذج عدّة مثلها في كتبه مثل(سرديات الأمّة)، (ثقافة الذاكرة في الرّواية المغربية المعاصرة) و(أسئلة مابعد الاستعمار، والدّراسات الكولنيالية والمابعد كولونيالية) في محاولة إلى فتح آفاق جديدة وإيجاد آليات رصينة في النّقد الرّوائي.[2]

وقد ذكر "الخضراوي" في مؤلفه نقد الرّواية العربيّة وأسئلة ما بعد الاستعمار شغفه بالدّراسات الثّقافيّة واعتمادها في تحليل بعض نصوصه، و«**تقديم مقترح جديد في قراءة الرّواية العربيّة يستفيد من التحولات الّتي تعرفها النظريّة الأدبية، والانفتاح الّذي يطبع ممارساتها الراهنة على حقوق واختصاصات شديدة الاختلاف، ومنها حقل الدّراسات الثّقافيّة وما يندرج في إطارها من تيّارات فكريّة ونظريّة عديدة منها تيّار ما بعد الاستعمار**».[3]

في الختام، يمكن القول إنّ روّاد النّقد الثّقافي أسّسوا أفكارًا أرست معالم هذا الحقل المعرفي، الذي مثّل تحوّلًا نوعيًّا في مسار الدّراسات النّقديّة، إذ تجاوز حدود التّحليل الجمالي والبنيوي إلى مساءلة البُنى الفكريّة والرّمزيّة الكامنة خلف النّصوص. وقد أسّس له في الغرب مفكّرون كبار أمثال "ميشيل فوكو" و"ريموند ويليامز" و"جاك دريدا"، الذين أعادوا النّظر في العلاقة بين الثّقافة والسّلطة والمعرفة، ففتحوا آفاقًا جديدة أمام القراءة النّقديّة. أمّا في العالم العربي، فقد برزت أسماء مثل "عبد الله الغذامي" و"سعيد يقطين" و"نصر حامد أبو زيد" و"جابر عصفور"، الذين سعوا إلى تأصيل هذا المنهج في بيئة ثقافيّة عربيّة ذات خصوصيّة لغويّة وتاريخيّة، وهكذا، فإنّ تلاقي التّجربتين الغربيّة والعربيّة في حقل النّقد الثّقافي قد أرسى أرضيّةً خصبةً لحوارٍ حضاريٍّ يسعى إلى تفكيك الخطابات المهيمنة وكشف الأنساق المضمَرة التي

---

[1] حدادي: **التلقي العربي للنقد الثقافي بين التجاور والتحاور الممارسة النّقدية الثقافية عند إدريس الخضراوي، نموذجا**، مجلّة المدونة، مج7 ، ع2، 2020، ص671 .

[2] المرجع نفسه: ص675.

[3] إدريس خضراوي: **الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012، ص ص17، 18.

تشكّل وعينا الجمعيّ، ليغدو النّقد الثّقافيّ أداة وعيٍ ومساءلةٍ تتجاوز حدود الأدب إلى فضاءات المجتمع والثّقافة والفكر.

ثانيا: المصطلحات الكبرى للنقد الثّقافي:

يَعرف النّقد الثّقافي الكثير من المصطلحات الهامّة لكنّنا سنركز على ما يخدم توجّهات البحث، لذلك ارتئينا اختيّار المصطلحات الآتية: (**السّلطة /الهويّة الثّقافيّة/ الهيمنة الثّقافيّة**).

1. السّلطة:

يصعب إيجاد تعريف واضح محدّد المعالم للسلطة، كونها تتداخل مع مفاهيم وحقول عدّة مثل الإيدولوجيا والثّقافة والهيمنة، ولنظرة الأفراد غير الثابتة لها، فكلّ يرى السّلطة من منظوره الخاص، فيرى "ماكس فيبر" « **أنّ كلّ تنظيم يعتبر بدرجة ما تنظيما سلطويا، وذلك بحكم وجود هيئة إدارية، إلّا أن المفهوم نسبي، كما أنّ التّنظيم السلطوي هو في حدّ ذاته تنظيم إداري**».[1]

وتتّضح من خلال هذا التّعريف العلاقة بين السّلطة والتّنظيم، فالسّلطة تتعلّق بتنظيم وتطبيق القوانين الّتي تُفرض على الأفراد، فالمجتمعات البشرية في سيرورتها الطّبيعية تنزع نحو القوّة والسّيطرة، فكلّ مجتمع بحاجة إلى من يحكمه وينظّمه، وبهذا تتلخّص السّلطة في العلاقة بين الحاكم والمحكوم، وحمل المحكوم عليه بالامتثال للأوامر والتّقيد بتطبيق القوانين والالتزام بها، فالسّلطة هنا تعني تحكم القوي بالضّعيف، غير أن «**إطاعة السّلطة أمر لا يُفرض بالإجبار والتهديد أوالعنف**».[2]

ومصطلح السّلطة يشير إلى الاستخدام القانوني أو الشّرعي للقوّة، كما جاء في فلسفة "فوكو" و الفكر الاجتماعي، فالسّلطة لاتعني استعمال العنف وفرض القوانين فرضا، وإنّما طواعيّة استخدام القوانين، كما يرى "ميشيل فوكو" أنّ السّلطة ليست محصورة في الدولة ومؤسّساتها فقط وإنما تتعلق بالكُل الاجتماعي، وترتبط بالمعرفة و اللّغة كخطاب أيديولوجي، و«**السّلطة هي إنتاج الخطاب في كل مجتمع، إننا نعرف كيفية ممارسة السّلطة وإجراءاتها على المجتمع، وإننا نعرف أنه ليس لدينا الحقّ في أن نقول كل شيئ، وأننا لا يمكن أن نتحدث على كل شيئ في كل ظرف**».[3]

---

[1] زواوي نوال: **المداخل النظريّة لتحليل مفهوم السلطة**، مجلة مدرّات للعلوم الاجتماعيّة والإنسانية، المركز الجامعي غليزان، 2021، ع3، ص 578.

[2] طارق بوحالة: **أسس النّقد الثقافي وتطبيقاته في النّقد العربي المعاصر**، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2021، ص604.

[3] ميشيل فوكو: **نظام الخطاب**: تر: محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، ط1، 1884، ص 18.

فالسّلطة عند "ميشيل فوكو" تشمل كلّ مناحي الحياة «**لم تعد السّلطة بعد فوكو تجسيدا للعقد الاجتماعي (هوبز، لوك، بوفندروف، روسو)، ولا محتكرة في الدولة (ماركس) ولا مختزلة في البنية الأيديولوجيّة الفوقية (غرامشي) وأجهزتها القمعية (ألتوسير)، ولا تعبيرا عن حالة التوافق والتواصل (هابرماس) ولا تجسيدا للعدالة (رولز)... إنها في حالة سيولة دائمة يصعب حصرها في آليات ومعايير محدّدة**».[1]

والسّلطة حسب هذا التّعريف مشتّتة وواسعة الانتشار، وزئبقية تتعلّق بكلّ مجالات الحياة وتتعلق بجلّ الخطابات، وليست محصورة في الدولة ومؤسساتها فحسب، وكلٌّ يرى السّلطة حسب مجال اختصاصه فتختلف النظرة إلى السّلطة باختلاف المنظرين والمجالات.

ونعزو هذا الاختلاف بين " فوكو" وغيره من المنظّرين إلى كون السّلطة نسق مضمر لا نعلم منه إلّا مظهرا واحدا في مجال السّياسة، و لو تأمّلنا المجالات الأخرى لوجدنا فيها نسق السّلطة حاضر فيها.

وبالتّالي لا يمكن أن نقول أن "ميشال فوكو" و غيره عجزوا عن الإحاطة بمفهوم السّلطة السائل و الّذي يصعب جمعه في قالب مفهومي واحد، لكوننا لا يمكن أن ننظر إلى السّلطة إلّا وهي تعبير عن لحظة وعي وإدراك و حداثة مفهومية أسفرت عن نظرة جديدة للمفهوم .

2. الهويّة الثّقافيّة:

مصطلح الهويّة واسع شاسع لا تحدّه حدود، فنجده في علوم شتّى بدءا بعلم الأنتروبولوجيا إلى علم النفس، إلى السّياسة إلى علم الاجتماع، وغيرها من العلوم الإنسانيّة الأخرى.

إذ لا يمكن أن نتصور مجتمعا دون هويّة، فهي السّمات والخصائص الّتي تطبع المجتمع بطابع خاص، وتجعله ينفرد ويختلف عن غيره من المجتمعات، وهي أصالته وعراقته و مجموعة قيمه وعاداته وتقاليده، وأنماط سلوكه وأفكاره وطموحاته، وبالتّالي فهي تشكّل التّفرد، والإحساس بالذات لاختلافها عن غيرها من الذوات.

«**والهويّة بالأساس موضوع فلسفي بالأصالة، عالجه الفلاسفة المثاليون والوجوديون على حد سواء، المثاليون ميتافيزقيا، وحولوه إلى قانون، قانون الهويّة**».[2]

[1] حسين عبد العزيز: **فوكو ومعنى السلطة والسياسة**، الموقع https://c.12ibara.om تاريخ الاطّلاع على الموقع: 5/ 4/ 2024، على السّاعة 6:00.

[2] حسن حنفي: **الهوية**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2012، ص9.

والملاحظ أنّ هذا المفهوم الفلسفي يطرح إشكاليّة الأنا والآخر، فالهويّة لا تتحقّق إلا بوجود الذات، ووجود الذّات لا يمكن تحديدها إلّا بوجود ذات أخرى مناهضة لها، فالأخرفي مقابل الأنا يطرح مسائل كثيرة منها التمييز والاختلاف بين الطرفين.

ومفهوم الهويّة كما سبق وأن أشرنا متشعّب ومترامي الأطراف لكن ما يهمّنا هو حقل النّقد الثّقافي، إذ تشغل الهويّة حيزا كبيرا في حقل الدّراسات الثّقافيّة ومن خلالها نشأ مصطلح الهويّة الثّقافيّة، « **لأنّ المصادر الخِطابية الّتي تكون مادة الهويّة تعدّ مصادر ثقافيّة بطبعها وبشكل خاص، فنحن مُشكلون كأفراد داخل عملية اجتماعيّة يمكن فهمها عادة كمثاقفة، ودونها لا يمكن أن نكون كأشخاص**».[1]

وفي هذا السّياق يجري تصور الهويّة على أنها مسألة لا تتعلق بالأفراد مستقلين بذواتهم، وإنّما تتعلّق بمعرفة الأفراد لأنفسهم مقارنة بغيرهم، لأن الهويّة تطرح مفهوم دراسة القيم الثّقافيّة الخاصة بالآخرين.

3. الهيمنة الثّقافيّة Cultural hegemony [2]

يعدّ مصطلح الهيمنة من المفاهيم المركزية في النّقد الثّقافي الّذي يسعى لتفكيكها وكشف آلياتها، ويشير هذا المصطلح إلى قدرة الطّبقة المهيمِنة على فرض سلطتها وسيطرتها على العالم.

يذهب " أشكروفت" Billy Ashcroft في كتابه الدّراسات مابعد الكولونياليّة «**أنّ الهيمنة مصطلح مفيد لوصف نجاح القوّة الإمبرياليّة مع الشّعب المستعمر الّذي ربّما يفوق بكثير عدد أو قوى عسكريّة مختلفة**».

وقد اكتسب مفهوم الهيمنة عند أنطونيو غرامشي 1937-1891 معنى مختلفا، فلا ينظر إلى الهيمنة بمفهومها السّياسي المباشر «**إنّما من خلال رؤية العالم وبطبيعة العلاقات الإنسانيّة، يسيرها أفراد مثقفون أو نخبة مثقفة أو مؤسّسات ثقافيّة لتحلّ بديلا لرؤية واضحة**»، يميّز غرامشي بين الهيمنة الّتي تتم بالإقناع والتّأثير دون استعمال العنف والسّلطة الّتي تفرض وجودها بالقوّة والإكراه وبكافة الوسائل، وهنا تصبح قوانين الطّبقة الحاكمة هي المسيطرة في كل الاتجاهات.

إنّ الهيمنة وفق هذا المفهوم لا تعتمد فقط على القوّة ممثّلة في الجيش والشرطة والنّظام العسكري والقوانين إنّما تتعلق بالفكر، فحتىّ بعد زوال السّلطة تستمر تأثيراتها في عقول الأفراد ولا وعيهم.

---

[1] كريس باركر: **معجم الدراسات الثقافية**، تر: كريم بلقاسم، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2018، ص ص 381، 382.

[2] أشكروفت غاريث غريفت، هيلين تيفن: **الرّد بالكتابة النظرية والتّطبيق في آداب المستعمرات القديمة**، تر: المنظّمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2006، ص39.

ولعلّ أقرب مثال يوضّح مفهوم الهيمنة عند "غرامشي" هو الاستعمار الفرنسي للجزائر، والّذي دام ما يقارب 130 سنة (**1830-1962**)، ولا تزال آثاره ماثلة إلى اليوم في مظاهر الحياة المختلفة؛ من القيم الاجتماعيّة إلى أنماط اللّباس والعادات الغذائية، بل وحتى في اللّغة، إذ فُرضت اللّغة الفرنسيّة بوصفها لغة علمٍ وتحضّرٍ وتفوّق، فترسّخت في الوعي الجمعي وكأنّها المعيار الأسمى للرقيّ.

والأمر نفسه يمكن ملاحظته في مصر إبّان الاستعمار البريطاني، وفي دولٍ أخرى ما تزال تعيش تحت وطأة هيمنة ثقافيّة خفيّة تتجلّى في الفكر واللّغة والذوق والعادات، وهو ما يعبّر بوضوح عن استمرار الأثر الاستعماري في الوجدان والهويّة رغم زواله السّياسي.

ثالثا: النّسق المعلن والمضمر:

على صعيد الأدب والنّقد في مجالهما الحداثي رأينا أنّ النّقد الثّقافي من أبرز المناهجا لمعاصرة الّتي تحاول أن تفرض حضورها بوصفها منهجا أنها منهجا تحليليّا طليعيا ، يحاول أن يختزل مجموعة من المناهج الأخرى ليتربع على السّاحة الأدبية منظّرا ومحلّلا لمختلف الأنساق الثّقافيّة المتشابكة والمتفاعلة داخل النّصوص والخطابات في ظل رؤية ترصد ما سبق، وتحاول فهم الرّاهن ضمانا لرسم آفاق المستقبل، فالنّقد الثّقافي لا يكتفي بقراءة الأدب من زاويته الجماليّة الفنّية فحسب، بل يتجاوز ذلك غلى مساءلة ما يتخفّى خلف النّصوص من بُنى فكريّة، وإيديولوجيّة، ورمزيّة تتحكّم في تشكيل الوعي الجمعي وتموضع السّلطة والمعنى.

من هذا المنطلق يأتي هذا المنهج للتّنقيب في الماضي واستشراف المستقبل، ففهم الأنساق الثّقافيّة يعدّ خطوة أساسيّة لإدراك حركة الفكر الإنساني في تحوّلاته، وهنا يبرز السّؤال الجوهري ما هي الأنساق الثّقافية، وماعلاقتها بالمنهج الثّقافي؟

يمثل النّسق الثّقافي أحد أهم مرتكزات النّقد الثّقافي، فهو نظام تواصلي يدرس الخطاب الثّقافي باعتباره نسيجا من الألفاظ و العلامات، ويعالجه معالجة استراتيجية عميقة الأبعاد و الدلالات، وفي ضوء هذه المعطيات، وبحكم انسجامه مع ما يمكن أن نتوقف عنده من تحليل وتفكيك للبُنى النّسقية المستقاة مما أفرزته المدونة الّتي نحن بصدد دراستها وتشريحها، فإننا نقف بإيجاز عند ماهية الأنساق الثّقافيّة المعلن منها والمضمر:

1. **مفهوم النّسق:**

- **لغة:**

ورد مفهوم النّسق في معجم لسان العرب لابن منظور في مادة "نسق"، **النّسق لغة من الفعل (نسق)، ينسق، نسقا، فهو (ناسق) والمفعول (منسوق) ومنه (التنسيق) بمعنى التنظيم؛ فالنّسق ما كان على نظام واحد، والنحويون يسمون حرف العطف: حروف النّسق لأن الشيئ إذا عرفت عليه شيئا بعده جرى مجرى واحدا».** [1]

«والعرب تقول لطوار الحبل إذا امتد مستويات خد على هذا النّسق أي على هذا الطرار، والكلام إذا كان مسجها قيل له نسق حسن...».[2]

كما وردت لفظة "نسق" في «**معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي في عبارة نسق الأسنان انتظامها في البنية، وحين تركيبها، والنّسق من الكلام ماجاء محل نظام».**[3]

يتّضح من خلال التّعريفات السّابقة أن النّسق هو النظام، ويتعلّق بالأشياء الماديّة والمحسوسة على السّواء، وفي الكلام ماجاء منظّما تنظيما كاملا يكون منسقا، فالنّسق في اللّغة هو البنية اللّغوية المترابطة المحكمة الأجزاء، فلولا وجود الكلمة لما وجدت الجملة الّتي تكون كلماتها مرتبة ترتيبا منظما موحدا يليق بالمعنى المراد إيصاله، وكلما كان الكلام مسجوعا كان بليغا وحسنا.

- **اصطلاحا:**

تنوّعت مفاهيم النّسق وتشعبت معانيه بين الدّارسين حيث يعرفه الباحث"طه عبد الرحمن" بأنّه: **جملة من العبارات المستخلصة في اللّغة السليمة بطريقة اللّزوم المنطقي، أو أقل بصورة أدق؛ إن النّسق هو مجموعة جزئية من اللّغة ثبت لزومها عن قضيّة أو مجموعة من القضايا الّتي تنتمي إلى النّسق، منتمية هي الأخرى من النّسق».**[4]

---

[1] ينظر: ابن المنظور: **لسان العرب**، دار إحياء الثرات العربي، بيروت، ج(14)، ط3، 1999، ص127.

[2] أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور: **لسان العرب**، دار صادر (بيروت)، (لبنان) ج10، 1990، ص ص352، 353 مادة (ن، س، ق).

[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي:**كتاب العين**، دار الكتب العلمية، (بيروت)، ط1، 2003، مج4، ص218، (مادة نسق).

[4] طه عبد الرحمن: **اللسان والميزان أو التكوثر العقلي**، المركز الثقافي العربي، ط1، 1998، ص195.

ويشار إلى النّسق في علم اللّغة الحديث، إلى كلّ نظام ينطوي على استغلال ذاتي، يشكّل كلّا موحدا، وتقترن كلّيته بآنية علاقاته، الّتي لا قيمة للعلاقات خارجها، وكان "ديسوسير" يعني بالنّسق شيئا قريبا جدّا من مفاهيم البنية.[1]

فمصطلح النّسق في اللّغة يعني النظام كما أشرنا في التّعريف اللّغوي، ويقترب النّسق من مفهوم البنية والّتي تعني نظام كلي شامل تحكمه مجموعة من العلاقات الّتي تحكم النّص الّذي يطرح مجموعة من القضايا الآنية ترتبط ارتباطا وتيقا بالعبارات المنتقاة من صاحب النّص.

و إذا بحثنا عن مفهوم النّسق في معجم المصطلحات الألسنية وجدنا أنه «**ما يتولد عن حركة العلاقة بين العناصر المكونة للبنية (...) خاصة وأن النقاد البنيويين وعند رولان بارت (Roland Bart) تحديدا يقول بأن مفهوم النّسق لا يبتعد كثيرا عن مصطلح البنية، فالبنية Structure والنّسقSystéme**» [2]

فالمصطلح إذن ينطلق من مفاهيم **"فرديناند ديسوسير" Ferdinand De Saussure** الّذي يرى أن النّسق والبنية مفهومان لمصطلح واحد.

أما "ميشال فوكو" فيختلف عن "ديسوسير" في نظرته لمفهوم النّسق، فهو يميّز بين هاتين الدلالّتين، و قال بأنّ الفرق بينهما يكمن في أنّ النّسق هو نظام شمولي مجهول المؤلف متاح لكلّ من يريد استخدامه، وحصرُ البنية في القواعد الثابتة الّتي تنظّم الخطاب يجعل من المستحيل إعادة بناء منظومة فكريّة ما إلا بالاعتماد على مجموعة من الخطابات.

ويتم ذلك على نحو يكون الغرض منه هو العثور خلف العبارات على قصدية الذات المتكلمة وعلى نشاطها الواعي و بالعثور على الكلام الهامس الأبكم الّذي لا يتوقف يتعلّق باستعادة النّص الرفيع اللامنظور والّذي هو دوما يسري بين السطور المكبوتة ويزاحمها أحيانا.[3]

---

[1] إديث كريزويل: **عصر البنيوية**، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصّباح للنشر والتوزيع، (دت)، ص415.

[2] محمد زرمان: **راهن النّقد الثقافي والدراسات البينية من الخطاب الأدبي إلى الخطاب الثقافي**، مقاربة في نقد النّقد، المجلة الدولية في الدراسات الأدبية والإنسانية، مخبر الموسوعة الجزائرية، جامعة باتنة، مج1، ع2، 2019، ص74.

[3] ينظر: المرجع نفسه: ص ن.

«لايغفل من جهة ثانية مفهوم النّسق من منظور الفرنسي "ميشيل فوكو" Michel Foecaelt الّذي يعتبره مجموعة من العلاقات الّتي تثبت حسب "موريس بلانشو" Maurice Blanchot على استبعاد الخارج عن طريق وتلوينه وتحويله إلى الداخل، حيث يصبح الداخل انشاء للخارج المفترض».[1]

إذا لا يمكن تفسير النّسق، وتأويله بالنّظر إلى العوامل الخارجية والسّياقية، ذلك أنّه يتشكل من مجموعة من العلاقات الداخلية، والّتي تكتسب قيمتها اللسانية باتحادها فيما بينها، تتنوّع مرجعيّاتها الثّقافيّة والاجتماعيّة والنفسيّة والدّينية والأيديولوجيّة المختلفة، وتتعدّد مشاربها وأطرها المعرفية.

وقد طرح "الغذّامي" قضيّة النّسق من خلال كتابه (النّقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثّقافيّة) فيما يسمّى بالعنصر النّسقي، وهو أوّل المصطلحات الّتي يقدمها والعنصر الّذي أضافه لعناصر الاتصال الستة الّتي اعتمدها "رومان جاكبسون" S'jacobson Roman .

ويحدّد "الغذّامي" غايته من إضافة العنصر النّسقي بقوله: «**وإذا ما أضفنا العنصر السابع (العنصر النّسقي) فإننا بهذا نتيح مجالا للرسالة ذاتها بأن تكون مهيئة للتفسير النّسقي**».[2]

أي أنّ مهمّة هذا العنصر تكمن في إعادة إنتاج خطاب الرّسالة وتحريرها من النّظرة النّقدية الأوّليّة، لتصبح القراءة النّسقية ممكنة ومتحقّقة، وبهذا يكون العنصر النّسقي هو المسؤول عن تفسير المضامين وفهمها وماخفي من الكلام كون النّسق عبارة عن مجموعة من العلاقات المتحولة المستمرة بعيدا عن المواضيع الّتي تنتمي إليها، لكنّها تستثمر وفقا للظروف والسّياقات المحيطة بها.

[1] طارق بوحالة: **أسس النّقد الثقافي وتطبيقاته في النّقد العربي المعاصر**، المرجع السّابق، ص137.

[2] عبد الله غدامي: **النّقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المرجع السّابق، ص69.

2. النّسق المضمر

عند تركيب مصطلحي النّسق والمضمر يتكون لدينا مفهوم النّسق المضمر، وأيّ خطاب أدبي ينطوي على بعدين، أحدهما ظاهر والآخر مضمر، أمّا الظّاهر فيمكن قراءته عبر بنيته السّطحية فهو ظاهر للعلن، تفهم معانيه من ظاهر الكلام، أمّا المضمر فيتخفى وراء بنية النّص العميقة، والّتي لا يمكن للقارئ العادي إدراك مكنونتها وغايتها ومقاصدها، وإنما هذه الميزة مخولة الحفيص المتمرس الّذي يستطيع استكناه ما خلف السطور، وقراءة مرامي وأبعاد الكتابة المبدعة.

«والسّرد في طبيعته قائم على خاصية نقل الأحداث المرتبطة بخاصية البوح أو الإفصاح التفصيلي لأحداث واقعيّة كانت أو متخيلة، يخضع لمسار زمني معين منطقي». [1]

فمهمّة المبدع تكمن في نقل الأحداث باتّباع أسلوب ماتع ينقل من خلاله أفكاره وخبراته وتجاربه، وقد يحترم فيه المبدع الخطية الزّمنية فتأتي الأحداث متتابعة منظمة الطريقة التّقليديّة الكلاسيكية، وقد يخرق الخطية الزّمنية كما قد يسرع في السرد ويتبع عدّة أساليب تدخل في سياق التجريب، «**ومهما تحول أي السرد من الخطية المباشرة إلى الاسترجاع أو التّقطيع أو الدّائرية، فإنّه لا يربك تلك الخطّية الّتي تبقى آثارها ظاهرة في مسار الأحداث والذّوات، بحيث أن القادر الغير متخصص يظلّ قادرا بيسر أو عنت على إعادة بناء الأحداث والقبض على مسارها الأصلي ومن ثم لا يحدث ذلك إرباكا في عملية التلقي».** [2]

ويختلف الأمر بالنسبة لمجال الدّراسات الثّقافيّة، فالهدف من النّقد الثّقافي هو كشف حيل الثّقافة في تمرير أنساقها المتخفية الثّاوية في الخطاب الأدبي، وهذه الأنساق الثّقافيّة برهنت على فشل وقصور الأنظمة السّياقيّة في إدراك معاني الخطاب ومعالمه، الّذي يتطلب التّفكيك والتّشريح والحفر الجزئيات والكليّات لإدراك المعاني والخلفيات المعرفيّة.

و«**يأتي مفهوم النّسق المضمر في النّقد الثّقافي بوصفه مركزيا، والمقصود هنا أن الثّقافة تملك أنساقها الخاصة الّتي هي أنساق مهيمنة وتتوسل لهذه الهيمنة عبر التخفي عبر أقنعة سميكة، وأهمّ هذه الأقنعة وأخطرها قناع الجمالية».** [3]

---

[1] عبد الرزاق المصباحي: **الأنساق السردية المخاتلة**، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2017، ص7.

[2] المرجع نفسه: ص ن.

[3] سمير خليل: **دليل مصطلحات الدراسة الثقافية والنّقد الثقافي**، المرجع السّابق، ص293.

فالخطاب الجمالي يخفي تحت عباءته أشياء أخرى مضمرة لا تتعلق بالجمالية فحسب، يمرّر خطابات ذات أبعاد مشفرة، أو مايعرف «**بالتّعمية الثّقافيّة**».[1]

وهو ما عمل على تأكيده "الغذّامي" في مشروع كتابه الموسوم بالنّقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة، الصادر سنة 2000 والّذي يعدّ المرجع الّذي فتح لنا نافذة على النّقد الثّقافي بما يحويه من مقولات ومرجعيات، ما جعل كلّ الباحثين الّذين أتوا بعده لا يكادون يخرجون عن مظلة الغدامي، إذ يؤسّس لمشروعه من منظور خاص، ويعرف النّقد الثّقافي بكونه «**فرع من فروع النّقد النّصوصي العام (...) معني بنقد الأنساق المضمرة الّتي ينطوي عليها الخطاب الثّقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ماهو غير رسمي وغير مؤسساتي (...) إنّه معني بكشف لا الجمالي كما هو شأن النّقد الأدبي ، وإنمّا همّه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي /الجمالي و كما لدينا نظريّات في الجماليّات فإنه المطلوب هو إيجاد نظريّات في القبحيّات**».[2]

فهو يعلن موت النّقد الأدبي بميلاد النّقد الثّقافي، و يحمل تصورا مختلفا تماما عن الشّعر العربي بوصفه واقعة ثقافيّة، كان لها دورا خطيرا في تشكيل الشّخصية العربيّة وإعطاء صورة خاصة عن قيمها ومبادئها، إذ يصف الشّعر (بالجرثومة المستترة بالجماليات) أي الخطر الّذي يهدّد الحياة بل بموت النّص الأدبي، ولعلّ الصّراعات السّياسية الّتي طبعت البيئة العربيّة هي مرد هذا الحكم الجائر الّذي حكمه على الشّعر، وإن كانت له أسبابه الخاصة في الحكم ووصوله إلى هذه النّتائج، ولسنا هنا في معرض الحديث عن نظرته للشّعر فالمقام لا يتسع لذلك، وإنما هدفنا إعطاء نظرة عن التّصور النّقدي العربي للنقد الثّقافي، كون "عبد الله الغدامي" واحدا من الأقلام النّقدية الّتي أعطت صورة جديدة عن النّقد الثّقافي وأثارت جدلا واسعا بين مؤيّدين ومعارضين.

[1] المرجع السّابق: ص ن.

[2] الغدامي عبد الله: **النّقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المرجع السّابق، ص ص83، 84.

من خلال ما تمّ عرضه في عنصر النّسق الثّقافي، نستنتج أنّ النّقد الثّقافي يسعى إلى مقاربة الإبداع الأدبي من زاوية مختلفة، إذ يتعامل معه لا بوصفه مجرّد تعبير جمالي أو إبداع لغوي فحسب، بل باعتباره ظاهرة ثقافيّة مضمَرة تحمل في طيّاتها أبعادًا اجتماعيّة وتاريخيّة وأيديولوجيّة تتجاوز حدود الجماليات الظاهرة، فالنّص الأدبي في هذا التّصور، ليس كيانًا مغلقًا على ذاته، بل هو كائنٌ حيٌّ يتغذّى من بيئته الثّقافيّة ويتأثّر بسياقه غير المعلن، ذلك السّياق الّذي يتشكّل من تراكمات الوعي الجمعي ومن أنماط الفكر والسلوك السائدة في المجتمع.

ومن ثمّ، فإنّ النّقد الثّقافي لا يكتفي بقراءة النّص من الخارج، ولا يكتفي بما يقدّمه من دلالات ظاهرة، بل يحاول أن ينفذ إلى أغوار النّص، إلى تلك المناطق الّتي تستتر خلق جمال اللّغة، حيث تتوارى الأنساق الثّقافيّة المضمَرة الّتي تؤطّر الخطاب وتوجّهه من وراء الحجب، فكلّ نصّ، مهما بدا بسيطا في ظاهره أو عميقا، يحتوي على شبكة من المعاني المضمَّنة الّتي تعبّر عن السّلطة والهويّة والانتماء والاختلاف، وتكشف عن تمثّلات الإنسان للعالم من حوله.

إنّ هذا النّقد يوجّه بوصلته نحو ما هو غير معلن، نحو تلك الأصوات الصّامتة في النّص الّتي لم يُتح لها أن تتكلّم، ونحو الأنساق المهمَّشة الّتي تمّ إقصاؤها من المشهد الثّقافي الرّسمي، فهو لا ينشغل بما يظهر على السّطح، بل بما ينبض في الأعماق، وما يُفصح عنه النّص من غير أن يقول، محاوّلا بذلك أن يعيد الاعتبار لما هو منسيّ ومقصيّ، وأن يُبرز كيف تُعيد الخطابات الأدبية إنتاج القيم والأفكار في سياقاتها التاريخيّة والاجتماعيّة المختلفة.

وهكذا يصبح النّقد الثّقافي أداةً لقراءة المسكوت عنه في الثّقافة، ولتفكيك الوعي الجمعي الّذي يتخفّى في الكلمات والصُّور، فيحوّل النّص الأدبي إلى مساحة تُمارَس فيها المقاومة الرمزيّة ضدّ الأنساق السائدة، وإلى مرآة تُظهر ما لا يريد المجتمع أن يراه.

خلاصة الفصل الأوّل:

يزخرُ النَّقدُ الثَّقافيُّ بمقولاتٍ تناصِّيَّةٍ، وأنساقٍ ثَقافيَّةٍ تراكميَّةٍ تَشَكَّلَت عبر مسيرةِ النَّقدِ والإبداعِ الإنسانيَّين، ليولدَ من رحمِ هذا التَّفاعلِ نقدٌ يتَّسِمُ بطابعه الإنسانيِّ الواسع، الغنيِّ بتنوُّعِ التَّصوُّراتِ والرُّؤى والقِيَمِ الَّتي تنبثقُ من خلفيَّاتٍ ثَقافيَّةٍ ومَعرفيَّةٍ ودينيَّةٍ متعدِّدة.

فهو نقدٌ لا يكتفي بالنَّظرِ إلى النُّصوص من زاويةِ الفَنِّ والجَمال، بل يتجاوزها إلى ما تُخفيه بين سطورها من أنساقٍ مُضْمَرةٍ تعبِّر عن العقلِ الجَمعيِّ للمجتمع، وعن صراعاته الفكريَّة والرَّمزيَّة، وما تنطوي عليه الثَّقافة من سُلُطاتٍ غير مرئيَّةٍ تتحكَّم في الخطاب وتوجِّهه من وراء السِّتار.

ومن هذا المنطلق، يعمل النَّقدُ الثَّقافيُّ على كشف النِّقاب عن العيوب النَّسقيَّة الَّتي تتغلغل في البنية الثَّقافيَّة والسُّلوك الإنسانيِّ، مُزيلاً تلك الأقنعة الَّتي ترتديها الخطابات لتبدو بريئةً أو موضوعيَّة، بينما هي في عمقها تُعيد إنتاج قِيَم الهيمنة والخضوع؛ فكلُّ نَصٍّ، وإن بدا بسيطًا في ظاهره، يحمل داخله طاقة رمزيَّة تشي بما يخفيه من علاقات قوَّة ومواقف أيديولوجيَّة تتوارى خلف جمال اللُّغة وصورها.

وهكذا يجتهد النَّقدُ الثَّقافيُّ في تفكيك الخطاب المؤسَّساتيِّ الَّذي يحاول فرض رؤيته على الوعي الجَمعيِّ، كاشفًا أساليبه في بناء سُلطة رمزيَّة تؤثِّر في الذَّائقة الحضاريَّة للأمَّة، وتوجِّهها وفق أجندات محدَّدة تُكرِّس الامتثال وتُقصي الاختلاف، فالنَّقد هنا ليس مجرَّد قراءة للنَّص، بل هو موقف فكريٌّ مقاوم يسعى إلى إعادة التَّوازن بين ما يُقال وما يُخفى، وإلى إحياء المناطق الصَّامتة في الخطاب الثَّقافيِّ، تلك الَّتي طالها التَّهميش أو النِّسيان.

الفـــــــصل الثّاني

الأوبئـــــة فـــــي الأدب

أوّلا: مفهوم أدب الأوبئة

ثانيا: الأوبئة في المتون الإبداعية (الأدب الغربي / الأدب العربي)

1. **الأوبئة في الشّعر**
2. **الأوبئة في المسرح**
3. **الأوبئة في الرّواية**

ثالثا: الأوبئة في الأدب المعاصر

تمهيد

إنّ المتأمّل في النّصوص الإبداعيّة، الغربيّة أو العربيّة، بشقّيها النّثري والشّعري، يلحظ أنّها مادّة ثريّة في موضوعاتها التي تتناغم مع الواقع الإنسانيّ وتعكس تحوّلاته، وتستجيب لمقتضياته الفكريّة والاجتماعيّة والنفسيّة. فهي لا تُعالج الأحداث بوصفها وقائع عرضيّة عابرة، بل تتوغّل في أعماقها لتستخلص ما تختزنه من دلالاتٍ رمزيّة وإسقاطاتٍ ثقافيّة تعبّر عن روح الإنسان في لحظات ضعفه وقوّته، ألمه وأمله، انكساره وانبعاثه من جديد.

ولا شكّ أنّ الوباء أحد تلك الموضوعات التي جاء الأدب معبّرًا عنها ومجسّدًا لخطورتها، كاشفًا عن فظاعتها، مبرزًا لأسبابها وتداعياتها، ومستخلصًا لنتائجها وانعكاساتها، فالوباء لم يكن مجرّد حدثٍ بيولوجيّ، بل تحوّل إلى ظاهرةٍ ثقافيّة وإنسانيّة حفّزت الخيال الإبداعيّ على التأمّل والتقصّي والتنقيب، وإعادة صياغة العلاقة بين الإنسان والعالم . لقد جاء الأدب في مختلف مراحله مُلبّيًا لنداء المأساة الوبائيّة، فعبّر عن أهوالها وآثارها، وكشف عن انعكاساتها النفسيّة والاجتماعيّة والسياسيّة، مستقصيًا جذورها وأسبابها، ومستشرفًا حضورها في الوعي الجمعيّ، غير أنّ الأدب، بطبيعته، لا يقدّم حلولًا علميّة أو وصفاتٍ جاهزة لمجابهة الوباء، وإنّما يمنحنا مساحةً للتأمّل والتفكّر نطلّ منها على الذات الإنسانيّة في أضعف لحظاتها، فنرى كيف يختبرها الخوف، وكيف تنكشف جوهرها الأخلاقيّ والوجوديّ وسط العزلة والتهديد والفقد.

ولطالما استخدم الأدب الوباء كاستعارةٍ كبرى، يتوسّل بها إلى قول ما لا يُقال، فيستعرض الأحداث في صورةٍ رمزيّة مضمَرة تتطلّب من القارئ بحثًا وتنقيبًا وتأويلاً، فالوباء في هذا المنظور لا يعبّر عن المرض في حدّ ذاته، بل عن علّةٍ حضاريّة أو فسادٍ أخلاقيّ أو تدهورٍ إنسانيّ، فيغدو الرّمز الوبائيّ وسيلةً لإدانة الواقع أو لاستنطاق الخطر الكامن في بنية المجتمع وثقافته.

وقبل أن نغوص في عوالم الأوبئة في الأدبين الغربيّ والعربيّ، لا بدّ أن نتوقّف عند مصطلح الوباء ذاته، لنستجلي أبعاده اللغويّة والفكريّة والثّقافيّة، ولنبيّن علاقته العضويّة بالأدب بوصفه فضاءً قادرًا على تحويل المأساة إلى طاقة إبداع، والألم إلى سؤالٍ وجوديّ، والموت إلى بحثٍ عن معنى جديد للحياة، فالنصوص الإبداعيّة التي تناولت الوباء تُظهر بجلاء كيف يمكن للكارثة أن تكون منبعًا للتجديد الفنّي والفكريّ، ومجالًا يُعيد فيه الإنسان اكتشاف ذاته وحدود إنسانيّته في مواجهة المجهول.

أوّلا: مفهوم أدب الأوبئة

تمة علاقة مائزة بين الأدب والأوبئة، فالأدب يعدُّ المصدر الّذي يسجل تاريخ ظهورها وانتشارها، والوثيقة الّتي تنقل لنا الحيثيات والظروف الّتي نشأت فيها، كما يبيّنُ لنا تعاملات البشر مع الأوبئة وآثارها وانعكاساتها على بنية المجتمع بأسلوب فني ماتع.

وعلى الرغم من أنّ الوباء يختلف عن الجائحة فقد لاحظنا الخلط بين هذين المصطلحين، لذلك سنعمد لدراسة كلّ مصطلح على حدة.

1. **إشكاليّة المصطلح (الجائحة)**

- **لغة:**

قيل في معجم العلوم «**أن الجائحة مصيبة عامة لا يستطيع دفعها من آفة سماوية كمطر شديد وحر شديد وجراد يغطي كل الآفاق ويأكل الزرع والتمر، وعرفها البعض على أنّها كل شيئ لا يستطاع دفعه ولو علم به**».[1]

كما أطلق عليها «**بالشّدة والنّازلة العظيمة الّتي تجتاح المال من سنة أو فتنة وهي مأخودة من الجوح الأهلاك والاستئصال، وفي الحديث (إن أبي يجتاح مالي) أي يستأصل ويأخد عليه أخدا أو إنفاقا**».[2]

الجائحة في التّعريف اللّغوي كلّ آفة أو مصيبة تذهب الزّرع أو المال، ولا يمكن درؤها، وهذا التّعريف جاء عاما شاملا لا يربط الجائحة بالمرض الّذي يصيب الإنسان، وإنّما بكل الأشياء ماعداه.

[1] عبد الكريم قندوز: **دور التمويل في حالات الجوائح، صندوق النّقد العربي**، دراسات معهد التدوين وبناء القدرات، ع3، 2020، ص67.

[2] ابن نجيم العابدين ابن ابراهيم:- **الأشباه والنظائر**- دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (1419هـ 1999م)، ص83.

- **اصطلاحا:**

اختلف العلماء في تعريف الجائحة، فعرّفها المالكية (ابن قاسم) بأنّها: «**مالا يستطاع دفعه ولو علم به كسماوي، وجيش، قال بن القاسم كلّ ما أصاب الثمرة من الجراد والرّيح والنّار والغرق والبرد والمطر والطير الغالب والدّود وعفن الثّمرة في الشّجرة والسّموم وكذلك الجيش يمرّ بالنّخل فيأخذ ثمرته فذلك جائحة**».[1]

وعرّفها الشّافعي بقوله: «**والجائحة من المصائب كلّها كانت من السّماء أو من الآدميين وهي في كل ما اشترى من الثمار وترك حتى يبلغ أوانه، وعرفها الحنابلة كل آفة لا صنع للآدميين فيها كالريح والبرد والجراد والعطش**».[2]

فجلّ التّعريفات تحيل إلى معنى مغاير لما هو متعارف عليه اليوم، فالجائحة قديما كانت تحيل على الفساد والهلاك الّذي يصيب البيئة والمحاصيل الزّراعية، أو ما يدخل في الذّمة المالية للإنسان، دون المساس بجسم الكائن الحي أو صحّته الجسديّة، فهي آفة أو مصيبة تلحق بالبيئة، «**وبالرجوع أيضا لكتب الفقهاء نجد أن الجائحة تدلّ على النّائبة الّتي تحلّ بمال الفرد فتقضي عليه أو ما أذهب التّمر أو بعضه من آفة سماوية**».[3]

أما في الوقت الراهن فإن الجائحة وهو ما يصطلح عليها باللّغة الإنجليزية (pandemic) تعرف بكونها مرض أو عدوى سريعة الانتشار تجتاح العالم بأسره، فهي وباء يصعب السّيطرة عليه، أمّا الوباء فمرض ينتشر في بعض المناطق الجغرافية أو البلدان دون أن يعم العالم كما سيتم بيانه.

2. الوباء في الأدب

- **مفهوم الوباء**

الأوبئة هي أمراض لها مسببات محدّدة تعرف بخاصية الانتشار السّريع بين النّاس، مشكلة عدوى تصيب كلّ من يتصل بالشّخص المصاب، وتشير كلمة أو وباء **Épidimie** إلى الانتشار الواسع لحدوث مرض في الإنسان، وكلمة **Démos** كلمة يونانية تعني النّاس **Péople** يختص علم الأوبئة بدراسة انتشار وتفشّي المرض **Out**

[1] محمّد هندو: **الجائحة وشروطها عند المالكيّة**، المجلّة الجزائريّة للدّراسات الإسلاميّة ، ع 2، 2022، ص 43.

[2] المرجع نفسه: ص ن.

[3] المرجع نفسه: ص ن.

Break[1]فعندما يتحول المرض إلى وباء، أي يصبح تأثيره شديدا ومدمّرا إلى الحدّ الّذي يتسبب في هلاك شديد يسمى مرض وبائي أو **Épidimie Deseasis**.

وفي قضيّة البحث عن مصطلح الوباء نجد أن الأدب العربي عرف مصطلح الوباء بمسمّى آخر، (أدب الكوارث) أو (أدب الطّاعون)، فظاهرة الكوارث الطبيعية والأوبئة لم تكن حديثة النّشأة بل ظهرت مع ظهور الإنسان الّذي تصدى لها معتمدا قواه العقليّة والفكريّة والتّطورات العلميّة والتكنولوجيّة المختلفة.

والأمثلة كثيرة عن الأوبئة والأمراض الّتي طالت البشرية وقلبت الموازين وغيّرت خريطة العالم، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر الطّاعون أو الموت الأسود الّذي أودى بجزء كبير من سكّان قارة أوروبا و(طاعون عمواس) الّذي ظهر في عهد عمر بن الخطاب وحلّ بعمواس والقاهرة، والّذي توفي فيه عدد من أشراف الصحابة وغيرهم.[2]

أمّا في الوقت الرّاهن فقد ظهر (فيروس كورونا) المتحوّر المستبدّ ليهدّد الأمن والأمان، وينشر الخوف والرّعب في كلّ مكان، وأعاد الأذهان إلى أوبئة العصور القديمة الّتي فتكت بالنّاس فتكا، وحصدت ما لا يعدّ ولا يحصى من البشر.

يُعرّف ضياء "عبد الكعبي" أدب الأوبئة بقوله: «**هو أدب كوني، أدب الجماعات الإنسانيّة الكبرى بمتخيلها الجمعي وحتى الشخصي، تشكل عبر قرون طويلة، وخلدته الذاكرة البشرية شعرا ونثرا وأساطيرا، وفي أصناف أدبيّة لا حصر لها، هو أدب عابر للقارات والأجناس والعرقيات، يتخطاها ليكون الجميع نموذجا واحدا (...) وهو العزلة والتأمل في الذات البشرية، هو أدب متعدد الاختصاصات، ينفتح على التّاريخ والفلسفة والعلوم وغيرها**»،[3] يتّضح من خلال هذا التّعريف الشّامل لمفهوم أدب الأوبئة أنّه نوعٌ أدبيّ ذو طابعٍ إنسانيّ، يستند إلى الخيال الجمعيّ للبشرية، ولا يقتصر على بيئةٍ محدّدة أو ثقافةٍ معيّنة .فقد أسهمت الذّاكرة الإنسانيّة في تشكيله، فجاء خطابًا متنوّعًا يتجلّى في مختلف الأجناس الأدبيّة، من شعرٍ ونثرٍ وأساطير، وهو أيضًا أدبٌ متعدّدُ الاختصاصات، ينفتح على مجالاتٍ متعدّدة كالتّاريخ والفلسفة والعلوم وغيرها، بما يعكس تجربة الإنسان مع الوباء في أبعادها المتنوّعة.

[1] محمد عبد الرّحمن الوكيل: **الأوبئة وعلم دراسة الأوبئة، دورية أمراض النبات الدولية**، مصر، جامعة المنصورة، 2010، ص1.

[2] ابن الأثير: **الكامل في التّاريخ**، تح: عمر تدمري، دار الكتاب العربي، المدينة المنّورة، السعودية، 1997، ص376.

[3] ضياء عبد الكعبي: **أدب الأوبئة بين الخيال والواقع**، مجلة الاتحاد، ع 24، 2020، ص27.

وفي السّياق ذاته يعرفه "هاني اسماعيل" "وعماد عبد الباقي" بكونه «**يتكوّن من كافة الفّنون الأدبية من شعر ونثر، وقد بدأ عند العصور القديمة، وتناول الأوبئة المختلفة وما فعلته بالبلاد والعباد، وكيفية التّعامل مع تلك الأوبئة**».[1]

ويعرّفه" عبد الغاني خشة" بأنّه: «**تلك الأعمال الأدبية؛ شعريّة كانت أم نثرية الّتي تتخذ من موضوع الوباء محورا تبني على أساسه قصة، أو قصيدة، أو رواية، عن طريق استلهامه من الواقع الّذي نعيشه، أو يُشاهِده الأديب، فيكون هذا الأدبُ نسخة وصورة لهذا الواقع، ومن مسمياته أيضا أدبُ الطّاعون، ويُصنف هذا الأدب ضِمن ما يُعرف بأدبِ الكوارث، وهو الأَدبُ الّذي يُعنى بكل ما يُعانيه الإنسان بسبب الأمراض، والكوارث الطبيعية كالزلزال، أو الظواهر الاجتماعيّة، كالانتحار وغيرها أي هو الأدبُ الّذي يصور مآسي الإنسان**».[2]

فأدب الأوبئة أدبٌ كوني ظهر في الحضارات الغابرة، ليعّبر عن واقع الإنسان، وكل ما يعيشه ويقاسيه من مآسي، وأوجاع تجرعها بسبب الأمراض، والأوبئة، أو الكوارث بمختلف أشكالها، فهو يستقي من الواقع المعيش إبداعته المتنوعة لذلك احتضنه الإبداع الشّعري والنثري على السواء ليُعبِّر عن انعكاساته على أكثر من صعيد، وينفتح على الاختصاصات المختلفة ذلك أنه ينتمي للدّراسات البينية **Multidisciplinarity**، نظرا لكون الأدب يعبر عن الوباء الّذي يعد ظاهرة مرضيّة تدخل في نطاق علم الأوبئة **Epidimiologie** «**الّذي يعد تخصصا طبيا أساسيا من تخصصات علوم الصحة العامة (Public Health) يدرس بعد دراسة الطب العام**».[3]

أمّا "حسن درواشة" فيرى أنّ أدب الأوبئة «**يرتبط بالبنية الفكريّة والتوجّه الأيديولوجي للمبدع، شأنه في ذلك شأن ضروب الأدب الأخرى، وينتج عن ذلك اتجاهات أدبية لها حضورها اللافت في بنية نصوص الخطاب ومختلف سياقاته ومقاماته؛ لأنّ الاتجاه في حد ذاته يشحن الدلالة الأدبية وإنتاجاتها السّياقية في مختلف**

[1] هاني اسماعيل رمضان وعماد عبد الباقي: **تجليات كورونا في الشعر المعاصر(دراسة نقدية)**، المنتدى التركي العربي للتبادل اللغوي، تركيا، ط1، 2021، ص 19.

[2] عبد الغني خشة: **الحب في زمن الكوليرا، والكورونا بين الشعر والسرد**، مجلة الموروث، مج 10، ع1، سبتمبر 2021، جامعة 8ماي 1945 – الجزائر–، ص214.

[3] يونس أعبدي: **عين علم الأوبئة التحضير الطبي في مواجهة كورونا**، تم الاطّلاع على الموقع بتاريخ 6/28 /2022 على الساعة16: 00 https://al3omk.com/520175.html

أجناس الأدب والفّن».[1] فقدرة المبدع على الإبداع، وتصوير الحدث تؤدّي دورا كبيرا في إيصال المعنى للمتلقي، الّذي يتفاعل مع اللّغة المستخدمة والدّلالات الّتي يريد المبدع إيصالها.

«ويلاحظ أنّ أدب الأوبئة مشحون بالرّؤى الأدبيّة الّتي يختزلها في ألفاظه وتصوّراته وتمثّلاته وترميزاته، وإسقاطاته وما يتعلّق بذلك من مرجعيات نصيّة كالتّناص ومرتكزات تأويلية تتعلق بالنّسق والأسلوب الكتابي كالفراغات التأويلية والمفارقات الدّلاليّة»[2]، فأدب الأوبئة لا يقتصر على تصوير العلل والأمراض الّتي تصيب الإنسان وانعكاساتها على الواقع الاجتماعي والثّقافي وسائر الأصعدة، بل يتجاوز ذلك ليحمل بين طيّاته جملة من المرتكزات والحمولات المعرفيّة الّتي يستمدّها الأديب من عالمه الفكري والإيديولوجي، ومن تجاربه الذاتية، ومن جملة السّياقات الخارجيّة الّتي تؤطّر تجربته الإبداعية.

فالسّياق الاجتماعي–مثلًا– يتجلّى في طبيعة العلاقات بين الأفراد، وفي العادات والتقاليد، والاختلافات الطبقية داخل المجتمع، أمّا السّياق الثّقافي فيشمل القيم والمعتقدات والرؤى الّتي تسهم في تشكيل بنية النّص وتوجيه خطابه، كما يبرز السّياق السّياسي بما يحمله من أنظمة وسلطات وقوانين تؤثّر في حياة الأفراد وتنعكس على مواقف الكتّاب ومضامين أعمالهم.

ولا يقلّ السّياق الاقتصادي أهميّة عن غيره، إذ يتعلّق بالظروف المعيشية، وحجم الثروات، وطرق توزيعها، وكلّ ما يتّصل بالوضع المالي العام الّذي يطبع حياة المجتمع ويؤثّر في تطوّره، فينعكس ذلك على الأدب إمّا تحفيزًا للإبداع أو تضييقًا عليه وأخيرًا، يأتي السّياق التّاريخي ليحدّد الإطار الزمني الّذي كُتب فيه النّص، وصولًا إلى المتلقّي الّذي يعيد قراءته وتأويله في ضوء معطيات زمنه الخاص.

كلّ هذه العوامل تحيط بالمبدع وتؤثّر فيه، فينسج منها عالمًا تتداخل فيه الواقعية بالخيال، معبّرًا عنه بلغة موحية مشفّرة، يوظّف فيها مختلف أشكال الانزياح والتناص وغيرها من الأساليب الفّنية واللّغوية الّتي تسهم في بناء النّص الإبداعي وتمنحه فرادته وتميّزه عن سائر النّصوص.

---

[1] حسن درواشة: **أدب الأوبئة وتجليات كورونا في سياق نصوص الخطاب الشعري المعاصر**، المجلة الدولية للدراسات الأدبية، ع1، مخبر الموسوعة الجزائرية الميسرة، جامعة باتنة، –الجزائر–، مارس 2021، ص16.

[2] المرجع نفسه: ص ص16، 17.

3. الأوبئة عبر التّاريخ:

ظهرت على مرّ العصور أوبئة عديدة اجتاحت شتّى بقاع العالم، ففتكت بالملايين من البشر، وخلّفت آثارًا عميقة في الذّاكرة الإنسانيّة، إذ لم يكن الوباء مجرد ظاهرة صحيّة عابرة، بل كان حدثا مفصليّا غيّر مجرى التّاريخ لما أحدثته من تحوّلات جسيمة في حياة الشعوب ومسار الحضارات.

وقد حرص المؤرّخون على تدوين وقائع هذه الكوارث وتتبع انعكاساتها في نصوصهم لما أحدثته من تحوّلات جسيمة في حياة الأمم والحضارات.

وقد تباينت هذه الأوبئة في شدّتها وسرعة انتشارها وطرق انتقالها، غير أنّها التقت في نتائجها الكارثية وما خلّفته من خوفٍ واضطرابٍ في نفوس الناس ومجتمعاتهم، إذ شكّلت تهديدا دائما لاستقرار المجتمعات، وامتحانا لقدرة الإنسان على الصّمود ومواجهة المجهول،كما مثّلت اختبارا حقيقيّا للأنظمة الطبيّة والدينيّة والفكريّة في كلّ عصر.

ويقدّم الجدول الآتي لمحة تاريخيّة عن أهم الأوبئة التي دوّنها التّاريخ و غيّرت مجراه، وأعادت تشكيل موازينه؛ فمنها ما تمكّن الإنسان من محاصرتها بعد صراع طويل، ومنها ما باغتته على حين غرّة فلم تترك له فرصة للنّجاة أو البحث عن دواء، فوقف أمامها عاجزًا يترقّب مصيره المحتوم.

وقد بدأنا بالطواعين التي اجتاحت المجتمعات قبل الميلاد، مرورا بالأوبئة التي عصفت بالعالم في العصر المعاصر، فوحّدت مصير الإنسانيّة على اختلاف أجناسها وثقافاتها في مواجهة عدوّ خفيّ، لا يُرى بالعين المجرّدة.

أ. الأوبئة في العالم الغربي:

الوباء/ الجائحة	الفترة التاريخيّة	المكان	الوفيات	التّصنيف
الطّاعون	426ق. م – 430 ق. م	أثينا	من 75.000. إلى 100. 000	ويعد أول جائحة وثّقها التّاريخ القديم بمدينة أثينا، عام 430 ق. م، «ظهرت في البداية حرب " البيلوبونيز" بين (أثينا) و(سبارطة) ويفترض انتشارها بين سكانها عبر ميناء بيريوس pirée الأثيني بعد انتشارها في البداية بإثيوبيا وبالشرق المتوسطي بأكمله، وراح ضحيته قرابة ثلثي السكان، وتمثلت أعراضه في الحمى والعطش واحمرار الجلد، ويشتبه في أنه حمّى " التّيفود" الّتي أدت إلى إضعاف سكان مدينة (أثينا) كثيرا، وكانت عاملا مهما في هزيمتهم على يد الإسبارطيين»[1].
الطّاعون الأنطوني	165- 180م	الإمبراطورية الرّومانية	2000 شخص كل يوم	نُسب هذا الطّاعون إلى الأسرة الأنطونية الّتي اعتلت عرش الإمبراطورية الرّومانية من عام 96 إلى عام 192م، ويرجع أصل تسمية هذا الطّاعون الأنطوني إلى إسم السلالة الّتي حكمت الإمبراطورية الرّومانية آنذاك الأنطونيون، كما يطلق عليه المؤرخون الأنجليز أحيانا إسم الطّاعون الجالينيسي (الطّاعون الغالينيكي) نسبة إلى إسم جالينوس الطّبيب الشهير في ذلك الوقت، ويشتبه العلماء في أنه إما مرض الجذري أو الحصبة، ليبقى السبب الحقّيقي وراءه غير محدود[2].

[1] محمّد بن عبد المومن: **أوبئة وأمراض في بلاد اليونان والرّومان**، قسم الحضارة الإسلامية، جامعة وهران 1، الجزائر، المجلة المغاربية التّاريخية والاجتماعيّة، جامعة سيدي بلعباس، ص ص253، 254.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

كبرانيوس	250-270م	جزيرة قبرص	تقريبا 5000 شخص كل يوم	وصف "المطران سيبريان" من "قرطاج" وباء عابرا للقارات سمي باسمه، واستمر طاعون قبرص من 249 إلى 270م، وفي أوجها مات ما يصل الى 5000 شخص كل يوم، كانت العواقب الاجتماعيّة والسّياسية والاقتصاديّة لحدث المرض، من العوامل الرئيسية المساهمة في ما يشار إليه أحيانا باسم "أزمة القرن الثالث" وهي فترة من الاضطرابات وعدم الاستقرار في الامبراطورية استمرت لعقود، وأدت في النهاية إلى تفكك روما في الغرب وإعادة تشكيلها كامبراطورية مسيحية في الشرق[1].
طاعون جستيان	541-543م	الإمبراطورية البزنطية	30-50 مليون أو مايعادل 10 % من سكان الارض	عاشت أوروبا بداية من القرن السادس على وقع ظهور وتفشي موجة طاعون لقبت من قبل المؤرخين من قبل المؤرخين بطاعون جستيان نسبة للإمبراطور البيزنطي جستنيان الأوّل justinian I وتسببت في سقوط عدد هائل من الضحايا، وقد سجل طاعون جستيان ظهوره في فترة حساسة من التّاريخ الإنساني، فأسفر عن تراجع عظمة الإمبراطورية البزننطية وتقلص مساحتها الجغرافية»[2]
الموت الأسود	(1346-1353)	مصابون بالإنفلونزا الإسبانية في الولايات المتحدة	25مليون شخص	سافر الموت الأسود من آسيا إلى أوروبا، وتشير التقديرات إلى أنه قتل أكثر من نصف سكانها، وسببه سلالة من بكتيريا Yersinia pestis الّتي من المحتمل أن تكون منقرضة اليوم. وانتشر المرض عن طريق البراغيث على القوارض المصابة، ودُفنت جثث الضحايا في مقابر جماعية[3]

[1] أكرم القصاص: **التّاريخ الأسود للأوبئة عبر القرون**، أبرزها الطاعون والإنفلونزا الإسبانية تم الاطلاع على الموقع بتاريخ 2023/04/15على الساعة 17:00 https://www.youm7.com

[2] طه عبد الناصر رمضان: **بسبب وباء انهارت إحدى أعظم الإمبراطوريات**، تم الاطلاع على الموقع بتاريخ 2023/4/16. www.arabya.net

[3] رقية عنتر: **عشرون وباء في التّاريخ، كورونا ليس منها، 2020**، https://al.ain.com تم الاطلاع على الموقع بتاريخ 2023/04/22 على الساعة 21:00

وباء الكوكولتلي	1545-1548	المكسيك	15 مليون نسمة	**وباء الكوكولتلي:** وباء الكوكوليتلي من أسوأ الأوبئة في التّاريخ، وسبب الوباء شكلا من أشكال الحمى النزفية الفيروسية الّتي قتلت 15 مليون نسمة من سكان المكسيك وأمريكا الوسطى. ووجدت دراسة حديثة فحصت الحمض النووي من الهياكل العظمية للضحايا إنّهم أصيبوا بنوع فرعي من السالمونيلا المعروفة باسم S.
الحمى الصفراء والملاريا	1647 – 1967	غرب إفريقيا	30.000 حالة وفاة	الحمى الصفراء إعصار من النوع الإنساني...مظلم وغامض في سببه، يبدو انها جاءت إلى العالم الجديد على سطح السفن الّتي حملت العبيد من إفريقيا، كان اول ظهور موثق لها في بربادوس عام 1647 واعتبرت لوقت طويل واحدة من أعنف الحميات الّتي حملت بواسطة زوابع الهواء والتّراب لمكان محدّد. [1]
طاعون لندن العظيم:	1665-1666م	لندن	مايعادل 100.000 شخص	استمر الطّاعون في الحدوت في أوبئة صغيرة في جميع أنحاء العالم، ولكن حدث تفشي كبير الطّاعون الرئوي في أوروبا وإنجلترا عامي (1665- 1666) وقد وصف الوباء "صمويل بيس" في مذكراته عام 1665 "ودانيل "ديفو" عام 1722 في كتابه مذكرات عام الطّاعون، حبس النّاس في منازلهم وطلبت أبوابها بالصليب، وبلغ الوباء ذروته في سبتمبر 1665، عندما كان 7000 شخص يموتون اسبوعيا في لندن. [2]
طاعون مرسيليا	1720 – 1723م	مدينة مرسيليا بفرنسا	100.000 حالة وفاة	بدأت عندما رست سفينة – Grand -saint Antoineفي مرسيليا بفرنسا تحمل شحنة من البضائع من شرق البحر الأبيض المتوسط، ومن خلال البراغيث على

[1] شلدون واتس: **المرض والقوّة الإمبريالية**، تر : أحمد محمود عبد الجواد، المركز القومي للترجمة، مصر، ط1، 2010، ص 487.

[2] جون فريث: **تاريخ الطاعون**، مجلة التّاريخ، مج 20، ع2، ج 1، https://jmvh.org تم الاطلاع 2022/2/2

				القوارض المصابة انتقل للبشر، وخلال 3سنوات قضي على 100. 000 شخص، وتشير التقديرات إلى إن ما يصل إلى 30% من سكان مرسيليا قد لقوا حتفهم وكان آخر حالات تفشي الطّاعون االدبلي في أوروبا[1]
الكوليرا	1817 1831	بريطانيا العظمى والهند الوفيات	3-5ملاين شخص في العالم	ظهر الكوليرا في شكل وبائي في الهند عام 1817، وبعد ظهورها الكاذب في البداية وصلت إلى بريطانيا في عام 1831 في تزامن مع هذه الاحداث اخدت شركة خاصة بالتجارة عرفت باسم شركة الهند الشرقية الّتي غزت البنغال عام 1757 على عاتقها مناورات ديبلوماسية وحربية إضافية لتضع المقاطعات المتبقية لشبه القارة الهندية تحت سيطرتها وفي هذا كانت ناجحة بشكل غير عادي، وبهذا ظهر إلى الوجود وضع كانت فيه لندن والمجالس المحلية القائمة على النخب الحاكمة مسؤولة عن مجتمعين مختلفين جدا مضروبين بالكوليرا. [2]

[1] رقية عنتر: **عشرون وباء في التّاريخ، كورونا ليس منها**، المرجع السّابق، https://al.nia.moc تم الاطلاع على الموقع 2/2/ 2023

[2] شلدون واتس: **الأوبئة والتّاريخ المرض والقوّة الإمبريالية**، المرجع السّابق ، ص 397.

وباء الطّاعون الثالث	1855م		الوفيات 12مليون	بعد موجات متقطعة استمرت طيلة القرون التالية، عاود الطّاعون االدبلي ظهوره مجددا منتصف القرن 19 قادما من الصين ضمن ما عرف بالوباء الثالث لينتشر بكامل ارجاء العالم مخلفا عددا كبيرا من الضحايا، وسجل ظهوره بالصين عام 1855 خلال العام الخامس من حكم الامبراطور شيان فتع **xianfeng**[1]
الإنفلونزا الآسيوية:	1957- 1958م		650.000 شخص كل عام	تفشى وباء الحمى الآسيوية والّذي يطلق عليه أيضا جائحة الانفلونزا الآسيوية، بداية فبراير شباط 1957 في شرق آسيا، آتيا من مدينة قويتيشو في الصين، ثم انتشر في موجتين حادتين إلى سنغافورة، وبعدها إلى هونغ كونغ ثم أوروبا، حتى وصل الولايات المتحدة وتسبب في وفاة مليون إلى مليوني شخص تقريبا. تعد الإنفاونزا الآسيوية ثاني جائحة انفلونزا تحدث في القرن ال20 بعد جائحة الإنفلونزا الإسبانية عام 1918، والّتي قتلت أكثر من أربعين مليون شخص، ولحقتها جائحة "هونغل لونغ" عام 1968. الّتي أودت بحياة مليون شخص. [2]
إيبولا	2014 – 2016		تقريبًا961	في البداية، كان فيروس إيبولا –الّذي سمي على اسم نهر قريب من المنطقة الّتي تفشى فيها المرض– محدود المدى مقارنة بأغلب الأوبئة الحديثة، ولكنه كان مميتا بشكل لا يصدق، وظهر الفيروس أوّلا في قرية صغيرة بغينيا عام 2014، وانتشر إلى عدد ضئيل من البلدان المجاورة في غربي أفريقيا. [3]
فيروس السارس			774 حالة وفاة	متلازمة الالتهاب الرئوي الحاد الوخيم (سارس) هي أول مرض معدٍ جديد رئيسي يصيب المجتمع الدولي في القرن الحادي والعشرين. نشأت في جنوب

[1] طه عبد الناصر رمضان: **وباء ظهر بالعين وقتل 10ملايين بالهند، 2020**، https://www.Alarabiya.net تم الاطلاع على الموقع بتاريخ 2024/02//22

[2] الجزيرة: https://www.Aljazzea.net تم الاطلاع على الموقع بتاريخ 2025/04/28.

[3] **من الموت الأسود إلى فيروس كورونا، 10 أوبئة غيرت مجرى التّاريخ البشري، 2020**، https://www.Aljazzera.net تم الاطلاع على الموقع بتاريخ 2024/02/4 على الساعة 35: 00.

				الصين في نوفمبر 2002، ووصلت إلى "هونغ كونغ" في فبراير 2003 وانتشر بسرعة بعد ذلك إلى 29 دولة/منطقة في خمس قارات. في نهاية الوباء، بلغ الإجمالي التراكمي العالمي 8098 إصابة. كانت سبع دول/مناطق آسيوية من بين العشرة الأوائل في القائمة. شكلت الصين القارية وهونغ كونغ المنطقة الإدارية الخاصة، 87% من جميع الحالات و84% من جميع الوفيات»[1]
فيروس كورونا	31 ديسمبر 2019		تقريبًا 15.000	يوم 31 ديسمبر 2019 تم إبلاغ مكتب منظمة الصحة العالمية في الصين بحالات الالتهاب الرئوي مجهولة المصدر، وتم اكتشافها في مدينة ووهان بمقاطعة هوبي، وتم تحديد اللفيروووس تاجي جديد مسؤوب عن هذا المرض التنفسي في 7 جانفي 2020م وأطلق عليه في مابعد Sars –cov–2 ونما بعدها هذا الوباء بشكل مطرد وتزايد عدد الأشخاص المتضررين، ظهر في البداية بالصين تم انتشر إلى بلدان أخرى وأدّى هذا الوضع الوبائي للمتغير الفيروس التّاجي بالمدير العام لمنظمة الصحة العالمية إلى عقد لجنة الطوارئ العالمية في 22–23 جانفي وبناء على ذلك أعلنت منظمة الصحة العالمية من خلال مديرها أن فيروس كورونا كوفيد 19 التاجي جائحة عالمية وأعلن حاالات طوارئ ذات الاهتمام[2]

[1] نظرة عامة على مرض السارس في آسيا والعالم: pmc.ncbi.nlm.nih.gov تاريخ الاطلاع: 4/ 6/2023

[2] مليكة زيد: **مفهوم جائحة كورونا كوفيد–19 وطرق التعامل معها بين الطب النبوي والطب الحديث**، مجلة البحوث الأسرية، مج 2، ج 1، ع1، جامعة الشهيد حمزة حمّة لخضر الوادي الجزائر، ص 12.

ب. الأوبئة في العالم العربي الإسلامي:

تعرضت الدولة الإسلامية عبر تاريخها الطويل للعديد من الإبتلاءات والمحن، كالوبئة والأمراض الّتي سببت في سقوط بعض الدول، من هذه الأوبئة: الطّاعون الّذي كانت له نتائج وانعكاسات وخيمه على الأفراد، وقد تجند له المسلمون بأساليب عديدة ومتنوعة للوقاية والحماية كالالتزام بالحجر الصحي اتباعا لهدي النبي صلى الله عليه وسلم، لقوله إذا سمعتم بالطّاعون بأرضٍ فلا تدخلوها، وإذا وقع بأرضٍ وأنتم بها فلا تخرجوا منها[1].

ونظرا لكون العالم العربي الإسلامي عرف – كنظيره الغربي– الأوبئة والكوارث وسنعرض لبيان أهمّها سواء في صدر الإسلام أوالعصر الأموي.

الوباء /الجائحة	التّاريخ	المكان	الوفيات	التّصنيف
طاعون شيرروييه الّذي وقع في زمن النبوة	سته هجري 627هـ	جنوب شرق بغداد	تقريبًا نصف السكّان	يعدُّ (طاعون شيروي) أول طاعون وقع في الاسلام «على عهد النبي صلى الله عليه وسلم سنه سته هجري بالمدائن». [2] وروي أن "شيرويه بن أبرويز" وهو ابن بنت القيصر، كان قد أمر بأبيه فسملت عيناه، وقتل من إخوته ثمانية عشر رجلا، وفر بقية أهل بيته، وخفف المؤونة على النّاس ورفع الخراج، وظهر الطّاعون فهلك فيمن هلك. [3]

[1] البخاري: **صحيح البخاري** –**كتاب الطب باب ما يذكر في الطاعون الحديث–**، 5728 ، ص 145.

[2] محمد بن رسول البرزنجي الحسيني: **الإشاعة لأشراط الساعة الحسيني**، تع: محمد زكريا الكاندهلوي، بيروت، لبنان، دار المنهاج، ط3، (1426هـ-2005م)، ص120.

[3] ابن قتيبة الدينوري، **كتاب المعارف**، تح: تروا عكاشة، مطابع دار المعارف، مصر، القاهرة، ط4، (دت)، ص 665.

طاعون عمواس	(18هـ 639م) في خلافة عمر بن الخطاب	الشّام	تقريبًا 30.000	واختلف في (طاعون عمواس) وفي أي سنة كان، ذكر العديد من المؤرخين أنه وقع في 18هـ «ثم دخلت سنة ثماني عشرة، ففيها كان طاعون عَمَواس (...) فتوفي ابو عبيدة ابن الجراح، وهو أمير النّاس، ومعاذ بن جبل، ويزيد بن ابي سفيان، والحارث بن هشام، وسهيل بن عمرو، وعتبة بن سهيل، وأشراف ويزيد بن أبي سفيان، والحارث بن هشام، وسهيل بن عمرو، وعتبة بن سهي، وأشراف النّاس».[1] وجاء في رواية أخرى أنه وقع متزامنا مع طاعون شيرويه «أول طاعون في الإسلام طاعون عمواس بالشام، فيه مات معاد بن جبل وامرأتان وابنه، وأبو عبيدة بن الجراح وطاعون شيروييه وطاعون عمواس مدة طويلة»[2]. ومهما قيل في طاعون عمواس في الشّعر عندما أصاب أهل البصرة ومات عدد غفير من النّاس، فأنشد "المهاجر بن خالد". من يسكن الشام يعرس به. والشام إن لم يفننا مارب **أفنى بني ريطة فرسإنّهم عشرون*** لم يقصص لهم شارب** **ومن بني أعمامهم مثلهـــــم*** لمثل هذا يعجب العاجي** **طعنا وطاعونا مناياهـــــــم *** ذلك ما خط لنا الكاتب**[3].
الطّاعون العظيم	(5هـ-670م)	الكوفة	تقريبًا 100.000	وقع أول طاعون في العصر الأموي في خلافة معاوية بن أبي سفيان، فضرب الكوفة بين عامي (49هـ-669م/50هـ-670) وبلغ

[1] الطبري محمد بن جرير: **تاريخ الرسل والملوك، 1971م**، تح: محمد أبو الفضل ابراهيم، القاهرة مصر، دار المعارف، ط2، ص350.

[2] ابن قتيبة الدينوري: **كتاب المعارف**، المرجع السّابق، ص601.

[3] فقال المهاجر المكتبة الإسلامية الموقع https://www.islamweb.net تاريخ الاطّلاع على الموقع: 3/7/ 2023.

في الكوفة				من الضّراوة والمدة أن توفي فيه والي الكوفة " المغيرة بن شعبة" والّذي أمر سكان الكوفة بالجلاء عنها لما رأى تفشي الوباء وانتشاره، فنادى في النّاس: «هذا العذاب قد وقع فاخرجوا عنه، وخرج فارا في زمن اشتداد الطّاعون وارتفاعه، فلما خفتت حدة الوباء رأى العودة إلى الكوفة، فما أن بلغ بني عوف حتى مات مطعونا».[1]
طاعون الجارف	9هـ-688م)		تقريبًا 25.000	كان الطّاعون الجارف الّذي نزل بالبصرة ذريعا، وسمي جارفا لأنه جرف النّاس كجرف السيل[2]. وعن هذا الطّاعون يقول "ابن الجوزي" وفي هذه السنة وقع الطّاعون الجارف بالبصرة فماتت أم "بن معمر" الأمير فما وجدوا من يحملها حتى استأجروا لها أربعة أنفس، وكان وقوع هذا الطّاعون أربعة أيام، فمات في اليوم الأوّل سبعون ألفا، وفي اليوم الثّاني واحد وسبعون ألفاً، وفي اليوم الثالث ثلاثة وسبعون ألفاً وأصبح النّاس في الرابع موتى إلا قليلا من الآحاد». [3]
طاعون الجارف أو الفتيات	سنة 87 هـ	البصرة	تقريبًا 25.000	لقد وقع بالبصرة طاعون الفتيات سنة 87 هـ، وسُمّيَ بذلك لكثرة من مات فيها من النساء الشواب والعذارى[4]. طاعون عدي بن أرطأة، فنُسب ذلك الطّاعون إليه، ومات فيه عبد الملك بن عمر بن عبد العزيز، وامتد ذلك الطّاعون إلى الشام وصولا إلى دمشق، وفقد محمد بن -سيرين(ت110هـ-729) على إثره ثلاثين واحدا، ولم يبق من ذريته إلا وحده عبد الله». [5]

[1] أحمد العدوي: **الطاعون في العصر الأموي**، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط1، 2018، ص 46.

[2] ابن منظور: **لسان العرب**، ج9، ص25

[3] محمد عبد الرحمن: **طاعون الجارف**، https://www.your7.com تم الاطلاع على الموقع بتاريخ 2025/02/4

[4] محمد بن رسول البرزنجي: المرجع السّابق: ص 125.

[5] أحمد العدوى: **الطّاعون في العصر الاموي**، ص55.

طاعون غراب	127هـ-744م		تقريبًا 25.000	لقد كان هذا الطّاعون خفيفا في بدايته، لكنه سرعان ما انتشر وتحول إلى جارف منذ أربعة أيام.[1] وسمي بطاعون غراب نسبة إلى رجل اسمه غراب من الرباب، وكان أول من مات في ولاية الوالد بن يزيد بن عبد الملك. [2]
طاعون مسلم بن قتيبة	131هـ 748م		تقريبًا 20.000	وقع هذا الطّاعون سنة 131هـ بالعراق، وسمي بذلك لأن مسلم بن قتيبة هو أول من استشهد فيه وبدأ في شهر شعبان واستمر في شهر رمضان وأقلع في شوال، ومات فيه أيوب السختياني، ووقع طاعون مسلم في العراق يوم الخروج، يعني يوم العيد سنة 131هـ، وبالشام سنة 135هـ، وكان إذا فتح منه صاحبه.[3] أحدث هذا الطّاعون أثرا كبيرا في نجاح العبّاسيّين في إزالة دولة بني أمية، فكان طاعون مسلم بن قتيبة في عام. 131هـ/ 748م بمنزلة فصل الختام بالنسبة إلى الخلافة الأموية، إذ أسفر عن خسائر مادية وبشرية هائلة أصابت قلب الدولة في عهد مروان بن محمد بصورة خاصة. [4]

[1] المرجع السّابق : ص ن

[2] ابن قتيبة الدينوري: **كتاب المعارف**، المرجع السّابق، ص106.

[3] المرجع نفسه: ص 602.

[4] محمد عبد الرحمن: **هل طاعون مسلم بن قتيبة سبب سقوط الأمويين**، 1000جنازة يومية https://www.youm7.com تاريخ الاطلاع على الموقع 2024/05/10على الساعة 16: 00

ثانيا: الأوبئة في المتون الإبداعية (الأدب الغربي / الأدب العربي)

1. الأوبئة في الشّعر

شكّل الوباء تيمة مشتركة بين الشعر الغربي والعربي، وسنتناول في هذا العنصر تمثلاتها في كلٍّ من التجربتين الشعرية الغربية والعربية على نحو مستقل:

أ. الأوبئة في الشّعر الغربي:

احتضن التّراث الإغريقي مظاهرَ الكوارث والأزمات والمحن الّتي عصفت بالإنسان، فانبثقت عنه قصائدُ عديدة جسّدت الهمَّ الجمعي وصراعاتِ الإنسان مع قدره ومصيره، وقد شكّلت هذه المآسي الإنسانيّة امتحاناً قاسياً لصمود الإنسان أمام قَدَره، وأمام غضب الآلهة الّتي كانت تعاقبه على خطاياه كلّما تمرّد أو تجاوز قوانينها المقدّسة.

وجاءت الملاحم الكبرى لتصوّر تلك الفجوة السّحيقة بين الإنسان وغضب الآلهة، وتجسّد الصراع الأزلي بين هشاشة البشر وسطوتهم الموهومة، وجبروت القوى الإلهية الّتي تحكم مصائرهم.

فنجد ملحمة "جلجامش" Gilgamesh وهي من أعمق وأعظم الملاحم الإنسانيّة في أدب (بلاد الرّافدين)، إذ جسّدت صراع الإنسان من أجل البقاء والخلود، وكشفت عن قوّته ورغبته في المجد، وتمسّكه بالبطولة.

وفي رحلة صراع الإنسان مع قدره وبحثه عن الحياة الأبديّة، صوّرت الملحمة أنواع الموت الّذي لم يقتصر على ميادين الحروب فحسب، بل تجسّد أيضًا في الأوبئة والأمراض الفتّاكة الّتي تُفني الجسد والرّوح معًا.

يحلم " أنكيدو"، صديق "جلجامش" الحميم، أحلامًا مزعجة، فيُحاول "جلجامش" أن يُخفّف عنه ويطمئنه، غير أنّ الأحلام تتحقّق فعلًا؛ إذ ينتشر في تلك الأيام وباءٌ معدٍ يُعرف (بوباء الرّجفة) ، وينتقل إلى إنكيدو بسبب ثورٍ بريّ، فيقضي عليه.

حاول "جلجامش" إنقاذ صديقه، لكن دون جدوى، ولشدّة حزنه عليه لم يستطع دفنه حتى تأكّد من موته بعد خروج الدّود من جسده.

وفي هذا المقطع المترجم عن الأصل الأكدي، حين يموت "إنكيدو"، يعبّر "جلجامش" عن حزنه العميق في نبرةٍ شعريّة ذات طابع نثري قائلًا:

«يا إنكيدو، يا من كنتَ سروري،

فصرتَ غضبي!

نسرُ الموت قد اختطفك من بين يدي!

أيّ نومٍ هذا الّذي عليكَ؟»[1]

فهو لم يتقبّل رحيل صديقه عنه، وكيف خطفه الموت دون سابق إنذار.

ويُذكر أنّ "خمبابا" هو الكائن الأسطوري الّذي كان يحرس غابة الأرز المقدّسة الّتي خلقها "الإله إنليل"، وقد امتاز بقوةٍ خارقة وهيئةٍ مروّعة جعلت منه رمزًا للرّهبة والقداسة في آنٍ واحد.

وحين قرّر "جلجامش" أن يُخلّد اسمه بعملٍ بطوليّ، رافقه "إنكيدو" في مغامرةٍ جريئة إلى تلك الغابة، حيث تمكّنا معًا من قتل "خمبابا" رغم توسّلاته بالرحمة.

غير أنّ هذا الفعل عُدَّ تمرّدًا على إرادة الآلهة، فأنزلت عليهما لعنةً كانت سببا في مرض "إنكيدو" وموته جزاءً لما اقترفت أيديهما.

وما تجدر الإشارة إليه أنّ موت "إنكيدو" جاء نتيجة اللّعنة الّتي حلّت عليه من الآلهة عقابًا له على قتله "خمبابا"، فكان موته تطهيرًا من خطاياه.

وهنا يبرز النّسق المضمر الّذي يعكس كيف أنّ الموت يتحوّل إلى وسيلة تطهيرٍ للإنسان من آثامه، وبوّابةٍ للبحث عن معنى الحياة، إنها فكرة تجسّد التّصور الوثني القديم الّذي يرى في الموت بدايةً للخلود، لا نهايته.

كذلك نجد في ملحمة الإلياذة أنّ الشّاعرة تناجي ربّة الشّعر "الميوزة" لتحكي مأساة "أخيل بن بيليوس"، بطل الإغريق في حرب طروادة، الّذي نزل عليه العقاب من الإله فيبيوس (أبولون) وزفس (زيوس)، لأن "أغامنون" رفض إعادة ابنة الكاهن "خريسيس" وأهان رجل الدّين ولم يحترمه، فسلّطت عليه الآلهة الوباء عقاباً على غروره وتجبّره، فنزلت هذه القصيدة:

رُبَّةَ الشّعر عَنْ أَخِيلَ بْنِ فِيــلَا أَنْشِدِينَا وَارْوِي احْتِدَامًا وَبِيلَا

[1] طه باقر: **ملحمة جلجامش**، (الألواح السابع والثامن)، دار الهلال، بيروت، ط2، 1980، ص 131.

- للاستزادة من الموضوع انظر: مراثي جلجامش وبكاؤه عليه (اللوح الثامن)، ص 129 / ص 135.

ذَاكَ كَيْدٌ عَمَّ الإِخَاءَ بَـــــلَاهُ فَكِرَامُ النُّفُوسِ أَلْفَتْ أُفُــولَا

لِأَذِيسَ أَنْقَدَتْ مُنْحَـــــدَرَات وَفَرَى الطَّيْرُ وَالْكِلَابُ الْقَبُولَا

أَيَّ رَبٍّ قَضَى؟ فَمَا غَيْرُ فِيبُوسَ وَزِفْسٍ وَنَكَّلَا تَنْكِيـــــــلَا

فَابْنُ لَاطُونَةَ بِأَتْرِيزْ دَامَ السُّــوءَ مُنْذُ سَامَهُ جَفَاءً ثَقِيـــــلَاف

فَدَهَى جَيْشَهُ بِشَرٍّ وَبَـــــــاءٍ فَغَدَتْ جُنْدُهُ تَخِرُّ فُلُـــولَا[1]

إنّ القصيدة الّتي بين أيدينا نصٌّ ملحميّ رمزيّ ينهل من التّراث الإغريقي، ليعبّر عن مأساة الإنسان في ظلّ الحروب، ويعكس العقاب الإلهي للبشر بسبب غرورهم وتعنتهم، وكما عبّر الأدب الإغريقي عن مآسي الإنسان في مواجهة الأوبئة والقدر، جاءت القصيدة الحديثة لتستعيد هذا الوجع الإنساني في ثوبٍ معاصر.

ففي قصيدة الوباء الحديث (كوفيد-19) للشاعرة "إيليسا جورابينز"، يتجلّى الصراع مع القلق تحت وطأة الفيروس التّاجي، إذ تقول الشّاعرة:

«أنا بخير خلال النهار

لكن أحسّ بالقلب خلال اللّيل

يجعل القلق التنفّس صعباً

وهذا واحد من أعراض المرض

كأنها حلقة مفرغة: المرض يسبب القلق

---

[1] هوميروس: **الإلياذة**، تر: سليم بستاني، هنداوي للتّعليم والثّقافة، مصر، القاهرة، ط1، 2012، ص 187.

اكتسح الإغريق "اليونان" بلاد الطرواديين فعتوا فيها فسادا، وحصروا "إليون" عاصمة بلادهم لمدة عشر سنوات، وكان في جملة السّبايا فتاتان فتّانتان تظهر إحداهما خريسيس "أوخريسا" والأخرى بريسيس"أوبريسا" أجمع زعماء الجيش على تمليك الأولى منهما "لأغامنون" ملك ملوكهم، و الثانية لآخيل ملك المرميذونة وبطل الإغريق على الإطلاق، فحمل "خريس"كاهن أفول ماغلا وعزّ من المتاع والمال إلى معسكر الإغريق فكاكا لابنته "خريسا"، وبذلك افتتح "هوميروس" أناشيده.

فجنح الزّعماء إلى إجابة ملتمس الكاهن الشّيخ، ولكن أغامنون أغلظ له المقال وردّه خائبا، فانثنى من حيث أتى يستغيث الآلهة أفلُون، فأغاثه وضربهم بوباء فغدت جندهم تخرّ فلولا (المرجع نفسه: ص 186).

والقلق يسبب المرض»[1]

هنا يتحوّل الوباء من مجرّد حالة مرضيّة إلى معاناة نفسيّة وجوديّة، حيث يتداخل الألم العضوي مع القلق الدّاخلي، لتصبح القصيدة شهادةً على هشاشة الإنسان أمام مصيره المجهول.

كذلك نجد في قصيدة الشّاعر والطّبيب المتقاعد "أنتوني كوريدور" انعكاساً آخر للأثر النّفسي العميق للجائحة، إذ عبّر عن تجربة القلق والاكتئاب النّاتجة عن العزلة والخوف قائلاً:

«أشعر بـ"كآبة كوفيد"، كآبة فيروسية،

لم يدخل الفيروس رئتي، لكن دخلت الكآبة إلى مخي،

لا أعرف السبب، ولا أعلم إلى متى ستبقى،

ولا أحد يعلم،

هل سأحتاج إلى اختبار؟

هل سأعود إلى المسارح ودور السينما؟

هل سأعود إلى صالات التمارين الرياضية؟

كم يوماً، وكم أسبوعاً، وكم شهراً، وكم سنة؟

حتى "فوتشي"، خبير الفيروسات، لا يعرف كيف أصابتنا كآبة الفيروس،

في أدمغتنا لا في رئاتنا».[2]

يبدو الشّاعر هنا مغتاظاً وحزيناً، إذ أثّرت جائحة (كورونا) على نفسيّته وتغلغلت في أعماقه، حتى لم يعد يدرك إلى متى ستستمر هذه الكآبة الّتي جعلته معزولاً عن العالم وعن هواياته المفضّلة كالرّياضة والسّينما.

[1] سجّاد عبد الحسين حدّاد: **الأدب والأوبئة**، قراءة تأصيليّة لتجنيس أدب الرُّعب https://www.anwarpress.com تم الاطلاع على الموقع بتاريخ: 2025/04/22.

[2] المرجع نفسه: م ن.

ويؤكّد في النهاية أنّ (فيروس كوفيد) لم يُصب أجسادنا فقط، بل تسلّل إلى عقولنا وأرواحنا، مبرزاً بذلك الطابع النّفسي العميق للجائحة الّذي تجاوز حدود الجسد إلى أعماق الوجدان الإنساني.

ب. الأوبئة في الشّعر الجاهلي

يعتبر الشّعر الجاهلي الوثيقة الّتي رصد من خلالها الشّعراء الهمّ والواقع العربي، وكان الشّعر تُرجمان أحساسيسهم، وسِجلّاً لمفاخرهم ومآثرهم وحروبهم وانتصاراتهم، فعكس التجربة الإنسانيّة بكل صدق وعفوية، ولما كانت الأوبئة والأمراض من أخطر ما يمكن أن يُلمّ بالنفس البشرية، فمن شأن الشّاعر بوصفه لسان حال قبيلته أن يوثّق كل المآسي والأمراض والعلل الّتي تصيب أقرانه، لذلك وجدنا عددا من القصائد تقطر حُزنا وألما، وتعبّر عن معاناة الإنسان في تلك الحِقب.

فالشّاعر "امرؤ القيس" عبّر عن المرض الّذي ألّم به وإحساسه بقوله:

وَمَا خِفتُ تَبريحَ الحَياةِ كَما أَرى تَضيقُ ذِراعي أَن أَقومَ فَأَلبِسا

فَلَو أَنَّها نَفسُ تَموتُ جَميعَةً وَلكِنها نَفَس تُساقِطُ أَنفُسَا

وبُدِّلْتُ قَرْحاً دامياً بَعْدَ صِحَّة لَعْلَ منَايانَا تُحولنَا أَبؤُسَا[1]

وقد أصيب الشّاعر "أبو ذؤيب الهذلي" بنار الوباء، فقتل الطّاعون خمسة من أبنائه في عام واحد، فحزن كثيرا لمصابه ورثاهم بقصيدة مشهورة.

أَمَنَ المَنونِ وَريبِها تَتَوَجَّعُ وَالدَهرُ لَيس بمُعتِب مِن يَجزَعُ

قالَت أُميمةُ مَا لجسمكِ شاحباً مُنذُ اِبتذَلتَ وَمثلُ مالكَ ينفعُ

فأجَبتُها أَن ما لِجسمِي أنه أَودى بَنِيَّ مِنَ البِلاَدِ فَودَّعوا

أَودى بنيّ وأعقبوَا فِي غصَّة بَعد الرُقاد وَعبرَة لاتُقلعُ

وَلقد حَرصتُ بأن أُدافعَ عنهُمُ فإذِا المنِية اقبَلَت لا تُدفَعُ

[1]امرئ القيس: **جندع بن حجر(1484) ديوان امرؤ القيس**، تح: محمد أبو الفصل ابراهيم، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، (دت)، ص107.

وإذا المنيَّة أنَشبَت أظفارَهـــــا ألفيت كُلَّ تَميمَة لا تَنفَـــــعُ[1]

ويُعبِّر الشّاعر، في حوارٍ مع زوجته "أميمة"، عن سبب وصوله إلى تلك الحالة؛ إذ تركه أولادُه بسبب المرض، ورحلوا جميعًا، بعد أن كان يتمنّى أن يراهم أبطالًا.

ثمّ يُقرّ بأنّه لا رادَّ لقضاء الله وقدره، فالموتُ قَدَرٌ لا بدّ منه، وإذا حلّ فلا شيء ينفع في درئه، فقد حرص الشّاعر كلّ الحرص على حماية أولاده من شتّى الآفات والشّرور، غير أنّ الموت كان أقوى.

*****فَالعَينُ بَعدَهُمُ كأَنَّ حِداقَهـــــا*****

*****سُمِلَت بشَوكٍ فَهِيَ عورٌ تُدمَـعُ*****

*****فكان بعينه شوك تسبب الدمعُ*****[2]

تعكس هذه الأبيات حالةً نفسيّةً مأساويّةً يعبّر فيها الشّاعر عن عمق الفقد وحدّة الألم بعد رحيل أبنائه، إذ يُشبِّه حال عينيه بعدهم بعينٍ كأنّ حداقها سُمِلَت بالشّوك، في صورةٍ بلاغيّةٍ قاسية توحي بالعَمى والألم الدّائم. فالعين هنا ليست مجرّد عضوٍ للإبصار، بل رمزٌ للحياة والأمل، وحين تصير "عورًا تُدمِع" يتحوّل البصر إلى مصدر للألم المستمرّ، ويغدو الدّمع فعلًا لا إراديًّا ناتجًا عن جرحٍ داخليٍّ غائر.

ويُبرز هذا التّصوير البلاغي تهاوي الإنسان أمام قَدَر الموت، مهما بلغ حرصه أو قوّة حمايته، ليؤكّد الشّاعر بذلك استسلامه لحتميّة الفقد، واعترافه بعجز الإنسان أمام المشيئة الإلهيّة.

وفي عام (749) اِجتاح الطّاعون العالم قاطبة، فعكف "بن الوردي" على الحديث عن أسباب ظهوره وملابساته، وصوّر انعكاسات الأزمة في «**رسالة النبّا عن الوباء**» 749هـ.

إِسْكَنْدَرِيَّةُ ذا الوَبَـــــاءِ سَبْعٌ يَمْتَدُّ إِلَيْكِ ضَبْعُـــــهُ

صَبْرًا لِقَسِيمَتِـــــهِ الّتي تَرَكَتْ مِنَ السَّبْعِينَ سَبْعَــةَ

تَمَّ مَا لَبِثَتْ أَنْ أَصَابَ هَذَا الوَبَاءُ غَزَّةَ وَعَسْقَلَانَ وَعَكَّا

[1] الهذلي ابو ذؤيب: **ديوان ابي ذؤيب الهذلي**، تح: وشرح انطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت، لبنان، 2003، ص ص138/ 143.

[2] المرجع نفسه: ص144.

أَصْلَحَ اللَّـهُ دِمَشْقـــــًا وَحَمَـاهَا عَنْ مُسببـــــهِ

نَفْسُهَا خَسَـــــتْ إِلَّا أَنْ تَقْتُلَ النَّـــــاسَ بِحُبِّهِ[1]

ووصل هذا الوباء اللّعين إلى حماه وحلب، وهي كما وصفها الشّاعر خير البلدان، فكيف للوباء أن يطالها؟ هذا الوباء لايعرف مساومات، يقتل دون رحمة، ويرمي سيفه على الجميع.

يا أيّها الطّاعونُ إنَّ حماةَ مـِنْ خَيرِ البِلادِ ومنْ أعزِّ حصونِها

لا كنتَ حينَ شمَمْتَها فسمَمْتَها ولثمتَ فاها آخذاً بقرونهـَا[2]

ولم يكتف "بن الوردي" باستحضار الطّاعون في أشعاره، وتوغّله في البلدان المذكورة، بل حاول تحدّيه والوقوف صامدا أمامه غير آبه للموت، في الوقت الّذي رأى فيه كل الفواجع والمآسي الّتي ألمت بالنّاس، فصدح بشعره قائلا:

ولسْتُ أخافُ طاَعُونًا كغيـري وإنّما هو إحدى الحُسْنَيينـــــنِ

فإن متُّ استرَحتُ مِنَ الأعادي وإن عشتُ اشتفَت أُذني وَعيْيني[3]

لتكون هذه الأبيات- الّتي تنِّمُ عن شجاعة الشّاعر – آخر ما كتب، فقد أودى الطّاعون بحياته فمات شهيد الحرف رافع الرّأس، مقبلا غير مدبر، فعلى الرّغم من مقارعته الموت إلا أنّ الموت أقوى، مهما أبدى خصمه من قوّة.

ويُذكر أن بن حجر العسقلاني (773-852) أصاب الطّاعون ثلاثة من بناته الخمسة، فألّف كتاب "بدل الماعون في فضل الطّاعون"، ذكر في بابه الخامس طرق الوقاية من الطّاعون، والأساليب الّتي يجب اتباعها لحماية النفس، منها الالتزام بالحجر الصّحي.

---

[1] ابن الوردي: **زين الدّين أبو حفص عمر الوردي الشّافعي**، ديوان ابن الوردي، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الآفاق العربية، ط1، 2006، القاهرة، مصر، ص 87.

[2] المرجع نفسه: ص91.

[3] عهد فاضل: شاعر عربي تحدّى الطاعون بقصديته فكانت آخر ما ألف، https://www.alarabiya.net تم الاطلاع على الموقع بتاريخ 2023/6/4، على السّاعة 15:00.

ج.الوباء في الشّعر العربي الحديث:

أما في العصر الحديث فقد ظهرت نماذج شعريّة كثيرة جسّدت الأوبئة وعبّرت عن استفحالها وفتكها بالنّاس. فهاهي "نازك الملائكة" في قصيدتها الشهيرة الكوليرا، بقلم حزين يرثي مصر الّتي اجتاحها الوباء، كتبت القصيدة عام 1947 لتعلن عن بداية الشّعر الحر الّتي ظهرت أوّل ما ظهرت على يدها فضلا عن"بدر شاكر السيّاب" "وبلندر الحيدري" في العراق.

لقد توافقت موجة الشّعر الحرّ مع ذلك الطّاعون الّذي ضرب العراق، لتبدع بذلك "نازك الملائكة" في تلك الرّسوم الفسيفسائية مصرّة على تجديد بنية الشّعر على مستوى الإيقاع والدّلالة من خلال هذه الأبيات أو السّطور، الّتي انفجرت بنغم حزين يعلن الحداد على أرواح الموتى، وظلّت شاهدا واقعيّا وشعريّا على ما آلت إليه البشرية في ظل تلك المشاهد الجنائية لأسراب الموتى الّذين يحملون على الأكتاف، حتّى إنّ المشهد العام يعني الموت ولا شيئ غير الموت ورائحة الموت، تقول:

*****سكن اللّيل*****

*****أصغِ إلى وَقْع صَدَى الأنّاتْ*****

*****في عُمْق الظلمةِ، تحتَ الصمتِ، على الأمواتْ*****

*****صَرخَاتٌ تعلو، تضطربُ*****

*****حزنٌ يتدفقُ، يلتهبُ*****

*****يتعثَّر فيه صَدى الآهاتْ*****

*****في كل فؤادٍ غليانُ*****

*****في الكوخِ الساكنِ أحزانُ*****

*****في كل مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظُلُماتْ*****

*****في كلِّ مكانٍ يبكي صوت*****

*****هذا ما قد مَزّقَهُ الموتْ*****

لمـــــــــوتُ المـــــــوتُ المـــــــــوتْ

يا حُزْنَ النيـــلِ الصارخِ ممـــــا فعــلَ الموت[1]

تعبّر "نازك" في قصيدة الكوليرا عن وقع هذا الطّاعون الّذي أصاب أرض النّهرين من خلال مشاهد جنائزيّة حزينة تقطر ألما، وتدمي القلوب عمادها ذلك الشّعر الّذي يوظف التّعبير بالصّورة والرّسم بالكلمات، لذا كان لها صداها البالغ في الشّعر العربي الحديث ومازال حتّى يومنا هذا.

لقد استعصى الوباء وتمرّد فلا شيئ سوى مرارة الموت وشجن الفقد ولا أحد يستطيع مقاومته، فقد عمّ الأماكن جميعا، حتى نهر النيل صار مشرئبا حزينا من فعل الموت الّذي لم يتراجع ولم يرحم أحدا، لذلك نجد لفظة الموت مكرّرة من بداية القصيدة إلى نهايتها، فهو الموضوع الطّاغي والّذي تتمحور حوله الأبيات.

طَـــلَـــــع الفـــجـــــــــــرُ

أصـــغِ إلى وَقْـــع خُطَى المـــاشيـــنْ

في صمتِ الفجْر، أصِخْ، انظُرْ ركبَ الباكين

عشـــــــرةُ أمواتٍ، عشـــــرونـــــا

لا تُحْـــــصِ أصِـــخْ للباكينـــــــــا

اسمـــعْ صـــــوتَ الطِّفْـــل المسكيـــن

مَوْتَـــــى، مَوْتَـــى، ضـــاعَ العـــددُ

***مَوْتَـــى، موتَـــــى، لم يَبْـــــقَ غَدُ، ***[2]

فحتّى الفجر رمز النّور والأمل والإعمار، تحوّل إلى رمز للظّلام واليأس و الدّمار والموت الّذي لا يتوقف من اللّيل إلى طلوع الفجر.

*** في كـــلِّ مكانٍ جَسَدٌ يندُبُه محـــــــزونْ***

[1] نازك الملائكة: **الديوان**، دار العودة، بيروت لبنان، مج 2، ص ص 138، 139.

[2] المرجع نفسه: ص139.

لا لحظَـــــةَ إخــلادٍ لا صَمْـــــــــتْ

هذا ما فعلــتْ كـــفُّ المـــــــــوتْ

المـــــوتُ المـــــوتُ المـــــــــوتْ

تشكو البشريّةُ تشكو ما يرتكـبُ المـــوتْ

الـــــــكـــــــولـــــيـــــــرا

في كَهْفِ الرّعب مع الأشـــــــــــــــلاءْ

في صمْت الأبدِ القاسي حيثُ المـــوتُ دواءْ

استيقـــــــظَ داءُ الكـــــوليـــــــــرا

حقْدًا يتـــــدفّـــــقُ مـــــوتـــــورا[1]

تستمر الشّاعرة في التّعبير عن فظاعة الموت وقسوته، فقد أرهق البشر وأزهق أرواحهم، وتحوّل إلى الدّواء الوحيد من ألم المرض، استيقظ الكوليرا حاقدا ليفجع كلّ إنسان بقريبه، فلاتجد بيتا لم يتذوق مرارة الموت والفقد، تم تبدي تعاطفها الشديد مع أهل مصر الّذين داقوا كؤوسا مُترعة بالموت، فتُعبّر عن قسوة هذا العدوّ غير المرئي الّذي يتدفق حقده وغضبه في كل مكان.

لم تكن "نازك الملائكة" وحدها من استيقظ شعورها وتحرّك مداد حبرها الإبداعي، ليعبّر عن الألم الّذي عاشته البشرية جرّاء الوباء القاتل، فهاهو الشّاعر "علي الجارم" يعبر هو الأخرعن مهازل الموت بالوباء، عندما ضربت وباء الهيضة المعوية أو الكوليرا مسقط رأسه مدينة الرشيد عام 1985، فصوّر ظلال الموت، واستحضر لنا مارأى وآثار وجدانه، فقال هذه القصيدة:

أَيُّ هَذَا المِكْرُوبُ (مَهْلًا قَليلًا) قَدْ تَجَاوَزْتَ في سُراكَ السبِيـــلَا!

لَسْتَ كَالْوَاوِ، أنتَ كَالْمِنْجَلِ الْحَصَّا دِ، إنْ أحْسَنُوا لَكَ التّمثيلا

[1] المرجع السّابق: ص140.

ما غَلَبْتَ النفُوسَ بِالْعَزْمِ لَكِنْ هَكَذَا يغْلِبُ الْكَثِيرُ الْقَلِيـــــــلَا

أنْتَ في الْهِنْدِ في مَكَانٍ خَصِيبٍ فَلِمَاذَا رَضِيتَ هذا الْمُحُولَا؟

أَنْتَ كَالشيْـــــــبِ إن دَهِمْـــــــتَ ابْنَ أُنْثَـــــــــــــى

لم تُزَايِـــــــلْ جَنْبَيـــــهِ حَتَّـــــــى يَـــــــــــزُولَا[1]

يُجري الشّاعر حوارا مع الوباء كأنّه شخص يسمع ويرى، فيعاتبه ويصوّره كالمنجل الفتاك الّذي يحصد الأرواح دون رحمة وافدا من الهند ممتدا الى الأراضي المصرية، ثم يسترسل في إبراز قوته واستقوائه على الضعفاء، مشبّها إياه بالجيش الّذي يقاتل ضد القوارير؛ أي النساء اللّواتي لا يستطعن القتال كما هو معروف، ثم يعبِّرُ في المقطع الثالث في مشهد حزين وأسلوب دلالي كثيف صورة الطفل الّذي خطفت أمه الجائحة، فصار جائعا محروما من حليبها وحنانها، كما ينقل لنا صورة العروس الشابة الّتي تزيّنت بأجمل الثّياب، والحلي لتزفّ إلى عريسها، لكنها تزفُّ للوباء ومخالبه، يقول:

يَا ثَقِيلَ الظِّلال آذَيْتَ بِالْمَا لِ وَبالنَّفْسِ فَالرحِيلَ الرَحيلَا

مَنْ بِيتْ عِنْدَهُ الْهِزَبْرُ نَزِيلًا كانَ مِنْ قَبْلِ زادِهِ مَأْكُـــولَا!

رُبَّ طفلٍ تركتَ مِنْ غَيْرِ ثَدْيٍ يَضْرِبُ الأَرْضَ ضَجَّةً وعَوِيلَا!

وَفَتاةٍ طَرَقْتَها لَيْلة العُرْسِ وَقَبْلَ الْحَلِيلِ كُنْتَ الْحَلِيـــلَا

كَحَّلُوا جَفْنَها فَكَحَّلْتَ فِيها كُلَّ جَفْنٍ أَسًى وَسُهْدًا طَوِيلَا

خضَّبَتْها يَدُ الْمَوَاشِطِ صُبْحًا فَمَحاهُ الْمُطَهِّرُونَ أَصِيـــلَا

ما رَحمتَ الْعُيُونَ تِلْكَ اللَّوَاتِي تَرَكَتْ كلَّ عاشِقٍ مَذْهُـــولا

لَوْ رَآها جِبْرِيلُ — أَسْتَغْفِرُ اللهَ — لأَلْهَتْ عَنْ وَحْيِهِ جِبْرِيلَ.

قَامَ يَغْزُوكَ بَيْنَ جَيْشِ الْقَوَارير فَوَلَّى بِجَيْشِهِ مَخْـــــذُولا [2]

[1] علي الجارم: **الدّيوان**، ج1، دار الشّروق، مصر القاهرة، ط1، (هـ1416 -1986م)، ص ص 9، 10.

[2] المرجع نفسه: ص ن.

وفي ختام الأبيات يخاطبه ويأمره بالرّحيل يقول:

قَتِيلَ (الْفِينيكِ) يَكْفِيكَ قَتْلا كَ فَأَغْمِدْ حُسامَكَ الْمَسْلُولا!

إنَّ في مِصْرَ غَيْرَ مَوْتِكَ مَوْتًا تَرَكَ الْأَرْوَعَ الْأَعَزَّ ذَلِيـــــلَا

فَارْتَحِل بَارِدَ الْفُؤَادِ قَريـــــرًا مرْوِيًـــــا مِنْ دَمِ الْعِبَـــادِ [1]

يشبّه الشّاعر الوباء بقاتل "الفينيق" الذي لا يموت أبدًا، بل يُبعث من رماده حيًّا، في دلالةٍ رمزية على استمرارية هذا الوباء المخيف وقدرته على العودة في كلّ مرة ليفتك بالبشر، فالشّاعر يستعمل هذه الصورة الكنائية ليعبّر عن ديمومة الخطر الوبائي وعبثه بالأرواح، داعيًا إيّاه إلى الرحيل بعدما ارتوى من دماء العباد وأشاع الموت والخراب في الأرض.

د. حضور الأوبئة في الشّعر المعاصر:

إنّ المتَتَبِّع لحضور جائحة كورونا في الشّعر العربي المعاصر يجد زخما من القصائد الّتي كُتبت بحروف من دم لتعبر عن تأثير الجائحة في النّفوس، ولتعبّر عن وجع المرض وألم الفقد، فقلّما تجد دارا لم يقتحمها هذا الوحش الفاتك بالأرواح، وقد اخترنا ثلّة من القصائد الّتي لامست الروح والوجدان، وعبّرت عن الألم وفتحت بابا من الأمل في غدٍ أفضل، من هذه القصائد:

(كورونا والأرض تولد من جديد) للشاعر السعودي "جاسم الصّحيح" والّتي نشرها على المواقع الإلكترونية، جسّد من خلالها التفاعلات الثّقافيّة والاجتماعيّة والقلق الإنساني في زمن الحجر الصحي أو العزل[2]

يقول الشّاعر:

كورونا ... واشرأبّ العلم روحاً تُكافحُ ضدّ شيطانٍ مريـــــــــدِ

هنا. و الخاطر البشريُّ جيشٌ من الأفكار منتظمَ الجنـــــــــودِ

وقفنا والحياةُ على محـــكٍّ أمام كوكب الكون العتيـــــــــدِ

---

[1] المرجع السّابق: ص ن.

[2] هدى علي نور الدين: **جماليات الشكل الكتابي في قصيدة كورونا والارض تولد من جديد للشاعر جاسم الصحيح**، دار العلوم –جامعة المينا– مصر، ط1، 2021، ص270.

نراهن أنّ كوكبنا المُعنـــيَّ يصوغُ الآن ملحمةَ الخلـــــــودِ

ثقي يا أمّنا أنَّ احتـــــلالا غزاكِ من الوريدِ إلى الوريـــــــدِ

ستجلوهُ الحضارةُ ذات فجرٍ ونحتضنُ (الجلاء) بألـــف (عيدِ)

هنا في كهف عزلتنا دخلنـا و أسلمنا العواطف للجحـــــودِ

فطقسُ الحبِّ مشروعُ اغتيالٍ نحاذرهُ محـــاذرةَ الأســـــود

فمنذ (نزول آدمَ) ما برحنا نسافر فـــي (النزول) إلى المزيـــدِ

ولكنْ عروة الإيمان وثقـى فما ننفـــكُّ نُؤمـــنُ بالصعـــودِ

سنبقى في خنادقنا نغنِّي بأنّ الأرض تولـــد مـــن جديـــد[1]

يصوّر لنا الكاتب من خلال القصيدة الصّراع بين (كورونا) ممثلة في الجهل، الشيطان المريد، الاحتلال، الاغتيال، الخوف، وبين الأرض ممثلة في العلم، الحياة، الحضارة، الأمل، الفرح.

ففي المقطع الأوّل جسّد الكاتب كفاح الإنسان وجهاده العنيد ضدّ هذا الشّيطان المريد، مجيدا البطولة المطلقة للعلم، رافعًا رأيته، فالخلود للإنسان وعلمه، والفّناء للشيطان وجهله، فالعلم له أسلحته ووجنوده وعتاده أمام هذا الوحش الفتّاك الّذي لا سلام له، فقد أنذر نفسه للرّعب و الخوف والظّلام الّذي يزرعه في النفوس، وهو يراهن على التجدّد والبقاء والخلود ضدّ الشرّ المقنع بالفيروس، ثم يسترسل في المقطع الثّاني على محاورة الأرض وحملها على التجلّد والصبر، فهي الأم الّتي تدافع عن عرضها ضدّ هذا المحتل الّذي غزاها من الوريد الى الوريد، والشّاعر يجعل من كورونا رمزا ليعبّر من خلاله عن الجهل والظّلم والاستبداد الّذي يلف الحضارة في ثوب من الوباء، فليس الفيروس فقط من يهدّد الإنسان بل الإنسان عدّو نفسه أيضا، يقول:

سيبقى الشّوقُ في الطرقـــاتِ يَعصى على حظر التجوال و القيودِ

ونبقى في محابسنا نغنـــــي بأن الأرضَ تولدُ من جديـــــــــدِ

وأُوصِدَتِ الحياةُ بألفِ قُفل تَرِقُّ أمامَها زُبَـــرُ الحديـــــــــدِ

[1] المرجع السّابق: ص 272.

وذاك الفاتكُ الكونيُّ يحدو خُطاهُ من الحـــدودِ إلى الحـــدودِ

رأى فَرَحَ الحياةِ يُشِعُّ نجمًا فأَنْزَلَهُ إلى قـــــاعِ الخُمـــــــودِ

وما زلنا على مرّ المآســـي نلوذ من المواجـــــع بالنشيـــــدِ

طَهورٌ أيها البشرُ المصفَّـى بمصفاةٍ مـــن القلـــق الحميـــدِ[1]

يعود الأمل والتّفاؤل إلى روح الشّاعر من جديد، فيبثّه في ثنايا المقطع الثالث، الّذي ذكر فيه شخصية "السّامري" وقد ذُكرت في القرآن الكريم في سورة طه، والّذي أظلّ كثيرا من بني إسرائيل بصنعه عجلا من الذّهب وإيهام النّاس أنّه الإله، لكنّ الرّسول "موسى" (عليه السلام) انتصر وأخرجهم من طريق الظّلم والإلحاد ومن الظلمات إلى النّور، فلابدّ من بزوغ الفجر ولابدّ أن تعود الدّول العربيّة كسابق عهدها أرقى الأمم، وتتحرّر من جديد مهما عاشت من حروب وغزوات.

ثمّ يعاود الكرّة في المقطع الرّابع للحديث عن (كورونا)؛ الوباء الّذي نشب شروره في العالم بأسره وأوصد الأبواب أمام الحياة، فصوّر الألم والعجز والخوف من القرب والإلتحام والوداد، فالحبّ صار مُحرّماً ممنوعا في زمن (كورونا)، وصار الإنسان يأبى القرب ويخاف الهوى، ولكنه في النّهاية سينتصر على هذا المستعمر فيعود له السّلام من جديد ليكتب لحظة النّصر الأكيد.

وفي المقام ذاته، نجد الشّاعر "عصمت رضوان" بعد أن اِجتاح فيروس (كورونا) العالم، وفتك بأرواح العديد من الأطباء، الّذين تكبّدوا العناء والشقاء، وتحمّلوا خطر الإصابة بالعدوى ليرتاح مرضاهم، فألف ديوان (أوراق من خريف الوباء)، أعرب فيه عن حزنه الدّامي خلال هذه الأزمة الّتي شغلت تفكيره وألهبت أحاسيه، فكتب قصيدة بعنوان (محراب الإنابة) من وحي فيروس (كورونا)، ليُعبّر فيها عن خوف الإنسان من الدّاء واستعانته بالله عز وجل لتخطّي الأزمة، كما كتب قصيدة المرابط على ثغور الموت، يرثي فيها الطّبيب الرّاحل "أحمد لوّاح" –أستاذ الباثولوجيا الإكلينيكية في كلية الطب بجامعة الأزهر– الّذي وافته المنية إثر صراعه المحتد مع فيروس (كورونا)، فانساب قلمه حبرا باكيا على فقد أهم طبيب جرّاح في مصر يقول:

حرفٌ يلوحُ مرشحا وجـــــــراح والنّاس عُميٌ والرّدى لمّـــــاح

[1] المرجع السّابق: ص 275.

تجري على تعَبِ الحياة جسومهم والموتُ فوق صدُورهم يرتـــاح

وقلوبهم ملئت أســـى مـــــا ردّه إلّا الدّعاء بغمة تنـــــــــزاح

ومعاطف بيضٌ تدافـــع عنهـــم فكأنهن أسنّةٌ ورِمـــــــــاح

جيشٌ تَسرْبلَ بالبياض قلوبهـــم كتيابهم ووجوههم إصبـــــاح

يَبْنُونَ سُفُناً للنجّاةِ، وعَزمِهـــم دسرٌ، ومن إيمانّهم ألـــــواح[1]

مع بداية المقطع الأوّل من القصيدة يعلنُ الكاتب حزنه وأساه، فالموت أقبل وكشّر عن أنيابه، والنّاس عميٌ غير آبهين بخطورته، يلهتون خلف الحياة وبريقها والموت فوق صدورهم يجتاح، وقلوبهم ملئها الرّعب والخوف ولا شيئ يشفي جروحهم غير الدّعاء، يشاركونهم الّذين يعملون على حماية الأنفس بمعاطفهم البيضاء، فهم كالجيش الّذي تسربل بالبياض ليحمي الوطن، وجوههم مصبحة ومشرقة، يصنعون طوق نجاة، ويزرعون الأمل في قلوب أعياها الدّاء، ثم ينتقل في المقطع الثّاني ليفصح عن شجاعة الطّبيب العالم الجرّاح، والّذي قدم نفسه فداء للوطن، ولم يهب الموت فقضيّته أسمى، فقد نال الشّهادة كونه تُوفيَ في ميدان الوغى طبيبا جراحا، واجه الموت ولم يتردد في حماية مرضاه.

يقول الشّاعر:

مات المُداوي كي يعيشَ مريضُه ويلوحُ في عشق الوباء صباحَ.

ومضى إلى الله الرحيم يَزُفُّـــهُ مسك الجنانِ وعطرُها الفوَّاح

وَتَفتَّحت أبوابُها، ودعاهُ فـــي شوقٍ منادي بابها الصـدّاح[2]

يعكس هذا النّص الشعري المعاناة الإنسانية في مواجهة الأوبئة، ويجسد التّناقض بين التّضحية الإنسانية والخوف الجماعي من العدوى، فالمداوي الذي يقدّم حياته لإنقاذ مرضاه يرمز إلى الروح الإنسانيّة النبيلة، بينما رفض دفن جثمان الطبيبة يعكس الهلع الاجتماعي والجمود أمام الخطر المادي المباشر للوباء.

[1] عصمت رضوان: **أوراق من خريف الوباء**، دار مفكرون الدولية، سلسلة بوح القلم الأدبية، مصر، ط1، 2020، ص15.

[2] المرجع نفسه: ص17

ومن خلال هذا التوتر بين التّضحية والخوف، يقدّم الشاعر لوحة مؤثّرة تجمع بين الفجيعة والتّكريم، فتتحول الشّخصية الإنسانية إلى رمز للبطولة، وتصبح تجربة الموت والوباء مادة خصبة للتعبير عن القيم الأخلاقيّة، والالتزام الإنساني، والصّراع الوجودي مع الوباء والمصير.

أكبرت فعليك ياملاك طاهرَا والعالم المكلوم مثلي أكبره

ضحيت بالنفس العزيزة دُونما خوفٍ، وصِرتِ لكـــــــلّ[1]

وفي ظلّ استمرار هذا الفيروس اللّعين في حصد أرواح كل من خارت قواه وضعفت مناعته، بحث شعراء آخرون عن خطابات ساخرة يتعاطون من خلالها مع خطورته ويخففون من وطئته على النّفوس، من هؤلاء" الشّاعر "خالد جميل"، في قصيدته المشهورة باسم (المعلّقة الكورونيّة) الّتي عارض فيها عمرو بن أم كلثوم **ألا هبّي بصحنكِ فأصبحينا، فقد جمع فيها بين السخرية والنّقد الذاتي، فاستهل قصيدته ساخرا"**[2] يقول:

ألا هُـبِّي بـكـمّامٍ يقينـــــا رذاذَ العاطسينَ وعَقِّمينا

فنحن اليومَ في قفصٍ كبيرٍ وكورونا يبثُّ الرّعب فينا

إذا ما قد عطسنا دون قصدٍ تلاحقُنا العيونُ وتزدرينـا

وإنْ سعلَ الزميلُ ولو مُزاحا تفرَّقنا شـمـالا أو يمينـــا

وبـاءٌ حاصرَ الدّنيا جميعا وفـيـروسٌ أذلَّ العالمينـا[3]

وبهذه الأبيات الّتي تجمع بين السّخرية والنّقد، يُعرّفنا الكاتب على رهبة (كورونا)، ورعب النّاس، وجزعهم منها، مشبّها الحجر الصحي بالقفص الكبير الّذي يحدّ من حرية الإنسان، ثم يكشف في الأبيات التّالية هشاشة الإنسان وضعفه، منتقدا الواقع الاجتماعي، مصوّرا جبروته تسلّطه على من هو أضعف منه، فقد شوّه الحضارة وهجر الحقّ واتبع الباطل وصافح أيادي الغدر والخذلان يقول:

---

[1] المرجع السّابق: ص18.

[2] هاني اسماعيل رمضان وعماد عبد الباقي علي: **تجليات كورونا في الشعر المعاصر دراسة نقدية**، المنتدى العربي التركي للتبادل اللغوي، ط1، 2021، ص40.

[3] المرجع نفسه: ص 40.

بِأنّا الخائفون إذا مرضنـَا وأنَّا الجازعون إذا ابتلينَا

وأنَّا المُبلسون إذا افتقرنَا وأنّا الجاحدون إذا غَنِينَا

وأنّا الباخلون إذا ملكنـَا وأنّا الغادرون بمن يلينـَا

وأنا قد ظلمنا وافترينـــَا وشوهنا وجوه الصالحينَ

وأنّا قد هجرنا كل حقٍ وصافحنا اكفّ المجرمينَ

وأنّا من شكرنا الله حقَا على نعم أتتنا مصبحينَا[1]

فمن خلال هذه الأبيات يركز الشّاعر على حقيقة، مفادها أنّ كلّ ما يصيب الإنسان من شرور و آفات وأمراض سببها ابتعاده عن طريق الحقّ، ونسيان شكر الله على النّعم الّتي خصّه بها، فكلّما اتبع طريق الحق نال رضوان الله تعالى وكلّما اتبّع الباطل ردّ على أعقابه خاسرا مدحورا.

نخلص في هذا المقطع إلى أنّ الشّعر ينطلق من منطلق ديني، حيث إنّ الإنسان كلّ ما ابتعد عن طريق الحقّ القويم الّذي دلّت عليه التّعاليم السّماوية، إلّا واصطدم ببعض الإبتلاءات الّتي تتبدّى للشّاعر على أنّها عقاب لهذا الإنسان، أو أنّها تذكير بضرورة العودة إلى التّوبة، واتباع السّبيل، سبيل الحق، وليس سبيل الضّلال.

2. الأوبئة في المسرح

لطالما اهتم المسرح بقضايا الأمّة، وارتبطت موضوعاته بكلّ التحولات الّتي تطرأ على المجتمع، لما له من دور في التّأثير في الواقع وصناعة الفرجة، وتُعدّ الأوبئة والأزمات من أهم الأحداث التّاريخيّة الّتي تعكس سيرورة الحياة الاجتماعيّة، ولكونها تتعلّقُ بالتّحولات والصّراعات المختلفة الّتي يجابهها الإنسان في رحلة حياته، و جاء هذا العنصر ليلقي الضّوء على أهمّ المسرحيات الّتي تناولت الوباء في نصوصها وعروضها سواء في الأدب العالمي أو العربي.

أ.المسرح العالمي

منذ العصر الإغريقي بدأ الاهتمام بالمسرح فتنوّع الإنتاج المسرحي، وانقسمت المسرحيات إلى تراجيديّة تنتمي في مضمونها إلى الواقع الاجتماعي، وتلامسه بكلّ تجلّياته، وتساهم في نشر الوعي لدى الأفراد، فتثير فيهم مشاعر الشّفقة

[1] المرجع السّابق: ص ص41، 42.

والقلق والخوف وتحمل في غاياتها بُعدا تطهيريّا، ومسرحيات كوميديّة ساخرة ينسى من خلالها همومه وآلامه ويستسلم للواقع.

ولما كان المسرح يستقي موضوعاته من الواقع، فقد عالج تيمة الأوبئة، وفتكها بالنّاس واصفا، ومشخّصًا، ومبرزًا أبعادها وانعكاساتها من خلال فهم سلوكيّات الإنسان في تلك الفترة العصيبة، وعلاقتها بالوجود.

ويرى "حسن يوسفي" في كتابه (المسرح والوباء)، « **أغرب الاستعارات وأكثرها إثارة في الحديث عن المسرح استعارة الوباء، إذ كيف نتحدث عن فن يُفترض فيه أن من جلّ وظائفه تحقيق الشفاء الجسدي والروحي للإنسان، باعتباره شكلا من أشكال الوباء**». [1]

وهو ما نلمسه في المسرحيات التراجيديّة الّتي كُتِبت منذُ العهد الإغريقي، لتحقّق الشّفاء الجسدي والرّوحي للإنسان، ولتترفّع به من الأرجاس والخطايا من خلال التّطهير الّذي يطال أبطالها وشخوصها، ولعلّ أقرب شاهد على هذه الفكرة ما نجده في المسرحيات التراجيدية "لويليام شكسبير"، والّتي حضر فيها الوباء بشكل متواصل وإن كان عرضيا، مثل مسرحيّة (أوديب ملكا) (429قبل الميلاد) والّتي جسّد فيها الخطيئة الّتي دائما ما يدفع الأبطال ثمنها، فحمل النّص المسرحي فكرة الطّاعون ظاهريا، ومسألة تحقق النُبوءات، وفساد المجتمع بسبب تأثير الموبقات والشرور رمزيا، وقد تم استحضار الطّاعون المدمر الّذي يُهيمن على (طيبة) للجمهور، من خلال الحوار الّذي جرى بين الكاهن وأوديب، حول الاعتقاد بأن الآلهة تحمل وباءً اسمه الطّاعون، « **إنّ آلهة حاملة مشعل، إلهة مروعة كل الترويع، ألا وهي الطّاعون قد انقضّت علينا، وتغلغلت في مدينتنا**». [2]ولا يمكن التّخلص من هذا الطّاعون إلّا بالقضاء على اللّعنة الّتي تطارد البلدة، وكانت سببا في حلول الوباء، وفي مايأتي أمثلة على ذلك:

كريون: (...) **إن المولى فوبوس يأمرنا أمرا صريحا بأن نطهّر النجّاسة الّتي في هذا البلد، وأن لا ندعها تنمو حتى تصير غير قابلة للعلاج.**

أوديب: نعم: لكن كيف نطهر أنفسنا منها؟ وماطبيعة هذا الدّاء؟

[1]حسن يوسفي: **المسرح ومفارقاته**، مطبعة سندي للطباعة والنشر، مكناس المغرب، ط1، 1996، ص56.

[2]تراجيديات سوفوكليس: **أوديب ملكا**، تر عبد الرّحمن بدوي، دار فارس للنّشر والتّوزيع، عمان الأردن، ط1، 1996، ص100.

كريون: بطرد الجناة، أو بإرغامهم على أن يدفعوا القتل بالقتل، لأنّ الدّم الّذي يتكلم عنه هو الّذي يُحدث الاضطراب في مدينتنا». [1]

لقد ربط المؤلف المسرحي "شكسبير" الوباء بالموبقات والخطايا الّتي يرتكبها البشر، فقد حلّ الوباء كلعنة إلهية تتبدّى كالورم الخبيث الّذي يجب استئصاله من الجِسم لتخليصه من الأمراض، وهو ماحدث مع" أوديب" الّذي رأى أن يعاقب نفسه على الذنب الّذي ارتكبه وسبب في حلول اللّعنات على المدينة، ففقأ عينيه لتعود المدينة إلى سابق عهدها.

ومن"مأساة أوديب" لسوفكليس إلى "مأساة كليُورانس" للكاتب نفسه، وهي مسرحيّة مأساويّة نشرت عام 1623 بُنيت أحداثها- الّتي تدور في خمس فصول وتسعة وعشرون مشهدا- على موضوعين؛ اجتماعي يتعلّق بوباء الطّاعون الّذي فتك بالنّاس، حتى صارت الجثث ملقاة في الشّوارع لا تجد من يواريها تحت التّراب، وسياسي يتعلّق بالعلاقة المعقدة بين الحاكم والمحكوم والحرب الّتي دارت بين الرّومان والفولسيون.

تناقش المسرحيّة التّهميش الّذي تعرض له الفقراء من قِبل أصحاب الأراضي والثروات والنقّود، الّذين استأثروا برؤوس الأموال من خلال تخزينها والمضاربة على المواد الغذائيّة، مما سبب في ارتفاع أسعارها عند حدوث الوباء، فحلّت الفاقة والمجاعة، وكان لها تأثيرات كبيرة على الشعب، ورد ذلك في حوار بين "متينوس" "ومارسيوس":

« مارسيوس: تفرّقت، لعنتها الآلهة!

قالوا إنّهم جِيّاع، راحوا يتنهدون أمثالاً

« الجوع يُهدّمُ جدران الحجر، لابُدّ للكلاب من أكل».

« خُلِقَ الطعّام للأفواه ليس للأغنياء فقط

ترسل الآلهة القمح بمثل هذه النتّف.

وإنه ليفطر القلب من كلّ ذي محتدٍ، ويشحب الوجه من السّلطة الجريئة- قدفوا بقبعاتهم كإنّهم يُريدون تعليقها على قرون القمر، وهم يصرخون بحقوقهم.

[1] المرجع السابق: ص102.

متينوس: ماالّذي نالوه؟

مارسيوس: خمسة تريبونات + الدخول إلى حكمهم السوقية»[1]

ومرة أخرى يظهر الوباء كعقاب تطهيري من خلال سخط "مارسيوس" على قومه، الّذين يستحقون العقاب كتمحيص للخطايا، ويتواصل الحوار:

مارسيوس: ألا حلّت بكم أوباء ريح الجنوب كلّها

ياعارُ روما! ياقطيعا من ألاكسيتم*

حتى يمقتونكم، يرونكم، ويعدي بعضكم بعضا

ولو بعد ميل عكس الريح! ياأرواح أوّز.[2]

وتكشف هذه الأبيات عن تصوّرٍ أخلاقيٍّ للوباء، حيث يُستدعى بوصفه أداةً للعقاب والتّطهير الجماعي، لا مجرّد ظاهرةٍ طبيعيّة، فخطاب "مارسيوس" مشحون بلغة الإدانة والتّحقير، إذ يُجرِّد قومه من إنسانيّتهم عبر تشبيههم بالقطيع، في إحالةٍ إلى فقدان العقل والوعي والمسؤوليّة الأخلاقيّة. كما أنّ استدعاء "ريح الجنوب" بما تحمله من رمزيّة العدوى والانتشار السّريع، يعمّق الإحساس بحتميّة العقاب وشموليّته، حيث لا مهرب منه مهما اختلفت الجهات أو المسافات. وهكذا يتحوّل الوباء في هذه الأبيات إلى قوّةٍ كونيّةٍ مُطهِّرة، تُعيد ترتيب العلاقة بين الذّنب والعقاب، وتُبرز هشاشة الجماعة أمام سخطٍ يتجاوز قدرة الإنسان على المقاومة، مؤكِّدًا بذلك البعد القدري والأخلاقي في تمثيل الكارثة.

وهكذا تتوالى المقاطع التراجيدية لتعكس أبعاد الأفعال الشنيعة الّتي تتماهى مع الوباء المدّمر، والّذي لا يتعلّق بأسباب بيئية بيولوجية فحسب، وإنّما لأفعال وسلوكات البشر المخزية، فعدم العدل في توزيع الثّروات، والتّمييز بين الفقراء والأغنياء يزيد من تفاقم الأزمات.

[1] ويليام شكسبير: **مأساة كريولانس**، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1981، ص 50.

***"ألاكستيم" تحوير صوتي أو تعريب لكلمة("Alceste" تُلفظ ألكِست أو ألاكست)، وهي شخصية أسطورية إغريقية مشهورة في التراجيديا اليونانية، (امرأة وهبت حياتها ليعيش زوجها " أديميتوس" لكنّ الإله هرقل أعادها من الموت.**

[2] المرجع السّابق: ص ص 63، 64.

ومن مسألة التّطهير من الرّجز والخطايا إلى الفوضى والحكم المستبدّ في مسرحيّة (عدوّ الشّعب) "لهنريك هبسن" **Hinrik–ibsen 1891–1983**، والّتي ألّفها عام 1882، وتدور رحاها حول بلدة فرنسية تعتمد المنتجعات السّياحية فيها كوسيلة للترف ولتحقيق اقتصاديات البلدة، يكتشف الدكتور **"توماس ستوكمان"** –من خلال التّجارب الّتي أجراها– أن وباء يهدد الصحة العامة للبلدة، فالمنتجع السّياحي لم يعد آمنا ويشكل خطرا على الجميع، ويتضح ذلك من خلال الحوار الّذي أجراه مع الصحفي "هورستر".

الدكتور: منشأة الحمامات كلّها ليست إلا بؤرة تجتمع فيها كل أنواع الأوبئة أؤكد لكم، وهي أكبر مورد للأذى والأضرار بالصحة العامة، فإن كل قاذورات "موليدال" وكل تلك الحثالات المتعفّنة تتسرّب إلى أقنية المياه المؤذية إلى الخزّان وتفسدها، كما أنّ نفس هذه السّموم المتعفّنة الملعونة ترشح وتنضح على الشّاطئ.[1]

يُعبّر الدكتور عن خوفه وقلقه، فيخبر شقيقه العمدة "بيتر" لكنّه يرفض نشر الخبر الّذي يقضي بغلق المنتجع ومقاطعة الزّوار له خوفا من العودة لبراثن الفقر، فيأمر أخيه بالتّراجع عن قراره، إلاّ أنّ الدكتور يرفض رفضا قاطعا، ويتشبث بموقفه عملا بضميره المهني والأخلاقي، فلا يجد غير زوجته "كاثرين" الّتي تسانده، في النهاية يهجم النّاس على بيت الدكتور "توماس ستوكمان" ويحطمونه، ويقومون بطرد أسرته، إلّا أنّه يبقى متشبثا برأيه، ويخرج قائلا أنّه: الرّجل الحقّيقي لكونه حافظ على القيم في ظل تردّي الأخلاق والضّمائر.

يبني الكاتب مسرحيّته على التّهكّم والسّخرية من الأوضاع القائمة، إذ لا يُصرِّح بنوع الوباء الّذي يصيب المياه الملوّثة، بقدر ما يُركِّز على إنكار أفراد الفئة المثقَّفة لحقيقة الوباء، كالمدير ورجال الصّحافة، وتزييفهم للحقائق وتمويهها، ممّا يدلّ على أنّ الوباء الحقيقي هو وباء الكذب والاحتيال الّذي ينخر المجتمعات نخرًا. وفي هذا السّياق، يُسلِّط الكاتب الضّوء على الماء، بوصفه مصدرًا لكلّ شيء، لتغدو المياه الموبوءة رمزًا للظّلم؛ فالماء أصل الحياة، وإذا فُقِدَت نَقاؤه غابت الحياة وغاب الصّلاح، فعمّ الفساد وتلوّثت المجتمعات.

وتُجسّد المسرحيّة الصّراع بين الخير والشّر، كما تُصوِّر الأنظمة القمعيّة الفاسدة الّتي تُحارب الأمين الصّالح، الّذي يُجلَدُ بسوط الرّأي العام، في مقابل تشجيع الفاسد الطّالح. ويغدو الشّعب، في هذا السّياق، عدوّ نفسه حين يظلّ يعتو في ظلّ الفساد ويُسهم في تكريسه، عوضَ الثّورة عليه.

[1] هنريك إبسن: **عدو الشّعب**، تر: إبراهيم رمزي، القاهرة مصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012، ص24.

يبدو أن المبدعين المسرحيين قد نذروا أقلامهم من أجل التّعبير عن الوباء القمعي الاستبدادي الّذي طغى في أوطانهم، فكلّما ذكر الوباء إلا ليسلط الكاتب الضوء عن تسلط الأنظمة وممارساتها غير اللائقة مع الشّعب، نجد مسرحيّة (**حياة غاليلو**)" **برتولد" Bortol Brecht 1898 1956**الّتي كتبها عام 1938 تناقش تيمة الوباء في المشهد الرابع من المسرحيّة بطريقة رمزيّة، وتدور أحداثها في "فلورنسا" أين ينتشر وباء مميت يودي بحياة النّاس، وينشر الخوف والفزع، ويتضح ذلك من خلال الحوار الّذي جرى بين "جاليلو" و"فرجينيا".

جاليلو: فرجينيا مالّذي يحدث؟

فرجينيا: أغلق الدير وأخرجونا منه، هناك خمس حالات طاعون في أركتيري

جاليلو: (ينادي) ستيورات سارتي

فرجينيا: أغلق شارع

يقال أن شخص مات في المدينة القديمة

جاليلو: وفي المستشفى ثلاثة يحتضرون، كما هي في العادة دائما، ظلّوا يحتفظون بالأمر سرًّا حتى اللحظة الأخيرة. [1]

يرفض "جاليلو" الرّحيل والهروب من الوباء، رغم الفرصة الّتي أتيحت له لذلك، من أجل إكمال أبحاثه العلمية، والّتي تدور حول مركزية الشمس، وأن الأرض تدور حول نفسها.

جاليلو: «سنيورا سارتي، أعتقد أنّه لا يجب أن أرحل، كل شيئ مضطرب، أنظري إنّ الأرصاد الّتي جمعتها في ثلاثة شهور سيُلقى بها في سلّة المهملات، إذا لم تكن لديّ ليليتين أخريين لأكملهما، أما هذا الوباء فموجود في كل مكان». [2]

لم يكن خوف" غاليلو" من الوباء بقدر خوفه من عدم إكمال مشروعه البحثي، فالوباء الحقيقي بالنسبة له هو وباء الجهل ونكران المعرفة، لذلك كسّر المخترع كل الحواجز، والقيود من أجل تحقيق حلمه.

[1] برتولد بريشت: **حياة غاليليه، تعريب بكر الشرقاوي**، سلسلة المسرح العالمي، دار الفرابي، بيروت، 1971، ص ص74 ، 75.

[2] المرجع نفسه: ص76.

وتستمرّ المأساة، من خلال مسرحيّة "الوباء الأبيض"، في الدّفاع عن حرّيّة الرّأي والفكر، وفي فضح آليّات القمع الّتي تمارسها الأنظمة الاستبداديّة ضدّ كلّ صوتٍ معرفيٍّ حرّ، مؤكّدةً أنّ معركة الإنسان الحقيقيّة ليست ضدّ الوباء، بل ضدّ ما يُنتجه من صمتٍ وتواطؤٍ وإنكارٍ للحقيقة.

ألّف "كارل تشابيك" **epekČ Carl** (**1938–1980**) مسرحيّة الوباء الأبيض عام (1937) واستلهمها من جائحة انفلونزا الّتي تفشت في أعقاب الحرب العالمية الأوّلى في أوروبا، وهي مسرحيّة تعكِسُ بعد نظرة، ورؤية ثاقبة.

وقد عالج فيها الكاتب موضوعات عديدة تتستر بالوباء، علّها تقلّل من حجم الدمار الّذي خلفته النازية تسلّطها والحروب وتوابعها، وهذا ما حاول الكاتب البرهنة عليه من خلال شخصية الطّبيب "غالين" الّذي بفضل حنكته وذكائه يكتشف الدواء لوباء التشينج المتفشي، وبحسّه الإنساني، وضميره الصّاحي يخالف العُرف الجاري فيشترط مقابل إيجاد الحلول للقضاء على الوباء أن يوقف رجال السّياسة والحكومات الحروب.

يبدأ الوباء من خلال الشّائعات الّتي تعلو في السّماء، ويتغافل النّاس عن السبب الحقّيقي وراء الوباء، ليفكروا في الجانب الدّيني والميتافزيقي.

«**المجدوم الأوّل: إنه الطّاعون، فهناك في كل بيت من شارعنا عدّة إصابات بالطّاعون...**

المجدوم الثّاني: لا طاعون ولاجذام، يقولون عنه إنّه الوباء الأبيض، لكن الأجدر بهم أن يقولوا عنه العقاب، مرض كهذا في الواقع لا يمكن أن يأتي من ذاته، إنّه العقاب إنّ الله يعاقبنا.

المجدوم الثالث: ياسيّدي المسيح يا الله ياسيدي المسيح يا الله– ياسيدي المسيح يالله»[1].

يرجع لجوء النّاس إلى الله، مهما اختلفت دياناتهم، إلى انهيار سلطة الأجهزة الحاكمة وعجزها أمام الأزمات، إذ لا قوّة تعلو على القوّة الإلهيّة في لحظات الانكسار الجماعي.

وفي هذا السّياق، يناقش الكاتب قضيّةً محوريّةً أفرزتها الأوبئة والكوارث، أو لعلّها كانت أحد دوافعها، تتمثّل في تقليص عدد سكّان الأرض والإبقاء على فئة الشّباب، بوصفهم القوّة القادرة على الاستمرار وإعادة البناء، وهي

[1] كارل تشبيك: **الوباء الأبيض**، تر: عادل كوركيس هرمس، دار الرّشيد للنشر، بغداد، 1979، ص 23.

الفكرة نفسها الّتي تناولها "دان براون" في روايته "الجحيم"، حيث يتحوّل الوباء من كارثةٍ صحيّة إلى أداةٍ إيديولوجيّة لإعادة ترتيب العالم وفق منطقٍ نفعيٍّ صارم.

«**المجدوم الأوّل: هنا سبب بالطبع فعددنا نحن البشر أصبح كثيرا في هذا العالم، وعليه يجب أن ينفق نصفنا، كي يكون هناك مكان للآخرين، هذا كل مافي الأمر، أنت خبّاز وستترك المكان لخبّاز ثان وأنا فقير وسأترك المكان لفقير ثان، كي يعوز ويجوع شخص آخر عوضا عني، لذا توجب حلول هذا الطّاعون بالنّاس**»[1].

وما يثير الانتباه في هذه المسرحيّة أنّ أسلوب إدارة الأزمة وإلزاميّة الحجر ومدة الشفاء وانتقال المرض، تتشابه إلى حدّ كبير مع فترة (كورونا)، وهو ما يعكس الرّؤية التّنبؤية للمبدعين، «**الدكتور جالين: إنّ العلاج يستغرق أربعة عشر يوما، يمكن أن أكون بعد أربعة عشر يوما على خير مايرام، هل تعمل سأعطيك ست حقن**»[2].

يُعرِب الدكتور غالين في نهاية المسرحية عن ثورته الأخلاقية والسّياسية ضد الرّأسمالية التي تسعى إلى صناعة أسلحة الدّمار الشامل، وتستغل المرض والفقر لإخضاع الإنسان، مهدّدةً الإنسانيّة ومصادرةً قيم الرحمة والتضامن، فهو من خلال موقفه، يجعل من العلاج ليس مجرد أداة طبيّة بل وسيلة لإيصال رسالة إنسانية، إذ يشترط على من سيستفيدون من الدواء التزامهم بالسلام ونبذ العنف، متجاوزًا الحدود التقليدية للعلاج الطبي ليحوّله إلى فعل أخلاقي–سياسي. ويجعل الدكتور غالين الشعب شريكًا له في هذه الثورة، مستغيثًا بهم ورافعًا صوت الإنسانية الجماعي ضد الظلم والاستبداد، بما يحوّل المسرحية إلى نقد صريح للأنظمة التي تضع الربح والسلطة فوق الحياة البشرية.

ومن هذا المنطلق، يصبح المرض والوباء رمزًا للتّهديد الذي يواجه المجتمع، بينما العلاج المشروط يُمثّل الخيار الأخلاقي والمسؤولية الجماعية التي يجب أن يختارها الإنسان للحفاظ على الإنسانيّة.

«**الدكتور غالين: (...) أخبروهم إنّهم خلافا لذلك سيمووتون بالجذام، فالدواء ضدّ مرض تشينج دوائي أتفهمون؟ ولن أعطيه لهم مالم ... مالم يعدوا بإنّهم لن يتقاتلوا بعد الآن**»[3].

تنتهي المسرحيّة بمقابلة الدكتور للحشود الثائرة الّتي تتجمّع رافعة شعارات تنادي بالحرب، فيهتف الدكتور بشعارات ضدّ الحرب، ويخالف الّتيار فيعتبروه خائنا فيردونه قتيلا.

---

[1] المرجع السّابق: ص 24.

[2] المرجع نفسه: ص 84.

[3] المرجع نفسه: ص 63.

يمثل موت "غالين" إنذارا بتغلغل النّازية، ووأد كلّ صوت في العالم ينادي بالحرّية والعدالة، ويطالب بتحقيق الأمن والأمان في البلدان، وهو ما يحدث في وقتنا الحالي في ظل تفشي الأوبئة والحروب المدمرة.

وفي عام 1948 كتب ألبار كامي: Albert camus (1913-1960) مسرحيّة (حالة طوارئ)، وهي تقترب من المسرحيات التراجيديّة الّتي ترى في الوباء لعنة إلهية تستوجب التّطهير من الآثام، فمسألة الانتقام الإلهي يُعدّ عقيدة توارثتها جُل الأديان السماوية.

القسيس: اقتربوا ليعترف كل منكم علنًا بأسوء ما اقترف، افتحوا قلوبكم أيّها اللّعناء، وليجهر كلٌّ منكم للآخر فالشرّ الّذي اقترفه والّذي كان في نيّته اقترافه، وإلا فسيختقكم سمُّ الخطيئة ويقودكم إلى الجحيم، كما يفعل أخطبوط الطّاعون، وأنا من جهة أتهم نفسي بأنني كثيرا ما قصرتُ في تقديم الصدّقة. [1]

تناقش المسرحيّة إلى جانب ذلك موضوع الحكم الفاسد والتّعصب الّذي مارسه الحاكم الأناني على رعيّته، فيُتخد الطّاعون الّذي يحاصر مدينة "قادش" الأندلسيّة، ويطوقها من كلّ مكان ككناية عن الوضع القائم برّمته.

يظهر الشاب "دييجو" كمعارض للفكر الاستبدادي القمعي فيرفض الاستسلام والخنوع للطّاعون ولايهابه، فهو يفضل الموت بكرامة على العيش في مهانة، يدور حوار بينه وبين الطّاعون الّذي شخّصه الكاتب واتّخده استعارة للوضع القائم.

الطّاعون: لاسعادة لك من دون إيذاء الآخرين

دييجو: إنني لم أولد لأقر مثل هذه العدالة

الطّاعون: من الّذي يطلب إليك إقرارها؟ إنّ نظام العالم لا يتغير وفق رغباتك، وإذا أردت أن يتغير فتخلّ عن أحلامك ولا تحسب إلا حساب ماهو واقع.

دييجو: كلّا لابدّ أنني أعرف الوصفة، لابدّ من القتل لإلغاء جرائم القتل، واللّجوء إلى العنف لعلاج الظلم، منذ قرون وهذه الحال تدوم، ومنذ قرون ساد جنسك يملأون بالقيح جراح العالم بحجة علاجها. [2]

[1] ألبار كامي: **حالة طوارئ**، تر و تح: كوثر عبد السلام، المجلس الوطني للثقافة والفّنون والآداب، الكويت، ط2، 2009، ص39.

[2] المرجع نفسه: ص ص111 ، 112.

لم يتقبل "دييجو" ظلم العالم، وقسوته ممثلا في الطّاعون الّذي يعترف بقوته وجبروته، وسطوته على الضعفاء من أجل سيرورة الكون، ففضّل الموت بشرف على العيش بوصمة العار، فهو الوحيد من بين الملايين من ثار على الوضع، وأراد التّغيير.

دييجو: كنت متعطشا للشرف، فهل لا أجد الشرف إلا بين الموتى؟

الطّاعون: لقد سبق لي أن قلتها، إن الكبرياء تقتلهم، ولكن هذا الأمر مضن بالنسبة إلى الرجل المسن الّذي أصبحته

(بصوت ينم عن قسوة) استعد

دييجو: إني مستعدا.[1]

يستسلم "دييجو" لمخالب الطاعون، إذ يدرك أنّه لا رحمة فيه ولا شفقة، حيث يتوغّل في جسده كما تتوغّل الأنظمة الفاسدة في المجتمعات. ويُعَدّ هذا تصويرًا انزياحيًّا، استخدمه الكاتب ليدلّل على قضايا أعمق تتجاوز المرض ذاته، تتمثّل في غياب الكرامة والعزّة، وحلول الظّلم والقسوة محلّ العدل والمساواة. وفي هذا السياق، يبحث «دييجو» عن المبادئ في عالم الموتى، متطلعًا إلى تحقيق المساواة بين جميع النّاس.

تُقبل "فكتوريا" وتتوسّله أن يأخدها معه، لكنه يرفض ذلك قائلا : «**كلّا إنّ هذا العالم في حاجة إليك، إنّه في حاجة إلى نسائنا لكي يعلّمن النّاس الحياة، أمّا نحن فقد كنّا دائما غير قادرين إلّا على الموت**» .[2]

وهي إشارة من المبدع أنّ المرأة هي أساس بناء المجتمعات، تصلح بصلاحها، وتفسد بفسادها.

ومن التراجيدية المحزنة مع «سوفوكليس» و«ألبار كامي» إلى الكوميديا المرعبة مع "يوجين أونسكو" (**1909–1994**)، في رائعته "الخراتيت" التي كتبها عام **1959**، دارت أحداثها حول وباء «الخرتتة» الذي يصيب سكان بلدة فرنسية بعدوى تبدأ بالانتشار بين الناس، فتتصلب جلودهم ويخضر لون بشرتهم، وتنبت في مقدمة رؤوسهم قرون ليصبحوا كوحيد القرن. لا ينجو من هذه العدوى إلّا شخص واحد يُدعى «برانجيه»، محافظًا على آدميته، وهي إشارة

[1] المرجع السّابق: ص114.

[2] المرجع نفسه: ص119.

من الكاتب إلى طغيان سياسة القطيع، التي مثّلها بالخراتيت المتشابهة والمتحالفة مع بعضها دون أدنى تفكير أو تخطيط، فتدمر الحضارة وتنشر الفوضى والعبثية.

تعكس هذه المسرحية، من خلال التحوّل الرمزي لأفراد المجتمع، نقدًا اجتماعيًا وسياسيًا عميقًا، يبرز هشاشة البشر أمام آليات الطاعة العمياء وغياب الوعي النقدي، كما توظّف الكوميديا السوداء لتسليط الضوء على الانحلال الأخلاقي والاجتماعي.

ب. المسرح العربي:

لم يكن المسرح العربي بمعزل عن الأوبئة والأمراض الّتي تحصل في العالم، لتشكّل الكتابة المسرحيّة السّلاح الّذي يعتصم به المبدع لمجابهة الأزمات، فجاءت النّصوص المسرحيّة العربيّة مستوحاة إمّا من نصوص غربية أو من تأليف المبدعين أنفسهم، وهذا ما أشار إليه كثير من المنظّرين والفلاسفة، فيرى" **كارل ماركس**" أن «**الأدب واقعة اجتماعيّة تاريخيّة، وأن الكاتب يُعبِّر في أعماله عن وجهة نظر الطبقة الّتي ينتمي إليها بوعي أو بغير وعي**»[1]، بمعنى أنّ الأديب لا يستطيع أن يكتب بمنأى عن الواقع، ولا الطبقة الّتي ينتمي إليها، فهو يعبر عن معاناتها وأزماتها بغض النظر عن إيديولوجيته سواء بوعي أو دونه.

- **الملك أوديب: توفيق الحكيم (1949)**

ألهمت أسطورة (أوديب) الإغريقية العرب فنسجوا على منوالها أجمل المسرحيات، فكتب "توفيق الحكيم" (الملك أوديب)، وكتب "علي أحمد باكتير" (مأساة أوديب)، وغيرهم من المبدعين العرب، وسنسلّط الضوء على مسرحيّة "الملك أوديب" لتوفيق الحكيم نظرًا للشهرة الّتي نالتها في الوسط الفّني والإبداعي.

لقد حافظ "توفيق الحكيم" على جوهر الأحداث الرّئيسة مع بعض الفروقات الطّفيفة الّتي تفرضها رؤيته الفكريّة والإبداعية، فقد استهل المسرحيّة بحلول الوباء كلعنة إلهية بسبب زواجه من أمّه دون علمه بأنها والدته، وقتله لوالده الملك دون علمه بأنّه والده، وانتصاره على الهول بعد معرفة السر، الّذي بفضله تربّع على عرش طيبة، وماهي إلّا فترة يعيش فيها "أوديب" ملكا سعيدا رفقة زوجته وأوّلاده، حتى يبدأ الحلم في التبدّد، وتتحول السماء الصافية الّتي تعلو عرش طيبة إلى غيمة سوداء تنذرها بالانهيار والموت، وذلك بظهور الطّاعون الّذي ينثر الدّمار ويحصد الأرواح، فيتوسل الشعب للملك لإنقادهم من الهلاك.

[1] سمير سعد الحجازي: **النّقد الأدبي المعاصر قضاياه واتجاهاته**، القاهرة، دار الآفاق العربية، ط1، 2001، ص37.

(أوديب) يا من أنقدت هذه المدينة من (أبي الهول) أنقدها اليوم من هذا الطّاعون! إنّ الشّعب الّذي نادى بك بطلا، وأجلسك على عرش هذا الوطن كي تدرأ عنه المِحن – ليطالبك الآن بأن تهب لنجدته وأن تنهض لمعونته!

أوديب: شعبي التّعِس... إنّي لست نائما عن آلامكم ولا غافلا!

فأنا أتوجّعُ لما أنتم فيه الوجيعة، ولست ناسيا أنّكم رفعتموني إلى هذا العرش لأحميكم، وأنّكم تنتظرون مني عملاً يُنقدكم...فدعوا لي وقتًا للتفكير. [1]

وفي مسرحيّة(أوديب) "لسوفوكليس" أيضا يطالب الشّعب الملك أن ينقدهم من الهلاك «**إنّ هذا البلد يسميك المنفق له بسبب حميتك في الماضي في خدمته، فلا تدعه اليوم يعلق به ذكرى حزينة عن حكمك وإنك بعد أن أنهضته تركته ينهار**[2]».

«**أوديب: يا أوّلادي المساكين! لقد جئتم إليّ محمّلين بأماني لست أجهلها، بل أنا أعرفها كل المعرفة، أنا أعلم أنّكم تعانون المتاعب، لكن أيًّا ما كانت متاعبكم، فليس من بينكم من يعاني المتاعب أكثر مني(...) فإن قلبي يتبين من أجلنا ثيبا كلها**». [3]

فأوديب لم يتملّص من مسؤوليته اتجاه شعبه وبلاده الّتي يقطن فيها، "فطيبة" هي المكان الّذي وجد فيه السّعادة والسّكينة رفقة زوجته وأوّلاده، وهي المكان الّذي رفعه فيها قومه إلى حيث يستحقّ الرّفع فقد صار ملكا يدير العرش، طبعا هذا قبل حدوث المأساة ومعرفة حقيقة أوديب المؤلمة كونه زوج أمه وقاتل والده دون أن يدري.

- **مسرحيّة يميت ويحيى: نجيب محفوظ (1967)**

كُتبت المسرحيّة بعد نكسة حزيران، وتعالج الوباء بطريقة رمزيّة غامضة من خلال شخصيتين، شاب فتي وقوي وطبيب، يتحاور الإثنان حول الوباء واستفحاله، ويشير الفتى إلى استفادة الأطبّاء من الأمراض والأوبئة وإنّهم الفئة

[1] توفيق حكيم: **الملك أوديب**، دار مصر للطّباعة، مصر، ط1، (دت)، ص 65.

[2] المرجع نفسه: ص101.

[3] المرجع نفسه: ص101.

الأكثر ثراءً وغِنًى، لكنّ الطّبيب ينفي ذلك ليؤكد أنَّ الوباء عادل ولا يفرق بين الفقراء والأغنياء، فهو يبثُّ سمومه على الجميع.

الطّبيب: الوباء كالعادة يأتي من الخارج دائما

الفتى: ربما لكنه يستفحل في البيئات الفقيرة

الطّبيب: استفحل هذه المرة في البيئات الراقية!

الفتى: ظاهرة غريبة تستحق الدراسة[1]

يمثّل هذا الحوار بين الطّبيب والشاب صداما بين رؤيتين متناقضتين للعالم: رؤية الطّبيب الّتي تنزع نحو الموضوعيّة والمنطق، إذ يرى في الوباء ظاهرة طبيعيّة لاتعرف التّمييز، مصدرها غير معروف، وتضرب بلا انتقاء، وكأنّها تعيد توزيع الألم بعدالة صارمة لا تخضع لمنطق البشر.

وفي المقابل، تعبّر رؤية الشّاب المريض عن الوعي الاجتماعي للنّاقد، إذ أنّ نتائجه تكشف هشاشة البنية الطبقيّة، فالفقراء هم دائما الأكثر عرضة لحمل العدوى، لأنّ المرض يكثر في بيئاتهم المتدهورة تربة خصبة للانتشار.

ومن خلال هذا التّباين، يطرح المقطع إشكاليّة مفادها هل العدالة واللّامساواة تسود في زمن الأوبئة؟ وهل يمكن اعتبار الوباء كائنا محايدا، أم أنّه مرآة تكشف اختلال ميزان العدالة في المجتمعات.

فحين يؤكد الطّبيب أنّ الوباء عادل، يبدو كمن يخفي خلف عبارته مرارة الإدراك بأنّ العدالة الوحيدة المتبقيّة في هذا العالم هي عدالة الموت.

إنّ هذا الحوار القصير يختزل رؤية فلسفيّة عميقة تحيل القارئ إلى التّأمّل في العلاقة بين الإنسان والقدر، بين العلم والواقع، وبينما يحاول الطّبيب أن يفسّر، يحاول الشّاب أن يفهم، وبين التّفسير والفهم تتكشّف مأساة الإنسان أمام الوباء، لا بوصفه تهديدا صحيّا فحسب، بل حدثا وجوديّا يعيد مساءلة معنى الحياة ذاتها، وحدث فكري عميق يرتبط بالعقل والوعي الإنساني، وهو ما أكده الطّبيب في الحوار مع الشّاب:

الطّبيب: إنك تحاور وتداور، ولا تقصد إلى هدفك رأسا

[1] نجيب محفوظ: **المسرحيات**: دار الشروق، القاهرة، مصر، ط2، 2008، ص17.

الفتى: معذرة

الطّبيب: وهذا هو أول أعراض الوباء[1].

من خلال الحوار الذي جرى بين الشاب والطبيب، يتضح أن الوباء في المسرحية يتجاوز كونه مجرد حالة طبية أو تهديد صحي، ليصبح رمزًا للأزمة الفكرية والوجودية التي يواجهها الإنسان في لحظات التردّد والاضطراب.

فالوباء هنا يعكس حالة شلل القرار والإحجام عن الاختيار بين مسارات الحياة المختلفة، فيصبح الشاب محاصرًا بين اتباع متع الحياة وزخرفها، ممثلة في الفتاة، وبين التمسك بالكرامة والحق والانتقام عن طريق استرجاع مكانته وكرامته المهدورة.

كما أن المسرحية، المكتوبة بعد نكسة حزيران، تمنح الحوار بعدًا تاريخيًا وسياسيًا، حيث يرمز الشاب إلى الحاضر والمستقبل الذي لا يزال يبحث عن طريقه وسط صعوبات الواقع، بينما تمثل الأشباح الماضي التعيس والأخطاء السابقة التي لم يتم تجاوزها بعد.

ومن هذا المنطلق، يصبح الوباء ليس مجرد مرض جسدي، بل حالة استعاريّة تمثل الانقسامات الداخلية للفرد والمجتمع، والصراع بين العقل والعاطفة، بين الماضي المؤلم والطموح نحو حياة كريمة ومستقبل أفضل، مما يجعل النص المسرحي غنيًا بالطبقات الرمزية التي يمكن استكشافها ضمن دراسة الأوبئة في الأدب.

- **مسرحيّة الحب في زمن الطّاعون: عبد الخالق العامري (2011)**

تحمل المسرحية لنا مشاعر مختلطة، تمتزج فيها رقة الحبّ بما يقابله من بشاعة القتل والإجرام. تدور أحداثها حول قصة حب بين زوجين تعاهدا على ألا يفترقا مهما كانت الظروف، حتى إذا حلّ الطاعون بالمدينة وتحولت أعداد الموت المتفاقمة إلى رهاب يخيّم على الزوج، ويقض مضجعه خوفًا من الموت الذي يحرمه سعادة الحياة مع زوجته.

تحلم الزوجة بأنّ خمسة من أفراد العائلة سيموتون، فيتردد صدى هذا الكابوس في أرجاء المنزل، فيقرر الزوج دون تردّد أن يقتل خمسة من أفراد عائلته ليبقيهما على قيد الحياة هو وزوجته، وفي حالة من الهستيريا يبدأ برمي والديه من الشّباك في مشهد يفيض بالرعب والأسى، متسلّحًا بأقصى أنواع العصيان والعقوق. وبعد أن يُتمّ مهمته الأولى، يخطط للضحية الثالثة، فيطلب من زوجته إجهاض جنينها، فترفض، فيتأجج الصراع الداخلي بين الحب والخطيئة، بين

[1] المرجع السّابق: ص18.

الرغبة في النجاة وارتكاب الممنوع، لتتبلور أمام المشاهد مأساة أخلاقية ونفسية عميقة تتجاوز مجرد السرد إلى استكشاف مظاهر الرعب الإنساني.

البداية قائلة: «**لاشيء يستطيع أن يسرق مني قدري في أن أكون أما**».[1] وتحت توسلات الزوج المهووس برهاب الموت تدعن لرغبته مُكرهة، فيصير عدد القتلى ثلاثة.

وفي المشهد الأخير تتّشح الزّوجة بغطاء الكفن، فيسلّل سارق إلى المنزل، يغريه منظر الكفن الّذي سيجلب له الكثير من المال في زمن ازدادت فيه التجارة بالأكفان بسبب ارتفاع أعداد الموتى، تصرخ الزّوجة مرتعبة لرؤية السّارق الّذي كان يخال أنّها جثة مغطاة، فينهال الزوج عليه بالضرب فيسقط مغشيا عليه، ثم يرميه من أعلى الشرفة، ومع استمرار الصوت الّذي ينادي بالموت يفكر الزّوج في الضّحية الخامسة فيتاجر بشرف زوجته ويهددها حاملا السّلاح بأن تغري الشاب وتستدرجه لدخول المنزل، فيحدث ذلك فعلا ويخرج الزوج ملطخا بدماء الضحية الخامسة، فتخرج الزوجة هاربة من هول ما رأت وتحملت قائلة: «**لاطاعون هنا لا طاعون في الخارج، إنه أنت الطّاعون أنت، أنت، أنت**».[2]

يصوّر الكاتب في الرواية الصراع بين الحياة والموت، مبرزًا بشاعة الإنسان حين يتحوّل إلى وحش كاسر يتجرد من إنسانيته في سبيل البقاء والنجاة بنفسه، غير آبه لفظاعة أفعاله. هذا النسق المعلن يقدّم المشهد الخارجي للصراع والتوتر، أما النسق المضمر فيكشف الأزمة الأخلاقية والوجودية للإنسان، حيث تُفضح هشاشة القيم الإنسانية في مواجهة الظروف القاسية، ويظهر الصراع الداخلي بين الغريزة والضمير.

كما يشير النص ضمنيًا إلى انهيار التضامن الاجتماعي واشتغال الفرد بالمصلحة الذاتية على حساب الآخرين، بما يبرز طبيعة الإنسان الحقيقية في أوقات الكوارث.

ومن هذا المنظور، تتحوّل الرواية إلى دراسة رمزية لكيفية كشف الظروف القصوى عن الأبعاد المعلنة والمضمرة للسلوك البشري، مجسّدة صراع الإنسان مع ذاته ومع العالم المحيط به، وما ينطوي عليه ذلك من تبعات اجتماعية وأخلاقية عميقة.

[1] عبد الخالق عامري: عرض حب في زمن الطاعون، https://arabis.rt.com تم الاطلاع على الموقع 2025/08/06.

[2] المرجع نفسه: م ن.

- **مسرحيّة الوارثون: رشا الحسيني (2021)**

مسرحيّة شعريّة تدور في زمان الوباء الفيروسي وهو الطّاعون، وتحكي قصة حب تجمع بين "فوّاز"و"دميانة"، لكنّ الطّاعون الجارف جاء ليحول بين حبهما، فتندثر الآمال وتتبدّدُ الأحلام في غد واعدٍ مشرق يجمع بين الحبيبين، يخبر الرّاعي –الّذي اعتاد سماع إنشاد صديقه– فوّاز" بأن حبيبته تحتضر بداء الطّاعون وعليه الالتحاق بها قبل فوات الأوان، فيهرول فوّاز للقياها غير مبال بالتقاط العدوى.

فوّاز(بعد لقائها): دميانة

(يحضنها باكيا): حبيبتي...ماذا فعلت بنا الأيام؟!

دميانة أبعد فؤادك وابتعد

(فوّاز) روحان حلاّ في جسد

دميانة: أخشى تصيبك لعنتي

(فوّاز): إنّي بدونك لا أحد.[1]

في هذا المشهد بين فوّاز ودميانة، يستخدم الكاتب الحوار المكثف ليبرز تأثير الأوبئة على العلاقات الإنسانية والحياة العاطفية، على المستوى المعلن، يظهر الحب المتبادل بين الشخصيتين، والتوتر الناتج عن مرور الزمن والأحداث القاسية، فضلاً عن الصراع بين الرغبة في القرب والحرص على سلامة الآخر (أخشى تصيبك لعنتي).

أما على المستوى المضمَر، فإن الوباء يعمل كرمز للأزمة الإنسانية والاجتماعية، حيث يفرض قيودًا على التواصل والحرية العاطفية، ويجعل العلاقة اختبارًا للغريزة والحب على حدّ سواء. المشهد يعكس الصراع بين الحب والرغبة في البقاء، ويجعل الشخصيات تعيد تقييم خياراتها وقراراتها في مواجهة الخطر الوجودي.

وهكذا، يتحوّل الحوار العاطفي إلى مرآة للصراعات النفسية والاجتماعية التي يخلقها الوباء، مؤكّدًا على أن تجربة الأوبئة في الأدب تتجاوز البعد الطبي لتصبح أداة رمزية لاختبار القيم الإنسانية والصراعات الداخلية للذات والمجتمع.

[1] رشا حسيني: **الوارثون**، سلسلة كتاب طيوف تصدر عن يسطرون، مصر، ط1، 2021، ص15.

كما تناقش المسرحيّة واقع الحياة الاجتماعيّة والسّياسية في مصر «**عصر دولة المماليك وبداية قدوم العثمانيين، وكيف انتشر الطّاعون الّذي أباد العباد**»[1]. ثم تنتهي بسقوط دولة المماليك على يد السلطان سليم.

- **مسرحيّة كنّا واحد: المخرج خالد جلال (2022)**

وهي عرض تعبيري يعتمد الإضاءة والحركة وتتخلّله مقاطع موسيقية من مختلف الأغاني التّراثية والجديدة، مستوحى من مسرحيّة تخريف ثنائي "ليوجين يونسكو" شارك فيها أربعة وعشرون شابا من جنسيات مختلفة، تعبّر عن الخوف والحزن مقابل الفرح والأمل، وتدور أحداثها حول جائحة (كورونا)كحدث مصيري جعل الأجيال تعبّر عنه من زوايا متعددة.

تبدأ المسرحيّة بدخول مجموعة من الشّباب يتحدثون بكل لغات العالم، ثم تدخل فتاة من بين أصدقائها رافعة صوتها متسائلة باللهجة المصرية: «**هو إحنا في البداية كُنّا إيه؟**»[2].

ثم يليها تجمع مجموعة من الأطّباء يلتفون حول الشّهداء الّذين أبادتهم كورونا، وفي المشهد الثّاني تظهر فتاة كانت في سفر تريد العودة إلى بلادها، فتسمع أنّ هناك مرض خطير سبب في غلق المطارات، فتتضرّع إلى الله باكية «**يا الله اجمعني بأهلي كما جمعت يوسف بيعقوب**»[3].

يقول الرّاوي في لحظة واحدة توقف النّاس عن التّجمع والخروج و اختفى الزّحام، أغلقت المساجد والمطارات والمدارس، وكأنّ الزمن توقّف بنا، ثمّ يتابع الرّاوي سرد الأحداث بصوت جهوري ينفطر حزناً وألما على أصحابه « **كنت أظن أنني وحدي، حتى رأيتهم مثلي**»[4].

ممّا يدل على تشابه هموم البشريّة و توحّد مخاوفها، فبقدر ما أبعدت كورونا النّاس عن بعضهم البعض بقدر ما جمعتهم.

تتوالى المشاهد الّتي تتخلّلها أغنيات جماعية من الزّمن الجميل تبثّ الأمل في الجمهور وتبدّد عنهم الخوف والقلق، ثم يظهر تاجر فاسق يعطي الأوامر لعملائه للاستيلاء على أكبر عدد من الكمامات والأدوية والحقّن، وغيرها

---

[1] المرجع السّابق: ص18.

[2] خالد جلال: **كنّا واحد**، https://elcinema.com تم الاطلاع على الموقع بالتاريخ 2025/08/06.

[3] المرجع نفسه:م ن.

[4] المرجع نفسه: م ن.

من الوسائل الّتي يعتمدها المريض من أجل الشفاء أو للوقاية من الوباء، فتظهر في هذه اللحظات شابة تتوسل التاجر الجشع بأن يُغيثها بكرامة أو حقنة تساعد والدها على الشّفاء، إلّا أنّها ترجع خائبة، يعكس المشهد سيطرة وجشع الأغنياء في زمن (كورونا)، فهم يستثمرون الأزمة لخدمة مصالحهم وتحقيق مآربهم.

ينتهي المشهد الأخير بقدوم مجموعة من الأطبّاء يرتدون مآزر بيضاء، ويعبّرون عن حزنهم لفقد زملائلهم الّذين ضحوا بأنفسهم من أجل إنقاذ غيرهم، ثم يقف جميع الممثّلين على خشبة المسرح شابكين الأيادي و كلّ واحد منهم يحمل عمل بلاده، ممّا يعطي لونا آخر من التّضامن والتآخي في ظلّ الأزمات.

3. الأوبئة في الرّواية

يزخر الأدب العالمي بمختلف الرّوايات التي تناولت الأوبئة في متونها الإبداعية وعبّرت عن هذه الظاهرة بدرجات مختلفة، كما اعتبرها المبدعون حالة نادرة تنبّئ بالرّعب والخوف لا يمكن التغافل عنها.

وتعدّ الرواية من أهمّ الأجناس الأدبيّة التي استطاعت أن تحاكي تيمة الوباء بصفتها أفضل ممثّل للواقع، فهي تستشرف وقوعه وتُندر بحصوله قبل أن يحدث، مثل رواية نهاية العالم للكاتب الأمريكي "ستيفن كينغ" (1979)، وحبّ في زمن الكوليرا "لغابرييل غارسيا ماركيز"، والطّاعون "لألبير كامو".

وعلى غرار الأدب الغربي، لم تكن الرّواية العربية بمنأى عن ذلك، إذ تعاملت مع الوباء بوصفه حدثًا ثقافيًا واجتماعيًّا كاشفًا لاختلالات البُنى القيميّة والسّلطويّة، ومجالًا سرديًا لتفكيك أزمات الإنسان العربي في لحظات الخطر والانهيار.

وقد تجلّى هذا الوعي السردي في عدد من الرّوايات العربية التي جعلت من الوباء محورًا بنيويًا أو دلاليًا في تشكيل خطابها، حيث تنوّعت المقاربات بين التّمثيل الواقعي للتّجربة الوبائية والتّوظيف الرّمزي للمرض بوصفه استعارة لانهيار القيم وتفكك النّظام الاجتماعي وهيمنة الخوف والعنف والإقصاء.

وتكشف هذه الأعمال، على اختلاف سياقاتها التّاريخيّة والجغرافية، عن انشغال الرواية العربية بمساءلة علاقة الفرد بالجماعة في زمن الكارثة، وتعريّة آليات السلطة والهيمنة، ورصد تحوّلات الوعي الجمعي في مواجهة الفناء.

ومن أبرز هذه الأعمال، رواية ملحمة الحرافيش "لنجيب محفوظ" (1977)، وغيرها من الرّوايات التي استثمرت الوباء لإظهار الأزمات الاجتماعيّة والثّقافية، والاختلالات القيمية، والصّراعات بين الفرد والجماعة، بما يكشف أبعادًا رمزية وواقعيّة للوباء في المجتمعات العربية.

وفي هذا الإطار، سنستعرض أبرز الرّوايات العربية التي تناولت ثيمة الوباء، موضّحين كيف عالجت الكارثة بوصفها حدثًا اجتماعيًا وثقافيًا، وما أفرزته من أزمات وقيم وسلطات داخل المجتمع.

أ. الرّواية الغربية:

- **رواية الديكاميرون: جيوفاني بوكتشيو Boccaccio (1353)**

تنتمي إلى أدب أواخر القرن الرّابع عشر، وهي قصة إطارية تتكون من 100 حكاية، يرويها مجموعة من الشبّان والفتيات الّذين يهجرون إلى ريف (فيسولي)، ويجتمعون في بيت معزول فهمّ هربا من الموت الّذي يلاحقهم بسبب وباء الموت الأسود، «**الحياة تهرب...أجل، فعام 1348 هو عام الموت، رجال ونساء، بغض النّظر عن السّن ودون النظر ودون تمييز لوضعهم الاجتماعي، يخلفون شبابهم وثروتهم وينزلون أفواجاً للقبور**[1]»، وقد لعبوا في هذا المنزل المعزول أدوارا كلّ يوم، منها الملك و الملكة من أجل التّسلية، وكسر رتابة الحجر الصّحي، وقد وصف الكاتب في الرّواية العلاقات الاجتماعيّة واستقرارها، ومدى عمقها واضطرابها بأسلوب يجمع بين النّقد والسخرية، والحقّيقة و الخيال.

ومن عالم خيالي ماتع إلى عالم موبوء بالفساد مع "دان براون" **Dan Brown** في رواية الجحيم الّتي ألّفها 2013تدور أحداثها حول عالم شهير يدعى"برتراند زوبرست" « **يحاول القضاء على مشكلة التّضخم السّكاني باختراع فيروس سمّاه انفيرنو نسبة للكوميديا الإلهية لدانتي، يعمل هذا الفيروس فيروس يقوم على إدخال المعلومات إلى الخليّة الّتي يهاجمها** (...) **إذ عوضا عن قتل الخليّة المضيفة، يقوم الفيروس النّاقل بإدخال حمض نووي محدّد مسبقا إلى تلك الخليّة حيث يعدّل الجينوم**».[2]

إذن يقوم بتعديل الجينات الوراثية للحاملين له، كما يسبب العقم لثلث السكان لكونه يحمل فيروسات هجينة يصعب إيقافها او التحكم فيها.

انطلق العالم الكيميائي من فرضية أن الجنس البشري هو عبارة عن سرطان يجب استئصاله لأنّه يستنفد الطّاقات و الثروات الطبيعية ويسبّب في اختلال طبقة الأوزون، بسبب غازات السيّارات والمصانع الّتي يستهلكها المخرّبون من

[1] جيوفاني بوكاتشيو: **الديكاميرون**، تر: صالح علماني، دار المدى للثقافة والنشر، العراق، ط1، 2006، ص22.

[2] دان براون، **الجحيم**، تر: زينة إدريس، الدّار العربيّة العلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2013، ص 400.

البشر، والحروب المدمّرة، وانتشار الفقر والمجاعة حسب نظر العالم "زوبرست"، لذلك وجب التّقليل من فرص الإنجاب والحدّ من التكاثر البشري الّذي لن يعود على العالم بالفائدة بقدر ما يسبب له المضرة.

كما اعتبر العالم أنّ الطّاعون الّذي تفشى في أوروبا في القرن الرابع عشر وقضى على ثلثي سكّانها طاعونا محمودا، فقد أصبحت أوروبا آنذاك في أوجّ ازدهارها وعرفت عصر النّهصة بفضل الطّاعون الّذي أحدث توازنا في الكون.

بعد أن يصنع "زوبريست" الفيروس يقدم على الانتحار، فيظهر "لانغدون" عالم رموز يستيقظ ليجد نفسه فوق سرير مستشفى وأمامه الطّبيبة "إليزابيت سينكسي" رئيسة منظمة الصّحة العالمية، لتخبره أنّه أصيب بطلق ناري في رأسه وبجانبه أسطوانة ملغّمة بالرّموز والشّفرات.

يخوض " لانغدون" رفقة "سيينيكى" رحلة مليئة بالمفاجئات والعجائب من أجل الحدّ من انتشار الوباء الّذي صنعه "زوبرست" ومات، وبعد مدّة في التّوغّل في عالم الفوضى والرموز والتّاريخ والآثار الّتي تتعلق بإيطاليا، يعثر "لاندغون" على مكمن الفيروس لكن الأوان يكون قد فات فقد وجد الكيس مفتوحا مما ينذر بانتشار الفيروس في العالم.

- **رواية الطّاعون: ألبار كامي (1947)**

وتعدّ من أشهر الرّوايات الّتي ألفها الفرنسي الوجودي "ألبار كامي" عام 1974، وقد لاقت انتشارا واسعا في الأوساط الأدبيّة الإبداعيّة، وإقبالا كبيرا من القُرّاء، ونال على إثرها جائزة نوبل في الأدب، عرّج فيها الكاتب على وصف الفترة الحالكة بين فرنسا والجزائر والممتدة بين (1939-1942)، يبدأ الطّاعون من خلال اكتشاف الطّبيب"ريو بيرناك" جرذا ميّا أمام منزله فلم يعره اهتماما في بادئ الأمر لكن مع تكرار الحادثة يتساءل الدكتور «**أمن المعقول أن يكون الطّاعون**».[1]

بعد فترة يجتاح وباء الطّاعون مدينة "وهران" فيزداد عدد الوفيات، والموتى الذين كانوا يُدفنون في مقابر المدينة ثم المقابر الجماعيّة، وعندما ارتفع عددهم بطريقه مهولة أصبحوا يحرقون فلا يبقى منهم إلا الرّماد، تتحول "وهران" إلى مدينة أشباح منعزلة عن العالم، وتتنوع الشخوص في الرّواية بتنوع أحداثها.

[1] ألبار كامي: **الطّاعون**، تر :كوثر عبد السلام البحيري، دار الثّقافة العربيّة للطباعة، القاهرة، 2002، ص 4.

و مع رواية **حب في زمن الكوليرا:1985 "لغابريال غارسيا ماركيز"** يظهر الوباء في ثوب آخر يجمع بين الموت والحبّ في جسد واحد إنّه الكوليرا.

تعدّ الرّواية من أهم الرّوايات العالمية الّتي عالجت وباء الكوليرا أو ما يعرف بداء الكلب الّذي اجتاح العالم، ووصفت أفظع حالات الاحتضار وامتلاء المقابر بالجثث الإنسانيّة المتقيحة، واحتقان الهواء بأبخرة سراديب الدّفن، كما سجّلت حالات الرّعب والمخاوف النفسيّة الإنسانيّة، وصورت ضعف الإنسان وهشاشته أمام شبح الموت، وأبيح القتل الرحيم، وأحيط الأغنياء بهالة من القداسة والتّبجيل حتّى في الدّفن، «**فكان بعض الموتى البارزين يدفنون تحت بلاط الكنائس إلى جوار الأساقفة و المستشارين والآخرون الأقلّ ثراء، يدفنون في فناء الأديرة، أما الفقراء و المستشارين والآخرون الأقل ثراء يدفنون في فناء الأديرة، أما الفقراء فيمضون إلى المقبرة الاستعمارية**».[1]

يصف لنا الكاتب في هذا المشهد مظاهر اللاّمساواة الاجتماعيّة والإنسانيّة الّتي تتجلّى خلال الأزمات، حيث يهان الفقراء حتى بعد موتهم ويعزّز الأغنياء ويبجلّون، فالتّقديس الطبقي مستمرٌّ حتّى بعد الوفاة، «**وكانت الكوليرا أشد فتكا بين السكان الزنوج لإنّهم الأكثر عددا وفقرا**».[2]

وعلى الرّغم من ذلك، التّفاوت و الصّراع الطّبقي، إلّا أنّ الرّواية تكشف ضعف الإنسان وهشاشته أمام الموت مهما بلغ من قوّة ومرتبته الاجتماعيّة، ومهما حاولت بعض الفئات أن تجعل لنفسها مكانة حتّى في الموت، فإنه سيطالها لامحالة.

وفي خضم هذه الصّراعات والتّوجّسات النفسيّة الحادّة تلمع في الأفق قصة حبّ جارف جمع بين شابيّن في مقتبل العمر، "فلورنتو أريثا" وصبية تدعى "فرمينيا داتا" تتأجج ناره عبر رسائل يتبادلها العاشقان مليئة بالحب والبراءة، يقف والد "فرمينيا" متحديّا ورافضا لهذه العلاقة السرّيّة الّتي تجمع هذا الفتى الفقير موزع البريد بابنته الّتي تمناها أن تكون سيدة مجتمع، فيهرب بها بعيدا ويزوجها من طبيب مشهور يدعى "خوفينال اورينو" الّذي يقع في حبها من النظرة الأوّلى.

تصوّر لنا الرّواية الحب وعذاباته، فإذا كان الوباء مرض يسبب الموت، فإن الحب أشرس من الوباء، فلا شفاء منه يُرجى ولا موت يريح، جاء في الرّواية أنه «**عندما رأى فلورنتينو أريتا لأول مرة (...) راح يقضي الليالي مُسهدا**

[1] غابريال غارسيا ماركيز: **حبّ في زمن الكوليرا**، تر: صالح علماني دانية، دمشق، ط1، 1991، ص 104.

[2] المرجع نفسه: ص 105.

يتقلب في الفراش، لكنه حين بدأ ينتظر الرد على رسالته الأوّلى تضاعف الجزع وتحول إلى اختلاطات مترافقة مع براز وقي أخضرين، وفقد القدرة على التوجه وعانى من إغماءات مفاجئة».[1]

لم يكن "فلورنتو" يأبه لدائه فأعراض الحب لديه هي نفسها أعراض "الكوليرا"، «**فوصف له الطّبيب نقيع أزهار الزيزفون لتتماسك أعصابه واقترح عليه تغيير الجو للبحث عن العزاء في البعد، لكن ما كان يشتاقه فلورنتو هو عكس ذلك تماما الاستمتاع بعذابه».**[2]

أما "فيرمينا" فأول ما وصلها عرض حبيبها بالزواج «**أحست أنها تتمزق بأول مخالب الموت».**[3]

يظهر جليّا قدرة الكاتب على الجمع بين جدوة العشق وسطوة الوباء وجعلهما في كفّة واحدة، وعند الغوص في ثنايا الرّواية نجد أن "فلورنتينو" الّذي لم يرو ضمأه من "فرمينيا" يتحول إلى "دون جوان" مع بائعات الهوى، لينسى عشق حبيبته الّتي تركته يتخبط بين اليأس والرجاء.

يظهر الجمع بين الوباء والحب أيضا من خلال تيمة المحو الّتي تصطبغ شخصية "فلورنتينو" الّذي وصف على امتداد الرّواية بالهزل والضعف، وملامحه تشي بالمرض، ويتعرض جسده للمحو من قبل الشّخصيات القابعة في جزر الكاريبي فقد وصف « **كأنه ليس شخصا وإنّما طيفا**» وأيضا في قوله: «**إذا كانت تراه دون آلام مند زمن بعيد فهو شبح ممحو**» فلا مرئية "فلورنتينو" تتشابه بلا شك مع عدم مرئية الوباء، فالكوليرا مرض معدٍ يسبب الإسهال والقيئ الّذي تسببه المياه القذرة وانتشار الأوساخ والتلوث.

ومن رائعة **حب في زمن الكوليرا** "**لمركيز**"، إلى رواية **العمى** للكاتب "**خوسيه ساراماغو**" **jos 1995 saramago** والّتي جسد فيها العمى الفكري الّذي يصيب الإنسان في مبادئه وقيمه، فيحطه من عالم النّبل والفضيلة إلى عالم الخبث والرّذيلة.

تدور أحداث رواية العمى الأبيض — التي نسجها خيال الكاتب — حول وباءٍ غامض يصيب سكّان مدينةٍ بأكملها بالعمى، وتبدأ بوادر هذا الوباء حين يتوقّف رجلٌ مجهول الاسم فجأةً عن قيادة سيارته، وهو ينتظر الإشارة الخضراء كغيره من السائقين، فيحدث ازدحامٌ وتعطّلٌ في حركة المرور، ما يثير غضب السائقين الآخرين، وعندما

[1] المرجع السّابق: ص 62.

[2] المرجع نفسه: ص62.

[3] المرجع نفسه: ص 71.

يقترب أحدهم لاستطلاع الأمر، يجد الرجل مذهولًا وقد فقد بصره تمامًا .يتقدّم متطوّعٌ لمساعدته وإيصاله إلى منزله، لكنّ الصّراع بين ضميره وإغراء الشيطان يدفعه إلى استغلال الموقف وسرقة سيارته، تحزن الزوجة بشدّة لإصابة زوجها بالعمى، فتصطحبه إلى الطّبيب الذي يعجز عن تحديد سبب المرض، وسرعان ما يكتشف الطّبيب أنّ ما يحدث ليس حالة فردية، بل بداية وباءٍ ينتشر بسرعة، إذ تصاب العدوى جميعُ من كان في العيادة: الطفل الأحول، والفتاة ذات النّظارة السوداء، وسائق السيارة، بل والطّبيب نفسه.

يدرك الطّبيب أنّ الأمر خطير، فيُبلّغ السّلطات لاتخاذ الإجراءات اللازمة، فتقوم هذه الأخيرة بجمع المصابين في مكانٍ معزولٍ كان في السابق مستشفى للأمراض العقلية، في محاولةٍ للحدّ من انتشار العدوى، غير أنّ زوجة الطّبيب تتظاهر بالعمى حتى تبقى إلى جانب زوجها، لتغدو العين المبصرة الوحيدة وسط عالمٍ غارقٍ في العتمة، تراقب ما يجري حولها في صمتٍ وألم.

تتأسّس في مكان الحجر المعزول مجموعة من العصاباب يرأسها زعيم خطر يستولي على كل الموارد المتاحة المرضى للعيش من مأكل وملبس، مما يجعل العميان يتقاتلون من أجل البقاء ويتنازلون عن شرفهم بتقديم زوجاتهم للوحوش البشرية مقابل لقمة خبز، فتثور زوجة الطّبيب على الوضع الدّاخلي الّذي كشف تدنّي مستوى الإنسان وشهوانيته، وتتمرّد على الوضع الخارجي ممثلاً في السّلطة الّتي تحارب المرضى وتضرم النار على كل من يقترب منهم. ترفض الزوجة هذا المصير العبثي، فتقتل زعيم العصابة وتهرب بالعميان إلى منزلها دون خوف من السّلطة، لتكتشف أن الوباء تفشّى في المدينة بأكملها، وحينها تعبر عن موقفها من وضعها ووضع مجتمعها، الّذي ساده الفساد والجهل والظلم والقبح فتحاور زوجها قائلة: «**أتريد أن أخبرك برأيي؟ نعم أخبريني لا أعتقد أننا عمينا، بل أعتقد أننا عميان يرون، بشرٌ عميان يستطيعوا أن يروا، لكنهم لا يرون**».[1]

وهنا يبرز الكاتب مسألة العمى المعنوي أو الوجودي وليس العمى البصري، فالإنسان في ظاهره يبصر بعينيه لكنه في الحقيقة لا يرى ببصيرته، أي أنه لا يتمكن من إدراك الحقائق، وتنتهي الرّواية ببداية اندثار الوباء وعودة الحياة إلى سابق ععدها متردية القيم والأخلاق.

تُبرز هذه النماذج الرّوائيّة العالميّة أنّ الوباء لم يُستثمر في السّرد بوصفه مجرّد حدثٍ صحّي عابر، بل غدا بنيةً دلاليّة كثيفة تُسائل الإنسان في وجوده، وقيمه، وعلاقته بذاته وبالآخر وبالسّلطة.

[1] ساراماجو خوسيه: **العمى**، تر: محمد حبيب، دار المدى للثقافة والنّشر، دمشق، سوريا، ط1، 2002، ص379.

فمن الدّيكاميرون إلى الطّاعون، ومن حبّ في زمن الكوليرا إلى الجحيم والعمى، يتجلّى الوباء كقوّة كاشفة تفضح هشاشة النظام الاجتماعي، وتعرّي التفاوت الطبقي، وتكشف زيف القيم الأخلاقية حين توضع تحت ضغط الخوف والموت.

لقد مثّل الوباء في هذه الروايات مرآةً تعكس اضطراب العلاقات الإنسانيّة، وتحوّل الإنسان من كائن اجتماعي متضامن إلى فردٍ أنانيّ تحكمه غريزة البقاء، كما أظهر في الآن ذاته قدرة الأدب على مقاومة الفناء عبر الحكاية، والحب، والسخرية، والتمرّد. فالوباء عند "بوكاتشيو" حافزٌ على السّرد والانفلات من رتابة الموت، وعند "كامي" تجربة وجوديّة تُعيد طرح سؤال العبث والمسؤولية، بينما يتحوّل لدى ماركيز إلى استعارة للحبّ بوصفه مرضًا لا شفاء منه، ويغدو عند "ساراماغو" رمزًا للعمى القيمي والأخلاقي الذي يسبق الخراب الجماعي.

وعليه، يمكن القول إنّ الرّواية الغربية لم تُعالج الوباء بوصفه نهايةً للعالم فحسب، بل بوصفه بدايةً لإعادة التفكير في معنى الإنسان، وحدود الحضارة، ووهم التقدّم، حيث تتقاطع البيولوجيا بالسّياسة، والمرض بالسّلطة، والخوف بالهيمنة. وبذلك يصبح الوباء في الخطاب الرّوائي فضاءً تأويليًّا رحبًا يكشف الأنساق الثقافيّة المضمَرة، ويؤكّد أنّ الأزمات الكبرى لا تُقاس بعدد الضّحايا فقط، بل بما تُخلّفه من تصدّعات عميقة في الوعي الإنساني.

ب.الرّواية العربيّة:

- **ملحمة الحرافيش: (1977)**

رواية من روايات الأديب "نجيب محفوظ" نشرت عام 1977، وتتألّف من عشر حكايات لعشرة أجيال، تدور الحكاية الأوّلى حول حلم "عاشور" النّاجي بأن الوباء اجتاح أرض مصر وفتك بأهلها فتكا، فيقع الوباء فعلا ويتغلغل في الحارة، فيقرر "عاشور" الرّحيل إلى الجبل بعيدا عن النّاس مصطحبا زوجته الثّانية "فلّة"وولدهما "شمس الدّين"، إثر رفض زوجته الأوّلى وعائلته مرافقته لتمسكهم بمسقط رأسهم، تتحوّل الحارة إلى مكان معادٍ يعبر عن جهل النّاس وقلة وعيهم بعواقب الوباء الوخيمة، فالحرافيش « **حياتهم تجري في الحارة، يتلاصقون باللّيل تحت القبو في الخرابات**»[1]، مما يسبب في موتهم إلّا من طالتهم الرحمة الإلهية، يستطيع "عاشور" النّجاة من الوباء لبقاءه في الخلاء، فيقرّر العودة إلى حارته من جديد لكنّه لا يجد أحدا «**قال لفلة وهو يخفف دمعه: لاحيّ في الحارة! سمعها وهي تقول منتحبة من الخلاء إلى الخلاء ياعاشور**».[2]

تدبّ الحياة في الحارة من جديد ليصبح "عاشور النّاجي" هو سيدها، فيزرع القيم الإنسانيّة والمبادئ الإسلاميّة ويحقق العدالة في توزيع الثروات بين أفرادها، فيُمجّد ويُرفع إلى رتبة الأوّلياء والصالحين، ممّا يجعل الحكومة تستاء وبوجودها يعود الظلم، تضطرب الأخلاق والقيم وتضمحل بعد وفاة "عاشور الناجي"، ثم يأتي الحفيد الّذي يُعيد للحارة مجدها وعدالتها من جديد مثلما فعل جدّه "عاشور".

جسّد الكاتب الوباء الأخلاقي من خلال الشخصيات الّتي تنزع نحو الشر كشخصية "زيدان" الّذي حاول إغواء "الناجي" وإغراءه لكنّه لم يستطع، كما جسّد فكرة الخلود من خلال سلالة عاشور" النّاجي" الّتي إستمرت عبر الأجيال اللّاحقة.

تتشابك البنية العميقة لتشكّل بعدا دلاليّا يحرك أفعال الشخوص على مستوى البنية السطحيّة للنص، فتحمل تلك الخطابات العميقة أنساقا ثقافيّة مضمرة، نعني بذلك القيم والمبادئ السّاميّة والأخلاق الفاضلة الّتي تكاد تضمحل في أجيال معينة من أجيال الحكاية.

[1] نجيب محفوظ: **ملحمة الحرافيش**، دار الشّروق، القاهرة، مصر، ط1، 2006 ، ص56.

[2] المرجع نفسه: ص70

- **رواية وباء: هاني الراهب (1988)**

تبدأ الرّواية في قرية (الشير) أحد أرياف مدينة اللّاذقية، يصف فيها الكاتب بداية وباء (الّتيفوس) الّذي حلّ بسكّان المنطقة بسبب الحرب الّتي التهمت الأخضر واليابس، ومع تراجع الجيش التركي عمّ الخراب ولم يعد للنّاس ما يأكلون كما جاء في الرّواية «**فالمواسم فُنيت والمؤونة ذهبت والمواشي نفقت والأموال أخدت والرجال شنقت، هام النّاس على وجوههم هربا من الموت** (...) **وفي الشّوارع كان صوتهم المسموع خبز! خبز!**».[1]

يجسّد لنا الكاتب من خلال هذا المشهد الدرامي الحزين حالة انهيار المجتمع في ظل الكوارث والأزمات، و الحرب الّتي على إثرها توقّفت الحياة الزّراعية و الاقتصاديّة، وانتشر القتل ظلما، ونهبت الأموال، حتّى أصبح النّاس يهرعون في الشّوارع مذعورين هربًا للنّجاة بأنفسهم، من الموت الّذي يحاربهم، تتقاذفهم الفوضى.

«**وفي متاعهم القليل البخس سرعان ما حملوا أمراضا قاتلة كان الّتيفوس أكثرها تمسكا بهم، لقد وُجد القمل في رؤوسهم وأباطهم مزارع مسمدة، فتكاثر بأسرع مما كانوا يموتون، ولذلك ماتوا بأسرع مما عرفوا**».[2]

ضمن هذه الأجواء الّتي تمضي بين الحياة والموت يأخدنا الكاتب في رحلة تروي تاريخ أسرة السنديان والمعارك الكثيرة الّتي خاضتها أخدا بالثأر، ومن أيام (برلك) التركي إلى ثمانينات القرن الماضي، وتصف زهد مشايخهم واعتكافهم، فقد شُبّهوا بالأوّلياء الصالحين بدءً بوفاة شيخ (السّنديان السّادس)، وكانت وفاته كاللّعنة الّتي حلّت على القرية، فتوالت النّكبات، واشتدّت الصّراعات، والاختلافات بين الأفراد في الأسرة الواحدة، "فعيسى" الّذي يمثل الرجل المثقف يختلف مع "شداد" ويختلف مع "خولة" ويعطف عليها، "وكنعان" "وأيوب" في خلاف دائم، رغم كل هؤلاء أوّلاد الشيخ عبد المواد الطاهر الرّجل المتديّن والمتعفّف الّذي يسعى لنشر العدالة ويتحمّل مصائب الحياة ومشاغلها على أنّها مشيئة إلهيّة، لا بُدّ التسليم بها وعدم الاعتراض عليها.

لقد حضر الوباء في الرّواية حضورا رمزيّا، فقد أماط الكاتب اللّثام عن الفساد وحب المال والنّهب والمجتمع (الباطريركي) الّذي يحتقر الأنثى، وهو ما جاء على لسان شخصيّات الرّواية «**قال أحمد سليم خولة ستكون شعلة كبيرة انظري كيف تفرش دفاترها على الحصير وتنسى حالها مثلما أفرش أنا**».[3]

---

[1] هاني الرّاهب: **وباء**، دار الآداب، لبنان، ط2، 1988، ص9.

[2] المرجع نفسه: ص. ن

[3] المرجع نفسه: ص79.

قال "أبو أحمد" أنت تدلّلها كثيرا هذه بنت، قال "سليم": البنت مثل الصبي، ويمكن أحسن، وقالت أم أحمد: « **صبي ولا مئة بنت، الله يقطع البنات**».[1]

هذا المقطع القصير من الرّواية ليس مجرّد حوار عائلي سطحي عابر، وإنّما يحمل نقدا اجتماعيا عميقا يعكس الفكر الذّكوري والتّمييزات الجندريّة الّتي تُهمّش المرأة وتجعلها في منزلة أدنى من الرّجل، منذ لحظة ولادتها إلى وفاتها.

- **الأيام: لطه حسين (1991)**

تعتبر رواية الأيام من روايات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، وصف فيها الكاتب مراحل حياته منذ نشأته وطفولته إلى أيام الجامعة، وقد تكلم فيها الكاتب بلفظة صاحبي بدل "أنا"، تطفح الرّواية بالحزن والآلام الّتي عاشها الكاتب، وكافّة أسرته على فقده شقيقته الصغيرة وشقيقه بسبب داء الكوليرا عام 1902، وأعرب فيها على العادات والتقاليد الّتي كانت تُمارس في قريته ومعاناة أهلها من شطط العيش و الجهل، وموت أطفالها بسبب نقص الرّعاية واللّامبالاة، يقول الكاتب: «**وأصبحت الطفلة ذات يوم في شيئ من الفتور و الهموم لم يمد يلتفت إليه أحد، والأطفال في القُرى ومدن الأقاليم معرضون لهذا النوع من الإهمال، ولا سيما إذا كانت الأسرة كثيرة العدد، وربة البيت كثيرة العمل... فلسفة آثمة وعلم ليس أقل منها إثما، يشكو الطفل وقلما تُعنى به أمه (...) وأيّ طفل لا يشكو! إنمّا هو يوم وليلة ثم يفيق ويبل، فإذا عُنيت به أمّي فهي تزدري الطّبيب أو تجهله، أو هي تعتمد على هذا العلم الآثم**».[2]

لم تمر أيام قلائل حتى وافت الصّغيرة المنيّة، وتركتهم يتجرّعون الآلام والحسرات، ولم تخمد نار الفاجعة حتّى أُصيب الشّاب الطّموح الذّكي طالب الطب البالغ من العمر ثمانية عشر سنة هو الآخر بداء الكوليرا، وتوفيّ الشّاب في جو الجزع والرهبة، وأحيط البيت بالآلام والأحزان، ومن ذلك اليوم «**تعوّد الشيخ ألّا يجلس إلى غدائه ولا إلى عشائه حتى يذكر ابنه ويبكيه ساعة أو بضع ساعة، وأمامه امرأته تعينه على البكاء، ومن حوله أبناؤه وبناته يحاولون تعزية هذين الأبوين فيجهشون جميعا بالبكاء**».[3]

---

[1] المرجع السّابق: ص 79.

[2] طه حسين: **الأيّام**، ص ص 99، 100.

[3] المرجع نفسه: ص 109.

فالحزن لا ينسى مع مرور الأيّام بل يتحوّل إلى طقس يومي مرافق للحياة، لذلك اعتاد الشّبح على تذكرة ابنه ورثائه رفقة عائلته قبل الطّعام، هذا المقطع يصوّر التّضامن والتّلاحم العائلي في الأوقات الصّعبة، فالعائلة كالجسد، إذا اشتكى عضو تداعت سائر الأعضاء.

«ومن ذلك اليوم اتّصلت الأواصر بين الحزن وبين هذه الأسرة، فماهي إلّا اشهر حتى فقد الشيخ أباه الهرم، وماهي أشهر حتى فقدت أمّ الصبي أمّها الفانية، وإنمّا هو حداد متصل وألم يقفو بعضه بعضا».[1]

وعلى هذا النّحو يعرض علينا الكاتب بعض أيّام طفولته المريرة الكئيبة المصطبغة بحزن الفقد وألم فقدان البصر، وتجربته في الأزهر بقليل من التحفظ، ثم يختم روايته في الجزء الأخير بدراسته في الجامعة الفرنسيّة، وتعرّفه على "سوزان" الّتي ساعدته في طلب العلم والنّهل من الثّقافة الفرنسيّة، حتى صارت زوجته، وفي هذا استعمل الكاتب أسلوبا بارعا دقيقا لخّص لنا حياته، وصوّر لنا ألم خسران الأحبّة بسبب وباء الكوليرا الّذي عرفته مصر.

- **رواية إيبولا 76 : أمير تاج السرّ (2012)**

يروي "أمير تاج السر" في رواية إيبولا 76، حكاية رجل سوداني يدعى "لويس نوا " يقطن في منطقة (أنزارا) الحدودية في جنوب السّودان، ويعمل في مصنع صغير لإنتاج الألبسة القطنية يديره متمرد سابق على سلطة الخرطوم المركزية، وكيف أنّ "لويس نوا" انتقل إلى (الكونغو) بالضبط منطقة (كينساشا) في رحلة عزاء وحزن على فقد معشوقته الّتي لقيت حتفها بسبب وباء (إيبولا)، تم تربص الوباء بجسد نوا لينتقل من خلاله الى السودان، « **كان إيبولا حوله قريبا جدا ويتحيّنُ الوقت المناسب لافتراسه، دخل المقبرة المستوى بالحجر الأبيض والمحاطة بأشجار بعضها نورق وبعضها ذابل والفيروس موجود، تحمله عشرات الأجساد الّتي صادفها هناك»**[2].

وبين هذين الفضاءين؛ (كينساشا) وجنوب السودان تتأتّت أحداث يصور فيها" أمير تاج السرّ" طبيعة المعيشة القاسية، وأعراف النّاس وعاداتهم ومتقلبات الحياة في سرّاء وضراء وأفراح وأتراح وآمال وآلام، وخيانات من الأزواج وصراعات سياسيّة وعسكريّة تافهة، تشجّعها طموحات المستعمرين أو المستوطنين، ونهم التجار الّذين يستثمرون في بؤس أهل الدّيار، وقد استطاع الرّوائي أن ينقل لنا الأحداث نقلا وجدانيا، أضاف عليه ما يسّميه بالبهارات الّتي تضفي على أسلوبه نبرة فكاهية رغم قسوة الحياة هناك وتراجيديتها، ورغم قسوة الوضع الصّحي الّذي يهدّد النّاس كلّهم،

[1] المرجع السّابق: ص103.

[2] أمير تاج السرّ: **إيبولا** ، دار السّاقي، لبنان، ط1، 2012، ص4.

والعجيب أن الأديب استطاع بحسّه الأدبي الإبداعي أن يستشرف أحداثا وقعت مستقبلا، حيث غزا وباء (إيبولا) غرب إفريقيا عام 2013؛ أي عام من صدور الرّواية، كما أن أحداثا سياسية أهمها انفصال الجنوب عن الشمال كان قد أشار إليها في ثنايا هذا العمل.

- **حب في منفى كورونا: رشيد بوشعير (2023)**

تدور أحداث رواية (حبٌّ في منفى كورونا) "لرشيد بوشعير" حول جماعة من الأدباء والمبدعين يتبادلون الحوارات والنّقاشات في مقهى الأدباء «**علي كاتب القصة القصيرة، وكامل المهندس العمراني هاوي المطالعة الأدبية، وعيلان الكاتب المسرحي، وسالم النّاقد و الكاتب ومروة مديرة دار النشر بصنين وسمية الإعلامية مذيعة نشرة الأخبار في قناة "النّهار" ومنصور الشّاعر**».[1]

قبل (كورونا) كان «**جماعة أبولو كما يسمون أنفسهم**».[2] يلتقون في مقهى الأدباء للمطالعة والاستئناس بأحاديث بعضهم البعض، فقد كانت الحياة طبيعيّة يسودها الحبّ والوئام، والّتزود بالعلوم والثّقافات، لكن مع مجيئ (كورونا) إلى العالم انقضى عهدهم وتحولت الجمعة النّبيلة إلى فُرقة، وأصبحوا يكتفون بالتّواصل عبر شبكات التواصل الاجتماعي (كالواتس آب) و(الفايس بوك) خوفا من التقاط العدوى، فهذه الفئة المثقفة أكثر وعيا من غيرها بضرورة التّباعد.

سلّط الكاتب الضوء على انعكاسات (كورونا) على الواقع الاجتماعي الثّقافي، فالتّعليم أصبح يُجرى عن بُعد بعد أن أغلقت المدارس، وهو ما أحدث ارتباكا في المنظومة التّعليميّة والثّقافيّة، وزاد من عمق الأزمة في ظلّ استيطان هذا الجو الموبوء في العالم.

كما أظهر تعدّد الآراء بين مؤيد ومعارض لفكرة (كورونا)، فمنهم من يرى أنها « **كذبة كبرى روجت لها شركات الأدوية حتى تنظف جيوب الفقراء**»،[3] أي أن ما يحدث مغامرة اقتصاديّة من تعكس انقسام الوعي الجمعي واختلاط الحقيقة بالوهم والخديعة في زمن الأوبئة.

---

[1] رشيد بوستير: **حب في منفى كورونا**، دار الألمعيّة للنّشر والتّوزيع، ط1، 2023، ص 6.

[2] المرجع نفسه: ص70.

[3] المرجع نفسه: ص10

يتناول أيضا أثر الجائحة في شلّ الحركة الاقتصاديّة، فحتّى المقاهي التي يجتمع فيها النّاس وتعدّ رمزا لاستمرار الحياة تعاني من الفراغ والخسارة لتقلص أرباحها ونذرة المقبلين عليها كالمعتاد، وهو ما يعكس انكماش العلاقات الاجتماعيّة وانحسارها.

وفي زمن (كورونا) في خضمّ رائحة الموت والألم التي اجتاحت العالم، يصوّر الكاتب كيف ينمو الحب بين العاشقين ليمنح قوّة مضادّة للخوف وليطفئ نار الرّهبة والرّعب بالحنين والمشاعر، حيث الاستبداد والموجات العاتية من الاستغلال وحبّ المال والنّفود، وتجسد "بريسكا" إلى جانب الشخصيات القلقة المضطربة التي تبحث عن السّعادة في ظلّ الألم هذا التّوتر النّفسي بين الخوف والفناء والرّغبة في موت مترف بلا معاناة « **بريسكا: لا أحب الموت بكورونا، أحب الموت بسكتة دماغية أو قلبية، هذه الميتة ميترة برجوازية ليست متعبة، والمصاب بها يموت دون معاناة**»،[1] فقد صار حتّى الرّحيل خاضعا للتّمييز الطّبقي.

يقدّم الكاتب مشهدًا بانوراميًا تتقاطع فيه الأزمات النّفسية والصّحية والاقتصادية، كاشفًا عن نسق ثقافي مضمَر يعيد إنتاج الخوف والتمييز الطبقي في زمن الوباء، حيث لا يطال الاستلاب شروط العيش فحسب، بل يمتدّ إلى تمثّلات الموت ذاته.

ففي هذا السّياق، تنهار القيم الإنسانية أمام تصاعد نزعات القلق والطمع وحبّ المال، ويتحوّل الوباء إلى آلية ثقافية لفضح اختلالات البنية الاجتماعية ومنطق الهيمنة.

غير أنّ الرواية، على الرغم من قتامة هذا المشهد، تُقابل هذا النّسق المهيمن بنسق ثقافي مضادّ يتمثّل في الحب، بوصفه فعلًا مقاومًا يعيد للذات توازنها الإنساني، ويمنح الشخصيات قدرة على مواجهة العزلة والخوف، فالحبّ هنا لا يُقدَّم كعاطفة فردية، بل كقيمة ثقافية تُناهض منطق الاستغلال والتمييز، وتؤكّد إمكانية استعادة المعنى في عالمٍ يهدّده الفناء والاستلاب.

تُبيّن هذه النّماذج من الرّواية العربية أنّ الوباء لا يُستثمر سرديًّا باعتباره تجرِبة وجودية فردية فحسب، بل يُقارب بوصفه ظاهرةً ثقافيّة واجتماعيّة تُفجّر أسئلة الجماعة حول ذاتها ومصيرها، وتكشف البُنى العميقة التي تحكم المجتمع العربي في فترة الأزمات. فالوباء هنا يتداخل مع منظومات القيم، والسّلطة، والذّاكرة، والتّمييز الاجتماعي، ليغدو خطابًا نقديًا يتجاوز حدود المرض الجسدي إلى مساءلة أنماط التفكير والسلوك الجماعي.

[1] المرجع السّابق: ص 163

في ملحمة الحرافيش ، يتخذ الوباء بعدًا رمزيًّا يُحيل إلى فساد القيم وغياب العدالة، حيث لا تنبع الكارثة من المرض وحده، بل من جهل الجماعة وعجزها عن حماية ذاتها، في مقابل نموذج أخلاقي فردي يسعى إلى إعادة بناء النّظام الاجتماعي.

أمّا في وباء، فيرتبط انتشار المرض ارتباطًا وثيقًا بالحرب والجوع والتّفكك الاجتماعي، ليكشف أنّ الوباء ليس سوى نتيجة من نتائج الاستبداد والفوضى وانهيار البُنى الاقتصاديّة والأخلاقيّة.

ويحضر الوباء في الأيّام بوصفه ذاكرة فاجعة جماعيّة، تُدوّن أثر الجهل والإهمال وغياب الرّعاية الصّحيّة، وتحوّل التّجربة الشّخصيّة إلى وثيقة اجتماعيّة تُدين الواقع الثّقافي والتّربوي في الرّيف المصري، بينما تتجاوز رواية إيبولا 76 الإطار المحلي، لتجعل من الوباء ظاهرة عابرة للحدود، تتقاطع فيها العدوى مع الاستعمار، والاستغلال الاقتصادي، والصّراعات السّياسيّة، حيث يصبح الجسد مجالًا لتكثيف تاريخ طويل من القهر والتّهميش.

وتأتي رواية حب في منفى كورونا لتؤكد أنّ الوباء في السياق المعاصر لم يعد مجرّد حدث صحي، بل تحوّل إلى آليّة ثقافية لإعادة إنتاج الخوف، والتّمييز الطبقي، والتّشكيك في الحقيقة، في ظلّ هيمنة الخطاب الإعلامي والاقتصادي. غير أنّ الرواية تُقابل هذا النّسق المهيمن بنسق ثقافي مضادّ يتمثّل في الحب، باعتباره قيمة إنسانية تُعيد بناء الرّوابط الاجتماعية، وتقاوم العزلة والاغتراب.

وعليه، تكشف الرواية العربيّة، عبر مقاربتها للوباء، عن وعي نقدي خاص لا يركّز على مأساة الفرد بقدر ما ينشغل بتفكيك البُنى الاجتماعيّة والثّقافية المنتِجة للأزمة.

فالوباء في هذه النّصوص ليس معطًى بيولوجيًا معزولًا، بل علامة ثقافيّة تُفصح عن طبيعة المجتمع، وحدود سلطته، وأنماط تفكيره في مواجهة الخطر، بما يجعل أدب الأوبئة العربي خطابًا نقديًّا مشتبكًا مع الواقع والتّاريخ والذّاكرة الجماعيّة.

ثالثا: الأوبئة في الأدب المعاصر:

إضافة إلى الرّوايات الّتي تناولت الأوبئة في الأدبين الغربي والعربي، يعرض هذا الجدول مجموعة من أبرز الرّوايات العربيّة المعاصرة التي شكّل الوباء محورا أساسيّا في أعمالها الإبداعية:

الكاتب	عنوان الرّواية	دار النشر	البلد	سنة
حسن عبيد عيسى	وهم كورونا	دار النخبة	**العراق**	2020
مصطفى القرنة	هاربون من كورونا	دار الرّواية العربيّة	**الأردن**	2020
إبراهيم اليوسف	جرس الإنذار	مؤسسة أروقة	**سوريا**	2022
طالب الرفاعي	ذات السلاسل	منشورات المتوسط	**الكويت**	2017
محمد عبد الكريم **حسين ثابت** **عزت القمحاوي**	الوباء كورونا فوبيا غربة المنازل	دار المصري للنشر والتوزيع / دار إبداع	**مصر**	2020 / 2021
واسني الأعرج **أحمد الهادي رشراش**	ليليات رمدة ربيع الكورونا	دار الآداب دار ابن العربي	**الجزائر**	ج1 : 2017 ج2: 2021
نجوى بن شتوان	زرايب لعبيد	دار الساقي	**ليبيا**	2016
مقران غانية **أماني التونسي** **آمنة اليحياوي**	في زمن الكوفيد ليالي الكورونا أغشية تتمزق	دار نقوش عربيّة رواية إلكترونيّة دار نقوش عربيّة	**تونس**	2020 2024
محمد ولد محمد سالم	ألا عيب خالد مع كورونا	المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر والتوزيع	**موريتانا**	2020

خلاصة الفصل الثّاني:

نستنتج ممّا سبق ذكره أنّ الأدب، شعره ونثره، قد انشغل بتصوير الأوبئة والأزمات كلٌّ وفق خصوصيته التّعبيرية، إذ لكلّ جنس أدبي ميدانه وآلياته وخطابه، فالشعر، بحكم طبيعته الجمالية، غالبًا ما عالج تيمة الوباء بلغةٍ إيحائيةٍ رمزيّة، كثيفة الدلالة، في حين اتّجه النثر، ولا سيما الرّواية والمسرح، إلى مقاربات سرديّة وتمثيليّة أوسع، مكّنته من تفكيك الظّاهرة في أبعادها الاجتماعيّة والثّقافية والإنسانيّة، تعبّر عن الموت والألم والحزن الّذي يعيشه الإنسان من منظور وجداني عاطفي تلامس النّفس البشرية، وتنصب أمامها التّحولات الجذرية الّتي عاشها العالم بسبب المصائب والمحن، ليكون الإنسان شاهدا على تحوّل الأرض الّذي تغزل بها الشّعراء وشبّهها بالأم، إلى مكان غير آمن ومشبوه، فركّزت على انعكاسات الوباء، وآثاره على الصّعيد النّفسي والاجتماعي والدّيني، وجاءت بعض الأشعار في شكل كوميدي ساخر لتُنسي النّاس عذاباتهم وقلقهم في فترة الحجر الصّحي والانعزال عن العالم.

أمّا المسرح فقد جسّد واقع الأوبئة بكلّ صوره، وتطرّق إلى الجانب الدّيني العقائدي، فجلّ المسرحيات الّتي تناولها بيّنت انعكاسات الوباء على الصّعيد الدّيني، وعلاقة الأوبئة والأمراض بخطايا الإنسان، كمسرحيّة "أوديب ملكا" "لسوفوكليس" و"توفيق الحكيم"، كما ركّزت على دونية الإنسان واهتمامه بالجانب المادي على حساب الأخلاقي، فرأينا البلدان الغربية والعربيّة على السّواء تتخبط في مساوئ الأنظمة الفاسدة، وديا جير الظّلم، ليأتي الوباء فيمحق الفروقات الطبقيّة، ويُطبِقَ على الغني والفقير على السّواء.

وصفوة القول إنّ موضوع الوباء قد تمخضت من خلاله أعمال إبداعية كثيرة تحمل أكثر من بعد، منها البعد الاجتماعي، والتّاريخي، والسّياسي والثّقافي... إلخ، وتبقى الأشكال المسرحيّة في تطور، وتناغم شديد مع تحوّلات المجتمع.

وبالانتقال إلى الرواية، نجد أنّ موضوعاتها قد تنوّعت، ومشاربها تعدّدت، فتناولت ما وقع وما لم يقع، مؤكّدةً أنّ الجنس الروائي لا يُمثّل انعكاسًا آليًا للواقع، بل هو إعادة تصوّر له وبناء تخييلي جديد. فالرواية تعبير عن المجهول واللامرئي، واستحضار للتاريخ بنكهة الخيال والإبداع، تتظافر فيه جملة من الأنساق الثقافية لتشكّل خطابًا ذا أبعاد مفتوحة ومتعدّدة.

وعليه، فإنّ رواية الوباء لا تقوم على محاكاة الواقع فحسب، بقدر ما تنبني على الخلق والتخييل، حيث يمارس الروائي عبرها الإيهام بالواقع. ومثال ذلك رواية الطاعون "لألبير كامي"، التي تصوّر وباءً يفتك بمدينة وهران الجزائرية، رغم أنّ المصادر التّاريخية لا تُسجّل إصابة المدينة بهذا الوباء القاتل، وهو ما يؤكّد الطّابع التخيّلي للرواية وقدرتها على تجاوز حدود التّوثيق إلى أفق الدلالة.

ركزّت الرّوايات أيضا على انعكاسات الوباء على الصّعيد الاجتماعي من خلال التّركيز على آثار العزلة والتبّاعد بين الأفراد واندثار القيم والمبادئ وتلاشيها، أمّا على الصّعيد الاجتماعي فقد حملت الرّواية الهواجس النفسيّة وهشاشة الإنسان ومدى قدرته على المقاومة والتّصدي للوباء القاتل، كما كشفت معادن البشر وحقيقتهم في الشدّة والرّخاء.

الفصل الثالث:

الأنساق المعلنة والمضمرة في عتبات رواية الوباء

أوّلا: مفهوم العتبات النصّية.

ثانيا: العتبات النّصية في رواية الوباء: (المناص النشري ، والمناص التأليفي.

1. رواية خفافيش كورونا.
2. رواية مسغبة
3. رواية وباء
4. رواية رمادة
5. رواية زرابيب العبيد
6. رواية يوميات الكورونا.

تمهيد

تعدّ الرّواية من أبرز الفّنون النثرية الحديثة الّتي لاقت اهتمام المبدعين والنقاد والقراء على السّواء وقد فرضت وجودها في السّاحة الأدبيّة لقدرتها على تصوير الواقع بكلّ حيثيّاته ودقائقه، فضلا عن قدرتها على استيعاب تطلعات الفرد وانشغالاته، واحتواء آمالة وآلامه ورغباته.

تعكس الرّواية رؤية المبدع الأيديولوجيّة وتوجهاته الفكريّة، حيث أنّها تستقطب موضوعات الحقّيقة والخيال، فمن خلالها يستطيع الرّوائي التّعبير عن الواقع في قالب فني ماتع.

ويعتمد من خلالها الكاتب على مجموعة من الآليات والمهارات تسهم في إخراج المشهد الرّوائي في أجمل حله، ولعلّ من أهمّ ما يعتمده الكاتب خلال رحلة كتابته، (العتبات النّصية) والّتي تعدّ جزء لا يتجزأ من العمل الإبداعي الّذي لا يمكن أن يتم دونها، فالعتبات من المفاهيم الرئيسة لفهم النّص وفك شفراته، وقد يعتمدها الكاتب بشكل لافت للانتباه ويركز عليها في نصه الرّوائي ليوصل معانٍ للمتلقي حين يجد أن المتن غير كاف لذلك.

والملاحظ أن التّطور الّذي شهدته الدّراسات النّقدية أسهم إسهامًا بالغًا في إعادة الاعتبار لموضوع العتبات النّصيّة، وإبراز أهميّتها وعلاقتها العضويّة بالنّصّ الرّوائي، بعد أن ظلّت لفترة طويلة هامشيّة في الدّراسات الأدبيّة.

فلم يعد النّصّ الرّئيسي يُقرأ بمعزل عن نصوصه الموازية، إذ تبيّن أنّ هذه العتبات تؤدّي وظائف دلاليّة وتواصليّة وجماليّة لا تقلّ أهميّة عن المتن نفسه، بل قد تشكّل في كثير من الأحيان مفتاحًا تأويليًّا لفهمه.

وعلى الرّغم من أنّ هذه الدّراسة تنتمي إلى حقل النّقد الثّقافي، فقد ارتأينا ضرورة الوقوف عند العتبات النّصيّة المصاحبة للمتون الرّوائيّة محلّ الدّراسة، رغم انتمائها في الأصل إلى حقل الدّراسات السّيميائيّة، لما تحمله من شحنات رمزيّة وثقافيّة تسهم في كشف الأنساق الثّقافيّة المضمَرة الكامنة خلف الخطاب السّردي، بوصفها مكوّنات دلاليّة موجّهة لأفق التلقّي ومفاتيح أساسيّة لفهم النّصّ

وتأويله.النّصيّة، من عناوين وأغلفة وإهداءات ومقدّمات، لا تشتغل بوصفها عناصر شكليّة فحسب، وإنّما تتداخل مع البنية الدّلاليّة للنّص، وتوجّه أفق تلقّي القارئ، وتؤطّر رؤيته لموضوعات الرّواية وقضاياها.

وانطلاقًا من هذا التّصوّر، سيتمّ تحليل العتبات النّصيّة وفق منظور النّقد الثّقافي، بوصفها فضاءات دلاليّة تكشف عن علاقة النّصّ بسياقاته الاجتماعيّة والتّاريخيّة والثّقافيّة، وتفضح ما يتخفّى وراءها من تمثّلات أيديولوجيّة وأنساق سلطة وقيم جمعيّة. فدراسة العتبات، في هذا الإطار، لا تقتصر على مقاربتها سيميائيًّا فقط، بل تتجاوز ذلك إلى مساءلة وظائفها الثّقافيّة ودورها في إنتاج المعنى وتوجيه الخطاب، بما يسمح بفهم أعمق للنّصوص الرّوائيّة وفكّ شفراتها الظّاهرة والمضمرة على حدّ سواء.

واستنادًا إلى ما سبق، سنقوم أوّلًا بتحديد مفهوم العتبات النّصيّة وضبط أبعادها النّظريّة، ثمّ نتّجه إلى دراسة تطبيقية لعتبات المدونات الرّوائية المختارة.

الأوّل: مفهوم العتبات النصّية:

1. العتبات النصّية: لغة

وردت مادة " عتب" في لسان العرب، العتب أسكفه الباب الّتي توطأ والجمع عتب والعتبات والعُتب، الدُرج كمرقيتها وإن كانت من الخشب، وكل مرقاة منها عتبة. [1]

وأعتب عن الشيئ، أي انصرف وابتعد كاعتتب، قال الفرّاء: «**اعتتب فلان إذا رجع عن أمر كان فيه إلى غيره من قوله لك العتبى أي الرجوع ممّا تركته إلى ما تحب، ويقال العظم المجبور: أعتب فهو معتب كأعزت وهو التعتاب وأصل العتب، الشدة كما تقدم**».[2]

فالعتبة وفق هذا المفهوم هي أوّل ما يواجه القارئ في رحلة قراءته للنّصوص الإبداعية، ويوجهّه في التأويل، فهي جزء لايتجزأ من بنية المعنى.

2. اصطلاحا:

العتبات النّصية هي علامات دلالية تمهّد لولوج وتوجّه القارئ لفهم دلالاته، وتمنحه طاقة قويّة للغوص إلى أعماقه لما تحمله من معان وشفرات لها علاقة مباشرة بالنّص، تثير دروبه، وهي تتميّز باعتبارها عتبات لها سياقات ثقافيّة وتاريخيّة ونصيّة وتأليفيّة.

وقد أطلق جيرار جينات على العتبات النّصية الموازية (paratextes) وقسمها إلى ضربين وسم أولهما بالنّص المحيط (pritexte) ويتضمن العنوان الأساسي والعنوان الفرعي والعناوين الداخلية للفصول (intertitres) والمقدمات والملحقات والفاتحة وكل ما يتعلّق بالمظهر الخارجي للكتاب. [3]

---

[1] ينظر: ابن منظور: **لسان العرب**، مج 10(باب الباء) دار صادر بيروث، ط1، (د ت)، ص21.

[2] مرتضى الزبيدي: **تاج العروس من جواهر القاموس**، دار الفكر، بيروت لبنان، م2، 1994، ص203.

[3] بوشوشة بوجمعة: **شعرية العتبات في روية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي**، مجلة علوم لسان، مخبر علوم اللسان، جامعة الأغواط، ع ع 5-6، 2014 ، ص83.

ويترجم سعيد يقطين مصطلح (**Paratextes**) بالمناصات ويعرفها في كتابه (القراءة والتجربة) بأنّها: «**الّتي تأتي على شكل هوامش نصية للنص الأصلي، بهدف التوضيح أو التعليق أو إثارة الالتباس الوارد وتبدو لنا– يقول الباحث– هذه المناصات خارجية، ويمكن أن تكون داخلية**».[1]

وقد أولى الدرس النّقدي الغربي الاهتمام بالعتبات النّصية، و صرّح **رولان بارت Roland Barth** بأنّ «**كل مافي الرّواية له دلالة**».[2]

فكلّ عنصر في الرّواية مهمّ ويحمل معنى بدا بسيطا أو معقّدا، فالنّص الأدبي عند " بارت" هو نظام من العلامات، وكلّ علامة فيه تسهم في بناء الدّلالة، و تتطلّب التّحليل والتّفكيك.

«**والعتبات النّصية مبحث مهم من مباحث الشّعريّة المعاصرة حيث تواترت جهود كبار المنظرين والنقاد الفرنسيين من أمثال ليوهوك "leohook وجرار جينيت Gérard Genette وشارب غريفل Grivel Charles وفيليب لوجون (Lejeune Philipe) وكلود ديش (Claude Duchet) وهنري ميتيدران**».[3]

ويمكن اعتبار العتبات المداخل الأوّلى أو البوّابة الرّئيسيّة لكل عمل إبداعي، فهي تدرس لواحق النّصوص وكل ما يحيط بالنّصوص، كما تسيج النّص وتحميه وتدافع عنه وتميزه عن غيره وتعين موقعه في جنسه وتحدث القارئ على اقتنائه».[4]

فمن خلال التّعريفات السابقة وجدنا أن العتبات نظام من العلامات الإشارية والمعرفية كالحواشي والهوامش وغيرها من بيانات النشر تحوي رموزا مشفرة، وتلفت انتباه المتلقي وتفيده في فهم فحوى النّصوص الإبداعية، وهي البوابة الأوّلى للعمل الإبداعي والّتي لا يمكن للمتلقي أن يجتازها.

[1] أشهبون عبد المالك: **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2021، ص21.

[2] جميل حمداوي: **لماذا النّص الموازي؟** مجلة الكرمل، فلسطين، ع 88، 2006، ص223.

[3] بوشوشة بن جمعة: **شعرية العتبات في روية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي**، المرجع السّابق، ص ن.

[4] جرار جينيت: **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، تر: محمد مقدم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص15.

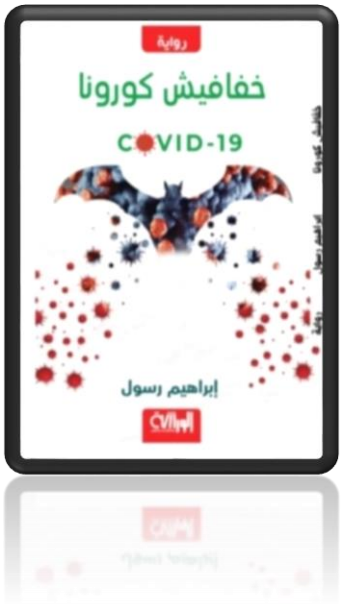
ثانيا: العتبات النّصية في رواية الوباء

نظرا لكون العتبات المتعلقة بالرّواية متعددة، ومتنوعة بصريا ولسانيا فمنها ما يتعلّق بجمال الصورة والوسائل المعتمدة فيها لجذب انتباه المتلقي، ولإثارة ذوقه البصري، ومنها ما يتعلّق بالجانب اللساني فنجد الكاتب يتخير العنوان بدقة متناهية وكل ما يسهم في تشكيل الغلاف من اسمه ودار النشر... الخ فقد ارتئينا تقسيم العتبات كما يأتي:

1. رواية خفافيش كورونا:

1.1 المناص النشري: (الناشر)

أ. **الغلاف الأمامي:**



إنّ الغلاف أولى العتبات الّتي تثير المتلقي، وتدفعه لمعرفة فحوى الكتابات الإبداعية، يرى "حميد حميداني" أنّه: «الحيز الّذي تشغله الكتابة بوصفها أحرفا طباعية على مساحة الورق، ويشمل طريقة تصميم معينة، ومن خلاله يعبر السيميائي إلى أغوار النّص الرمزي والدلالي».

كما يعرّفه الباحث "حسن نجمي" «**إنّه هويّة بصريّة ينبغي أن نتقبّلها كإحدى هويّات النّص حيث يضع النّص سماته وعلاماته وهويته**».

أي أنّ النّص ليس مجرّد واجهة أو غلاف للتّزيين وإنما يحمل بعدا بصريا يمكن القارئ من التأويل والقراءة، وربط علاقته بالنّص، وهنا توجّب على القارئ ان يتعامل معه كخطاب يحمل دلالة لا كعنصر جمالي فقط

فكلّ عناصره الدّلاليّة من العنوان، واسم الكاتب، و الألوان، والتّصميم... إلخ تعدّ أدوات للتّأويل توجّه القارئ وتخلق في نفسه انطباعا أوليّا يقوده نحو فهم مقاصد النّص، فهو البّوابة الأوّلى الّتي تؤثث فضاء التّلقي.

حملت لوحة الغلاف الأمامي رمز الخفّاش فاتحا جناحيه مرصّعا بالألوان القاتمة، وقد احتلّ حيزاً ومساحة واسعة في التصميم، وقد رُسمت الصورة على خلفية بيضاء، ليمنح البياض في الصّفحة دلالات عديدة سنقف على إبرازها في العنصر الموالي و الخاص بالألوان.

أ. **دلالة الألوان**

لا يخفى على أحد أهميّة الألوان في حياة الإنسان، وتأثيرها على نفسيته منذ ولادته « **فقد قيل أن اللّون يخطف بصر الطفل وهو في أيّامه الأوّلى وأنّه ينادي لسانه أو عقله، وأنّ مرحلة التّسمية عند الطفل لا تبدأ إلّا مع بداية الكلام**».[1]

ونظرًا لأهميّة الألوان في الوعي الجمعي، فقد حظيت باهتمامٍ لافت لدى العرب، حيث صاغوا لها رؤيةً خاصّة، حمّلوها دلالات رمزية وثقافية متعدّدة.

ويشير "ابن منظور" إلى اعتبار اللّون «**هيئة كالسّواد والحمرة، ولونته فتاون، ولون كل شيئ ما فصل بينه وبين غيره شبه ألوان الظّلام بعد المغرب يكون أوّلا أصفر ثم يحمر ثم يسودّ بتلوين البشر، يصفرّ ويحمى ثم يسودّ**».[2]

لقد ربط "ابن منظور" بين الألوان والبيئة، فهي تتأثر بتأثيرها وتتغير بتغييرها، ويذكر "الرازي" بفصل (لون) باب (النون) حيث عرّف اللّون بقوله: «**هيئة كالسّواد والحمرة، وفلان متلون أي لايثبت على خلق واحد، ولون البشر تلوينا إذا بدا فيه أثر النضج واللّون الدقل وهو ضرب من النخل**».[3]

[1] أحمد مختار عمر: **اللّغة واللون**، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997، ص 20.

[2] ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم (2004): **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ط3، ص ص 259، 260.

[3] الرازي محمد بن أبي بكر ابن عبد القادر: **مختار الصحاح**، مصر، مطبعة الكلية، ط1، 1911، ص550.

وهذا التّعريف ينحو منحى التّعريف الأوّل رابطا اللّون بالبيئة والإنسان والنّبات، كما أعطاه بعدا نفسيّا خلقيا، فالشّخص المتلون هو الّذي لا يتبث على لون واحد أي كثير التّغيير، فقد يكون دلالة على نفاقه أو دماثة خلقه، وهنا تبرز أهميّة الألوان في تفسير انفعالات البشر، وسلوكاتهم.

وقد فرضت الألوان كيانها على السّاحة الإبداعية، فلا يمكن أن تتخيل هذا العالم بما فيه من مخلوقات وأشكال وبيانات وأشجار ونباتات، وكلّ ما على المعمورة خال من الألوان، فهي الرّوح الّتي تضفي على الأشياء الرونق والجمال والبهاء، ولما كانت الألوان بهذه الأهميّة فكان لابد للمبدع أن ينتبه- بحسه الإبداعي- إلى أهميتها ودورها في العمليّة الإبداعية خاصة مع المنافسة الشّديدة على التسويق، وإخراج الكتاب في أبهى حلة، فاللّون هو الّذي يعطي للغلاف الروح فالغلاف يعتبر عتبة صماء، واللّون يعبّر عما يوحيه الغلاف، فتكتمل الصورة الشكلية من خلال اتّحاد، لذلك فقد حرص المبدعون على اختيّار الألوان بدقّة متناهية تتناسب والمضمون والأفكار المراد إيصالها لجذب المتلقي، وإثارة ذائقته، خاصّة وأنّه يعتمد في عملية القراءة على البصر لتفحص الشكل والمضمون.

فاللّون لغة تعبيرية رمزيّة هادفة ومعبرة، تُسهم في التواصل البصري، وقد عرَّفها العديد من الدّارسين على أنّها علامة أيقونية لها «**علاقة تفاعلية مع العالم الطبيعي، شأنها شأن العلامات السّيميائيّة الأخرى، غير أن العلامة الأيقونية تميزها صفات تمكنها من أن تكون علامة ذات علاقة نوعية ثقافيّة، فتمّة علامات تجمع بين طبيعتها الذاتية وإحالتها الثّقافيّة، فتأتي الألوان بوصفها علامات أيقونية بتعادل العنصر المجسم والمقوم المادي كما هو في الواقع**».[1]

وأول ما يُلفت انتباهنا على غلاف رواية (خفافيش كورونا) صورة الخفّاش، وقد اختار له الكاتب اللّون الأسود القاتم الممزوج بالأزرق القاتم، وهما لونان يعكسان سواد اللّيل والظّلام الدّامس، واللّون الأسود كما وصفه أخصائيو الألوان هو لون «**قاتم تحت الأرض، يعبّر عن السّلبية المطلقة، حالة الموت التامة، واللامتغيرة، الأسود لوم الحداد ليس كما الأبيض بل بطريقة مفجعة**».[2]

[1] خولة محمد الوادي: **قراءة سيميائية لأنطمة الالوان في نمادج قصصية**، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعيّة، مج 45، ع3، 2018، ص3.

[2] كلود عبيد: **الألوان دورها تصنيفها مصادرها رمزيتها ودلالتها**، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والشر والتّوزيع، بيروت لبنان، ط1، 2013، ص64.

ويعتبر اللّون الأسود من الألوان القوّية وهو مضاد للأبيض ولكل الألوان، لون اللّيل والظّلام الحالك، وهو «**الأكثر كراهة منذ القدم فقد ارتبط بالموت والشر**».[1]

كما يعد «**رمزا للخوف من المجهول والميل إلى التكتم، ومن خلال سلبيته أيضا رمزا للفناء والعدمية**».[2] ويمثل لون الحداد والحزن في بعض المجتمعات العربيّة والغربية.

فاختيّار الكاتب لهذا اللّون لم يكن عبثا وإنما لتندمج البلاغة اللّسانية مع بلاغة الصورة، لتعبّر عن سوداوية الفكرة والأحداث، فالأسود لون الحزن والألم الّذي اعتصر قلب العالم بسبب وباء (كورونا)، وهو لون الأرق والتشاؤم الّذي يكتنف النفس الّتي لا ترى أمامها إلاّ الموت و الظّلام، فالتعبير عن الحرب البيولوجيّة الّتي يواجهها العالم كما يحلو للبعض تسميتها هي مهمّة المبدع باعتماد الرّواية بوصفها جنسا أدبيا ماتعا يجمع بين العلامات والملفوظات، ولتكتمل سوداوية المشهد، نجد لون الخفّاش يصبطغ باللّون الأزرق القاتم ليعبر عن تشظي العالم، وتشتت القيم، وبقدر ما يحمل معاني إيجابيّة يحمل في طياته معاني سلبية «**فالأزرق والأبيض لونان مريميان يعبران عن انفصال قيم هذا العالم**».[3]

لقد شبّه اللّونين بكونهما مريميّان لكونهما يرتبطان بالسّيدة مريم العذراء في الثّقافة المسيحيّة، فكثير من اللّوحات الفّنيّة تظهر فيها مريم العذراء باللّون الأبيض والأزرق، دلالة على الطّهر والعفاف والرّوحانيّة، كما يعبّران عن قيم سلبية تتمثل في الانفصال على العالم المادي.

«**والأزرق في فكر شعوب الأزتيك هو الأزرق الفيروزي، لون الشمس الّتي تسمى أميرة الفيروز، وكان هذا اللّون علامة الحرائق والجفاف والمجاعة والموت**».[4]

كما نجده في القرآن الكريم وقد ذكر مرة واحدة في سياق الحديث عن الكفار الّذين لا يؤمنون بالله والدّين الإسلامي القويم، في قوله تعالى: ﴿**يَوْمَ يُنفَخُ فِي الصُّورِ وَنحْشُرُ المُجْرِمِينَ يَوْمئذٍ زُرْقًا**﴾.[5]

---

[1] ينظر خليفة بوجاوي: **محاضرات في علم الدلالة وتطبيقات**، لجنة الحفلات لبلدية العلمة، سطيف، الجزائر، ط1، 2005، ص73.

[2] المرجع نفسه: ص186.

[3] المرجع نفسه: ص85.

[4] المرجع نفسه: ص86.

[5] سورة طه: الآية 102.

فالمجرمين والكفّار يأتون زرقة في أعينهم من شدّة الخوف والله الّذي يصيبهم دلالة على سوء أعمالهم، عكس المؤمنين الّذين تبيض وجوههم كما ذُكر في القرآن الكريم، وهو دليل أن اللّون الأزرق إلى جنب المعاني الإيجابيّة قد يحمل معاني سلبية تضمر السوء.

أمّا عند العرب «**فالزرقة غير محدّدة لذلك لم ترد هذه اللّفظة كثيرا في الاستعمالات القديمة، إلّا في تعابير متداولة، مثل تسمية الخمر زرقاء وتسمية الأسنة الزرقاء، كما يقال نابه أزرق أي ماكر بارع في المكر والخديعة، والقول يا نهار أزرق عوضا يانهار أسود**».[1]

فكلّ المعاني السّلبية الّتي يحملها اللّون الأزرق توحي إلى معنيين، معنى ظاهرا تمثل في صورة الخفّاش الّذي كان سببا في نقل الفيروس إلى البشر، ومعنى خفيّا من خلال الخفافيش الّتي تمثل البشر أنفسهم في السّوء والخديعة والأحقاد، والوصول إلى غاياتهم المشبوهة الّتي من بينها ظهور الفيروس، وبهذا تتحقق مقصدية المؤلف من استنطاق الرّواية لسانيّا وبصريّا، واستدراج المتلقي للدّلالات المتطابقة مع صورة الغلاف والمتن السردي.

ونلحظ في وسط الصورة وأسفلها اجتماع اللّون الأحمر باللّون الأزرق من خلال شكل الفيروسات الّتي تشبّه الهالة أو التّاج بسبب بروتينات الشوكة، لتأتي صورة رمز (كوفيد 19) باللّونين الأزرق والأحمر، تم ينفصل اللّون الأحمر عن الأزرق ليشمل مساحة من صفحة الغلاف السّفلية، واللّون الأحمر هو لون قويّ صاخب، استعمل «**بغزارة في تاريخ البشرية (...) أوّل لون استخدمه الإنسان في زخارفه**»،[2] الّذي يمثل لون الدّم والنار و الجاذبية والإثارة نجده في أماكن عديدة كإشارات المرور والأعلام الّتي ترمز لدماء الشهداء والشعارات وغيرها، كما أنه يرتبط بالغريزة والشهوة «**الأحمر الفاقع، النهاري الشمسي النابذ، المحفز للفعل، هو صورة النشاط والجمال، القوّة، النزقة، الكريمة، السخية، النبيلة، صورة الشباب، الصحة، الغنى، الأيروس (غريزة الجنس فرويد)**».[3]

وبالرّجوع إلى المعاني المبتوثة في الرّواية نلحظ أنها تقترب كثيرا من الصّورة البصرية، فرمز (الكوفيد) الأحمر، وكثرة الحمرة في الخفّاش المخيف تعكس جانب الموبقات و الغرائز الشهوانية، الّتي جسّدها الكاتب في الرّواية من خلال شخصية "سيف" الّذي يقف عاجزا أمام رغباته المكبوتة، وشخصية "هيفاء" الّتي تستغل جسدها من أجل

[1] كلود عبيدي: **الألوان دورها تصنيفها مصادرها رمزيتها ودلالتها**، المرجع السّابق، ص 88.

[2] المرجع نفسه: ص 34.

[3] المرجع نفسه: ص 77.

تحقيق طموحاتها ونجاحاتها، وتسقط في شباكها العديد من الرجال "كسيف" و"مرتضى" الّذي يصبح زوجها وشريكها في المشروعات القذرة.

وشخصية "مرتضى" الّذي هوسه الوحيد المال والجنس، في عالم يتخبط في المحرّمات والفواحش الّتي تنزل اللعنات وسوء القدر.

- **دلالة اللّون الأخضر:**

اختار الكاتب للعنوان اللّون الأخضر لون الطبيعة و الهدوء، وهو لون يبعث على الانشراح والاسترخاء، وكذلك لون الحماس والتّفاؤل.

يستخدم اللّون الأخضر في الاستعمالات اليومية كالأموال، وقد ارتبط في الإسلام، «**بالرّبيع والنموّ، واستخدم في السيّارات والسنّة النبوية، علم الإسلام أخصر، الأخضر شعار التحية ورمز للغنى المادي والروحي و رمز للحياة والخصوبة والنيلي والشرف**». [1]

فاللّون الأخضر يستعمل في سياقات عديدة، سواء كانت حياتيّة أو دينيّة، فهو لون يحملُ معاني التجدّد و البركة والثرّاء الرّوحي والمادّي، ذلك استعملته بعض الدّول الإسلاميّة في أعلامها.

«**كما يرمز الأخضر في الفكر الدّيني إلى الخير والإيمان، وهو شائع في قباب المسجد وأستار الكعبة، وعمائم الأشراف، الكساء الّذي أرسله الله لتغطية نبيه وآل بيته**».[2]

فالأخضر في الثّقافة الإسلاميّة يحمل كل المعاني السّاميّة والرّاقية، وارتبط بالتّقديس، وهو الأكثر حضورا في الطّبيعة، فهو لون الغابات والمساحات الخضراء الّتي تكسو الأرض، حتى أنّه ذكر في القرآن الكريم في آيات عدّة منها قوله تعالى: «**أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَتُصْبِحُ مُخْضَرَّةٌ**»[3] فهو لون اختارة الله تعالى بدقّة متناهية، وتنزّه أن يسوء اختيّاره، كما أنّه لون يسرّ النفس والقلب ويجلب الفرح ويبهج النظر، لكن نتساءل لما اختاره الكاتب في العنوان على الرّغم من أنّ خفافيش كورونا تقودنا مباشرة إلى فترة الأمراض و الموت؟

---

[1] المرجع السّابق: ص94.

[2] المرجع نفسه:ص96.

[3] سورة الحجّ: الآية 63.

عند العودة إلى كتب التّاريخ والأساطير القديمة، نجد أن اللّون الأخضر تلون بمعانٍ عديدة فهو «**لون الأمل والقوّة وطول العمر، هو لون الخلود الّذي ترمز إليه الغصون الصغيرة الخضراء، يكتسب الأخضر طاقة شفائية قوامها العودة إلى الأصل، في القرون الوسطى كانت ثياب الاطباء خضراء (يعالجون بالنبات) كان لون الصيادلة والعطارين**».[1]

وممّا سبق ذكره يمكن القول أنَّ الكاتب قد جمع بين فظاعة الوباء، وإمكانية الشّفاء والعودة إلى الحياة الطبيعية، رغم كل المطبات والعوائق الّتي تواجه الفرد العربي إبان الجائحة الّتي أتت على الأخضر واليابس.

فاللّون الأخضر يحمل دلالّتين: دلالة إيجابيّة توحي بكلّ ما هو جميل بجمال الطّبيعة وعذوبتها، وقد ارتبط هذا الجانب بعمق العلاقات الإنسانيّة والأواصر، وروح التعاون والتضامن بين الأطباء الّذي سهروا على رعاية المرضى بكلّ حب ووفاء، أمّا في عصرنا الحالي «**حيث الخيال له المجال الأرحب وبتأثير الاكتشافات العلمية تبدو صورة الكائنات الشريرة غير المرضيّة، أي ما هو ضد كل إنسانيتنا على شاكلة شياطين أو أقزام خضراء، أو صورة بدماء خضراء**».[2]

وهو ما نشاهده في أفلام الرّعب خاصة، بالوحوش الّتي تنقض على البشر، أو حتى دماء البشر أنفسهم، فاختيّار الكاتب للّون الأخضر لم يكن عبثا وإنّما لتتماشى دلالته في الوقت الراهن مع دلالة الخفافيش البشرية الّتي كانت سبيلاً في انتقال الوباء إلينا كما يعتقد الكثير من العلماء والأخصّائيين

وانطلاقًا من هذا الحقل الدّلالي الكثيف للألوان، تتجلّى العتبات النصيّة في رواية خفافيش كورونا بوصفها فضاءً ثقافيًا مضمرًا، ينهض بوظيفة تتجاوز الإشهار الجمالي إلى إنتاج المعنى الثّقافي العميق، وهو ما يجعلها قابلة للمساءلة في ضوء مقاربات النّقد الثّقافي، فاللّون، في هذا السّياق، لا يُستثمر باعتباره عنصرًا تشكيليًا محايدًا، بل يتحوّل إلى علامة ثقافيّة مشحونة، تُخفي تحت سطحها أنساقًا رمزيّة تكشف عن تصوّرات المجتمع للعالم، وللخوف، وللمصير الإنساني في زمن الوباء.

ومن ثمّ، فإنّ اختيار الأسود والأزرق القاتم في العتبة البصريّة لا يعبّر فقط عن سوداويّة اللّحظة التّاريخية، بل يُضمر نسقًا ثقافيًا يقوم على تمثّل الوباء باعتباره قوّة ميتافيزيقيّة مدمّرة، تُربك اليقين وتُنتج حالة من القلق الوجودي، حيث

[1] كلود عبيدي: **الألوان دورها تصنيفها مصادرها رمزيتها ودلالتها**، المرجع السّابق، ص94.

[2] المرجع نفسه: ص101.

تتقاطع ثنائيّات (الفناء/النجاة) و(اليقين/اللايقين)، وهنا يتماهى الجمالي مع الثّقافي، إذ تتكامل بلاغة الصّورة مع بلاغة الخطاب في إعادة إنتاج خطاب الخوف، وترسيخ الإحساس بتصدّع القيم وتشظّي العالم، وهو نسق ثقافي شائع في سرديّات الكوارث والأوبئة.

كما أنّ استدعاء المرجعيات الدّينية والأسطوريّة والتّاريخيّة للألوان، سواء في الثّقافة المسيحيّة أو الأزتيكية أو في النّص القرآني، يعمّق البعد التناصي للعتبة، ويكشف عن اشتغالها كخطاب ثقافي مركّب، يختزن ذاكرة رمزية جماعية ويُعيد توظيفها في سياق معاصر يخدم رؤية الرواية للعالم.

فالأزرق، وإن بدا في ظاهره لون الطُّهر والسموّ، يُعاد تأويله ضمن نسق ثقافي مضمَر يُحيل إلى الانفصال عن الواقع المادّي، والعجز الإنساني أمام الكارثة، ليغدو علامة على الاغتراب والقلق الوجودي في زمن الوباء.

وفي مقابل هذا النّسق القاتم، يبرز اللون الأخضر في العتبة بوصفه علامة دلاليّة مفارِقة، تستدعي مخزونًا رمزيًا غنيًا في الثقافة العربيّة الإسلاميّة، حيث ارتبط بالحياة، والخصوبة، والشّفاء، والبركة، والامتداد الروحي، غير أنّ استحضاره في سياق وبائي لا يُعيد إنتاج هذه الدلالات في صورتها الطمأنينة الخالصة، بل يُعاد شحنه ضمن نسق ثقافي مزدوج، تتجاور فيه إمكانيّة الخلاص مع هاجس الفناء.

فالأخضر هنا لا يرمز فقط إلى الطّبيعة والبعث، بل ينفتح—في المخيال المعاصر—على تمثّلات الفيروسات والكائنات الطُّفيلية غير المرئية، متأثرًا بالخطاب العلمي والسينمائي، ما يُحدث انزياحًا دلاليًا من القداسة إلى القلق.

وعليه، تغدو العتبات اللّونية في خفافيش كورونا آليّة ثقافية فاعلة لتمرير الأنساق المضمَرة، إذ تمارس سلطة دلاليّة خفيّة تُوجّه أفق التلقي وتؤطّر قراءة المتن قبل الولوج إليه.

فمن منظور النّقد الثقافي، لا تكتفي هذه العتبات بتزيين النّص أو الإشارة إليه، بل تُعيد إنتاج الوباء رمزيًّا، وتُكرّس خطاب الخوف، وتمثّلات الموت، والتّشاؤم الجمعي، لتغدو خطابًا موازيًا يقول ما لا يصرّح به المتن مباشرة، ويكشف أنّ الرّواية لا تسرد الوباء فحسب، بل تُعيد بناءه ثقافيًا عبر عتباتها.

أ. الغلاف الخلفي

أوّل ما يثير انتباه المتلقّي في صفحة الغلاف صورةُ الكاتب المتموضعة على الجهة اليمنى، وهو في وضعية تفكير وتأمّل، وخلفه حزمة من الكتب، بما يوحي بحالة من الحيرة والدّهشة إزاء الواقع القائم.

وعلى الجهة اليسرى من الغلاف، تبرز صورة متحوّر فيروس كوفيد باللّون الأزرق الفاتح، وتحتها عنوان الرواية "خفافيش كورونا" مكتوبًا باللّون الأخضر، إلى جانب رمز (كوفيد) الّذي جاء باللّون الأحمر، في دلالة رمزيّة تُنذر بالخطر والموت الّذين خلّفهما هذا الفيروس، وفي أسفل الغلاف، نجد مجموعة من البيانات المتعلّقة بدار النّشر ورقم الهاتف والرّمز السرّي، وقد وُضعت داخل إطار أسود، في حين كُتب اسم دار النّشر باللّون الأحمر اللافت، بما يعزّز حضوره البصري ويشدّ انتباه القارئ.

وعند الانتقال إلى مضمون الرواية، يتّضح أنّ الرّوائي يعبّر بجلاء عن خطورة الوضع الوجودي الّذي فرضته جائحة (كورونا)، كاشفًا عن عجز المال والسّلطة عن مواجهة هذا العدوّ اللامرئي، وعن فشل المنظومات الماديّة في تخليص الإنسان من وضعه المأزوم، وهو ما يكرّس حضور نسق الهشاشة الإنسانيّة في الخطاب السّردي.

كما يضعنا الكاتب أمام جملة من التّساؤلات المصيريّة المتعلّقة بمآلات هذا الوضع، إذ يظلّ المستقبل غامضًا بين احتمال النهاية وبداية مرحلة جديدة غير واضحة المعالم، الأمر الّذي يفتح أفق التوقّع لدى القارئ، ويثير فضوله لقراءة المتن السّردي واستكشاف فحوى الرّسالة الّتي يسعى الكاتب إلى تمريرها.

2.1 المناص التأليفي.

أ. العنوان:

يُعدّ العنوان علامة لغوية ذات قيمة، وأبعاد دلاليّة تعكس مضمون النّص أو تبتعد عنه، لتستفز القارئ وتوقض فيه نهم البحث، واستكناه فحوى النّص الإبداعي ودلالته، ومن حيث الشّكل يعد ّالعنوان كما ورد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة «**مقطع لغوي أقل من الجملة نصا أو عملا فنيا**». [1]

ويجمع النقّاد على أنّ "جرار جنات" Gérard Genett أوّل من اهتم بعناصر النّص الموازي (المناص) إذ «**أنّ العنوان أحد أهم عناصر النّص الموازي وتعريفه يطرح بعض الأسئلة كونه مجموع معقد أحيانا ليس لطوله أو قصره بل لمدى قدرتنا على تحليله وتأويله**». [2]

ويحتلّ العنوان مكانة محوريّة ضمن العتبات النصيّة، إذ يسهم في إضاءة دلالات العمل الأدبي وفتح مسارات تأويليّة متعدّدة، ولا يمكن النظر إليه على أنّه عنصر بسيط أو محايد، بل هو بنية دلاليّة مركّبة قد تبدو مباشرة في ظاهرها، غير أنّها تنطوي على عمق رمزي وإيحائي، وقد تكون أحيانًا غامضة تستدعي التأمّل والتحليل. وعليه، فإنّ القيمة الدلاليّة للعنوان لا تُقاس بامتداده الشكلي، وإنّما بما يختزنه من طاقات معنويّة وإشاريّة

ومن هذا المنطلق، يندرج العنوان الذي اختاره الكاتب ضمن العناوين القادرة على إثارة فضول المتلقّي وشدّ انتباهه، ودفعه إلى الولوج في عالم الرواية واستكشاف أبعادها، على الرغم من طابعه المباشر والتقريري، إذ جاء مكوّنًا من لفظتين هما: الخفافيش وكورونا، فالخفافيش، كما راج في الخطاب الإعلامي والشّعبي، ارتبطت بانتشار الوباء في مختلف أنحاء العالم، وهي في المخيال الجمعي كائن ليلي لا يظهر إلّا في الظّلام.

وقد حمل هذا الرّمز دلالات متباينة عبر العصور؛ ففي الأساطير الصينية واليابانية اقترن بالحظّ السعيد، بينما ارتبط في تصوّرات العصور الوسطى بالشرّ والقوى الشيطانية وحمل أرواح الموتى في اللّيل .[3]

---

[1] علوش سعيد: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص155.

[2] عبد الحق بلعابد: **عتبات جرار جنات من النّص الى المناص**، المرجع السّابق، ص 65.

[3] ينظر: أحمد ابراهيم الشّريف: الخفّاش في الحضارات..صانع الخير في الصّين وأمريكا والدّواء عند الفراعنة، https://youm.com7.com تم الإطلاع على الموقع بتاريخ: 2025/06/13.

وبالرجوع إلى متن الرواية، يتبيّن أنّ الكاتب استحضر صورة الخفافيش بوصفها رمزًا للشؤم والخراب لا للتفاؤل، ولا سيّما من خلال اقترانها بلفظة «كورونا» التي تحيل إلى الجائحة العالميّة الّتي بثّت الرعب في نفوس الناس، وزرعت في حياتهم الخوف والقلق وعدم اليقين.

ومع التوغّل في أعماق النصّ، تتكشّف الدلالة الرمزيّة للخفافيش لتتجاوز معناها الحرفي، إذ تتحوّل إلى تمثيل لأشرار العالم الذين طغوا في الأرض، ومارسوا أشكالًا متعدّدة من الإفساد والتدمير في حقّ الإنسانيّة، عبر دسائس تُحاك في الخفاء كما في العلن.

ولا يأتي العنوان الفرعي اعتباطًا، بل يُشكّل امتدادًا دلاليًّا للعنوان الرّئيس وتفسيرًا له، إذ يقدّم للقارئ مفتاحًا قرائيًّا يضيء أبعاد التّجربة الروائيّة فمن خلاله، يرسم الكاتب ملامح الحياة العراقيّة في ظلّ الجائحة، لا على المستوى الاجتماعي فحسب، وإنّما على مختلف الأصعدة الاقتصاديّة والنفسيّة والإنسانيّة، حيث تبدو الحياة مثقلة بالتعب والإنهاك، وقد شُلّت فيها سبل العيش وتوقّفت إيقاعات الحياة اليوميّة، في صورة قاتمة تعكس حجم المأساة وعمق آثارها.

اختار الكاتب مقولة للفيلسوف الرّوماني "سينيكا" « **عندما تكون وسطَ الشّر، فإنّ الأوان يكون قد فاتَ لتأخد حَذَرك** »[1].

وهي مقولة تُبرهن على الشّر الّذي يغزو العالم فمهما حاول الإنسان كبحه فلن يفلح في ذلك، وعندما نتمعّن في المقولة الثّانية والّتي اقتبسها من فيلم killer Élite **الفوضى تعم العالم، وتتوالى الأزمات الاقتصاديّة، بينما تلوح في الأُفق أزمات النّفط، وتتّقد الحرب في كلّ مكان، إذ إنه زمن الثّورة والاغتيال والعمليات السرّيّة**[2].

المتأمل لهذه المقولة يعرف القارئ أنّه سيغوص في ثنايا رواية تتناول عالم الشرّور، والأوبئة، والأمراض، والانهيار الأخلاقي، والحروب، والقوة الإمبريالية، ليكتشف أنّ الإنسان أحيانًا أخطر المخلوقات على وجه الأرض.

إنّ استحضار هاتين المقولتين لم يكن عبثًا، بل يمثل مدخلًا رمزيًا دلاليًا يعكس رؤية الكاتب التأملية لفساد العالم واستفحال قواه المدمرة.

[1] ابراهيم رسول: **خفافيش كورونا**، دار ورشة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بغداد، ط1، 2021، ص6.

[2] المصدر نفسه: ص ن.

كما أن الملاحظ للمقولة الثانية، المستمدة من فيلم **Killer Élite**، يلحظ أنّها تُبرز الفوضى التي تكتنف العالم المعاصر: الأزمات الاقتصادية المتلاحقة، وصعود نزعات الهيمنة، وتوترات النفط والحروب، والثورات العنيفة التي تعصف بالمجتمعات.

هنا، يضفي الاقتباس بعدًا سينمائيًا على الرّواية، حيث يجد القارئ نفسه في أفق متوتر يتوقع فيه تتابع الأزمات والانهيارات الأخلاقية والاجتماعية.

إنّ الجمع بين المرجع الفلسفي الكلاسيكي والاستعارة السّينمائيّة يعكس استراتيجيّة الكاتب في توظيف مصادر ثقافية متعدّدة لبناء فضاء سردي غني بالتّشويق والرّمزيّة، ويهيّئ القارئ نفسيًّا وفكريًّا لاستيعاب عمق الشّر واشتداد تداعيات الأوبئة والانهيار الاجتماعي.

إضافة إلى ذلك، يمكن قراءة استحضار هاتين المقولتين بوصفه نسقًا ثقافيًا مضمرًا؛ فالنّص لا يكتفي بسرد أحداث الأوبئة أو تصعيد الفوضى، بل يربطها بأسئلة وجودية حول الطّبيعة البشرية، والقدرة على التحمل، والتصرف الأخلاقي في مواجهة الشر المطلق.

تعمل المقولتان كعتبات دلاليّة تخلق توترًا معرفيًا وعاطفيًا لدى القارئ، وتكشف عن رؤية الكاتب للعالم: عالم يغلب عليه الانفلات الأخلاقي والسّياسي والاجتماعي، يظهر فيه الإنسان أخطر المخلوقات عند افتقاره للوعي والتّوازن.

كما تؤدّي الاقتباسات دورًا دلاليًا يتجاوز بعدها التزييني، إذ تشكّل استدعاءً واعيًا للتّاريخ وللثقافة الإنسانيّة العامّة، بما يتيح إقامة جسور رمزيّة بين الواقع المعاصر والتراث الفلسفي والفنّي. ومن خلال هذا التداخل، تبرز قدرة الرواية على إعادة توظيف الحكمة القديمة والمأساة الراهنة ضمن نسيج سرديّ متماسك، يحوّل التجربة الإنسانيّة المشتركة إلى مادّة فنيّة قادرة على مساءلة المصير البشري وكشف هشاشته أمام القوى المدمّرة.

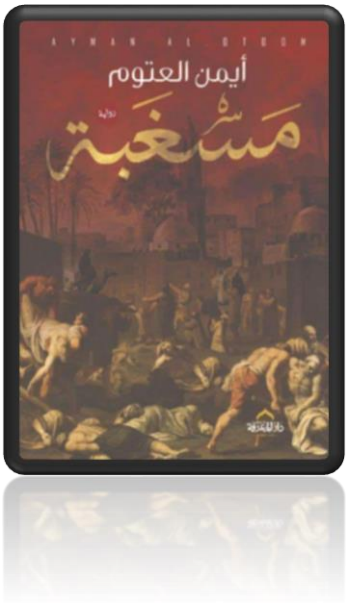
وفي هذا السياق، تغدو المقولتان آليّة تأويليّة فاعلة لإعادة توجيه وعي القارئ نحو تفكيك النَّسق الثقافي المضمَر الكامن في النصّ، إذ لا يُقدَّم الشرّ بوصفه حادثًا عابرًا أو مؤامرة ظرفيّة، بل باعتباره قوّة بنيويّة متجذّرة في العالم الإنساني، تتفاعل مع الأوبئة والكوارث لتعرّي زيف الاطمئنان الإنساني.

وهكذا، تكشف الرواية من خلال هذا التّوظيف عن هشاشة القيم الإنسانيّة وقابليّتها للتصدّع، وتُبرز في الآن ذاته إمكانيّة انهيار المجتمعات حين تواجه ضغوطًا مركّبة تتجاوز قدرتها على الاحتمال والمقاومة.

2. رواية مسغبة:

1.2 **المناص النشري: (الناشر)**

أ. الغلاف الأمامي.



تحوي صورة الغلاف مجموعة من الدّيار المحمّلة بالأقبية على الطّريقة القديمة، تتوسّطها مجموعة من الأشجار وأشجار النّخيل، ممّا يوحي أنّها في الصّحراء أو البادية، كما نجد في وسط الصّورة مجموعة من النّاس يبدون في حالتهم الطّبيعيّة المعتادة يتحدتون، ويتسامرون، لكن في أسفل الصّورة نجد مجموعة من الرّجال ملقون على الطّريق والمرض باد على وجوههم، كما نرى جثثاً ملقاة على الأرض ممّا يوحي بالوباء الّذي عمّ المنطقة، وهو ما نتأكد منه بعد تحليل الألوان والتّعمق في دلالتها.

ب. دلالة الألوان في رواية مسغبة:

نلحظ في بداية الصّورة سيطرة اللون الأحمر القاتم الذي يهيمن على السّماء ويغمر المكان، وهو لون مزدوج الدّلالة، يحمل طيفًا واسعًا من المعاني المتناقضة.

من جانب، يرمز الأحمر إلى الجمال والانبهار، فالورد الأحمر يُقدّم للتعبير عن الحبّ، والصداقة، والحماس، والإثارة؛ أي كل ما يرتبط بالحيوية والطاقة والعاطفة المشعّة، ومن جانب آخر، يرتبط الأحمر بالموت، والدمار، والقهر، والإرهاب، والدماء، بما يشي بالحزن والأسى والرعب.

في هذا السياق، اختيار اللّون الأحمر في الرّواية لا يقتصر على وظيفة جماليّة بحتة، بل يحمل دلالة ثقافيّة عميقة، فهو رمز للموت والطّاعون الذي اجتاح مصر وأثّر في سكانها.

يبرز الكاتب الحياة الطّبيعيّة اليومية للنّاس في أعلى الصّورة، حيث يتلاقون ويتسامرون، لتصوير التّباين بين الحياة والتّهديد الكامن.

وفي أسفل الصورة، يسلط الضّوء الأصفر على الموتى الملقين على قارعة الطريق، في إشارة مباشرة إلى وطأة الوباء وظهور الموت فجأة، بما يعكس الفجوة بين الحياة والأزمة، وبين العاديّة والفاجعة.

تزداد قوّة اللّون الأحمر عند ربطه بالنّسق الثقافي المضمَر؛ إذ يحمل معانٍ رمزيّة تتجاوز المشهد اللّحظي، فهو يرمز إلى ضعف الإنسان أمام الأوبئة، وإلى الانهيار الاجتماعي والأخلاقي الذي يمكن أن تصاحبه الكوارث الكبرى. فالأحمر هنا ليس مجرد لون، بل ثقافية تنقل شعور الجماعة بالتّهديد الدائم، وتفضح تشظّي الأخلاق الإنسانية وزعزعتها أمام قسوة الأحداث.

علاوة على ذلك، يمكن أن يُقرأ اللّون الأحمر أيضًا كتحذير رمزي، يشير إلى أن الشّر والدّمار ليسا محض صدفة، بل هما جزء من النّسق التّاريخي والثّقافي الذي تطرحه الرّواية، حيث تتفاعل الأوبئة مع الفساد الاجتماعي والقهر السّياسي لتشكّل فضاءً مليئًا بالتوتر، بين القوة الإنسانيّة المفرطة وانكسارها أمام الكوارث الطّبيعيّة والبشريّة.

بهذا الشكل، يتضح أن اللون الأحمر في الرواية يندمج مع الألوان الأخرى (كالضوء الأصفر للمرضى والموتى)، ليكوّن لوحة دلالية متكاملة، حيث يلتقي الجمالي بالرمزي، ويصبح اللون أداة لنقل خطاب ثقافي مضمر، يعكس الطبيعة الإنسانية، هشاشتها، وصراعها الأبدي بين الحياة والموت، بين الحب والفقدان، بين العاطفة والطاعون.

- **اسم الكاتب:**

يعد "أيمن العتوم" أديبا وروائيا أردني الجنسية، ولد في جرس في الأردن يوم 2مارس 1972، درس في مدارس دولة الإمارات العربيّة المتّحدة في إمارة عجمان، ثم عاد إلى الأردن والتحق لجامعة العلوم والتكنولوجيا في شمال الأردن فحصل على البكالوريوس في الهندسة المدنية، وفي عام 1995 تخرج في جامعة اليرموك بشهادة ياكلوريوس لغة عربيّة (...) اشتهر برواية يا صاحبي السجن صدرت عام 2012 وتعبر عن تجربة الكاتب في السجون الأردنية عامي 1996و 1997كمعتقل سياسي.[1]

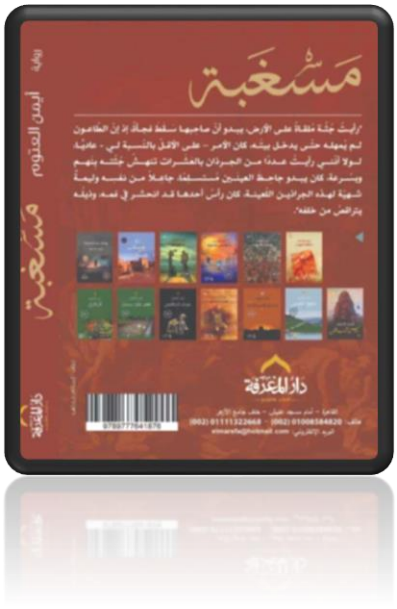
[1] أسماء ابراهيم شنقار: **عتبة العنوان في روايات أيمن العتوم**، مجلة سرديات، مج 7، ع23، 2017، ص 55 .

"لأيمن العتوم "العديد من الرّوايات(كيسمعون حسيسها) و(ذائقة الموت)، (أنا يوسف)، (رؤوس الشياطين)، كلّها تدور حول عالم السجون والمعاناة الواقعية الّتي يتكبدها المساجين خاصّة أنّه شاهد عيان على ماحدث في معاناته في السجن فضلا عن الرّوايات الخيالية (كنفر من الجن).

وقد جاء اسم الكاتب واضحا دون تخفي وراء اسم مستعار، وقد كُتب بداية باللّغة الفرنسية بحروف متباعدّة باللّون الأبيض كما كتب باللّغة العربيّة بطريقة واضحة، وقد اختار الكاتب اللّون الأبيض ليرمز إلى الحيادية في نقله للأحداث، الانحياز الإيديولوجي، كما يعرض التّاريخ كما هو بكلّ شفافية ومهما بلغ من فظاعة ودون تزييف للأحداث.

أراد "أيمن العتوم" أن يكون صوتا صادقا في حضوره الكتابي، ليقدّم للقرّاء صورة عن الأوبئة في التّاريخ العربي والمصري بكلّ نزاهة ودون موارية تاركا الحكم للقارء، لذلك اختار اللّون الأبيض لون الصفّاء الرّوحي والوجداني.

ج. الغلاف الخلفي:



أولّ ما يطالع القارئ في صورة الغلاف الخلفي كلمة مسغبة، وقد كُتبت مرّتين بالخطّ السّميك في بداية الغلاف والخط الرّفيع على يساره، وباللّون الأصفر الممتزج مع البني الفاتح، كما نلحظ مجموعة من صور أغلفة لباقة من إبداعات المؤلف مثل: (أنا يوسف)، (حديث الجنود)، (يسمعون حسيسها)، (طريق جهنم)... إلخ مما يسهم في جذب المتلّقي تنبيه تنويهه بأعمال المبدع، فاسم الكاتب لامع ومشعّ بإبداعاته.

وقد اعتمد الكاتب على دار المعرفة للنشر والتوزيع فبرزت بشكل واضح وملفت في أسفل الغلاف باللّون الأبيض، وعلى يسار الغلاف أيضا كتبت بطريقة عموديّة، كما دوّنت جميع المعلومات الخاصّة بها من البلد ورقم الهاتف والبريد الإلكتروني والفاكس وعموما لاتخلو هذه العتبة لا تخلو من البُعد الترويجي للعمل الإبداعي والإشهار له.

- **الملخص:**

يبدأ الرّوائي يفتتح الروائي ملخّص الرواية بمشهد صادم، يتمثّل في مشاهدة السّارد لجثّة ملقاة على قارعة الطريق، تنهشها الفئران من كلّ جانب بنهمٍ مروّع، في صورة مكثّفة تختزل فظاعة الوباء وقسوته. فهذا الشخص الذي كانت تسري فيه الحياة قبل لحظات، لم يُمهله الطاعون فرصة الدخول إلى منزله أو الموت في مأوى إنساني يليق بآدميته، بل سقط ضحيّةً للموت في العراء.

ويبدو السارد، الذي يتّضح لاحقًا من خلال تتبّع أحداث الرواية أنّه الطبيب عبد اللطيف البغدادي، غير واعٍ في البداية لهول المشهد وخطورته، إذ يتعامل معه بنوع من البرود أو الاعتياد، وهو ما يعكس حالة الإنكار الأولى التي تصاحب تفشّي الأوبئة.

وفي هذا السّياق، يمارس الرّوائي تناصًا واضحًا مع رواية «الطاعون» لألبير كامو، حيث نجد أنّ الطبيب ريو يكتشف بدوره بوادر الوباء من خلال الفأر الملقى ميتًا في الطريق، فيزيحه من مكانه دون أن يستشعر خطورة الأمر في بدايته، لولا تكرار ظهور الفئران النافقة يومًا بعد يوم. ويُسهم هذا التناص في تعميق البعد الدلالي للنصّ، ويُبرز وحدة التجربة الإنسانيّة في مواجهة الوباء، مهما اختلف الزمان والمكان.

ومن خلال هذا الاستهلال، يضع الكاتب القارئ مباشرة في بؤرة العمل الإبداعي، إذ يواجهه منذ اللحظة الأولى بالموضوع المركزي للرواية، وهو وباء الطاعون، دون تمهيد أو تلطيف. كما يخاطب المتلقّي ضمنيًا، داعيًا إيّاه إلى التحلّي بالصبر والتجلّد، استعدادًا لولوج عالم موبوء تسوده الفوضى والموت والهلع، عالم تتعرّى فيه هشاشة الإنسان، وتنكشف فيه قسوة الواقع حين ينهار النظام الصحي والاجتماعي أمام زحف الوباء.

2.2 المناص التأليفي:

أ. العنوان

تلعب العناوين دورا بارزا في بنية النّص، فالعنوان هو المفتاح الرّئيسي للولوج لعالم النّص، ويربط بمقصدية الكاتب وإيديولوجيته، وعندما نتأمل عناوين الكاتب "أيمن العتوم" نجد أن أغلبها مستمد من الثّقافة العربيّة الإسلامية المتأثرة بالقرآن الكريم، مثل (يا صاحبي السجن)، (أنا يوسف)، (يسمعون حسيسها)، وغيرها من الرّوايات الّتي اعتمد فيها الكاتب التناص القرآني، وقد اختار الكاتب "أيمن العتوم " لروايته عنوان مسغبة والّتي تعني الجوع والفاقة التّعريف

اللّغوي والاصطلاحي، وقد وردت في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ **أَوْ إِطْعَامٌ فِي يَوْمٍ ذِي مَسْغَبَةٍ**﴾[1]، والمسغبة هي الجوع، أي إطعام المساكين في يوم الجوع، وعند قراءة محتوى الرّواية نجد ان العنوان في تطابق كبير مع المتن، ذلك أن الكاتب استحضر من خلال رواية مسغبة جزء من تاريخ مصر حين عصفت بها الأوبئة ممثلة في الطّاعون والكوارث الطبيعية، فعمّ الجفاف، وكثرت الزلازل وجفّ نهر النيل، ممّا أدّى إلى ظهور الفقر المدقع، واستتبع الوضع مخلّفات وآثار وخيمة على الوضع الاجتماعي، حتى صار النّاس يأكلون بعضهم بعضا، كما سيتم بيانه في مراحل تحليل الرّواية.

- **العناوين الداخلية:**

وهي ذات أهميّة كبيرة لاتقلّ وظيفتها عن وظيفة العنوان الرّئيسي، لكونها تسهم في فكّ شفرات النّص وتوضيح دلالاته وتنسيق الأفكار مع بعضها حتى لايقع المتلقي في لُبس وتسهل بالتّالي عمليّة التّلقي والتّأويل.

وقد اعتمد "أيمن العتوم" في روايته مجموعة من العناوين الداخلية ضمّنها نصّه الإبداعي قسم على إثرها الرّواية إلى أقسام كالآتي:

الجزء الأوّل من الرّواية، وله خمسة أقسام، كلّ قسم له عنوان مستقل عن الآخر، ويحوي بدوره عناوين فرعية، فالقسم الأوّل عنونه ببغداد النشأة والحلم: أين ولد عبد اللطيف في بغداد الساحرة وترعرع ونشأ فيها ودرس في كتاتيبها وتزود من معارف شيوخها ونبع ثقافتهم.

القسم الثّاني فجاء بعنوان مصر الغاية: حيث انتقل الى مصر، وفيها أكمل دراسته وأعجب بعلمائها أيما إعجاب وحقق طموحه بأن أصبح طبيبا في أحد **برمستاناتها***[2].

أما القسم الثّالث فقد اختار الكاتب أن يُعنونه بـ "الزلزال" بوصفه الحدث المؤسِّس الذي مهّد لظهور الطّاعون، إذ مثّل الشرارة الأولى لسلسلة من الكوارث المتعاقبة، وفي هذا القسم، يستعيد السّارد عبد اللّطيف البغدادي ما عانته مصر من أزمات مركّبة، وما تكبّدته من مصائب متلاحقة، بدءًا بالزلزال، ثم الجوع والفقر النّاجمين عن الجفاف،

---

[1] سورة البلد: الآية (14).

[2]* **بيرمستان أو بيمارستان: كلمة فارسيّة الأصل تتكوّن من "بيمار" تعني مرض و"ستان" تعني مكان، فبيمرستان تعني مكان المرض أي المستشفى وقد انتقل الاهتمام بالبيمارستان من الحضارة اليونانيّة إلى الحضارة الإسلامية مع بداية تأسيس الخلافة الرّاشدة أي في القرن الأول للهجرة.** (رمضاني حسين: **قراءة في نظم البيمارستان في الحضارة الإسلامية وشروط الاشتغال بمهنة التّطبّب**، مجلّة آفاق فكريّة، مخبر الدّراسات الفلسفيّة وقضايا الإنسان والمجتمع في الجزائر، مج 12، ع2، 2024، ص37).

وغلاء المؤونة، وهي ظروف مهّدت موضوعيًا لانبثاق وباء الطاعون، كما يتجلّى ذلك في القسم الرابع المعنون بـ «الطاعون».

أمّا القسم الخامس، الموسوم بـ "الموت الأسود"، فيرصد ذروة الكارثة حين استفحل الوباء وأنشب مخالبه في الأجساد، فحصد الأرواح على نحو عشوائي، بين من قضى نحبه ومن كُتب له النجاة، وفي خضمّ ذلك يبرز دور الأطباء بوصفهم حماة للحياة في مواجهة سطوة الفناء.

ويأتي القسم السادس بعنوان "لحوم البشر على المائدة" ليكشف الانهيار الأخلاقي الذي رافق تفشّي الوباء، حيث عمّ الفساد واستبدّ الرعب بالناس، فبلغ الإنسان حدّ أكل لحم أخيه، في صورة قصوى لانكسار القيم وتفكك الروابط الإنسانية.

أمّا القسم السّابع والأخير، "الخروج من مصر"، فيمثّل لحظة ما بعد الكارثة؛ فبعد انحسار الوباء، يرى الطّبيب ضرورة العودة إلى بلاده، غير أنّ المفارقة المأساوية تكمن في أنّه ما إن يبلغ أرضه حتى يُدركه الموت، وكأنّ الأرض التي غادرها تطارده بذاكرتها، أو تعاتبه على نجاته المؤقّتة، لتغلق الدائرة السردية على قدرٍ لا فكاك منه.

ب. التّذييل:

نوّه الرّوائي في خاتمة الرّواية بأنّ كتابتها جاءت في أوجّ انتشار فيروس (كورونا) وارتفاع عدد الإصابات، غير أنّ فكرة العمل كانت مختمرة في ذهنه منذ سنوات، قبل أن تجد طريقها إلى التحقّق السردي في هذا الظرف الاستثنائي. وقد اتّكأ في بناء أحداث الرواية على جملة من المصادر التاريخيّة، من بينها مخطوطة عبد اللطيف البغدادي المختصر في تاريخ البشر، فضلًا عن أمّهات كتب التاريخ، مثل "بدائع الزهور في وقائع الدهور" لابن إيّاس و"مروج الذهب" "للمسعودي"، مستعيدًا من خلالها وقائع الماضي في صيغة سرديّة جديدة.

ووصف هذه الأحداث بقوله: «**و وكأنّها جاءت من تلك البلاد البعيدة ونهضت من قبرها ليعيد القلم لها الحياة من جديد، أو لكي تقول: إن سنن الله الّتي تصيب البلاد والعباد هي سنن ثابتة لا تتغير بتغير الزمان والمكان**»[1].

فمن خلال المقولة، يؤكّد المبدع أنّ الوقائع التاريخيّة ليست حبيسة الماضي، بل يمكن إحياؤها من جديد بفعل الكتابة، إذ ينهض قلم الكاتب بمهمّة بعثها عبر التنقيب في الذّاكرة الجماعيّة واستحضار الأحداث المنسيّة.

[1] أيمن العتّوم: **مسغبة**، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 2021، ص196.

ويتجلّى ذلك بوضوح في رواية «مسغبة»، حيث يستثمر الكاتب مادّة تاريخيّة موثّقة ويعيد تشكيلها ضمن رؤية تخييليّة واعية، ليؤكّد أنّ ما يقدّمه لا يندرج في إطار التخييل المجرد، بل يمثّل قراءة سرديّة صادقة لمآسي البشريّة.

وبهذا التوظيف المتقاطع بين التّاريخ والسرد، تغدو الرّواية شهادة أدبيّة تستنطق الماضي وتُسقط دلالاته على الحاضر، فتلامس وجدان المتلقّي وتزعزع أفق انتظاره، مؤكّدة أنّ المأساة الإنسانيّة واحدة في جوهرها، وإن اختلفت الأزمنة وتبدّلت الأمكنة.

3. رواية الوباء:

1.3 المناص النشري: (الناشر)

أ. **الغلاف الامامي:**

إنّ اختيار المبدع لشكل الغلاف وألوانه لا يأتي اعتباطًا ولا يُختزل في بعدٍ جماليٍّ محض، بل يندرج ضمن رؤية ثقافيّة وفنيّة تعبّر عن انتمائه الحضاري ووعيه الجمالي، إذ يُوظِّف اللون والخطّ والصورة بعناية ليحمل كلّ عنصر دلالةً مخصوصة، ويغدو الغلاف بذلك أداةً تواصليّة تسهم في تمرير الرسائل الرمزيّة إلى المتلقّي، واستدراجه إلى عالم النصّ، وتمهيد أفق قراءته وتعميق وعيه بدلالاته.

ويُعدّ الغلاف، بما يتضمّنه من عناصر بصريّة وألوان متضادّة ومشحونة بالإيحاء، فضاءً دلاليًّا يسبق الدخول إلى المتن السردي، إذ يعكس رؤية الكاتب للعالم وللإنسان، ويهيّئ القارئ نفسيًّا وعاطفيًّا لاستقبال الرهانات الفكريّة والثقافيّة التي تنهض عليها الرواية. فهو لا يكتفي بوظيفة التزيين، بل يضطلع بدور بنيوي في تشكيل المعنى، بوصفه نصًّا بصريًّا موازيًا يشارك في إنتاج الدلالة.

ويشدّ الانتباه في الغلاف، وعلى جهته اليسرى، حضور صورة رجل يرتدي نظّارات ومِئزرًا أبيض، في إيحاء مباشر إلى كونه طبيبًا أو عالمًا، بما يحمله ذلك من رمزيّة العلم والعقل والمعرفة، باعتبارها أدوات لمواجهة الوباء والأمراض. غير أنّ هذا الحضور لا يأتي مطمئنًا بالكامل، إذ يظهر خلفه رجل أسود البشرة، تتدفّق من خلفه أعشاب خضراء تنبثق من بينها جمجمة، في تركيب بصريّ يجمع بين مظاهر الحياة والنماء من جهة، وعلامات الفناء والموت من جهة أخرى. ويعكس هذا التنافر البصري هشاشة التّوازن بين الإنسان والطبيعة، ويؤكّد الطابع الملتبس للوجود الإنساني في عالم تحكمه الأوبئة والكوارث.

أمّا على الجهة اليمنى من الغلاف، فتتجمّع مجموعة من الرجال المقنّعين في هيئة توحي ظاهريًا برجال الإطفاء، غير أنّهم يحملون خراطيم غير مألوفة، لا تُطفئ النيران بل تنبعث منها ألسنة اللهب، موجّهة نحو رجل ملقى على الأرض، يتدفّق الدم من عينيه وفمه. ويشي هذا المشهد بدلالات العنف المطلق والدمار والفوضى، ويكشف انقلاب الأدوار، حيث تتحوّل أدوات الإنقاذ إلى وسائل للإهلاك، في إحالة واضحة على الانهيار الأخلاقي والمؤسّسي الذي يعالجه النص، وعلى تواطؤ الإنسان في صناعة الخراب بدل مقاومته.

وقد جاءت الصورة مشحونة بألوان كثيفة وصارخة، لكنها دقيقة التوظيف، إذ ينهض كل لون بوظيفة دلالية محددة داخل هذه البنية الرمزية المركّبة؛ فاللون الأحمر يحيل إلى الدم والموت والعنف والقهر، بينما يشير الأصفر إلى الخطر والمرض والتّحذير، ويحمل الأخضر دلالات مزدوجة تجمع بين الحياة والنموّ والتهديد الكامن في الطبيعة حين تنقلب على الإنسان، أما الأسود فيهيمن على المشهد بوصفه رمزًا للغموض والمصير المجهول والموت المحتوم.

ومن خلال هذا التّشكيل البصري واللّوني المتشابك، لا يغدو الغلاف مجرّد واجهة للرّواية، بل يتحوّل إلى نص بصري موازٍ يعيد إنتاج النّسق الثقافي المضمَر، ويكثّف تمثّلات الوباء والانهيار الاجتماعي والإنساني، بما يجعل الغلاف عتبة قرائية أساسية توجّه المتلقّي منذ اللحظة الأولى، وتؤسّس لأفق دلالي قاتم ينسجم مع عالم الرّواية ورؤيتها النّقدية للواقع، حيث يتقاطع الفضاء البصري مع الطرّح السردي ليكشف هشاشة الإنسان أمام الأوبئة والعنف المؤسّسي، ويجعل من الغلاف مقدمة نقدية مرئية لما يتناول النص من قضايا اجتماعيّة وأخلاقيّة.

ب. دلالة الألوان

- **اللّون الأحمر:**

نلاحظ أنّ المبدع اختار لعنوان روايته" وباء" اللّون الأحمر الّذي يتكاثف مع اللّون الوردي ويمتزج باللّون الأصفر والأبيض، وكذلك كلمة "سافارى" الّتي جاءت باللّون الأحمر.

واللّون الأحمر يحمل دلالات إيجابيّة وأخرى سلبية، فهو لون الخطر والحذر «**لون يرتبط بالمزاج القوي والشجاعة والنار، وكثيرا ما يرمز إلى العاطفة والرغبة البدائية والنشاط والطموح**»[1]، وهو لون الدم، وقد توزع في الرّواية بين العنوان الّذي يوحي بالموت لأنه مرتبط بالوباء، كما يوحي في موضع آخر بالنار والموت في صورة الرجال المقنعين واللّذين يضرمون النار على الرّجل المصاب، والّذي يتدفّق الدّم من جسده، فاللّون الأحمر حمل الدّلالات السلبية كالموت والفّناء.

- **اللّون الأصفر:**

نجد اللّون الأصفر يمتزج باللّون الأحمر في كلمة وباء وفي رقم السّلسلة، وفي لون النّيران، واللّون الأصفر هو لون الشمس منبع الضّوء والحرارة في الحياة، لون يبعث النّشاط والسّرور، لكنّه عند العرب يحمل دلالات سيّئة، فهو لون المرض والذبول والموت، وتقلّب النفس، والوسواس والتّوتر وكلّ المعاني السّلبية، كذلك يرمز إلى الموت والفّناء كونه يرتبط بدلالة الخريف والصّحراء والإصفرار الّذي يطبع وجوه المرضى، وهو ما يوحي في الرّواية بالمرض والموت كونه ارتبط بكلمة (وباء)، والوباء يعني المرض والفّناء.

- **اللّون الأخضر:**

يرتبط اللّون الأخضر بالطّبيعة وكلّ ما يوحي إليها من أشجار ونباتات وطعام، ويُعدّ « **من الألوان الباردة، كما يعتبر دليل على النّماء فهو لون الخصب والرزق في اللّغة العربيّة، كما يُعدّ لون النّعيم في الآخرة ولون الغضاضة وعدم النضج**»[2]، وهو لون الخير والأمل، وقد جاء في الرّواية بنوعيه الفاتح والقاتم، ليدلّ على طبيعة إفريقيا وغاباتها وأدغالها، خاصة أنّ لون الحشيش الأخضر الّذي جاء خلف الرجل الأسود.

[1] أحمد مختار عمر: **اللّغة واللون**، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997، ص45.

[2] المرجع نفسه: ص79.

- **اللّون البنفسجي:**

إنّ هذا اللّون له دلالات متعدّدة فهو «**يرتبط بالهدوء والرّومانسية والخيال والرّوحانية والإبداع والشعور بالعظمة، يعتبر لونا يرمز للتّوازن العاطفي والسّلام الدّاخلي والحكمة، يعتبر أيضا لون الإنسانيّة، حيث يجمع بين القوّة والحكمة والتواضع والحساسية**».[1]

فالكاتب اختار اللّون البنفسجي ليرمز إلى فئة العلماء الأطبّاء الّذين يتصفون بالذّكاء والحكمة، باعتبارهم سبل الخلاص للإنسانيّة، وقد قاموا بتضحيات جسام في وحدة "سفارى" من أجل التّغلب على الأوبئة والأمراض الّتي اِجتاحت البُلدان الإفريقية، كما دلّ اللّون البنفسجي على الإنسانيّة الّتي يتّصف بها بعض الأطبّاء من البشر، فالدّنيا بقدر ما فيها أناس يزرعون الشرّ في كل مكان فهناك خيّرون يزرعون الحب والوئام، ويخلّصون النّاس من الأمراض والأوهام.

يمثّل حضور البياض الممتزج باللّون الزّهري في الجمجمة دلالة مباشرة على الموت، إذ يحيل البياض إلى الكفن وإلى الجمجمة بوصفها علامة نهائيّة للفناء، وهو ما يشي بخطر الموت الّذي يحدق بالطّبيب وبمن يقف خلفه في الصّورة. غير أنّ هذا البياض لا يشتغل دلاليًا في اتجاه واحد، بل يتداخل مع باقي الألوان الصّاخبة ليؤسّس مفارقة بصريّة تكشف عن تعقيد الدّلالة داخل النّصّ البصري.

وقد جعل الكاتب الغلاف زاخرًا بالألوان الصّاخبة، تتخلّلها مساحات من البياض تنبثق من ثنايا كلمة "وباء"، وتمتدّ لتغطي جزءًا من جسد الرّجل المصاب الملقى أرضًا، كما تطبع الجمجمة بدلالتها الباردة.

ويؤدّي هذا التّباين اللّوني وظيفة دلاليّة مركّبة، إذ يخفّف البياض من حدّة الصّخب البصري من جهة، ويُحيل من جهة أخرى إلى مفارقة تجمع بين الفناء والتّطهير، بما ينسجم مع أجواء النّصّ ومضمراته.

ومن منظور النّقد الثّقافي، لا يُقرأ البياض هنا بوصفه عنصرًا جماليًا فحسب، بل باعتباره حاملًا لنسق ثقافي مضمر يتقاطع مع تمثّلات الموت الجماعي، والحداد، والضعف الإنسانيّ في زمن الوباء، فالبياض المحيط بكلمة "وباء" يوحي بوميض أمل خافت يتسلّل من قلب العتمة، كما يرمز إلى النّقاء والطّهارة والخير الّذي لا يزال ممكنًا رغم قسوة المحنة، في مقابل حضور الموت بوصفه قدرًا جماعيًا.

[1] المرجع السّابق: ص ن.

أمّا الثّوب الأبيض الّذي يرتديه الرّجل الأسود في الصّورة، فيحيل ثقافيًا إلى لون الأكفان الّتي لفّت أجساد الضّحايا خلال زمن الوباء، كاشفًا عن نسق الفناء الجمعي وهيمنة خطاب الموت على الفضاء الرّوائي.

وهكذا يتحوّل البياض من لون محايد إلى علامة ثقافيّة كثيفة الدّلالة، تُجسّد التّوتر القائم بين الحياة والموت، والأمل واليأس، ضمن خطاب بصري يعيد إنتاج المأساة الإنسانيّة في سياق وبائي شامل.

- **اسم الكاتب:**

يُعدّ "أحمد خالد توفيق" من أبرز الرّوائيين العرب الذين تركوا بصمتهم في السّاحة الأدبية الإبداعية، وقد لُقّب من قِبل قرّائه بـ "لعرّاب"، وهو طبيب متخصص في طبّ المناطق الحارّة، ومترجم وكاتب روائي، خاض تجارب سرديّة متنوّعة في عوالم الخيال العلمي والفانتازيا وأدب الرّعب، وقد قدّم العديد من الأعمال الروائيّة، من بينها سلسلة (سافاري)، التي اخترنا منها جزأين هما: "الوباء" و"عن الطيور تتحدّث".

وقد جاء اسم الكاتب في رواية "الوباء" متموضعًا على يمين الغلاف ومكتوبًا باللّون الأبيض، وهو اختيار لونيّ لا يخلو من دلالات ثقافيّة ورمزيّة، فاللّون الأبيض يحيل إلى النّقاء والصّفاء، ويبعث على الهدوء والسّكينة، كما يُقابل في الوعي الجمعي اللّون الأسود بما يحمله من دلالات العتمة والموت.

ومن هذا المنظور، يمكن قراءة بياض اسم الكاتب بوصفه علامة على الحياد السّردي، حيث يتقمّص الروائي دور الشاهد أو النّاقل للأحداث، مقدّمًا الواقع بحلوه ومرّه، وبجماله وبشاعته، دون تدخّل مباشر في مجرياته.

ومن زاوية النّقد الثّقافي، يتجاوز هذا الاختيار اللّوني البعد الجمالي، ليُعيد إنتاج نسق ثقافي مضمر يتمثّل في صورة المثقّف/الطبيب بوصفه ضميرًا إنسانيًا محايدًا في زمن الأزمات.

فبياض الإسم لا يشي فقط بالحياد، بل يُحيل كذلك إلى بصيص أمل ونور في سياق وبائي قاتم، كما يوحي بابتعاد الكاتب عن الصّراعات السّياسيّة المبثوثة ضمنيًّا في الرّواية، ليقدّم خطابًا إنسانيًا يركّز على معاناة الإنسان وهشاشته.

كما يمكن قراءة اللّون الأبيض في اسم الكاتب على أنّه إحالة ثقافيّة مباشرة إلى مهنة الطّبّ، ولا سيّما في سياق جائحة (كورونا)، حيث ارتبط الأبيض بالمآزر الطّبّيّة، وبصورة الأطباء بوصفهم خطّ الدّفاع الأوّل في مواجهة الوباء. ويكتسب هذا البعد دلالة أعمق إذا ما استحضرنا أنّ مهنة الطّبّ تشكّل محورًا أساسيًا في سلسلة «سافاري»، ممّا يجعل من بياض اسم الكاتب علامة مزدوجة تجمع بين الهويّة المهنيّة والالتزام الإنساني داخل الخطاب الرّوائي.

ج. **الغلاف الخلفي:**

أوّل ما نلحظه في الغلاف الخلفي لرواية وباء صورة الكاتب على يمين صفحة الغلاف، كما نلحظ لفظة (سافارى) تعلو اسم الكاتب وقد كتبت باللّون الأصفر الّذي يوحي هنا بالأمراض والعلل، فهي فرقة تحارب الأمراض، وتحت هذه الكلمة كُتب باللّون الزهري مغامرات طبيب شاب يجاهد لكي يظلّ حيا ويظلّ طبيبا، كما عين الجنس الأدبي من خلال لفظة رواية الّتي جاءت تحت لفظة (سافارى) لكن في وسط الصفحة لا على يمينها.

- **الملخص**

نجد الملخص دقيقا ومختصرا يعبّر عن موضوع الوباء مباشرة واصفا سرعة انتشاره وفتكه، مشبّها إيّاه بالرّمح الّذي يسدّد دون أن يخطأ الرماية، تاركا خلفه الجثث الّتي يتم حرقها تيمنا بالثّقافة الإفريقيّة، وخوفا من العدوى، ويختم الملخص بإبراز الدّور المنوط لوحدة (سافارى) الّتي كان عليها إيجاد الحلّ للقضاء على الوباء، ممّا يجعلنا نتساءل هل وحدة «سافارى» بدلت جهودها القصوى لإنقاذ الأفارقة كمنظمة صحية إنسانية، وهل نجحت في انتشال الوباء من أرض إفريقيا أم أنّها فشلت؟ فالملخص لعب دورا مهّما في جذب القارئ وتشويقه لقراءة العمل الرّوائي.

- **التّقديم**

ظهر في التّقديم التّعريف بمصطلح (سافارى) ووحدة (سافارى)، كما عرّفنا ببطل الرّواية الشّاب الطّموح الشجاع "د. علاء عبد العظيم" الّذي اختار المغامرة والولوج في عالم الأدغال الإفريقية بكل ما يحمله من أخطار، وبيئة معادية مغايرة يعمها الفساد و المرتزقة وأكلة لحوم البشر فشلت الحضارة في تصليحها، وبأسلوب مشوق يدعونا الرّوائي لأن نحلّق معه في أجواء (السّافانا) ووحدة (سافارى).

المناص التأليفي:

- **العنوان:**

جاءت كلمة (وباء) باللّون الأحمر على يمين الورقة، وغير مستوية؛ إذ نجد فيها ميلا نحو الأسفل، وقد كتبت فوق الرجال القتلة المجرمين لتدل أن الفيروس هو صناعة بشرية من أيادي الغدر السرّيّة من دول غربية قد تكون أوروبية أو أمريكية أو صينية كما جاء في متن الرّواية.

- **العناوين الفرعية:**

وُضِعت لفظة "سافاري" على يسار الغلاف وتحت صورة الطّبيب، وهو تموضع بصريّ يحمل دلالة رمزيّة واضحة، إذ يؤكّد الارتباط العضوي بين الكلمة والشخصيّة المركزيّة في العمل. فـ"سافاري" لا تُقدَّم هنا مجرّد عنوانٍ فرعيّ، بل بوصفها وحدة دلاليّة وسرديّة ينتمي إليها الطّبيب، وتشكل الإطار المرجعي الّذي تتمحور داخله الأحداث.

ومن منظور النّقد الثّقافي، يُعيد هذا التّجاور البصري إنتاج نسقٍ ثقافيٍّ يُكرّس صورة الطّبيب المنقذ بوصفه جزءًا من منظومة علميّة مؤسّساتيّة تواجه الأوبئة والأخطار الوجوديّة، فاقتران لفظة "سافاري" بصورة الطّبيب يحيل إلى سلطة المعرفة الطّبيّة والعلميّة، ويؤكّد هيمنة خطاب العلم بوصفه آليّة للمقاومة والسيطرة على الفوضى الّتي يفرضها الوباء داخل الفضاء الرّوائي.

- **العنوان الرّئيسي:**

جاءت كلمة (وباء) على يمين الصورة، في موضعٍ يوحي بثقل الدّلالة وانعكاس المعنى على البنية البصريّة للغلاف الذي وُضع بالخط السّميك وباللّون الأحمر، ولا أحسبه إلّا لون الدم والموت في الرّواية، على الرّغم من تعدّد دلالاته، يحيط بكلمة وباء اللّون الأبيض وقد جاءت تحت صورة الطّبيب مما يدل أن المنظّمة الصّحية لها دور بارز في صناعة أحداث الرّواية.

- **العناوين الداخلية:**

اختار الرّوائي العناوين بعناية، ودقّة، وكلّ عنوان يعطي لمحة عما ورد في المتن، وقد جاءت كالآتي:

❖ **مرحبا بكم... !**

بطريقة ساخرة هازئة يرحب الدكتور علاء" عبد العظيم" بمن التحقوا به بوحدة (سافارى)، ويعرب عن فرحه بتواجده بقرية (أنجاونديرى) على الرّغم من الأمراض والأوبئة والأوساخ الّتي تجتاحها، إذ وجد ذاته فيها وأحسّ أنّ له فائدة في وسطه.

❖ **عوامل طرد:**

ظهر العنوان مطابقا تماما لما في المتن، حيث أعرب "عبد العظيم" عن فشله في مهمّته الأوّلى كطبيب، فقد عجز عن معرفة سبب مرض "عفاف" الّتي توفيت بسبب مرض القلب لكنّه أخطأ التّشخيص، ممّا جعله مرفوضا في بلده مصر، ليلتحق بمنظمة (سافارى) الوحدة الطبيّة الّتي تقاتل أمراضا كثيرة وقاتلة في الكاميرون، فجاء العنوان طرد مناسبة للحالة الّتي كان عليها الطّبيب "علاء" الّذي التحق بهذه المنظمة على الرّغم من الأخطار الّتي كانت تحيط بها من كلّ جانب.

❖ **العيون الّتي تقطر دما!**

يستهلّ الدّكتور "علاء" سرده لبدايات انتشار الوباء في القرية الإفريقيّة من خلال حادثة وفاة الكهل «جومبا»، ثمّ لحوق زوجته به، في أجواء يخيّم عليها الخوف والرّعب، وقد أُحيطت هذه الوفيات بتفسيرات أسطوريّة، إذ ساد الاعتقاد في البداية أنّ ما حدث يعود إلى «الداوا»، أي مرض السّحر، وهو تصوّر متجذّر في الوعي الثّقافي الشّعبي لدى سكّان القرية.

ومن منظور النّقد الثّقافي، تكشف هذه الحادثة عن نسق ثقافي مضمر يقوم على إرجاع المرض والموت إلى قوى غيبيّة وخرافيّة، في ظلّ غياب الوعي العلمي والطّبّي. فالسّكان لا ينظرون إلى الوباء بوصفه ظاهرة صحيّة قابلة للتفسير والعلاج، بل يرونه عقابًا أو فعلًا سحريًّا، وهو ما يعكس تصادمًا واضحًا بين خطاب العلم الّذي يمثّله الطّبيب، وخطاب المعتقدات التّقليديّة الّذي يحكم سلوك الجماعة.

وبذلك تتحوّل "العيون التي تقطر دمًا" من مجرّد عارض مرضي إلى علامة ثقافيّة مكثّفة، تُجسّد حالة الذّعر الجماعي، وتفضح هشاشة الإنسان أمام المجهول، كما تكشف عن عمق الفجوة بين المعرفة العلميّة الحديثة والأنساق الثّقافيّة الموروثة في مواجهة الأوبئة.

❖ **عقد الحميات النزفية:**

عرض السارد "علاء" مجموعة الحميات النزفية الّتي ظهرت في البلدان الإفريقيّة، (كفيروس لاسا)، (ماربورج)، وهو ماجاء في الشاهد: «**يقولون إن الفترة مابين عام 1967و1977 هي بحق عقد الحميات النّزفية الفيروسيّة، وخلفت هذه الفترة المرض وعذاب الاحتضار من أوغندا الى ماربورغ حتى (ألمانيا الغربية) ومن (نيجيريا) إلى (السيرليون)، لعل الحمى الصفراء هي أقدم الحميات النزفية المعروفة، فالكل يعرفها منذ قرون، لكنها كانت دائما موضعا للخلط مع الملاريا**».[1] ثم ظهر فيروس (لاسا) شمال نيجيريا وانتشرت حالات غامضة في أوربا تم ظهر إيبولا في زائير والسودان ومصر... الخ.

- **الوباء يتحرك في الظّلام:**

يصوّر الكاتب في الرّواية من خلال الطّبيب "علاء" تجربة إصابته بالوباء، حيث يتحوّل جسده المليء بالأجسام المضادّة إلى حقل تجارب حيّ، قائلا:«**سيعاملونني كالحصان الّذي يستخدم في تحضير الأمصال...يسيقومون بتقييدي واستنزاف دمي**».[2]

ويعكس هذا الوصف حالة صدمة عميقة، إذ أن جسد الإنسان، الذي لطالما مثّل حصنًا ضد الأمراض بفضل المناعة، يصبح فجأة مسرحًا لصراع بين الحياة والموت.

ومن منظور النّقد الثّقافي، يمكن قراءة هذه التّجربة بوصفها نسقًا مضمرًا يعكس أبعاد السّلطة والعلم في مواجهة الجسد الإنساني.

[1] خالد توفيق: **وباء**، المؤسسة العربية الحديثة للنّشر والتّوزيع، مصر، ط1، 2007 ،ص43.

[2] المصدر نفسه: ص 95.

فتصرف الباحثين مع جسد "علاء" – من التّقييد إلى التّحليل والمراقبة الدّقيقة – لا يقتصر على بعد علمي محايد، بل يشير إلى هيمنة المعرفة العلميّة على الحرية الفردية، وتحول الجسد إلى أداة تجريبيّة ورمز للقابلية للاستغلال تحت ذريعة البحث.

ويبرز النّص، من خلال هذا المشهد، العلاقة المعقّدة بين البحث العلمي والإنسانية، حيث يصبح الطّبيب رقمًا في سجلّ الأبحاث، وحياته مقيدة بزجاج المختبر البارد، ما يرمز إلى القسوة والخوف المصاحبين للأوبئة.

كما يشي هذا الانعكاس بالوباء الرمزي الذي لا يقتصر على الجسم فحسب، بل يصيب الفضاء الاجتماعي والثقافي بأسره، من خلال بث العدوى الأخلاقية والخوف الجمعي.

- **المهمّة المستحيل:**

يأخدنا الطّبيب "علاء" في رحلة يجوب فيها الأدغال الإفريقيّة، ويتقمّص دور أبطال أفلام الإثارة ليعرف مصدر الفيروس بإقليم (أداماوا) شمال (الكاميرون) لكنّه يجد عواقب وخيمة في رحلته، ويعثر عليها في المرحلة الثّانية من مهمّته.

- **مشكلة الإياب:**

يكتشف الدكتور "علاء" في هذه المرحلة فيروس (إيبولا) الفتاك، كما يكتشف فظاعة المجرمين الّذي يقتلون النّاس دون هوادة، «**رأيت ثلاثة من أهالي القرية يقفون في ركن أقصى وقد حنوا رؤوسهم في استسلام. رأيت أحد روّاد الفضاء هؤلاء يرفع بندقيته بعدها سقط الرجال الثلاثة وسط الرمال**». [1]

- **الإعدام مقولة**

في هذه المرحلة يكتشف الدكتور "علاء" الصّفقة الّتي كانت تحاك في الخفاء من أجل تصفية الافارقة وجعلهم حقل تجارب «**لقد تلاعبوا بجينات (إيبولا) ليجعلوا منه كابوسا لاقبل لنا به وقد حان الوقت لاتحاد سياسة الكي... إزالة قرى منكوبة على الخارطة**». [2]

[1] المصدر السّابق: ص121.

[2] المصدر نفسه: ص135.

ثم يصوّر الطّبيب "علاء" في الرواية محاولاته للهروب من الموت المحتوم، من خلال اكتشاف سرّ الفيروس في أنبوب الاختبار، إلا أنّ خطأً غير مقصود يؤدي إلى سقوط الأنبوب في خزّان المياه، ما يتسبّب في انتشار العدوى ليطال القرية بأكملها.

ويعكس هذا المشهد عجز ومحدوديّة السّيطرة البشرية على الوباء، على الرّغم من امتلاك الطّبيب للمعرفة العلميّة.

ومن منظور النّقد الثقافي، يكشف المشهد عن نسق السّلطة العلمية وقيودها الأخلاقيّة، حيث تتدخّل قوات CDC لإخلاء المنطقة والقضاء على الفيروس، في إشارة إلى الهيمنة المؤسّسية على الفضاء الإنساني، وتحويل الفرد والجماعة إلى أرقام وبيانات ضمن آليات السّيطرة البيولوجية.

وهكذا يبرز التوتر بين العلم كأداة حماية والعلم كسلطة قادرة على التّحكم والحسم بالقوة، بالإضافة إلى الإيحاء بأنّ الكوارث البيولوجية لا يمكن التنبؤ بها بالكامل، وأن الفعل البشري، مهما كان علميًا، يخضع لقيود الأخطاء والظروف الطارئة.

- **الاستهلال: الفاتحة النّصية**

اختار الكاتب مقدمة لكلّ رواية من روايات سلسلته المتعلقة بالوباء، فعرف فيها مصطلح (سفارى) كونه يُعبِّرُ عن وحدة (سافارى) الّتي تتألّف من مجموعة من الأطبّاء والعلماء العظماء الّذين تركوا أوطانهم للالتحاق بهذه المنظمة لإنقاذ الأرواح، ولتحقيق مآربهم، سواء النّفعيّة أو العلميّة، «**وحدة سفارى الّتي سنقابلها هاهنا تصطاد المرض في القارة السوداء وسط اضطرابات سياسية لا تنتهي... وبيئة معادية وأهال متشكّكين**».[1]

إذ يعرّج الكاتب على وصف كل ما يحيط في هذه الوحدة من مخاطر، وكل ما تقدمه للبشر، برغم الظروف المعادية.

ومن منظور النّقد الثقافي، يمكن قراءة هذه المقدمة بوصفها تمهيدًا لبنية دلالية مركّبة تتقاطع فيها المعرفة العلميّة بالسلطة الإنسانيّة والفضاء الجغرافي والسياسي، فتصوير وحدة "سافاري" كمجموعة من الأطبّاء والعلماء الذين يتركون أوطانهم يشير إلى نسق القيم والمثل العليا المرتبطة بالعلم والإيثار فهما ديدن الأطّباء ، في مقابل المخاطر المحيطة بهم، سواء الطّبيعة أو البشر أو النّزاعات السّياسيّة.

[1] المصدر السّابق: ص4.

كما يبرز النص توتّر العلاقة بين العلم والمجتمع، إذ لا يقتصر عمل الوحدة على معالجة المرض فحسب، بل يشمل مواجهة مقاومة ثقافيّة واجتماعيّة وسياسيّة، ما يجعل من هذه الوحدة رمزًا للسّلطات الإنسانيّة المضبوطة بالمعرفة العلمية في مواجهة الوباء والفوضى، ويعكس كذلك التّحديات الأخلاقيّة والوجوديّة المرتبطة بالعمل الطبّي في سياق عالمي مضطرب.

4. رواية رمادة

1.4 المناص النشري: (الناشر)

أ. الغلاف الأمامي

نلاحظ أنّ الغلاف الأمامي لرواية «ليليات رمادة»، كما يتجلّى في الصورة، يتّسم بالغموض، غير أنّه يختزن دلالات رمزيّة متعدّدة، إذ تتصدّر الغلاف صورة امرأة تحمل مظلّة تحجب ملامح وجهها، تمشي وحيدة في الطريق مطأطئة الرأس، في إيحاء واضح بالحزن والانكسار والحسرة. ويعزّز الجوّ المطري القاتم، المزدحم بالسيّارات، هذا الإحساس الكئيب، ليمنح المشهد طابعًا شعوريًا مثقلًا بالوحدة والأسى.

وعلى الرّغم من أنّ الصورة قد تبدو للوهلة الأولى مشهدًا حياتيًا مألوفًا، يحاكي الخروج للتبضّع أو التنزّه، فإنّ اللّافت أنّ المرأة تسير وسط زحام السيّارات، وتقطع الطريق دون انتباه، وهو ما يضفي على المشهد بعدًا دلاليًا خطيرًا، إذ تحيل السيّارات إلى التهديد الدائم بالموت المفاجئ، وإلى هشاشة الوجود الإنساني الذي قد يُباغَت بالفناء في أيّ لحظة دون سابق إنذار.

كما يصوّر الغلاف حالة من العزلة والضّياع الوجودي، حيث تواجه المرأة الأخطار بمفردها، في صورة تُحيل بشكل غير مباشر إلى مرحلة الانكفاء والعزلة التي عرفها الإنسان خلال فترة جائحة كورونا، حين انقطع التواصل الاجتماعي، وتحوّل الفرد إلى كيان منعزل لا ينشغل إلّا بذاته ومخاوفه. وعلى الرّغم من هذا الغموض الظّاهري، فإنّ الغلاف يشي بدلالات إيحائيّة غنيّة، تدفع القارئ إلى البحث في رمزيّة الألوان والعنوان، قصد استجلاء الرؤية التي يريد الكاتب الإفصاح عنها، ومدى انسجامها مع موضوع الرواية ومقاصدها السرديّة.

وفي رواية «ليليات رمادة»، اختار الكاتب اللّون الأخضر، الذي يحيل عادةً إلى الطّبيعة والحياة والجمال، غير أنّ حضوره في هذا السياق لا يخلو من مفارقة، إذ يتوسّط مشهدًا مكتظًّا بالسيّارات وتغمره أجواء ليلة شتويّة باردة، بما يوحي بتراجع الحيويّة وسط عالم صاخب ومربك. كما هيمن اللون الأسود على لباس المرأة ومظلّتها، وهو لون يرمز إلى الظلام والحداد، غير أنّه في الوقت ذاته يحيل إلى القوّة والأناقة والصرامة، ما يوحي بأنّ البطلة، رغم هشاشتها الظاهرة، تمتلك شخصيّة قويّة وصلبة.

ويبرز في أسفل الغلاف سهم متّجه نحو اليسار، بوصفه علامة إرشاديّة توحي بالطريق أو الهدف المنشود، غير أنّ اتجاهه يبدو معاكسًا لمسار المرأة، وهو ما قد يرمز إلى سلوكها طريقًا خاطئًا أو شائكًا، مليئًا بالمفاجآت والمخاطر، ويعكس حالة التخبّط والتيه التي تعيشها الشخصيّة داخل العالم الروائي.

- **اسم الكاتب**

اسم الكاتب لا يقل أهميّة عن العتبات النّصية الأخرى ذلك أنّه «**يمثل العلامة الفارقة في العتبات النّصية، وهذا كفيل بحفظ حقوق الملكية الأدبية منها والفكريّة، كما نلاحظ أن القراء غالبا ما يميّزون بين اختلاف المؤلفين وتشابه العناوين حيث تتجلى معايير النّصية في اسم المؤلف المشهود له بالكفاءة**». [1]

وصاحب الرّواية هو الكاتب والأديب المبدع "واسيني الأعرج" من كبار الكتّاب الجزائريين، «**بقرية سيدي بوجنان بتلمسان، تحصل على الدكتوراه في الأدب، أعد برنامجا تلفزيونيا بعنوان أهل الكتاب، ترجمت بعض أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية من بينها الألمانية والفرنسية، الإنجليزية والإيطالية والإسبانية**». [2]

[1] عبد الحق بلعابد: **عتبات جرار جنات من النّص إلى المناص**، تق: سعيد يقطين، الدّار العربيّة العلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2008، ص 63.

[2] رايح خدوسي: **موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين**، دار الحضارة، بئر التوتة، الجزائر، ط1، 2003، ص29.

تميزت أعماله بالنّزعة الإنسانيّة والتّعبير عن الواقع المعيش، دون خوف أو قيود، فهو من دعاة التّحرر من القيود، فالكتابة بالنسبة إليه تنخرط بأسئلتها في مشكلات أولية من قبيل اللّغة الدّين الجنس السّياسة الهويّة الأصالة والمعاصرة والتّاريخ الأنا والآخر والكتابة لدى واسيني الأعرج موقفا معرفيا يفتح المجال لانبتاق الأسئلة. [1]

وعند قراءتنا لصفحة الغلاف، نجد أن اسم الرّوائي قد تجلّى بشكل واضح دون اللجوء لإسم مستعار أو مجهول.

أ. الغلاف الخلفي

جاء الغلاف الخلفي للرّواية لوحة فنيّة توحي بالظّلام، تمتزج ألوانها بالأسود والبنّي الفاتح الّذي يعكس أضواء اللّيل الّتي تُنير الشارع، والسّواد الّذي في الصورة يحيل على التّعتيم الّذي نعيشه في فترة الوباء، أمّا النّور الّذي ينبثق من الظّلام فيوحي بالأمل في انتهاء والوباء وزوال الخطر، فالرّوائي يُعطي للقارئ –المتعب الّذي يعيش الوباء حقيقةً –الأمل في غد أفضل بعيدا عن الآلام والأمراض.

- **الصور:**

نلحظ صورة لبيت في الشّارع على امتداد الصّفحة، والبيت يرمز للسّكينة والاستقرار، كما يرمز لمدينة (كوفيلاند) الّتي اِجتاحها الوباء فصارت أبوابها مُوصدة وشوارعها خالية من النّاس كما هو مبيّن في الصورة.

[1] ينظر فتيحة العزوني: **الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج في ضوء جمالية التلقي**، دكتوراه، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفّنون، 2018، ص173.

والصورة جاءت بألوان داكنة توحي بالليل، والظّلام الّذي خيّم على العالم بحلول فيروس (كوفيد 19)، فالبيت هنا جسد العزلة وفترة الحجر الصحي الّتي فرضتها كورونا على النّاس كافّة.

- **الملخص:**

جاء ملخص الرّواية موجزا مُلمّا بأهمّ الأحداث الّتي تدور حولها الرّواية، أوّلها موضوع الوباء الّذي انتشر في العالم، وقد أكّد الرّوائي أن الرّواية كُتبت تزامنا مع ظهور فيروس (كوفيد 19) «**كتبتُ ليليات رمادة في عِزِّ انتشار فيروس كوفيد 19 وتسيّد الرّعب في كلّ مدن العالم، فجأة أصبحت الإنسانيّة لا شيئ أمام فيروس مجهري دمّر في ثانية واحدة الغطرسة البشرية، وتحول مشهد الموت اليومي إلى خلفية للرواية يلعب فيها الأنبياء الجدد المجرمون والقتلة والمافيا والمهربون والسّاسة وضحاياهم الدور الحاسم في مصير أرض كوفيلاند وسكانها**».

فقد عبّر الملخّص عن المضمون الرئيس للرواية، والمتمثّل في كشف دناءة بعض البشر وقبح ممارساتهم في التحكّم بمصير الإنسانيّة. ففي ظلّ غطرسة الفيروس وحدّته، تطفو إلى السطح قصّة عشق تتشكّل في بحرٍ متلاطم من الآلام والأمراض، تجمع بين الطبيبة «رمادة» والموسيقار الشهير «شادي»، الذي يختطفه المرض بعيدًا عن عيني حبيبته. وتتعقّد هذه العلاقة بفعل مشاعر الغيرة التي تستبدّ برمادة تجاه الشابة «ميشا»، التي تظنّها عشيقة شادي، ممّا يضفي على السرد بعدًا عاطفيًا متوتّرًا.

ويجعلنا هذا الملخّص مشدودين إلى الغوص في أعماق الرواية، والتوقّف عند دلالاتها الظاهرة والباطنة، من أجل الوقوف على ما خلّفه هذا الفيروس من اضطراب وخلخلة في النظام البيئي والاجتماعي، فضلًا عن تأثيره العميق في بنية العلاقات الإنسانيّة، حيث تتقاطع مشاعر الحبّ والخوف والغيرة مع قسوة الواقع الوبائي.

المناص التأليفي (المؤلف)

أ. **العنوان**

- **العنوان الرئيس:**

اختار الكاتب "واسيني الأعرج" لروايته عنوان (ليليّات رمادة) وهو جملة إسميّة مشكّلة من مبتدأ وخبر، وهو عنوان مثير لمشاعر الحزن والأسى، فكلمة "رمادة" تحيل إلى عام (الرّماد)، كما جاء في كتب التّاريخ «**إن عام (الرّمادة)**

هو عام الجوع الّذي أصاب النّاس في المدينة المنورة حينما قلّ المطر واشتدّت الرّيح حتّى اسودّت الأرض وصار لونها أشبه بالرّماد وكان ذلك في عهد الخليفة عمر بن الخطاب». [1]

وقد ارتبط الرّماد بالجوع والجفاف والفقر، وكلّ المعاني السلبية، فميلاد "رمادة" يمثل فجيعة للوالد، ذلك أنّه يحتقر الإناث ويزدريهم، فالمرأة بالنسبة إليه تمثل الضعف، و مجلبة للخزي والعار، والأنثى في الثّقافة الغربية تعني الفال السّيئ والشؤم، وتشير "رمادة" الشّخصية المحورية في الرّواية إلى معنى اسمها قائلة: «**الكلمة تعني يباس الأرض واسودادها بسبب شح الأمطار، بحيث يُصبح لونها قريبا من لون الرّماد، وتعني أيضا ملامح النّاس الجوعى الّذين لم يعد يجري في عروقهم أي دم**»[2] "فرمادة" مغتاضة من طريقة تسميتها، رافضة لها، «**هل كنت بهذا السوء على والدي حتّى يسميني رمادة؟**».[3]

يتبادر لأذهاننا أنّ اللّيليات مفرد ليل تحيل على الظّلام الّذي يوحي بالعتمة وقد يحيل على الحزن والأسى الّذي ينتاب الإنسان، فالظّلام عكس النّور، ونجد هنا أن اللّيلة جاءت ليالي، وعند تفحص مضمون الرّواية نجد أنّ اللّيالي جاءت كما ورد في الرّواية «**متقلة بالرماد، لم أدخلها في الحساب ولن أدخلها، بل لا قيمة لها في ذهني المتخم بالأرقام حتى أنها أفقدتني أغلب أفراد عائلتي**»[4]، إلّا أنّ الرّوائي يُصرّح في حوار صحفي بالمقصود من اللّيليات إذ يقول أن معنى اللّيليات هو مقطوعات تسمى باللّغة الفرنسية ليليات و«**هي مقطوعات للموسيقي الفرنسي الشهير «فريدريك شوبان تحتوي على ثلاث حركات موسيقية داخلية، وجدتُ في مثل هذه الحركات الموسيقية الثلاث علاقة متماهية مع حركة الزمن داخل نسيج الرّواية، حيث للزّمن الافتتاحي الّذي يمثل خلفية الأحداث، ثم زمن الخوف والعنف ورفض الواقع، ثم زمن السّكينة والاستسلام للأمر الواقع، وعدم طرح مزيد من الأسئلة**».[5]

وبذلك يكون قد كسر تيمة الموت من خلال الموسيقى الّتي توحي بالجمال والعذوبة، فكانت (اللّيليات) الطقوس الّتي تمارسها "رمادة" للخروج من ضغط الحياة والقلق، وتغافل لمشاعر الاشتياق والحنين، فرسائلها تقودها

[1] يوسف حسن: **الضمير الإنساني في كورونا**، المرجع السّابق، ص22.

[2] واسيني الأعرج: **ليليّات رمادة**، دار الآداب للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2021، ص 30.

[3] المصدر نفسه: ص ن.

[4] المصدر نفسه: ص ص 16، 17.

[5] حوار نسرين ماهر 7جويلية 2021 https://www.dohammagazine.qa . مجلة الدوحة، تم الاطلاع بتاريخ 2/ 2/ 2025.

للأمل، ونسيان الألم، و تمثل رؤية لعالم أقل سوداويّة وبؤسا، فعلى الرغم من" رمادة" تعلم أن" شادي" لن يتمكّن من قراءة رسائلها المشحونة بألم الفقد والحنين بسبب مرضه إلّا أنّها تمارس من خلالها لعبة الحبّ، وتحاكيه بكل ما يجول في خاطرها وكأنه يسمعها، فمن خلال الحب تعيد لنا رمادة الحياة، وتعيد إلينا الأمل حتى في ظلّ اليأس، فهو نوع من مقاومة الوباء، فقد حول الرّوائي من خلال روايته الموت إلى حياة، فمثل لنا العالم بكل ما يحمله من أثقال وأوزار أقل سوداوية وبؤسا.

ويدفعنا الكاتب من خلال العنوان إلى قراءة ما تخفيه "رمادة "خلف الأسطر لحبيبها، ويجعلنا نستحضر شخصية "شهرزاد" الّتي تكتب لحبيبها لا لتخليص بنات جنسها من غدر الموت، وإنّما لتعبّر عن كلّ ما يجشّ في نفسها من عشق وهيام وألم الفراق، ولن نتمكن كقراء من معرفة فحوى العنوان وعلاقته بالنّص إلّا بعد الغوص في المتن والغوص في أعماق الرّواية وقراءة ما خلف السطور، وهنا يظهر جليا أن الكاتب يمارس لعبة إغواء القارئ، وجذبه لقراءة الرّواية، وفهم أبعادها الدّلالية.

- **العنوان الفرعي:**

اختار الكاتب لروايته عنوانين فرعيّين ينفتحان على أفق رمزيّ متقابل، بما يؤسّس لبنية دلاليّة قائمة على الثنائيّة والتضاد.

أمّا العنوان الفرعي الأوّل، الموسوم بـ "تراتيل ملائكة كوفيلاند"، فهو عنوان مركّب تتجاور فيه ألفاظ مشبعة بدلالات روحيّة متناقضة تجمع بين الحياة والموت في آنٍ واحد. فالتراتيل، في المخيال الديني، تحيل إلى القراءة المتأنّية المتعبّدة القائمة على الفهم والتدبّر، كما تحضر في الثقافات الأخرى بوصفها طقوسًا تعبّدية تُمارس للتقرّب من المقدّس، كما هو الحال في "ترنيمة آتون العظيمة" أو "مزامير داود" في الثقافة اليهوديّة، وفي هذا السّياق، تُسنَد التراتيل إلى الملائكة، وهم كائنات منزّهة عن الخطأ والعصيان، ممّا يوحي بالطّهر والأمن والسّلام والسّكينة الروحيّة.

غير أنّ هذه الدّلالة المطمئنة سرعان ما تتصدّع عند الانتقال إلى لفظة «كوفيلاند»، التي تُحيل بوضوح إلى الواقع المعاصر، إذ تمثّل تركيبًا لغويًا يجمع بين (Land) بمعنى الأرض، و(Covid) بوصفه الفيروس الذي ألمّ بالعالم، فتغدو «كوفيلاند» أرض الوباء بامتياز، وهي أرض تبدو واقعيّة في مرجعها، غير أنّها متخيّلة في بنيتها السرديّة، ما يمنحها بعدًا رمزيًا يجعلها فضاءً كونيًا جامعًا لتجربة الإنسان المعاصر في مواجهة الخوف والموت.

أمّا العنوان الفرعي الثاني، "رقصة شياطين كوفيلاند"، فينفتح على قطب دلاليّ مضاد، إذ يستدعي صورة الشيطان، ذلك الكائن الذي يمثّل في جلّ الثقافات تجسيدًا للشرّ المطلق والقوّة المدمّرة التي تُغوي البشر وتدفعهم إلى

الانحراف. وفي المرجعيّة الدينيّة الإسلاميّة، ارتبط إبليس بالعصيان واليأس من رحمة الله، بعد خروجه عن الطاعة وتمرّده على الأمر الإلهي، لتغدو الشياطين رمزًا للفتنة وبثّ الرعب وإغواء الإنسان وإبعاده عن طريق الحقّ.

وبذلك، يتأسّس تضادّ دلاليّ واضح بين العنوانين؛ ف "تراتيل ملائكة كوفيلاند" تحيل إلى التدين والطهر والخشوع، في حين تعبّر «رقصة شياطين كوفيلاند» عن المجون والفسق والانفلات القيمي، إذ تؤدّي الملائكة التراتيل بوصفها فعل عبادة، بينما تنغمس الشياطين في الرقص واللهو بوصفه فعل غواية وانحراف. ويُفضي هذا التقابل إلى تقسيم الرواية ضمنيًّا إلى شقّين: شقّ يجسّد الإيمان والرحمة، وآخر يعكس الإلحاد والخطيئة والانهيار الأخلاقي.

وقد يقودنا هذا البناء الثنائي إلى استحضار الأسطورة الأولى، أسطورة آدم وحواء، حين كانا في حالة صفاء وطاعة منزّهة عن الخطيئة، قبل أن تُفضي وسوسة الشيطان إلى سقوطهما من مقام الطاعة إلى فضاء العصيان، والعقاب الإلهي الذي جعلهما يستوطنان الأرض. وهذه الأرض، بما تحمله من تناقضات، تغدو مسرحًا للصراع الأبدي بين الخير والشر، والحبّ والكراهية، والإيمان والانحراف.

وعند الإبحار في أعماق الرواية، يتكشّف أنّ "كوفيلاند" ليست سوى هذه الأرض ذاتها، أرض الإنسان، التي تتجاور فيها الملائكة والشياطين، والبشر على حدّ سواء، في صراع وجوديّ مفتوح لا حسم نهائيّ له.

ب. التّصدير:

اختار الكاتب مقولة للكاتب اليوناني "نيكوس كزانتزاكي" والّتي يقول فيها «**لا أنتظر شيئا ولا أخاف شيئا فأنا حرٌّ، وتم الإشارة في الهامش أنها كتبت تنفيدا لوصيته، كتبت هذه الكلمة شاهدة على قبر الرّوائي اليوناني الكبير**».[1]

هذا التّصدير الّذي توسّل به الرّوائي لتعالقه وتطابقه مع نصه، كما أورد في بداية نصه فسبب وفاة هذا الكاتب هو الحمّى الآسيوية، وكوفيد (كورونا) هو موضوع الرّواية الرئيس، فاختيّار الكاتب للمقولة لم يكن محض صدفة عبثية لكنه انتقاه عن بعد فكري، ورؤية تنم عن وعي ثقافي، ونقدي، وحمولة معرفية أدبية.

وبعد التّعمق في الرّواية نجد أنّ "نيكوس كزانتزاكي" لم يُكرّم بالدّفن في المقبرة المسيحيّة العامّة، و يمكننا الربط بين هذه الحادثة، وماحدث مع الطّبيب الجراح "ناصر مليك" مدير الصيدلية الوطنية لتوزيع الأدوية الّذي قدم كل ما في وسعه من أجل إنقاذ الأرواح وخاطر بنفسه إلّا أنّه لاقى حتفه من قبل جماعة أشرار ودُفن دون حضور محبّيه، والسبب

[1] واسيني الأعرج: **ليليات رمادة** ، المصدر السّابق، ص 5.

يعود لفضحه ممارسات الدّولة الشادة وإعلامها الكاذب، فقد تلاعبت بأعداد الوفيات المتعلّقة (بالكوفيد)، «**عندما أحصينا العدد الكلي ليوم واحد كان عدد الأموات قد وصل إلى 101 يضاف لهؤلاء عدد 11 شخصا توفوا بعدم توفر الأكسجين، في اللّيل تتبعت الأخبار متعمدا فوجئت بعدد الأموات9؟ قلبي وجعني؟ من أين لهم بهذا الرقم؟ هناك كذب يطاق، يجب أن يعرف النّاس الحقّيقة ليرتعبوا منها قليلا، لكن صوت البروفيسور مليك لم يكن مسموعا**».[1]

لم يجد البروفيسور مكانا في بلاده، يليق بمكانته العلمية السّامقة المميزّة، فقد هُمش واحتقر، وهذا دأب الدّول الّتي تقمع صوت الحقّ وترفع صوت الباطل، فالفساد الأخلاقي والفساد السّياسي ليس وليدا اللحظة، فمن عهد "كزانتزاكي" وما قبله، بل منذ ظهور الإنسان على فجر الخلائق خُلق ومعه الاستبداد.

الاستهلال

يعرّف "جيرار جينات" الاستهلال بأنه: **ذلك المصطلح الأكثر تدأوّلا واستعمالا في اللّغة الفرنسية واللّغات عموما، كلّ ذلك الفضاء من النّص الافتتاحي بدأيا كان أم حتميا والّذي يُعنى بإنتاج خطاب بخصوص النّص لاحقا أو سابقا له**».[2]

فالاستهلال بمتابة التوطئة الّتي تمهد الطريق للقارئ للتغلغل في النّص، وهو من مكونات العمل السردي الّذي يوضح للقارئ الرؤية، فالكاتب يصف لنا (كوفيلاند) بأنّها تدلّ على مدينة ولكنها مدينة (كوفيد) إذ جمع فيها بين كلمة (كوفيد) و(لاند) «**هذه المدينة كانت قبل أن تموت وتختفي مثالا للحياة والجمال والاستقرار، وقد قاومت كل الأوبئة في القرن الميلادي الأوّل وما تزال مستمرة في قتالها إلى اليوم**». [3]

وقد جمعت المدينة عبر مراحلها التّاريخيّة كلّ الأمراض والأوبئة، وقد جعل لها أسماء مختلفة مستعارة من الأوبئة والأزمات والكوارث الّتي هدّدت الإنسان ولا زالت تهدده في كل زمان ومكان، ومن بين أسماءها الكثيرة (أنطونيلاند) و(جوستينيلاند) و(بلاكالاند) و(فيرولاند) و(كوليرالان) ،وغيرها من الأسماء التي تنوّعت بتنوّع الأوبئة وانتشارها، إلى أن استقرّت في صيغتها الأخيرة على اسم (كوفيلاند)، بوصفه الاسم الذي يلخّص الرّاهن الوبائي المعاصر.

---

[1] المصدر السّابق: 119.

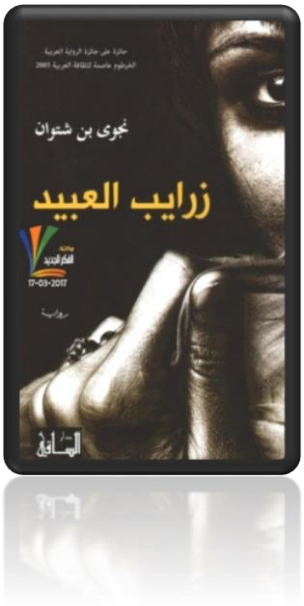
[2] عبد الحق بلعابد: **عتبات جيرار جينات من النّص إلى المناص**، مرجع سابق، ص112.

[3] واسيني الأعرج: **ليليّات رمادة**، ص7.

5. رواية زراييب العبيد:

1.5 المناص النشري: (الناشر)

أ. الغلاف الامامي



إنّ المتأمل لصورة الغلاف يلفت انتباهه هيمنة السّواد الحالك الذي يطوّق المشهد من كلّ جانب، بما يتجاوز وظيفته الجماليّة ليغدو علامة دلاليّة كثيفة تحيل إلى عتمة نفسيّة واجتماعيّة خانقة تُخيّم على عالم الشخصيّات، وتستدعي إحساسًا بالاغتراب والاضطهاد والاختناق الوجودي. فالسواد هنا لا يكتفي بتمثيل الظلام، بل يؤسّس لأفق قرائيّ قاتم يهيّئ المتلقّي لمواجهة عالمٍ سرديّ مأزوم.

وفي قلب هذا السّواد، يبرز النصف الأيمن من وجه فتاة سمراء البشرة، يخترقه خيط من النّور الساطع، في مفارقة بصريّة توحي بصراع داخليّ بين العتمة والضوء.

ويعكس بريق عينها اليمنى مزيجًا من الكبرياء والعنفوان، رغم ما يعلو ملامحها من تعبٍ وإرهاق، في صورة تختزل مقاومة صامتة للانكسار، وإصرارًا على البقاء في وجه القهر، وتُحيط بالعين هالة من السواد، تُحيل إلى المرض والإعياء الجسدي والنّفسي، بينما تحجب الكمّامة رداء فمها، في إيحاء مزدوج يعكس الفقر وسوء الحال، وأيضًا الصّمت القسري والاضطرار إلى الكتمان، أي التّستّر على الذّات والمأساة الدّاخلية في سياق اجتماعي ضاغط.

ويُضيف الخاتم الأسود في إصبع البنصر بعدًا رمزيًّا مركّبًا، إذ يحيل إلى الارتباط والجمود الاجتماعي وما يرافقه من قيود مفروضة، وفي الوقت ذاته يبرز الجمال والأناقة، متناغمًا مع لون البشرة السمراء، في تعبير دقيق عن ازدواجيّة الوجود بين القوّة والجمال من جهة، والقيود الاجتماعيّة من جهة أخرى.

وإذا ما قوربت هذه العلامات البصريّة من منظور النّقد الثقافي، يتضح أنّ الغلاف لا يشتغل بوصفه واجهة جماليّة محايدة، بل كنصّ بصريٍّ مكثّف يعكس نسقًا ثقافيًّا مضمَرًا، يفضح علاقات القهر والهيمنة داخل المجتمع، وخصوصًا على المرأة، حيث يُجبر الجسد على الصّمت والخضوع، وتُنتج الرّموز البصرية مثل الكمّامة والخاتم حالة من ضبط الجسد اجتماعيًا ونفسيًا.

كما يشير الغلاف إلى هشاشة الإنسان أمام الظّروف المهيمنة، ويجعل من الجسد الأنثوي مجالًا لتقاطع السّلطة والمقاومة، في فضاء سرديّ يفضح البنى الثّقافيّة السّلطويّة ويؤسّس منذ اللّحظة الأولى لتلقّي الرّواية بوصفها رؤية ناقدة للعالم الاجتماعي والإنساني.

ويتجلّى أثر هذا النّسق الاجتماعي والوبائي ليس فقط على مستوى الرّموز البصريّة للغلاف، بل على حياة الشّخصيات داخل المتن الرّوائي، حيث تكشف تجاربها المعاشة عن تداعيات السّلطة والقهر والمرض على الجسد والذات.

فتتمكّن الشّخصية المحورية " عتيقة" من إثبات نسبها في الأخير بعد رحلة طويلة من العذاب والألم «**هنا شهادة ميلادي الحية وشهادة ميلادي السرّيّة**».[1] كما أن آثار المرض بادية على وجهها ممّا يوحي بالوباء الّذي اِجتاح ليبيا كما جاء في الرّواية، وفقدت على إثره عمتها.

كذلك تفصح "تعويضة" عن معاناتها في الماخور، وفي بيت الأسياد وإحساسها بالقهر والاحتقار وهي الصّابرة الرزينة الّتي تسعى للاعتراف بحقوقها والاِعتراف بنسب ابنتها.

ب. دلالة الألوان:

شكّل اللّون الأسود المحرك الأساسي للرّواية، وهو لون الغلاف ووجه الفتاة، كذلك الخاتم والمحبس الّذي ترتديه الفتاة، وجاء علامة أيقونية للسّواد الّذي اشتهر به العبيد، ورمز الّذي ملئ نفوسهم الّتي تجرعت كل معاني الحزن والقهر والقسوة، وبرز اللّون الأبيض الّذي يشع نورا من وجه الفتاة بطريقة تجذب المتلقي، كما برز البياض في عين الفتاة ممّا

[1] نجوى بن شتوان: **زرايب لعبيد**، دار الساقي، بيروت لبنان، ط1، 2016، ص 153.

يُعطي للقارئ بصيصا من الأمل، فبعد الظلمة يأتي النّور، وبعد اللّيل يأتي الصّبح، وهي إشارة ذكيّة للعبيد الّذين عاشوا ظلم الأسياد وتجبرهم، واستطاعوا في النهاية أن يفتكوا حريتهم من سجن العنصريّة.

- **إسم الكاتب:**

يتموضع اسم المؤلِّفة في أعلى غلاف الرواية باللون الأبيض على خلفيّة سوداء، ودون إطارٍ يحدّه، وهو اختيار بصريّ ذو دلالة رمزيّة واضحة، يُحيل إلى عالمٍ مثقلٍ بالقهر والمعاناة.

فاللون الأسود يرمز إلى الظلمة والاستعباد والاختناق الإنساني، في حين يوحي البياض بحضور صوتٍ مقاوم يسعى إلى اختراق هذا السواد وكشف ما يعتريه من ظلمٍ واستلاب.

ومن خلال هذا التّوظيف البصري، تُمهِّد المؤلِّفة للدخول في عالم الرقيق وما يكتنفه من آلامٍ وانتهاكٍ للكرامة الإنسانيّة.

ويكشف هذا الاختيار الجمالي أنّ الوباء الحقيقي في الرّواية لا يتمثّل في المرض البيولوجي فحسب، بل يتجلّى أساسًا في وباء استعباد الإنسان لأخيه الإنسان، ومصادرة حقوقه وتجريده من إنسانيّته، فالرواية، عبر عتباتها النصيّة، تُعيد تعريف مفهوم الوباء ليغدو ظاهرة أخلاقيّة واجتماعيّة تتجسّد في القهر والهيمنة والاستلاب.

غير أنّ هذا السّواد لا يُقدَّم بوصفه قدرًا أبديًّا، إذ يلوّح البياض بإمكانيّة الخلاص، ويشير إلى أنّ الحقوق المسلوبة لا بدّ أن تُستردّ في نهاية المطاف، ولو بعد زمنٍ طويل من المعاناة والقهر، بما يرسّخ أفق الأمل والمقاومة داخل المتن السّردي.

ج. **الغلاف الخلفي:**

- **الملخص:**

تبدأ المؤلِّفة ملخّص الرواية بأهمّ حدثٍ زعزع كيان العبيد وأحرق قلوبهم قبل أجسادهم، إذ أُحرِقت الزّرايب اللّيبية بأمرٍ من السلطات الإيطالية، بعد أن اعتُبرت بؤرةً للوباء، ورأت السلطة أن لا سبيل للتخلّص من المأزق إلا بحرقها بمن فيها وما فيها.

وقد شكّل هذا الحدث لحظةَ انكشافٍ للمستور، وبدايةَ وعيٍ بالفكر الغربيّ المضطهِد، ذلك الفكر «السيّد» الذي يتوهّم نقاءه وتفوّقه على الآخر فجريمة التطهير العرقي تبرز مثالًا صارخًا على الظلم الذي يسود العالم منذ قرون، ورغم مظاهر التطوّر ومساعي الحدّ من هذه الظاهرة، إلّا أنّ آثارها لا تزال حاضرةً إلى اليوم.

ثمّ تُصدم المؤلِّفة القارئَ بقصّة حبٍّ تجمع بين السيّد والأَمَة تعويضة، تلك العلاقة التي يسعى الأسياد إلى وأدها واقتلاع جذورها قبل أن تتوغّل وتتحقّق في أرض الواقع.

وتختتم المؤلِّفة الملخّص بالتنويه إلى أنّ الرواية تغوص في المسكوت عنه، وتجرؤ على خرق التابوهات، إذ يكشف النصّ عالمَ العبيد بوصفه عالمًا مثيرًا وغامضًا، يحتاج إلى كاتبٍ شجاعٍ قادرٍ على سبر أغواره وإماطة اللثام عن خباياه.

المناص التأليفي:

أ. العنوان

- **العنوان الرئيسي:**

عندما نتأمل العنوان نجده مكوّنا من لفظتين زرايب والعبيد، والزرايب هو المكان المخصص للحيوانات من الماشية والبهائم، وليس مخصصا للبشر، لكنّه تحوّل في النّص إلى المكان الّذي يقطن فيه العبيد، بل مكإنهم الأصلي الّذي ترعرعوا فيه، والعبيد هم فئة السّود الّذين استُعبدوا على مرّ التّاريخ والعصور بسبب لون بشرتهم.

ومن خلال العنوان نستشف أن الرّواية تحكي عن مجتمع تمايزي طبقي يفرق بين الفئة العليا الممثلة في البيض/ الأسياد والفئة الدّنيا العبيد حسب نظريّة البيض، فالكاتبة ستبحر بنا نحو عالم العنصريّة والعبوديّة.

- **العناوين الداخلية:**

تضمنت تضمنت الرواية سبعة وأربعين عنوانًا، كلّ عنوان مستقل عن الآخر لكنه ينسجم ضمن المضمون العام للنص، ليشكّل شبكة دلالية متكاملة. وجاءت العناوين كما يلي:

«القدر يجمع ويفرق، لا تغلق بابًا فتحه الله، إحك لي الحكاية في الإرسالية، أنا التي أبدو في الصورة، قرن فلفل، أنا خيط وهو حيط، تمر الأصابع، أخي في كتاب الله، كل له مفتاح ضائع، يبحث عنه، حصان من ريح، أناس الأشياء المصنفة كسوء، ساسي يأتي وأقساوة تذهب، عبد وجمل وغياب، سليل الفجارات، آه يا عيني ياداي، المهاريسيتي، شارح تفاحة دكاكين حميد، بنت قرنفل، الجرد والكاغد، الحريق، مساء الخير... صباح الخير، العودة، نوار الورد، عيدة لجاب الله وتعوبضة لسالم، أقدار خفية، يعطس والحب خمرة العقل الوحيدة، الخطيئة، المنصة، السوق، الفلفل مقابل اللحم، محمد علي، قطعة منك خارجة، توسل، لروح جاثية في جسد واقف، الخرافة والدرويش، اقتفاء روح من تحب، القطة في الكيس، مفتاح دقيق، احتمل بالمسافة، الحقد، لا تطرق باب مفتاحه منك، فضيلة الحق رذيلة الصمت، ما تحت الأرض يعادل ما فوقها».

والمتأمل في هذه العناوين يلحظ تفاوتها بين الطّول والقصر، بين التّفصيل والإيجاز، وكلّ عنوان يحكي حكاية صغيرة تندرج ضمن محور العنصرية والظلم الاجتماعي، الذي يُعد الموضوع النواة للرواية. كما أنّ أحداث الرواية تدور حول الوباء، الذي ينعكس على الظلم والقهر الممارَس بحق فئة السود، المتهمة زورًا بأنها مصدر الأوبئة والأمراض، في إشارة واضحة إلى العنصرية الممنهجة التي تُبرر العنف والاستعباد والتهميش.

ومن ثم، تتحول هذه العناوين إلى وحدات سردية دلالية، تضيء زوايا مختلفة من الظلم الاجتماعي والتاريخي، وتربط بين الوباء كرمز للاضطراب والفوضى، والعنصرية كآلية ثقافية للسيطرة والقهر، ما يجعل القارئ يتلمس بنية الرواية العميقة، حيث تتقاطع السلطة والتاريخ والواقع الاجتماعي مع السرد الروائي الخيالي، لتصبح تجربة القراءة نافذة لفهم هشاشة الإنسان أمام البنى السلطوية وآليات القمع المستمرة عبر الزمن.

ب. التّصدير:

اختارت الكاتبة مقولة للشاعر الإسباني "ماتشادو" يقول فيها:

أيّها العابر، آثارك هي الطريق

لاشيء أكثر

أيها العابر، ليس ثمة طريق

تتشكّل الطّريق لدى المسير

لدى المسير تتشكل الطريق

وحين تلتفت إلى الوراء

نشاهد الدرب الّذي

ليس لنا أن نعود فنطأه أبدا

أيّها العابر ليس ثمة طريق

فالمتأمّل لهذه الأبيات يلحظ أنّها تأمل في فلسفة الوجود، تخاطب الإنسان عن حقيقة الطريق الّتي يسلكها فهي آثاره وبصماته الّتي يتركها ولا يستطيع العودة إليها من جديد لتظل مجرّد ذكرى، فالمقولة تُقّر بوجود الطريق تم تعود لتنفيذه من جديد، وأن الآثار الّتي وطئتها لن تجدها مجددا، فالإنسان هو الّذي يخطو خطاه، وهو الّذي يحدد طريقه في الحياة، وهو الّذي يصنعها، وكلّما عبر خطى سعيا في الدرب لن يستطيع العودة إليها مجدّدا، وهو ما يدلّ على الاستمرارية والتجدّد فالماضي يصبح مجرّد ذكرى أمام الحاضر الّذي نصعنه بأنفسنا.

تستحضر الكاتبة معنا مستقبل العبيد وماضيهم التّعيس، في رحلة القضاء على العبوديّة الّتي أرهقت نفوس السُّود الّذين لا ذنب لهم سوى إنّهم خلقوا ببشرة سوداء.

6. رواية يوميات الكورونا لحسونة المباركي:

1.6 المناص النشري: (الناشر)

أ. **الغلاف الامامي:**

صورة (يوميات الكورونا) بكلّ تفاصيلها تُعبِّر عن أحداث كورونا الّتي رمزها يظهر على بداية الصفحة ونهايتها، ويبدأ صغيرا ثم ينتهي كبيرا ممّا يوحي بأنّ الوباء بدأ عدوى (épidémie) ثم تحول إلى جائحة (pandimi) انتشرت في أنحاء العالم كانتشار النّار في الهشيم، كما نلاحظ صورة لرجل في بيته منعزلا عن العالم يحمل في يديه هاتفا، ويظهر برجلين غليظتين ضخم الجثة وصغير الرأس بلا ملامح، وأمامه تلفاز به صورة لمنازل وشارع خال من العباد معه كلبه وحاسوبه مما يوحي بفترة الانكفاء، كما أن صورة الرجل جاءت محاطة بإطار مقسم إلى أربعة مربعات كأنّها نافذة يطل منها على العالم، فهو يعيش حالة اغتراب بعيدا عن وطنه في ألمانيا، ويعيش العزلة في بلده تونس، فكل من يتأمل الصورة يجد أن الكاتب اختار الرسمة بعناية فائقة ليعبر عن جائحة (كورونا) وكيف يعيش الإنسان بعيدا عن غيره.

أ. دلالة الألوان:

- **اللّون الأزرق:**

يحمل اللّون الأزرق دلالات كثيرة تراوحت بين الإيجابيّة والسلبية، فهو لون الهدوء والسكينة ولون السماء، أمّا في الثّقافة العربيّة فجاء منبودا في كل الأوساط والمجالات، «**يتجلّى أولّها في استعمالنا اللّغوي لهذا اللّون، لا نُكلِّمُ به ولا نتكلم عنه ولا نتخاطب به، بما أنه تصوير جلي لجملة من المآسي والكوارث**».[1]

فقد كان العرب يربطون اللّون الأزرق بكلّ ما هو مثير للحزن والتشاؤم والاكتئاب، فيطلقون لفظتي موت أزرق؛ أي أنّ صاحبه قد تعذب كثيرا، ونقول باللفظ العالمي (طريحة زرقة) أي أنه نال ضربا شديدا، كما وصفوا به وجه المريض الّذي يكون في حالة يُرثى لها (وجهه أزرق)، وبذلك حمل اللّون الأزرق كلّ المعاني المربكة الّتي تدلّ على المرض و الموت والشؤم والعدم، أما تونس فقد كانت تستعمله لطلاء الجدران، فجلّ المدن التونسية كانت تعتمد اللّون الأزرق والأبيض في طلي جدران منازلها ممّا يبعث السّرور و البهجة في النفوس، فتصطبغ المدن بالجمال و الهدوء كمدينة (سيدي بوسعيد)، فهو لون تراثي يحمل معاني موغلة في القدم وعريقة، وقد احتل اللّون الأزرق الفاتح مساحة كبيرة على امتداد غلاف الصّفحة البيضاء، إنه نزوع إنسان متعب ومنهك بحاجة إلى «**هدوء عاطفي وأمان وانسجام واستكفاء أو حالة فسيولوجية للراحة والاسترخاء وفرصة للمعافاة**».[2]

وفي الرّواية يشير الكاتب إلى السّارد الّذي يريد التخلص من الأحلام والكوابيس الّتي تراوده وتنغص حياته، كما يطوق إلى التخلص من الوباء والعودة إلى حياته الطبيعية كما سابق عهده، فالأزرق هو لون الهدوء والراحة، لون يزيل التوتر والقلق.

- **دلالة اللّون البنفسجي**

اختار الكاتب لعنوانه يوميات كورونا اللّون البنفسجي الأرجواني، وهو لون الملوك في الحضارات الغربية القديمة، كما أنّه لون لا يظهر في الطبيعة كثيرا ،و«**هو أقصر طول موجي مرئي قبل الأشعة فوق البنفسجية، وهو لون روحي يحفز الوعي والتفكير والتأمل العميق**».[3] فهو لون الحكمة والغموض والمكانة الرفيعة، فعلى الرغم من إنّ (كورونا)

[1] نوال زويدي : **الألوان في التراث العربي**، https://www.ahewar.org تاريخ الاطلاع 2025/08/06 .

[2] أحمد مختار: **عمر اللّغة واللون**، عالم الكتب للنشر والتوزيع، جامعة القاهرة، ط2، 1998، ص193

[3] المرجع نفسه، ص ن.

تبعث الإحباط والحزن، فهي تتعلق بكل المعاني السلبيّة لما تحمله من نتائج وخيمة فقد يؤدي المرض للمصاب بالموت، لكن الكاتب اختار اللّون البنفسجي ليبعث في النفوس بعضا من الهدوء والسكينة حتى يعيش القارئ نوعا من الهدنة دماثة التفاصيل وتعقيدها.

- **دلالة اللّون الأبيض:**

يُعتبر اللّون الأبيض من الألوان الّتي تشع نورا وبهاءا، فهو لون لا يحتوي على صبغة، رمز النقاء والصفاء والطّهر والعفاف، لذلك ترتديه العروس رمزا لعذريتها، كذلك يرمز إلى السلام والطيبة، يوحي لناظره بالنّظافة، لذلك يستعمل بكثرة في المستشفيات، ويعتمده الأطبّاء في لباسهم، فهو «**كاللّون الأسود المعاكس له، يقع في طريق السّلم اللّوني، إنّه لون تام ومكتمل**».[1]

وهو لون حياد كما يرى الفيزيولوجي الألماني "إيوالد هيرنينغ" dlawE gninreH صاحب النظريّة النظام الطبيعي للألوان، بأنّ الألوان تقسم إلى قسمين: ألوان أساسيّة وهي أربعة: «**أصفر، أحمر، أزرق، وأخضر، وألوان حيادية: الأبيض والرمادي والأسود**».[2]

وكما يقول "كاندسكي" «**هذا الأبيض هو كلّ سكون مطلق يؤثر على روحناهذا الصمت ليس موتا إنه يفيض بإمكانات حية، هو لاشيئ مملوء بفرح الشباب، هو لاشيئ قبل الولادة، قبل كل بداية، إنه صدى الأرض البيضاء والباردة في العصر الجليدي، لا يمكننا وصف الأبيض وتسميته إلا عند الفطر**».[3]

فالأبيض كما وصفه "كاندسكي" Wassily Kandinsky لون العدم و الأرض البيضاء، والبياض الّذي يرمز لطلوع الفجر، فهو النّور الّذي يتلألأ في السماء، ويحمل اللّون الأبيض في الثّقافة الإسلامية دلالات عديدة فهو لون الحجّاج الّذين يخرجون لأداء فريضة الحج والعمرة في بيت الله دلالة الطهر وغفران الذنوب، فهو مستحب في الثّقافة الإسلامية، مصداقا لقوله صلى الله عليه وسلم: «**ألبسوا من ثيابكم البياض، فإنهت خير ثيابكم، وكفنوا فيها موتاكم**».[4]

---

[1] كلود عبيدي: **الألوان ودورها تصنيفها، مصادرها ورمزيتها، ودلالتها**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص53.

[2] المرجع نفسه: ص18.

[3] المرجع نفسه: ص55.

[4] حديث شريف: رواه أبو داود والتّرمذي: ح 994.

فاختيّار الكاتب للون الأبيض اعتبارا للحالة الّتي يعيشها النّاس في كل أصقاع العالم من مرض وموت وخوف وفزع، فالبياض القليل الّذي يكتنف الزرقة كالأمل الّذي يتمسك به الإنسان للنجاة والتفاؤل بالحياة، يخرج من ثنايا النفس المتعبة المرهقة من ظلام الحياة وفزعها، فالكاتب اختاره على قلته ليبعث لنا إشارات أنه مهما كانت الحياة مضنية شاقة في زمن (كورونا) إلّا أن كل الأحزان ستنجلي، و ستشرق شمس الفرح من جديد.

- **دلالة اللّون الأصفر**

اختار الكاتب اللّون الأصفر للإطار الّذي يحتوي صورة الغلاف ككل، ويدخل اللّون الأصفر ضمن مجموعة الألوان الدافئة والساخنة (الأحمر والبرتقالي)، «**لأنها تميل إلى الضوء وألوان النار مصدر الحرارة، وهذه الألوان الحارة زاهية صارخة تعبر عن النّور والسعادة والفرح**».[1]

فاللّون الأصفر لون يبعث على السرور والفرح، وهو يقترب من اللّون الأبيض، وقد ورد في القرآن الكريم في آيات عديدة مثل سورة البقرة في قوله تعالى: ﴿**قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تسُرُّ الناظرين**﴾.[2]

فاللّون الأصفر بهي تألفه العين، ويشرح النّفس ويجلب السّعادة «**هو لون النّور والحياة، هذا الأصفر غير قابل للتعميم، لاحظ كاندسكي هذا فكتب يقول: يميل الأصفر إلى أن يكون مضيئا بحيث لا يستطيع أن يكون داكنا**»[3].

فهو لون الرّمال و الذهب و الشمس الّتي تعطينا النّور والدّفء، ولولاه لما عرفنا ضوء الصباح، فالأصفر رمز القوّة والبهاء.

---

[1] كلود عبيدي: **الألوان ودورها، تصنيفها ومصادرها رمزيتها، ودلالتها**، المرجع السّابق، ص21

[2] سورة البقرة: الآية 69.

[3] كلود عبيدي: **الألوان ودورها، تصنيفها ومصادرها رمزيتها، ودلالتها**، ص 108.

- **دلالة اللّون الأسود:**

مما يجعلنا نتساءل لم اختار الكاتب اسمه باللّون الأسود، وفي جل أعماله الإبداعية، هل بسبب تشاؤمه؟ أم لأسباب أخرى ذاتية، فعند العودة لحياته ونشأته يرجع تأثره اللّون الأسود إلى طفولته إذ يقول في حوار صحفي «**كنت أحب أن أملأ فمي بالفحم، ثم أشرع في كتابة حروف وجمل على أواني الأكل والطبخ الّتي كانت من الطين، ورغم العقاب الّذي كانت تسلطه علي والدتي بين وقت وآخر ثم أشرع في كتابة حروف وجمل على أواني الأكل والطبخ الّتي كانت من الطين، ورغم العقاب الّذي كانت تسلطه علي والدتي** (...) **فإنني واصلت ذلك بمتعة** (...) **لذا كان فمي أسود دائما**».[1]

فميل الكاتب للون الأسود يعود إلى طفولته، كما أنه عاش في شبابه أيام عصيبة؛ إذ خاض تجربة سياسيّة سيئة لانجذابه للأفكار اليسارية الّتي كانت سببا في دخوله السجن، إذ يقول مصرّحا: «**بقائي في تونس لن يجعل مني كاتبا بالمعنى الحقّيقي للكلمة لذلك تمردت على الوسط الثّقافي التونسي وأنا دون العشرين ونشأت بعيدا عن الحلقات الرسمية**».[2]

وعلى الرغم من كونه عاش الاغتراب عن بلده، إلّا أنه عاش الاغتراب الحقّيقي في وطنه، لذلك فضّل الأبتعاد عن وطنه لذلك اختار العزلة، ولم يعرف الكاتب ذاته والكتابة إلا خارج بلاده كما صرّح، لذلك اختار اللّون الأسود لاسمه.

- **إسم الكاتب:**

الأديب التونسي" حسونة المصباحي" المولود في ريف القيروان سنة 1950 ، تحصّل على جائزة محمد زفزاف للرواية العربيّة بالمغرب سنة2018 ، صدرت له ثلاث مجموعات قصصية هي «**حكاية جنون ابنة عمي هنيّة، ليلة الغرباء، و السلحفاة، كما أصدر عدداً من الرّوايات، نذكر منها: الآخرون، وداعاً روزالي، نوّارة الدّولة وحكاية تونسية، وهلوسات ترشيش**».[3]

---

[1] حسونة المصباحي: **موقع العنوان غياب النّقد الجاد يزيد في إرباك الشعراء**، الموقع https://diffaj.alaraby.co.uk تم الاطلاع على الموقع بتاريخ: 2025/08/10.

[2] المرجع نفسه: م ن.

[3] عماد الدين موسى: **الشعر يعلمنا التكثيف وتجنب الثرثرة**، الموقع https://diffaj.alaraby.co.uk تم الاطلاع على الموقع بتاريخ: 2025/08/10.

ترجم من الفرنسية إلى العربيّة عشرات المؤلفات، منها (أصوات مراكش) "لإلياس كانيتي"، "قصص للأطفال" لجاك بريفير، "الحب هو البراءة الأبدية" منتخبات من الشّعر العالمي، "رسائل إلى صديقة من البندقية" لراينر "ماريا ريلكه".

يشكّل الكاتب **والرّوائي "حسونة المصباحي" حالة فريدة داخل الوسط الثّقافي العربي نظرا لأنّ مختلف أعماله القصصية ونظيرتها الرّوائية تجعل من الواقع التونسي مختبرا للتفكير، بل إنّ أدب المصباحي عبارة عن خطاب أدبي ينتصر للهامش وعوالمه المتخيلة.**[1]

كما أنّه خطاب لا يعيد اجترار الأشكال الأدبية وقوالبها الفّنية، بل يقوم على بنية أدبية متماسكة تثور على الأشكال الأدبية التّقليديّة، ويجد القارئ لمختلف أعماله الرّوائية هذا النوع من النزوع صوب شكل جمالي لا يعترف **بـ**(الحبكة) الرّوائية.

ب. الغلاف الخلفي:

- **الملخص:**

جاء الملخص في رواية يوميات كورونا للكاتب "حسونة مصباحي" مختصرا، معبّرا، عن ظهور جائحة (كورونا) وتقييدها للبشر يقول: «**الدّيكة تصيح مؤذنة باقتراب طلوع الفجر** (...) **ومساء أمس وقفت في**

[1] أنور صابر: **الروائي حسونة المصباحي ثرت على الحبكة وانتصرت للريف التونسي** المهمش الموقع : https://www.aljazeera.net تم الاطلاع عليه بتاريخ: 2025/08/14.

حديقة البيت والشّمس على وشك الغروب لأستمتع بالاستماع إلى سمفونيّة العصافير وهي تودّع النّهار (...) وواعية بأنّها الوحيدة المسموح لها بالطّيران، هاجت وراحت تنتقل بين الأشجار في حركة دائمة، من دون أن تنقطع عن إطلاق أناشيدها البديعة المعبّرة عن سعادتها بأن تكون سيّدة الطّبيعة من جديد بعد أن أجبرت جائحة كورونا النّاس على العزلة فلا يخرجون إلّا مكمّمين.

يجمع الكاتب بين الطّبيعة والدّين في مشهد تعبيري جميل، فالدّيك يصيح معلنا عن دخول وقت الصّلاة، وبداية النّهار، مبرزا التّناغم بين الطبيعة والطقوس الدّينيّة، وواصفا جمال الطبيعة و سمفونيّة العصافير وهي تودّع النّهار مغرّدة، وكيف أصبحت هي سيّدة الطّبيعة بعد أن انسحب البشر وتراجعوا عن تلويثها بغازات سياراتهم ومصانعهم، وكأنّ الطّبيعة دون الإنسان تستعيد عافيتها ونقاءها من جديد، ثم يذكّر في ختام المشهد كيف أنّ جائحة (كورونا) أجبرت النّاس على الالتزام ببيوتهم وكانت سببا في تقييد سلوكاتهم، ضعف الإنسان وهشاشته أمام قوّة الطبيعة مهما وصل بعلمه واختراعاته التكنولوجية.

2.6 المناص التأليفي.

أ. العنوان:

يحمل عنوان "يوميّات الكورونا" طابعًا تقريريًّا واضحًا، فهو لا يلجأ إلى التّلميح أو المجاز، بل يقدّم موضوع الرواية بشكل مباشر، مما يعكس رغبة الكاتب في توثيق لحظة واقعية عاشها الإنسان المعاصر في ظلّ الجائحة، فاللفظ "يوميّات" يوحي بتتبّع الأحداث وتسجيلها لحظة بلحظة، أما (الكورونا) فتكشف عن الإطار الزمني والموضوعي الذي يدور حوله السرد، أي الحياة في ظلّ الوباء بما تحمله من قلق، وترقبّ وعزلة وفقد، وتحوّلات اجتماعية ونفسية.

ب. التّصدير :

يبدأ الروائي حسونة مصباحي روايته بتصدير للشاعر «**سيف الرحبي**»:

«لم نعد نُشبه هذا البحر ولا هذه الأرض، يبدو أنّ قرونًا مرّت بزواحفها ونحن نيام».

تعكس هذه الومضة الشّعرية حالة الاغتراب النفسي والوجودي التي يعانيها الإنسان المعاصر تجاه الطبيعة الغريبة عنه؛ فالأرض، رغم كونها الأصل الذي يحتضن الإنسان ومأواه الأخير، لم تعد تمثل له انسجامًا أو معنىً واضحًا، بل تحولت إلى فضاء غريب يشي بالغربة والاغتراب، حيث تبدو الحياة الطّبيعية والكائنات الحية من حوله منعزلة عن إدراكه ووعيه.

ويُشير الجزء الثاني من التّصدير، «**قرون مرّت بزواحفها ونحن نيام**»، إلى الرّكود والكسل الطويل للإنسان وغفلته المستمرة عن مراقبة ما يجري في العالم من حوله، ما أدّى إلى غياب الوعي والسّلوك المسؤول، وسمح بظهور كوارث طبيعية واجتماعية وصحية تهدد وجوده واستمراريته. فالزواحف هنا، في أبعادها الرمزية، لا تقتصر على كونها كائنات بيولوجية، بل تمثل الأمراض والفيروسات التي تتسلّل في صمت، والتّهديدات الخفية التي يفرضها الزّمن والظّروف على الإنسان، وما يترتب على غفلته من ضعف في مواجهة ما يحدق به.

يحمل هذا التّصدير المكثف عمقًا فلسفيًا ورمزيًا مزدوجًا، فهو ليس مجرد مدخل للسرد، بل دعوة للتأمل في العلاقة بين الإنسان والطبيعة، وبين الإنسان والزّمان، وفي طبيعة الغفلة التي تجعل الإنسان عاجزًا عن حماية ذاته ومجتمعه. كما يهيّئ القارئ للدخول في مناخ الرواية، حيث تتداخل اليوميات الواقعية مع التّجليات الإيحائيّة، ويتقاطع العالم الواقعي بالميتافيزيقي، لتتجلى أسئلة فلسفية حول معنى وجود الإنسان، وطبيعته، وحقّه في الوعي والتّحكم في مصيره، خصوصًا في ظلّ الكوارث والأوبئة التي تفاجئه وتضعه أمام تحدّيات وجوديّة وأخلاقيّة عميقة.

وبهذا، يصبح التّصدير مفتاحًا رمزيًا وموضوعيًا لفهم الرّواية، فهو يمهّد لقراءة عالم مليء بالتّناقضات بين الغفلة والوعي، وبين الطّبيعة والإنسان، وبين المأساة الفردية والتّهديد الجماعي، مقدمًا رؤية نقدية شاملة لطبيعة الحياة الإنسانيّة في زمن الأوبئة والفوضى.

خلاصة الفصل الثالث:

حاولنا في هذا الفصل أن نقدّم مقاربةً ثقافيّة للعتبات النّصية في النّصوص الإبداعية الّتي وقع اختيّارنا عليها، نظرًا لأهميّة العتبات في فهم دلالات الأنساق المضمَرة في روايات الوباء.

وانطلقنا في بدايته من تحديد مفهوم العتبات النّصية باعتبارها البوصلة الّتي توجّه القارئ نحو فكّ شفرات النّصوص وفهم خطاباتها.

وقد قسّمنا العتبات، استنادًا إلى المؤلّفات المتخصّصة في هذا المجال، إلى عتبات متعلّقة بالمناصّ النّشري وأخرى بدار النشر، فاستخلصنا جملة من النّتائج نوجزها في النقاط الآتية:

الأغلفة: ليست مجرّد واجهات تحمل بُعدًا جماليًّا، بل تمثّل تطابقًا بين الصورة والمتن.

الألوان: لعبت دورًا بارزًا، إذ جاءت ألوانٌ كالأحمر والأسود والأزرق لتُبرز رمزيّة الخطر والموت والفقد، وكلّ المعاني السلبية الّتي يحملها الوباء.

العناوين: وهي أوّل ما يواجه القارئ ويجذب انتباهه، حملت حمولة رمزيّة وكشفت عن المحاور الأساسية للأعمال؛ فبعضها جاء ذا رمزيّة سوداوية مثل مسغبة وخفافيش كورونا وزراييب العبيد، وبعضها الآخر أشار إلى الوباء بطريقة مباشرة أو ضمنية مثل يوميات الكورونا وليليات رمادة الّتي جاءت صادمة، تعكس حالة الرّعب والفوضى الّتي اجتاحت العالم.

الإهداءات والملخّصات: مهدت للأزمات والمحن، وأدخلتنا إلى بؤرة العمل الإبداعي لما تحمله من تأويلات اجتماعيّة وفلسفية وثقافيّة متعدّدة.

فعلى سبيل المثال، روايات الوباء لا تخلو من خطابات سياسية، والاقتباسات الّتي ضمّنها الرّوائيون في بداياتها تُسهم في فهم هذا التوجّه منذ اللحظة الأوّلى.

إنّ هذا التوازي بين العتبات ومحتوى النّصوص يمكّن القارئ من ربط النّص بسياقه الوبائي، ويشكّل جزءًا من تجربة التلقّي الكاملة.

الفصـــــــل الرابـــــــع:

الأنســـــاق الثّقافيّة المعلنة والمضمـــــرة

فـــــي نص روايـــــة الوبـــــاء

أوّلا: الأنساق الاجتماعيّة والنفسيّة.

ثانيا: الأنساق السّياسية والاقتصاديّة.

تمهيد:

إنّ للوباء أبعاد رمزيّة وإنسانيّة فهو ليس مجرّد حدثٍ صحيّ عابر، بل مرآة تكشف هشاشة الإنسان وتعرّي أعماقه النفسيّة والاجتماعيّة في آنٍ واحد، كما تبرز انعكاساته السّياسية والاقتصاديّة، فعند كلّ وباءٍ يتفكّك ما نظنه ثابتًا، وتسقط الأقنعة عن الأفراد، فيغدو المجتمع ساحة اختبارٍ قاسٍ لأنساقه، تتبدّى فيها البُنى العميقة الّتي تحكم سلوكه وتشكّل وعيه الجمعيّ.

ولعلّ الأدب، بما يملكه من قدرة على اختراق المسكوت عنه، قد التقط هذه التحوّلات الدقيقة، فصوّر الإنسان في لحظة ضعفه واغترابه، كائنًا ممزّقًا تحكمه الغرائز وتقوده العاطفة، فظلّ يقبع بين الخوف والأمل، واليأس والرّجاء.

إنّ روايات الوباء لا تكتفي برصد الخراب الخارجيّ الذي تخلّفه الأوبئة في المدن والأجساد، بل تنفذ إلى الخراب الداخليّ الذي يصيب النّفس البشريّة، حيث تتصدّع منظومات القيم، وتختبر المجتمعات حدود إنسانيّتها وقوّة تضامنها، وهنا تتكشّف الأنساق الاجتماعيّة والنفسيّة الّتي تنظّم العلاقة بين الفرد والآخر، بين السّلطة والجسد، بين الخوف والنّجاة

. ومن خلال هذا المنظور، تغدو دراسة الوباء في الرواية مدخلاً لفهم الإنسان في لحظة انكساره الكبرى، حين تشتدّ المحنة، ويُعاد تشكيل الوعي والوجود من جديد. هذا ما يسعى هذا الفصلُ إلى معالجته، من خلال دراسة مدوّناتٍ منتقاةٍ تُبرزُ علاقةَ الأنساقِ بالوباء، وكيف تتجلّى البُنى الاجتماعيّة والنفسيّة في خضمّ التحوّلات الّتي تُحدثها الجوائح في الكائن الإنسانيّ والمجتمع على حدّ سواء، إذ يهدف إلى تفكيك الخطابات السرديّة الّتي تناولت الوباء بوصفه تجربةً وجوديّة تُعيد مساءلة القيم، وتعرّي البنية الثّقافيّة العميقة الّتي تتحكّم في سلوك الأفراد والجماعات، كما يسعى إلى الكشف عن تمثّلات الخوف والنجاة، والعزلة والتضامن، في لحظات التهديد الجمعيّ.

ومن خلال تحليل هذه النّماذج الرّوائية، يُراد استجلاءُ الكيفيّة الّتي أعاد بها الأدب تشكيل صورة الإنسان في مواجهة الفناء، ورصدُ التحوّلات الّتي مسّت أنساق الفكر والوجدان، في محاولةٍ لفهم تفاعل الوباء مع البُنى الثّقافيّة والاجتماعيّة، وكذلك السّياسية والاقتصاديّة الّتي تُنتجه وتُعيد إنتاجه.

أوّلا: الأنساق الاجتماعيّة والنفسيّة في رواية الوباء:

للأمراض والأوبئة انعكاسات ومخاطر ألقت بظلالها على مختلف المجالات؛ فقد وقّفت عجلة الحياة، وغيّرت مجرياتها على جميع الأصعدة، بل حوّلت العالم -على حدّ تعبير "أحراشو" - من قرية صغيرة إلى سجن كوني، ولاشكّ أنّ فيروس (كورونا) الّذي خلّف الرّعب والدّمار- و قد يكون أقلّ شراسة وفظاعة من الأوبئة الّتي عرفتها البشريّة في الماضي السّحيق - قد حرّك عجلة الزمن إلى الوراء وأتبث للإنسان أنّ التّاريخ يعيد نفسه، ليس نسخا وحذو النّعل بالنّعل، فهو يعيد نفسه كما قال "كارل ماركس" في المرّة الأوّلى كمأساة وفي المرة الثّانية كمهزلة تبدو نتائجها على أكثر من صعيد.

وقد ألهم فيروس كورونا العديد من المبدعين والأدباء ليعبّروا عن الألم والمعاناة الإنسانية التي فرضها الوباء، وليرجعوا بنا إلى التاريخ لنستكشف معه الحقائق الواقعية عن عالم الطواعين والأوبئة.

فقد حول الوباء الراحة والحرية إلى شعور بالسجن والعبودية، وحوّل الفرح والسعادة إلى حزن وكآبة، مؤكدًا هشاشة الإنسان أمام قوى تفوق قدراته.

لقد كشف هذا الوباء عن ضعف الإنسان المتغطرس، الذي كان يعتد بقوته وسلطته وعظمة الآلة، وباكتشافاته واختراعاته التكنولوجية، ليقف عاجزًا أمام الموت، بجسد منهك ونفس هشّة تنتظر النهاية أو تكافح للبقاء حتى آخر رمق.

ولم يعد بالإمكان التغافل عن الآثار الجسدية والنفسية والاجتماعية للأوبئة، التي أحدثت اضطرابًا في التوازن الطبيعي لجسم الإنسان، وأنهكت حالته النفسية، فظهرت أمراض مثل الهستيريا، ورهاب الموت، والانتحار، وغيرها من الاضطرابات التي تهزّ كيان الفرد وتقوّض قوته، مما يؤدي إلى تزعزع المجتمع وانهياره تدريجيًا.

في هذا الإطار، يهدف هذا الفصل إلى الغوص في عالم الرّوايات المشحونة بالكوارث الإنسانية والمحن، التي تحمل في طياتها أبعادًا نفسيّة واجتماعية وثقافية متعددة، فهذه النّصوص تدعونا للتأمل في المرامي المعلنة والخفية للرواية، واستجلاء الكيفية التي تصوّر بها معاناة الإنسان، وتكشف هشاشة القيم الإنسانية، وتأثير الكوارث على سلوكيات الفرد والمجتمع، مما يجعل القراءة تجربة نقدية عميقة لفهم العلاقة بين الإنسان والطبيعة والأزمات المستمرة التي تحدد مصيره.

1. الأنساق الاجتماعيّة

أ. الوباء وانعكاساته في الواقع الاجتماعي:(خفافيش كورونا ومسغبة ولياليّات رمادة)

أقدم الرّوائي "ابراهيم رسول" بعد مدّة زمنيّة قصيرة من تفشّي (وباء كورونا) على نشر روايته (خفافيش كورونا) الّتي كشفت تصدّع القيم واختلال البُنى الاجتماعيّة، ليتسرّب من ثناياها بعدٌ اجتماعيٌّ يعكس صراعا قويّا بين أضداد المجتمع، بين الخير والشّر والحياة والموت، وبين الصّالح والطّالح وبين البغيّ والسّوي، فيظهر الطّبيب الإنسان الّذي يبحث عن العلاج والدّواء لمرضاه، فيستأثر غيره على نفسه، ويظهر السيئ الّذي لا يهمّه سوى كسب المال، وهو ما يعكس غياب الضّمير الإنساني ونقص الوعي بحجم الكارثة، وفي هذا يقول "سيف" الّذي عمل في عيادة مشهورة للأطبّاء: إنّ الفحوصات ازدادت في فترة (كورونا) بطريقة رهيبة إذ «**يكلّفُ الفحص مايقارب170 دولار**[1]».

ولهذا أماط الكاتب اللّثام عن مهنة الطب، الّتي تحوّلت من إنسانيّة شريفة، إلى تجارية يقتات منها الأطبّاء من جيوب الفقراء على الرّغم من الأزمة الخانقة، يقول "سيف" متأثّرا بالوضع الراهن «**إنّ مهنة الطبّ** (...) **فقدت قيمتها الإنسانيّة، كان الحكيم هو الّذي يعالج المرضى نفسيّا وجسديّا، أمّا اليوم أصبح الأطبّاء يعالجون الجسد بقبض الأموال وامتصاصها من جيوب الفقراء**».[2]

يروي"سيف" مرض عمّته الّتي كانت قعيدة لسنين بسبب جلطة أصابت دماغها، وكيف أنّ العذاب الّذي طال ابنتها وعائلتها بعد وفاتها يفوق العذاب قبل الّذي عاشوه قبل الوفاة، إذ أنّ الحصول على شهادة وفاة في فترة كورونا بمتابة حلم صعب التّحقيق، «**فشهادة الوفاة هي العذاب والذُلّ والمهانة لأهل المتوفي، أحد الأطبّاء يؤرجحون بنا هنا وهناك، لم يقبل أي طبيب أن يكتب شهادة الوفاة لأنّ المتوفّية توفّيت في منزلها ولا يعلمون سرّ موته**[3]».

كما عكست جائحة (كورونا) هشاشة الإنسان، وغياب الوازع الأخلاقي والدّيني عند العامّة، حين أصبح وباء (كورونا) المرض الّذي يخشاه الجميع ويستحي منه، فمن يصاب به يشعر بالخجل، ويلحقه العار وكأنّه ارتكب جريمة، لذلك يقول "سيف" الّذي حمل الفيروس، وعاد إلى أهله محبطا منهارا من إصابته وخوفه من ردة فعلهم: «**النّاس**

---

[1] ابراهيم رسول: **خفافيش كورونا** ، المصدر السّابق، ط1، 2021، ص146.

[2] المصدر نفسه: ص142.

[3] المصدر نفسه: 136.

أصبحت تخشانا كثيرا، أخدوا يتحدّثون عنها في كل أحاديثهم، كأنّ الوباء شيئ معيب أو عار، حتّى إنّ أخي نشر عبر صفحته على الفايس بوك كلمة قال فيها: أيُّها النّاس هل المرض يُعدّ عارا في هذه الأيام؟».[1]

ونسجّل هنا أنّ نقص الوعي الجماعي وجهل الأفراد ساهم بشكل مباشر في تعميق تداعيات الأزمة وزيادة حدتها. فلو توفّر التّعاون والتّضامن بين الناس، لخفّف ذلك من وطأة الوباء وانعكاساته المدمرة على النّسيج الاجتماعي. وقد برهنت التّجارب التّاريخية على أنّ الشعوب الواعية، التي ارتكزت مجتمعاتها على الفهم المتبادل والمسؤولية الجماعية، استطاعت الحدّ من شراسة الأوبئة وتأثيرها الكارثي.

أمّا الشّعوب الأخرى، فقد كشفت عن انحطاط التّفكير، وغياب الضّمير، وموت الرّحمة والإنسانيّة، حيث أصبحت قلوب البشر أعمق سوادًا من الموت ذاته، وماتت القيم والمشاعر الأخلاقية، وحلّ محلّها الكره والضغائن وحب الذات المفرط.

كم من رجل فرّ في الظلام تاركًا أولاده يواجهون مصيرهم بمفردهم، وكم من أم تخلّت عن فلذات كبدها، وكم من فتاة تركت والدها يكابد الموت وحده، وكم من زوج أو زوجة هجرا شريك حياتهما أمام العدوى والقدر. وكانت سهام الطاعون تُطلق اعتباطًا دون هوادة، فلا رحمة فيه لمن انساق وراء أنانيته، فالفكرة السّائدة عند هؤلاء الأنانيين كانت النّجاة بالنفس فقط، دون اعتبار للآخرين.

ويكشف الكاتب "إبراهيم رسول" في هذا السّياق أنّ الطّاعون ليس فقط وباءً بيولوجيًا، بل آلية اختبار للإنسانية؛ فهو يفضح ضعف الإنسان وانسلاخه عن القيم الحقيقية، التي لا تظهر إلا في الشّدائد.

فالإنسان في الظّروف العادية يتباهى بمظاهر الأخلاق، لكنه يتخلى عنها سريعًا حين يواجه الخطر أو المرض أو الفقدان.

ولم يبتعد "أيمن العتوم" عن هذا الرؤية النقدية، ففي رائعته مسغبة يقدم واقعًا مصوّرًا بدقة، مصطبغًا بالخيال، عن مصر في العهد الفاطمي، حيث اجتاحت البلاد أشرس الكوارث والأوبئة، مغيرةً مجرى التاريخ ومحدثة انقلابًا جذريًا في الموازين الاجتماعية. من ضفاف نهر النيل الذي خلّف الفقر والمجاعة، مرورًا بشح المؤونة وندرة البضائع وانتشار الأمراض والأوساخ، وصولًا إلى الزّلازل المدمّرة والطّجاعون الأسود الذي قضى على آلاف الأسر وأفقد البلاد بهاءها وعزها، تبدو مصر هنا كحالة نموذجية توضح هشاشة الإنسان أمام قوى الطبيعة والأوبئة، واستمرارية تأثيرها على البنية

[1] المصدر السّابق، ص 148.

الاجتماعيّة والثقافية، رغم أنّها مهد الحضارات والتقاء الثقافات، ما يعكس صراع الإنسان الدائم بين الوعي والغفلة، بين القيم الإنسانية وسواد الأنانية.

وقد سلّط الكاتب الضوء على وباء الطّاعون الّذي أتى على الأخضر واليابس، فهو لا يعرف الرّحمة ولا يُفرّقُ بين كبير ورضيع ولا امرأة وشيخ، ووحدهم النّاجون من يختارون الالتزام بالحجر في بيوتهم محتسبين الأجر حتّى لا ينقلوا العدوى إلى غيرهم من البشر.

وعلى الرّغم من فظاعة الوباء، إلّا أنّ الرّوائي أفصح عن الجانبين السّلبي والإيجابي، «**فقد قرّب من كان بعيدا، فكم من أب لم ير ابنه إلاّ في هذه المصيبة وكم من هارب لم يجد أهله إلا تحت سقف الطّاعون، وكم من عاق لم يتذّكر أن يبرّ أمه إلاّ بين جدران المرض، فكأنّ النّاس كانت تنتظر قدرا إلهيّا مثل هذا ليجمعها**».[1]

لقد تذكّر النّاس بفضل الطّاعون كلّ الأيّام الجميلة، وأيّام الطفولة الّتي قضوها معا، فاسترجعوا الذّكريات الجميلة وأدركوا قيمة الحياة، كما نسي الكثير من النّاس العداوات والبّغضاء والحّسد والشّرور، لأنّ خطر الموت يتهددهم، ومصيرهم مشترك، فالعدوى تستفحل، وموضوع الوباء أصبح يحتّلُ مساحة واسعة من تفكير البشر الّذين أصبحوا أكثر خوفا على فقد أحبابهم من ذي قبل، وفي المقابل كان «**هذا ديدن قوم ولم يكن ديدن آخرين، فإنّ مرضا كالطّاعون يخرج أقصى ما فيك وأسوأه على حدّ سواء، إذ من كان يرى من الحماقة أن تنازع جارك على شبر من الأرض قبل أن يدخل إلى هنا، صار يذبُّ على البشر بروحه، وصار مستعدّا أن يقاتل عنه ولو لآخر رمق**».[2]

فلا الخوف من الموت –الّذي بات يحتضن الجثث كل يوم، برغبة أو رغمًا عنهم– ولا فقدان الأحبّة كان رادعا للكثير من النّاس ولا منبّها لغفلتهم، فالجشع والطّمع أعمى البصيرة، وحبّ الذات والأنانيّة ألغى الإنسانيّة، ولم تكن فترة الوباء رادعا لهم وكإنّهم خالدون في الأرض لايعرف الموت إلى طريقهم سبيلا.

ويربط الكاتب في الرّواية بين الزّمن الحاضر زمن (كورونا) والزّمن الماضي أي زمن الأوبئة و الكوارث الطبيعية الّتي عرفتها مصر، فيروي لنا أحداثا تاريخيّة وقعت في الماضي البعيد أثناء تفشّي الطّاعون، فما حلّ في غابر الزّمن مشابه لما نعيشه اليوم مع جائحة (كورونا) وغيرها من الجوائح، إلّا من مشاهد وأحداث أكثر فظاعة، ولا يمكن لعقل بشري أن يتخيّلها، فكان يموت ما بين عشرة آلاف إلى خمسة عشرة ألفا، ووُضِع الموتى في حفر جماعية، وكان الموت كثيرا

[1] أيمن العتّوم: **مسغبة**، المصدر السّابق، ص130.

[2] المصدر نفسه: ص131.

وبطريقة مرعبة، لدرجة أنّه لم تعد الجثث تُدفن في القبور، بل تُرمى في نهر النّيل، «**تمّ تلقّيها في الماء جثّة جثّة، يدلى الرّأس أوّلا في الماء تاركة خلفها دوائر تمتد إلى المطلق**».[1]

وعلى الرّغم من فظاعة العمل، فإكرام الميّت دفنه بشكل يليق به، لكنّ دائرة الفتوى أجازت الفعل نظرا لصعوبة الظّروف وخطورتها، وهنا يعود بنا الرّوائي إلى عالم "غابريال غارسيا ماركيز" أين أصبحت الجثث تدفن بشكل عشوائي.

إنّ تفاقم المرض مردّه جهل النّاس بخطورة الوضع، فقد كان الأطبّاء يُحذِّرون من فظاعة الوباء وانتشاره السّريع كانتشار النّار في الهشيم، وانقسم النّاس إلى أصناف، صنف اتخذ منزله ملجأً لا يخرج منه إلّا للضّرورة القصوى، وصنف آخر لا يأبه بعواقب الطّاعون الوخيمة، ويمكن القول أنّه أخرج كلّ ما في البشر من شرور وأنانيّة وحبّ للذّات، فبعضهم فكّر أنّ العدوى إذا طالته يجب أن تطال الجميع، ولسان حالهم يقول: «**لن أموت وحدي، لست فاسقا حتى يختارني الموت دون سواي، لم أقترف ذنبا عظيما، ولم أخطئ بحقّ أحد حتى أتحمل أنا هذه الجريمة، لن أرحل إلّا بأكبر عدد ممكن معي، إذا كان ما يقوله الأطبّاء صحيحا** (...) **فسوف أجعل العدوى تنتشر بين الّذين لم يلتفت إليهم الطّاعون، ما ذنبي أن أكون أنا من دونهم قد استوقفته، سأجعلهم أيضا يستوقفونه ويطلبون منه أن يدخل إلى أجسادهم**».[2]

فقد أماط الطّاعون اللّثام عن دناءة الإنسان وشيطنته، فعلى الرّغم من علمه بإصابته بالمرض، وحمله للفيروس، إلّا أنّه يتمنّى الموت والإصابة لغيره تحت شعار الموت مع الجماعة رحمة، «**كانوا ينزعون عن أفواههم اللّثام ويغمسون أيديهم بالطعام، ويقدّمُ الواحد منهم كأس الماء للآخرين بدعوى المساعدة، وكانوا يزورون بيمارستان متظاهرين بإنّهم أصحّاء**».[3] و كانوا يختلطون بالمرضى والأطباء والمسعفين والممرّضين فرحين، لكونهم نقلوا العدوى لأكبر عدد، وإنّهم لن يموتوا لوحدهم.

ومع ارتفاع وتفاقم الوباء ارتفع الغلاء المعيشي ازداد الحّس الإجرامي وانتشر الجوع و الفاقة«، **فصار كلّ ما يمشي على الأرض يُصاد ويذبح ويؤكل، الفئران والجرادين والصّراصير والّسحالي والقطط والكلاب والجراد والأفاعي والحشرات، وبعد انقراض القطط لجأت النّاس إلى الحمير**[4]».

---

[1] المصدر السّابق: ص 141.

[2] المصدر نفسه: ص134.

[3] المصدر نفسه: ص ن.

[4] المصدر نفسه: ص150.

وبعد انقراض الحمير، ولّى عهد ليجيئ عهد الكلاب، فصار النّاس يحنّون إلى زمن أكل الحمير الّذي كان يبدو شهيّا مقارنة بلحم الكلاب، حتّى الأمراء الّذين كانوا يخرجون إلى الصّيد برفقة خيولهم جاعوا مثلهم، فلم يكن الحصول على الكلاب بالأمر السّهل، كان النّاس يأكلون لحم الكلاب والّتي بدورها تأكل لحوم البشر المتعفنة، وتنهش الجثث.

لقد فجّر الجوع شرور النّاس الّذين تجرّدوا من كلّ إنسانيتهم، ومن كلّ الفضائل الّتي جبلت عليها النّفس البشريّة، وتخلّوا عن كلّ فطرة سويّة، حتّى صاروا أشبه بالحيوانات في غرائزهم وشهواتهم، وأشبه للشّياطين في سوءهم وفظاعتهم، « **وصار النّاس من الجوع الشديد ينتظرون خارج القبور حتى يحلّ الظّلام (...) يستخرجون الجثّة ويأتون بالمناشير والمطارق ويبدؤون بنشر القفص الصدري، ويخلعون العظام بالمطارق ويفتّتونها حتى يصلوا إلى الكبد لأنّه لايزال طريّا**[1]».

وعلى الرغم من أنّ الدّولة طبقت كافّة القوانين الرّدعيّة الّتي من شأنها حماية عمليّة نهب الجثث بحراستهم حراسة مشدّدة، وبتطبيق أشدّ العقوبات إلّا أنّ الوضع ازداد سوءا، فقد توجهت الوحوش البشريّة إلى أكل لحوم النّاس من جنسهم.

لقد كان الطّاعون خبيثا سريعا لا يرحم، ينخر الجسد نخرا، ويفتك به فتكا حتى يرديه قتيلا، فإذا اجتمع الجوع والجهل حلّت الكارثة وعمّت الجريمة، «**إنّهم طاعون أشد، أخرجهم الجوع من جحورهم واضطرهم إلى أن ينزعوا من أرواحهم بعض الصّفات الآدمية ويركبوا بدلا منها صفات أخرى حيوانية بهيمية**».[2]

وفي موضع آخر يذكّرنا الرّوائي بإنّهم ليسوا بشرا وليسوا ملائكة بل شياطين بجلد بشر كما وصفهم ، «**لا يشبعون، يأكلون كلّ شيئ حتى مخ الرّأس وماء العظم وكبّة الشّعر، أجسادهم نحيلة وبطونهم ضامرة، وشعورهم تتدلّى من فوق فروات رؤوسهم المتهدّلة على أكتافهم، ولهم نظرة مرعبة تراها كما قلت لك من قبل مرّة واحدة لأنّها المرّة الّتي تسبق النّهاية، لم يفلت من قبضتهم أحد إلاّ في نادر الحالات**»، [3]يُبصرون في الظّلام كإنّهم خفافيش وفي النّهار يظهرون لك فجأة ويختفون فجأة، فهم الرّعب بعينه.

لم يعرف المجتمع المصري أشدّ من هذه الأزمات العاتية والمصائب الضّارية، الّتي جعلت البشر يُقبلون على أكل أسوأ أنواع الحيوانات والكلاليب، ليشتدّ بهم الأمر إلى أن يأكلوا لحوم بعضهم البعض موتى ثم أحياء.

---

[1] المصدر السّابق: ص155.

[2] المصدر نفسه: ص163.

[3] المصدر نفسه: ص164.

وتجدر الإشارة أنّ الفترة الّتي تحدث عنها الكاتب ليست فترة عاديّة في التّاريخ المصري، ولم يشهد أفظع منها، وليست من وحي خيال الكاتب، بل هي فترة حقيقيّة كانت تُعرف بالشّدة المستنصريّة، وهي واحدة من أسوأ الفترات الّتي مرّت بها مصر في عهد الخليفة الفاطمي "المستنصر بالله" (في القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي)،حدثت خلالها:

مجاعات شديدة جدًا استمرت حوالي سبع سنوات، تبعها نقص حاد في الغذاء، وانهيار الأمن، فقد عمّت الفوضى، وارتفعت الأسعار بشكل جنوني، كما سببت هذه الأوضاع في ضعف حكم الخليفة، وتولّي أمور البلاد قادة عسكريون وأمراء استغلّوا النّاس استغلالا فاحشا.

وللتّعبير عن هذا الواقع الّذي لا يقلّ في غرابته عن الخيال، مزج الكاتب في الرّواية بين الخيال الرّمزي والفانتازيا، معتمدا ما يعرف بالتّضخيم الدرامي (Hyperbole) ليبيّن كيف يمكن للكوارث والأزمات أن تشعل في النّفوس ما لا يمكن أن يتصوّره عقل.

إذا تأملنا التاريخ نجد انعكاسًا لما صوّره الكاتب في روايته، كما يتجلى ذلك في كتاب «إغاثة الأمة لكشف الغمة» للمؤرخ المقريزي، حيث وصف فترة الشدّة المستنصرية التي شهدتها مصر حوالي منتصف القرن الخامس الهجري. فقد بلغ الحال بالناس حدّ اليأس والفقر أن تناولوا لحوم الحيوانات، والقطط، والكلاب، والجيف، وصولًا إلى أكل لحوم بعضهم البعض.

وكل ما جاء في الرواية يعكس مدى التوحش والأنانية التي يمكن أن تطغى على البشر في أوقات الشدة، في صدام صارخ مع الفطرة الإنسانية السوية. لقد نقل الروائي هذه الأحداث بحس نقدي إبداعي يمزج بين الحقيقة التاريخية والخيال السردي، ليجعل القارئ يعيش أحلك الفترات التي واجه فيها الإنسان المقهور الوباء، وكيف قاومه وفق طرقه الخاصة المنبوذة والمرفوضة أخلاقيًا.

ويثير هذا التّصوير التّساؤل الفلسفي العميق: هل الغريزة الإنسانية تدفع الإنسان إلى القتل والعدوان على أخيه من أجل البقاء؟، ليضعنا أمام مواجهة صريحة مع حقائق الإنسان المخدوعة بين الغريزة والفطرة، وبين القيم الإنسانية المنهارة والوعي الأخلاقي، ويجعل الرواية ليست مجرد سرد للأحداث، بل نصًا نقديًا يعكس هشاشة الإنسان أمام الكوارث والطوارئ.

ب.العزلة وأهميّتها(القراءة والكتابة) يوميات الكورونا، وليليات رمادة:

يختلف تأثير الحجر الصحي خلال فترات الجوائح من شخص إلى آخر، ومن فئة اجتماعية إلى أخرى، ويبدو واضحًا أنّ لهذا التباعد القسري انعكاسات عميقة على البنية الاجتماعية للفرد والمجتمع. فالإنسان بطبيعته كائن اجتماعي، لا يكتسب راحته النفسية إلا من خلال التفاعل مع الآخرين، ومصاحبتهم، وتبادل الآراء والمشاعر. ومن ينأى بنفسه عن المجتمع، وفق ما تشير إليه الدراسات النفسية، يُصنّف أحيانًا كشخص انطوائي منعزل، حيث قد يواجه شعورًا بالوحدة والاغتراب النفسي.

ومع ذلك، تحمل العزلة أبعادًا مزدوجة، إذ يمكن أن تتحول أحيانًا إلى فرصة للتأمل الذاتي، وضبط الانفعالات، وإعادة ترتيب الأولويات الشخصية. هذا التوازن بين السلب والإيجاب يظهر بوضوح في الفترات الجوائح، حيث يبرز أثر الانعزال على الفرد ليس فقط كتهديد لصحتّه النّفسية والاجتماعيّة، بل أيضًا كفرصة محتملة للنّمو الذهني والمعرفي، وهو ما سنتعرض له بالتفصيل لاحقًا.

فُرضت العزلة على النّاس فرضا، لذلك فأصبحوا يتذمّرون من أوقات الفراغ «**قائلين بإنّهم لا يدرون ما يفعلون بوقتهم**»،[1]لكنّ الأمر يختلف بالنّسبة للأدباء والشّعراء، فالعزلة هي طريقتهم المثلى نحو التّميز والإبداع.

وهذا يدّل على أفضلية العزلة وأهميّتها في حياة المبدعين والمفكّرين فضلا عن المخترعين قديما، «**فالأعمال العظيمة كُتبت وأُنجزت في صمت ووحدة، وأنّ العزلة هي قدر الفّنان وطريقة لوجوده كما يقول الفّنان الكبير فاضل الجزيري**».[2] وهو ما أكّده الكاتب "حسونة مصباحي" من خلال يوميات (الكورونا)، والّتي تناول فيها جزءا من سيرته، فقد عكف على قراءة العديد من الأشعار والرّوايات والأعمال النّقدية لكبار المؤلّفين والمبدعين، فبقدر ما حملت الأزمة من محن، بقدر ما كانت منحة لأولئك الّذين يبدعون.

ويقول الكاتب أنّه تدرّب على العزلة في (ميونيخ) لفترة طويلة حيث كان يقيم، ويلزم نفسه بالقيام بأعمال كثيرة وبنظام عمل صارم، ممّا ساعده على التّأليف والترجمة، «**وقد أتاحت لي العزلة التّعرف على نفسي أكثر في وقت مضى** (...) **وقد أستفيد منها لتعميق تجربتي في الكتابة**».[3]

---

[1] حسونة مصباحي: **يوميات الكورونا**، المصدر السّابق، ص 76.

[2] المصدر نفسه: ص76.

[3] المصدر نفسه: ص76.

لذلك كانت (كورونا) حافزا لكثير من المبدعين الّذين يفضلون الوحدة والعزلة على الاجتماع بالنّاس والاختلاط بهم، «**الإنسان لا يكون حقيقة إلّا نفسه إلّا إذا كان بمفرده، لذلك فالكاره للعزلة كاره للحريّة، إذ لانكون أحرارا إلا في عزلتنا**».[1]

يتحرّر الرّوائي –كسارد في الرّواية– من الارتباطات والعلاقات الاجتماعيّة الّتي تأسره وتجعله رهين أفكار الآخرين، فتعامل الإنسان مع غيره من زملاء في العمل أو الأصدقاء يعني تعامله مع كيانات فكريّة مستقلة بذاتها تؤثّر وتتأثّر فيما بينها، أمّا استقلال المبدع بنفسه يجعل أفكاره مستقلّة بذاتها.

كما يضرب مثالا بالكثير من المبدعين الغربيين الّذين فضّلوا الرّيف على المناطق الحضرية، أين الازدحام وكثرة الصّخب، فالعزلة هي فرصة لتأمّل الذّات البشريّة وقراءة الأعمال الإبداعية بكلّ هدوء، ويقرّ الكاتب أنّه في أزمة كورونا أحبّ «**قراءة مؤلّفات الفلاسفة المتشائمين أو السّوداويين كما ينعتهم البعض**».[2]

إنّ فترة كورونا أشبعت نهم الكاتب وفضوله للقراءة والتزّود بمنابع العلم والأدب، فقد عاد في هذه الفترة العصيبة الّتي تعمّقت فيها عزلته إلى تصفّح كتب اقتناها قبل سنوات طويلة من حلول الوباء، يقول:

«**لكنّي لم أقرأها بالطريقة الّتي تستحقها أو أكون قد أهملتها بعد أن تصفحتها**».[3]

لقد طرح الكاتب بأسلوب فريد وبسيط مسألة العزلة وأهميتها على اختلاف أسبابها، وجعل القارئ يعي دورها في التّصدي للمرض وكسر حواجز الموت عبر الأدب، الذي يمنح المتلقي فرصة للتّأمل في الوجود، وصفاء الذهن، والاختلاء بالنفس بعيدًا عن صخب الحياة وضوضائها. فالأدب، بهذا المعنى، أصبح أداة لتجاوز المعاناة الإنسانية ومواجهة المخاطر، ومنح المبدعين القدرة على التحليق في فضاء الإبداع، متناسين مِحنهم اليومية، ليصبح وباء (كورونا) فرصة لإعادة اكتشاف الذات، واستراحة من أعباء الحياة وروتينها القاتل.

وقد أتاح الوباء للعديد من المبدعين تكوين علاقة حميمة مع العزلة، فتخطّوا الألم النفسي في كنفه، واستثمروا أوقاتهم في القراءة والتأمل وصياغة أعمالهم الإبداعية. ورأى حسونة مصباحي، مستندًا إلى الواقع المعيش، أن العزلة

---

[1] آرتر شوبنهاور: **فن العيش الحكيم**، تر: عبد الله زادو، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2018، ط1، ص182.

[2] حسونة مصباحي: **يوميات الكورونا**، المصدر السّابق: ص 59

[3] المصدر نفسه: ص ن.

وسيلة فعّالة لتجاوز الألم ورفع راية الطموح والإبداع، لذلك جعل روايته فضاءً خصبًا لسرد اليوميات والمواقف الشخصية في زمن الوباء.

ولم يبتعد عن هذا النهج "واسيني الأعرج"، الذي وظّف العزلة كأداة للكشف عن أعماق النفس الإنسانية، وتجسيد الصراع بين الفرد والوباء، بين الحرية والقيود المفروضة.

وبالمثل، جعل "حسونة المصباحي" من اللّيليات وسيلة تتشبث بها بطلة روايته، "رمادة"، لتعيش عزلتها بطريقة ملهمة وإبداعية، حيث تتحوّل الوحدة إلى فضاء للتّأمل الشّخصي والتّصدي للألم النّفسي.

تكسر "رمادة" سلطة الحجر الصحي وهيمنة العزلة من خلال رسائلها الغرامية لحبيبها "شادي"، الذي اضطر الوباء إلى مغادرة البلاد لتلقّي العلاج.

فمن خلال هذه الرّسائل، تبثّ بطلة الرواية حنينها وأفكارها وأحاسيسها الدّفينة، لتجعل العزلة تجربة نشطة وفاعلة وليست مجرد فراغ نفسي، فتتحوّل المسافة والفقدان إلى محفّز للإبداع والتّعبير عن المشاعر الإنسانيّة في مواجهة الأزمة متنفّسًا من عذاب الاشتياق والبعد، تحاوره فيها كأنّه قريب منها رغم بعد المسافات « **حبيبي شادي ألم أعدك وقت قررت المغادرة بكتابة شيئ كلّما تمكنت من ذلك وأروي لك يومياتي في انتظار عودتك** ».[1]

ولم تكن "رمادة" في فترة الحجر تنعزل بكتاباتها لتعبّر عن خيالاتها لحبيبها فقط، إنّما كانت تعيش الواقع الحقيقي من خلال الواقع الافتراضي، إذ تعبّر في رسائلها قائلة « **أراك تضحك في خلوتك وأنت تقرأني تتساءل كيف لمجنونة لم تعرفها إلّا في ليلة واحدة، أن تكون قدرك**».[2]

لقد تحوّلت رسائل رمادة المشحونة بالعواطف المتأججة بنار الحب والخوف إلى أداة مقاومة للموت والوباء، فهي توقّع ردة فعل شادي وتستشعر أفكاره، فتجعل من الكتابة وسيلة لتحرير نفسها من قبضة الفيروس، ومن سطوة زوجها العصابي، وسيطرة والدها. فكتابة اليوميات والرسائل كانت السبيل الوحيد للخروج من نفق كورونا المظلم نحو نور الأمل، نحو لقاء مرتقب مع حبيبها، حيث يصبح التعبير عن العاطفة وسيلة للبقاء النفسي والوجداني في زمن تهالك فيه الحياء الإنساني وسادت فيه العزلة واليأس.

[1] واسيني الأعرج: **لياليات رمادة**، المصدر السّابق، ص 21.

[2] المصدر نفسه: ص 13.

ولا يقتصر عذاب رمادة على الخوف من المرض أو الحجر الصحي، بل يتمثّل في فقدها لحبيبها وعدم القدرة على رؤيته، خاصّة وأنه طريح الفراش مستسلماً للأجهزة الصناعية التي تساعده على التنفس، وبجانبه الصغيرة ميشا التي تحمل عبء فقد الأم ومآسي الماضي. ومن خلال رسائلها، يعيد لها شادي الرغبة في الحياة، ويعوّضها عن الحنان المفقود، ليصبح التواصل العاطفي وسيلة لتجاوز الانكسار الداخلي والاضطراب النفسي.

إذن، يمكن القول إن رمادة استطاعت تجاوز أبعاد الوباء الوجودية والنفسية عبر رسائلها، التي تحوّلت إلى شكل من أشكال المقاومة والنجاة. فقد مكنتها الكتابة من استرجاع الحنين، ومواجهة ألم الفقد، والتطهر من الانهيار الداخلي، حتى أصبح شعورها بالوحدة والفراغ الروحي مساحة للإبداع، وطوق نجاة يجعلها تشعر بأنها حيّة في عالم أصبح فيه الموت جزءًا من الحياة اليومية، خاصة في ظل مسؤوليتها كطبيبة تتعاطى مع المرضى يوميًا.

وعلى الرغم من التقارب بين عزلة رمادة وعزلة حسونة المصباحي في الالتزام بفترة الانكفاء، إلا أنهما تختلفان في الجوهر والأسلوب:

عزلة رمادة خيالية درامية تعكس هواجسها وحزنها لفقد الحبيب في عالم موبوء، وتعكس أيضًا الحالة الإنسانية العامة في فترة الجائحة، وتغلب عليها العاطفة والجانب الشعري المرتبط بالأنثى والشباب والرقة.

أما عزلة حسونة فهي واقعية توثيقية، يسجّل من خلالها الأحداث اليومية والوقائع المعيشية، وتغلب عليها التأملات الفلسفية والفكرية، مع تحليلات منطقية حول المجتمع التونسي ووضعه السياسي والثقافي والاجتماعي في ظل الوباء.

إنّ عزلة "رمادة" هي عزلة تخييلية تعبّر فيها عن هواجسها وحزنها لفقد حبيبها في عالم موبوء كما تعبّر من خلالها عن ما يعيشه العالم في هذه الفترة العصيبة، أمّا عزلة "حسونة" هي عزلة واقعيّة توثيقيّة، يسجّل من خلالها يومياته وكلّ ما يراه ويشاهده من أحداث يوميّة.

عزلة "رمادة" درامية يغلب عليها الجانب العاطفي الشّاعري، خاصّة وأنّها صادرة من أنثى تفيض شبابا ورقّة، أمّا عزلة "حسونة" تأمليّة، فلسفية، فكريّة، يطرح من خلالها آراء منطقية حول المجتمع التونسي ووضعه السّياسي، والثّقافي، والاجتماعي، في كنف الوباء.

وتبدو عزلة "رمادة" أشدّ قسوة من عزلة "حسونة مصباحي"، فهي تعيش واقعا نفسيّا متأزما يبعدها عن حبيبها، عمّق من حجم المأساة وزاد من ضراوتها، أمّا عزلة "حسونة" فتبدو أقلّ حدّة، فعلى الرّغم من كونه يعيش هو الأخرانقطاعا عن الحياة المعتادة، إلّا أنّه من خلال كتاباته يحيي الصّمت والفراغ الّذي يعيشه من خلال التّفكير العميق.

كذلك تظهر عزلة "رمادة" أكثر توتّرا من عزلة "حسونة"، فرمادة تعتمد الكتابة كمتنفس تهرب من خلاله من وحدتها وحزنها وواقعها الّذي يفكرّها بالوباء والفقد وواقعها التّعيس وظلم العالم وجبروته، أمّا "حسونة" فتعدّ كتاباته انغماسا في الواقع لا هروبا منه، فهو يعتمد الكتابة كوسيلة لفهم الذّات والتّغلغل في خبايا النفس البشرية، وتقديم وجهة نظر عن العالم وتحوّلاته من خلال تحليله لما يجري، وتقديمه اقتراحات ناجعة نستطيع من خلالها فهم العالم بكلّ سياقاته وظروفه الخارجية.

بهذا التباين، يتضح أنّ العزلة يمكن أن تتحوّل إلى مساحة للإبداع والخيال، أو إلى مرآة للتوثيق والتحليل النقدي، ما يجعلها محورًا جوهريًا لفهم تأثير الجوائح على النفس البشرية وسلوك الفرد والمجتمع. ومن هذا المنطلق، نجد أنّ عزلة رمادة تنبع من عاطفة أنثوية متشبعة بالخيال، فهي تسعى من خلاله إلى الهروب من قسوة الواقع والعيش في حلمٍ لا تريد الاستيقاظ منه. فبرغم مهارتها وفطنتها كطبيبة، تختار الخيال الجميل على مواجهة الواقع الموجع، وتوظف عزلتها كملاذ للحياة العاطفية والأمل، وكأنها بذلك تحاول إعادة صياغة واقعها وفق رؤيتها الداخلية.

في المقابل، نجد أنّ عزلة "حسونة المصباحي" نابعة من عقل تحليلي مدبّر، يرصد الوقائع ويحلّل السّياسة وألاعيبها خلال فترة الجائحة، كما يسلط الضوء على تدهور القيم والمبادئ، والتّستر بالدين لتحقيق أغراض خبيثة، وكلاهما يثبت أنّ الإنسان يستطيع عبر الكتابة والعزلة بناء عالم خاص يختزل فيه تجاربه الإنسانية، ويتحرّر من ضغوط الحياة وقسوتها.

ويصف الكاتب "رمادة" على أنّها شخصية عاطفية تتبع حدسها وخيالها في قراراتها، على الرغم من ذكائها وفطنتها. ومن خلال هذا التصوير، يمرّر النص نسقًا ثقافيًا ضمنيًا يتمثل في ثقافة ذكورية متجذرة ترى المرأة ناقصة عقلًا، تحكمها الانفعالات، بينما يُحكّم الرجل عقله في القرارات.

هذا النّسق لا يُصرّح به مباشرة، بل يتسلّل عبر الأبنية السّردية وشخوص الرّواية، إذ تظهر "رمادة" المرأة الذكية المثقفة، التي على الرغم من عملها كطبيبة تنقذ حياة المرضى، لا تستطيع السيطرة على انفعالاتها أو ضبط خيالاتها. هنا، يبرز الخطاب الثقافي الضمني الذي يعكس التّمايز الجندري، ويظهر التواطؤ غير المعلن بين النّص الثقافي والتصور

الذكوري للمكانة النسائية، رغم تقديمه لشخصية نسائية قوية وفاعلة، لا تستطيع الانفلات تمامًا من الإطار الثقافي السّائد الذي يفرض على المرأة الانفعال والعاطفة، بينما يُمنح الرجل مساحة أوسع للعقلانية والسّيطرة.

فالتمثيل الجندري هنا ليس مجرد وصف لشخصية، بل هو انعكاس لنسق ثقافي أعمق يحكم العلاقات بين الجنسين، ويحدد أدوار السلطة والمعرفة والمشاعر.

وبهذا، تتحول شخصية "رمادة" إلى مرآة لقيود المرأة داخل المجتمع، حيث الإبداع والذكاء لا يغنيان عن الانقسام بين الفعل والعاطفة، ما يجعل النص يقدّم نقدًا ضمنيًا للهيمنة الذكورية وللأنماط الاجتماعية التي تُقيّد المرأة حتى في أوقات الأزمات والجوائح.

ج. التّشظي الأسري

لم يتوانَ المبدع "واسيني الأعرج" في روايته (ليليات رمادة) عن فضح مساوئ الوباء وتبعاته على الصّعيد الاجتماعي، وخصوصًا في السّياق العربي، إذ كانت لجائحة (كورونا) أضرار وخيمة على المجتمع، حيث فرضت قيودًا جديدة لم يألفها الفرد، ومع ذلك، بدت هذه القيود أقل حدّة مقارنةً بما نقله لنا المبدع أيمن العتّوم عن الواقع المصري المثير للغرابة والاشمئزاز.

صوّر لنا "واسيني الأعرج" الحالة الاجتماعيّة الّتي عاشها الأفراد خلال فترة كورونا، والّتي أجبرتهم على تغيير بعض عاداتهم وسلوكياتهم، مثل الالتزام بالمكوث في المنازل لفترات طويلة، وهو أمر لم يعتد عليه كثير من الناس، ممّا أحدث اضطرابا في العلاقات بين الأفراد في العائلة الواحدة، وكلّ ذلك يتماهي مع ما كان سائدا من الأنساق الثّقافيّة قبل (الكورونا)، وكيف برزت أنساق أخرى في ظلّ ظهور الطّاعون.

«في بعض الحالات حيث الضّيق السّكني حدثت كوارث كثيرة، العزلة برفقة بقيّة أفراد العائلة كشفت عن كلّ الخفايا والأمراض والعيوب القاتلة للنّسيج العائلي فقد تأصّلت الأنانيات عميقا وصار القبح اليومي لغة مستساغة».[1]

[1] واسيني الأعرج: **ليليّات رمادة**، المصدر السّابق، ص160.

وكأنّ الوباء جاء ليعرّي الوضع القائم و يزيد من حدّة الخلافات الأسرية، فالخروج و الهروب من الواقع المتأزّم هو الحل، لذلك ما أن تجتمع العائلات الّتي ألفت التّباعد –في فترات معينة– حتّى تحلّ الكوارث، فقد اختل النّظام الحياتي اختلالا تاما، كما اختلّت الأنساق بدورها اختلالا شديدا.

وليست هذه الاضطرابات في العلاقات الإنسانيّة عند العائلات محدودة الدّخل فقط، بل كذلك الغنيّة ، فوالد "رمادة" يتحيّن الفرصة لخيانة زوجته مع عشيقة ابنه السّابقة "نور"، بحجّة مرض زوجته المزعوم (بالكوفيد 19) على الرّغم من كونها سعت جاهدة في فترة الانكفاء لتحسين علاقتها به، وعلى الرّغم من كون التّحاليل أثبتت سلامة زوجته من المرض، إلاّ أنّ مخاوفه جعلته يفتعل أسبابا لهجرانها، «في **عطستها الأوّلى وارتفاع درجة حرارتها تغيرت نظرته لها، تأمّل وجهها مليّا وهي تحاول أن تخفي ما كانت تُحسُّه، في العطسات الّتي تلت قال لها أنتِ مصابة بكوفيد، ويجب أن ننفصل، لم تناقشه**»[1].

كلّما كان كلّما شعرت "زهرة" بأنّها استعادت دفء العلاقة مع زوجها "الصادق"، وأنّها استعادت ثقتها بنفسها وشبابها، فوجئت بالهجر والخيانة من رجل شهواني مريض، همّه الوحيد إشباع نزواته ورغباته المكبوتة.

لقد تصرف وكأنّ زوجته منتوج منتهي الصلاحية، متجاهلًا مرضها وضعفها، لتغرق "زهرة" في بحر من الحزن والكآبة، وهي مشحونة بالألم النفسي الذي يقودها نحو الموت الروحي والجسدي. وخلال هذا المشهد، يدور حوار محتد بين الزوجين، حيث يصرّ "الصادق" في تحدٍ صارخ على أنّه سيأخذها إلى الدار، في موقف يفضح سلطة الرجل المهيمنة على المرأة وانتهاكه لكرامتها واستقلالها، ويجعل من النصّ مرآة تعكس الواقع الاجتماعي الذكوري، الذي يفرغ المرأة من حقها في الحماية والاعتراف بكيانها واستقلالها، «**راح نجيبها لدارها نور زوجتي وأمّ ابني**».[2]

«**لو كانت بنت ناس ما قبلت برجل معلول ومكحكح على حافّة الموت، عندي شكّ حتى في الولد، أنت من زمان كل شيئ فيك مات، من أين جاء هذا المخلوق وكمّل عليك سرطان البروستات، احترم نفسك قليلا، واتّق الله**»[3].

[1] المصدر السّابق: ص 260.

[2] المصدر نفسه: ص304.

[3] المصدر نفسه : ص 304.

يجمع الكاتب بين اللّغة الفصيحة والعاميّة في الحوار ليصف فظاعة المشهد الّذي جمع بين "زهرة" والدة "رمادة" وزوجها "الصّادق"، وعلى إثر الصّراع والخلاف الشّديد بينهما، لم تتحمّل شدّة الموقف وسطوته لاخيانة زوجها لها مع فتاة في عمر حفيدته، فعلى الرّغم من عدم تقصيرها في حقّه واحترامها ومعاملتها الطّيبة له، إلّا أنّه باع العشرة بثمن بخس، بل أنسته غرائزه وأنانيته كل ودّ عائلي، إلى أن قررفي النّهاية طرد زوجته في الشّارع «**اليوم جمعة الجمعة القادمة لا أريد أن أجد أحدا منكم هنا اشروا بيتا لأمكم، خذوها عندكم انتحروا طيحوا في بحر لا أريد أحدا،هذا بيتي هو حقي وحق زوجة منحها لي الشّرع**»[1].

يحاول "بكر" ابن "الزّهرة" التّخفيف عن أمّه وطئة الصدمة، فقد وثّق لها كلّ مالها الّذي وضعته في سبيل بناء منزلها، لكنّها تغيب في عالم آخر، فتضيق أنفاسها وتختنق وتشخر شخرة الموت الأخيرة.

ويحاول أوّلادها إنقادها لكن دون جدوى، فقد تخلّى عنها قلبها وماهي إلّا لحظات، حتّى يعلن الطّبيب وفاتها «**وهو يغلق عينيها المفتوحتين عن عالم بارد كقطعة ثلج: إنّا لله وإنّا إليه راجعون، رحمها الله لا شيئ أبشع من الموت غابة موحشة في قفر بلا بشر**».[2]

توفّيت الأم حسرة وحزنا ولم يتحمّل قلبها الضعيف ألم الغدر والخيانة من شريك حياتها الّذي عملت المستحيل لإرضائه، و لم يكن(فيروس كورونا) هو سبب الخلاف بين الزّوجين، لكنّه عمّق الهوّة وزاد من حجم الجفاء، ليعطي حجّة للزّوج يتحجّج بها حتّى يحقّق حلمه بالزّواج من فتاة في عمر الزّهور، غير آبه لموقف زوجته وأوّلاده ونظرة المجتمع له.

إنّ تركيز الكاتب على العلاقة بين والد "رمادة" وأمّها "زهرة" يُبرِزُ أنساقا ثقافيّة مضرة تجسّدت في الآتي:

❖ **تهافت السّلطة الأبوية وزعزعة قيمها الرّجوليّة:**

فالأب هو رمز القوّة والحكمة والاستقرار، ينحرف دوره ليتحوّل إلى شخص أناني شهواني تحكمه غرائزه، فعلاقته مع "نور" لاتمثل الخيانة الزّوجيّة فحسب بل اختراق حدود الدّين والأعراف الاجتماعيّة (عشيقة الأبن تتحول إلى زوجة الأب).

[1] المصدر السّابق: ص 305.

[2] المصدر نفسه: ص306.

❖ **هشاشة الأسرة :**

رغم محاوّلات "زهرة" ترميم العلاقة مع زوجها إلّا أنّها تقابل بالغدر والخذلان، وتُحرم من الاحترام الّذي ينبغي أن يجمع بين الزّوجين وأفراد الأسرة الواحدة.

❖ **الاستبداد الذكوري/ الذكوريّة السّامة: (Toscic Masculinity)**

برز في التّضاد بين القيم فالمرأة تبدو مضحّية، ملتزمة، في حين يظهر الرّجل في كامل انفلاته الأخلاقي وغروره الذّكوري، وهنا يفضح الكاتب نسقا ثقافيّا مضمرا يحابي الرّجل العربي ويغفر زلّاته، مقابل نسق آخر يطمس حريّة المرأة ويعتدي على حقوقها، ما يسلّط الضوء على ازدواجية المعايير في المجتمع وغياب العدالة بين الجنسين.

حضور النّسق المُحرّم:

إنّ العلاقة بين والد "رمادة" و"نور" عشيقة ابنه السّابقة تمثّل خرقا للتّابو العائلي، فهي بمثابة زنا المحارم، وخرق للمقدّس الأسري من قبل الزّوج.

ولكنّ السّؤال الّذي يطرح ما دلالة الوباء في هذه العلاقات الأسرية الاجتماعيّة؟

نقول: أنّ الوباء يمثّل لحظة انكشاف الحقائق وكشف السّتار عن المخفي، ففي الوقت الّذي يجب فيه أن يتحدّ البشر ويتضامنوا مع بعضهم البعض يحدث العكس، وفي الوقت الّذي يجب فيه أن تجتمع الأسر وتستقر، تتفكّك وتنفلت، وهنا يبرز دور الأزمات عند المنعطفات الكبرى، فهي تكشف المعادن وتظهر أسوأ ما في النّفوس.

د. العنف والهيمنة الذكورية:

تزداد وتيرة التّوتر والقلق الاجتماعي في فترة جائحة (كورونا)، فتظهر أنماطا من السّلوك غير المرغوب، وتتشظّى العلاقات لتظهر الجانب الخفيّ من الفساد الأخلاقي، فلم يكن للوباء تأثير على الواقع الاجتماعي فحسب وإنّما الاقتصادي أيضا، لكونهما مترابطين ومتداخلين فيما بينهما، فبسبب الظّروف الاقتصاديّة الّتي شهدها العالم خلال فترة الانكفاء تفاقم الفقر، واختلّ التّوازن الأسري فكلّما اجتمع الفقر والوباء حلّت الكارثة، وعمّ الفساد الخلقي واشتد العنف الأسري، وظهرت عيوب المجتمع الخفيّة، فظهرت الشّخوص نفسها متأثّرة بالوضع القائم أو مقاومة له، وقد تنوّعت واختلفت باختلاف البيئة الّتي ترعرعت فيها، بين شخصيات مقاومة وشخصيات خاضعة وأخرى مكبوتة، تعيش واقعا مأزوما موبوء لا بفيروس (كورونا) فحسب، بل بالفيروس الأخلاقي، فيروس الظلم والتّهميش بشتّى أبعاده

وخلفياته، وفي هذا العنصر سنبرز تأثيرات الوباء على الواقع الاجتماعي، مُركّزين على العنف والهيمنة الذكوريّة كشكل من أشكال الصّراع بين الرجل والمرأة، وباعتبارهما عنصران متحكّمان في العلاقات الإنسانيّة.

وقبل أن نتعرّض إلى مسألة العنف والهيمنة المرتبطة بالرّواية وعلاقتهما بالوباء، رأينا ضرورة الإشارة إلى مسألة الهيمنة والتّعريف بمصطلح العنف باعتباره أحد صورها، مع تحديد ماهية السّلوك من النّاحيتين النفسيّة والاجتماعيّة.

تشكّل الهيمنة مفهوما مركزيا في التّحليل الاجتماعي، وتتنوّع أشكالها وصورها لتشمل الاقتصاد و السّياسة والثّقافة والتكنولوجيا، ويُعدُّ العنف واحدا من صورها، وقد قدّم "بيار بورديو" Piére Bordio وصفا وتحليلا دقيقا لمصطلح الهيمنة في كتابه الموسوم بالهيمنة الذكورية، ويقوم مؤلّفه على أطروحة أساسيّة مفادها أنّ الهيمنة الذكورية خاصيّة كونية متجذّرة في تفكير الأفراد ولاوعيهم، وبالرّغم من أنّها لا تعلن عن نفسها باعتبارها مُعطى طبيعيا، فإنّها تظل في الأصل بناء يحكمه التّاريخ والواقع الثّقافي والاجتماعي في آن معا، وتنتجه مجموعة من المؤسسات تفرض قيمها على الجميع، فالهيمنة الذّكورية لا تخصّ مجتمعا بعينه، وإنّما تتّصف بالعموميّة والشموليّة، وتتعلّقُ بنشأة الأفراد عبر التّاريخ، وتتّصف بلاوعيهم وطريقة تفكيرهم الّتي فرضتها المجتمعات مند القِدم، والّتي كانت تُبجل الذَّكرَ في كلّ شي.

أمّا العنف كما يعرّفه جميع الدّارسين هو: « **الاستخدام غير المشروع للقوّة بأساليب مستوردة لإلحاق الأذى بالأشخاص والجماعات وتدمير الممتلكات ويتضمن ذلك أساليب العقاب والاغتصاب والاعتداءات المختلفة والتدخل في حريات الآخرين**».[1]

ويرتبط العنف دائما بالسّلطة والقوّة الّتي يفرضها أصحاب النّفود على غيرهم، « **يضع العنف سلسلة من الأفعال الّتي تتراوح بين الضّرر المادي والجسدي و والنّفسي والمعنوي، وغيرها من أشكال العنف الّتي تندرج في سلّم متعدّدة الدّرجات، تبدأ بالتهديد والوعيد، مرورا بالإيذاء الجسدي والسبّ والتّكذيب حتّى التّجويع و القتل والأبادة**».[2]

وهكذا تتعدّد أنماط العنف وأساليبه حسب الحالة الّتي يظهر عليها، بتهديد مصلحة الأشخاص أو الفئات المعنيّة، وقد يمارس العنف ضدّ الأفراد أو الجماعات المختلفة بوسائل تختلف، وتتنوّع استخداماتها حسب الحالة الموجودة، وتنقسم إلى عنف معنوي يكون بالإيذاء اللفظي كالسبّ والشّتم واستخدام الألفاظ النابية البديئة، أو العنف المادّي

[1] ابراهيم الحيدري: **سيسيلوجيا العنف والإرهاب**، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص19.

[2] المرجع نفسه: ص ص 21، 22.

الّذي يتمثل في الإيذاء الجسدي الّذي تختلف خطورته من نوع لآخر كالتّجويع والضّرب إلى القتل و الإبادة كما يحدث في الحروب.

- **العنف من الناحية النفسيّة:**

يربط علماء النفس- وعلى رأسهم "سيجموند فرويد" Freud Sigmundظاهرة العنف بالغريزة والسّلوكات الجنسيّة الّتي تحكم الفرد منذ نعومة أظفاره، فأيّ عدوان يمارسه يرجع للصّراعات النّفسيّة والاضطرابات السّلوكية الّتي عاشها منذ طفولته أو الحرمان الجنسي «**طاقة الليبيدو، أي الطاقة الجنسية لفرويد بإمكانها الإندماج مع الطاقة العدوانية، ممّا أو أن يوفّر طاقة إضافية للأنا(الذات).** [1]

وتعدّدت التفسيرات النفسيّة لسلوك العنف بتعدّد نظريات علم النفس، وتنوّع وجهات النظر، فهناك من يربط العنف كسلوك عدواني مع فكرة الإحباط وهذا مانراه عند أنصار النظرية الوجوديّة الذّاتية الّتي تعتبر أنّ العدوان هو ردّ فعل ناتج عن إحباط ذاتي أو جمعي مرتبط بعدم تحقيق دوافع للوصول إلى منافع أو طموحات مرجوة، ويرى كلّ من "جون دولار"Jhon Dolard و"هيليز ميلر" h.millar أنّ الإحباط هو خيبة الأمل الّتي تحدث نتيجة عدم تحقيق دافع معين للفرد. [2]

فالإحباط والقلق هما عاملان ينتجان العنف من الطّرف المحبط نحو الطرف الآخر، قصد تحقيق رغباته وطموحاته سواء كانت مشروعة أو غير مشروعة.

- **العنف من النّاحية الاجتماعيّة:**

قد نظر علماء الاجتماع للعنف من جوانب متعدّدة، فقد تكون له أسباب نفسيّة أو اجتماعيّة أو ثقافيّة ويتّفقون على أنّ سببه هو «**فشل منظومة القيم الاجتماعيّة والدّينيّة والأخلاقيّة في تحقيق التّوازن الاجتماعي والنّفسي**»[3].

---

[1] المرجع السّابق: ص23.

[2] منيب تهاني محمد عثمان: **سليمان محمد عزة العنف لدى الشباب الجامعي**، جامعة نايف للعلوم الأمنية، الرياض، المملكة العربية السعودية، 2007، ص 23.

[3] إبراهيم حيدري: **سوسيولوجيا العنف والإرهاب**، المرجع السّابق، ص ص 24، 25.

فالأسرة والمحيط الاجتماعي يلعبان دورًا محوريًا في توجيه سلوك الفرد وتشكيل نشأته، إذ ترتبط ميوله نحو العنف بالوسط الذي ترعرع فيه، وبالأساليب التي اكتسبها في التعامل مع الآخرين .

وفي رواية " ليليات رمادة" يتجلّى العنف في صور متعدّدة، تبدأ بالعنف اللفظي والمعنوي الذي مارسه والد رمادة على ابنته منذ ولادتها، إذ اختار لها اسمًا مشحونًا بالدّلالات المأساوية، مستوحى من فترة الأوبئة والكوارث التي عرفتها البلاد، كما ذُكر سابقًا. هذا الاختيار لم يكن محايدًا، بل حمل إرادة التحكم والسيطرة، فتنشأ رمادة في ظل شعور بالاختناق النفسي وعدم الانتماء، غير قادرة على تقبل اسمها، كما لم يروق حبيبها شادي الذي فضّل مناداتها "براما".

زاد على ذلك إرغام والدها لها على الزواج من "كريم"، دون رغبتها أو إرادتها الحرة، ليصبح هذا الزواج بمثابة سجن، وعشًا محاطًا بالقيود، لا مأوى يسعها. إن إكراه الأب لابنته على الزواج ليس مجرد فعل فردي، بل اختيار شكلي يُجسد الهيمنة الذكورية، ويعكس السلطة البطريركية التي تكبّل حرية المرأة وتقلل من إنسانيتها، محرومة إياها من حقها في الاختيار والتعبير عن إرادتها دون خوف أو تردد.

ومن هذا المنطلق، يتجلى البُعد الاجتماعي والنفسي للعنف بشكل واضح، حيث يفضح الرواية النسق الثقافي المضمَر الذي يرسّخ التمييز الجندري، ويعرض المرأة ككائن خاضع للسيطرة والسلطة الذكورية.

كما يبرز النص الصّراع النفسي الدّاخلي لرمادة، الذي يمتد من الماضي القسري إلى حاضرها الموبوء بالقيود، فيصبح العنف جزءًا مركزيًا من تجربتها الإنسانية، ويعكس هشاشة النساء في مواجهة نظام اجتماعي يغفل حقوقهن ويقوّض استقلالهن في الرواية

كما تتجلى وضعية المرأة في المجتمع الذّكوري المتسلّط «**بكل أوجهها وديناميا‌تها ودفاعاتها في المجتمع المتخلف**»[1]، فدخول "رمادة" القفص الزوجي مرغمة وخاضعة بمتابة القتل المعنوي لرأي المرأة وتقييد لحرّية خولّها لها الشّرع و القانون.

[1] ينظر: مصطفى حجازي: **التخلف الاجتماعي، مدخل الى سيكولوجية الإنسان المقهور**، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان، ط10، 2007، ص199.

أمّا الحالة الثّانية فاتخذت بدورها صورتين: الأوّلى تمثلت في ممارسة الزوج العنف ضد زوجته، أما الثّانية فتمثلت في عنف الزوجة ضد زوجها كردّ فعل عكسي حماية لنفسها من موت محتوم، فلم يُقدّر "كريم" وضعها كحامل، واعتدى عليها بالضّرب دون رحمة أو شفقة.

إنّ العنف الّذي مارسه "كريم" على زوجته "رمادة" بأنواعه اللّفظي (المعنوي) والمادي (الجسدي) مردّه الخلفية التربوية القائمة على التّقليل من قيمة المرأة كعنصر فعّال في المجتمع، وكشريكة حياة يجب أن تُحترم، حيث يوضّح مصطفى حجازي في مؤلفه "سيكولوجية الإنسان المقهور" نظرة المجتمع للمرأة من خلال ما تتعرّض له من تبخيس في قيمتها على جميع الأصعدة (الجنس، والجسد، والفكر، والإنتاج)، إذ تتجمع في شخصيتها أو بالأحرى في النّظرة إليها، أقصى التّجادب الوجداني فهي أكثر العناصر الاجتماعيّة تعرّضا للتحقير في قيمتها[1].

فعلى الرّغم من مكانة "رمادة" كطبيبة مخبرية ناجحة مختصة في الميكروبيولجيا، إلّا أنّ زوجها المتعصب لايقدر هذه المكانة، ومارس عليها كلّ أنواع التّعذيب النّفسي والجسدي، فعاشت الاعتداء العاطفي الّذي يمثل نمط من أنماط العنف المعنوي، وتجسّد في العلاقة غير الصحية بينها وبين زوجها، فلا تفاهم ولا حوار مشترك ولا تقدير للآخر ، كما تجسّد العنف المعنوي في حرمانها من ممارسة هواياتها المفضلة.

ففي حوار جرى بين" رمادة" وزوجها" كريم"عن إمكانية حضورها لحفلة الأوبرا للمايسترو "شادي"« **قلت له للمرة العاشرة نذهب معا، لكنّه رفض وبدأ غاضبا مني كأني شتمته لمّا ألححت عليه قال بغضب:**

ماشبعتيش عراس ؟

من تحدث عن الأعراس ياكريم فأنا أكرهها كرها شديدا، أشعر أنها مضيعة للوقت أحضرها إكراما لك ولوالديك.

إذن لاتحضري هذا البؤس إكراما لي.

ياكريم ارحمني كرهت دوامة البيت، لا حياة لي سوى العمل والبيت؟ هذه سهرة موسيقية».[2]

[1] المرجع السّابق، ص.ن.

[2] واسيني الأعرج: **ليليات رمادة**، المصدر السّابق، ص42.

فمن خلال الحوار الّذي جرى بين "رمادة" وزوجها نلاحظ الصراع النفسي بينهما والّذي مردّه الاختلاف بين النّظرة للأشياء وحبّ الحياة والموسيقى، فهي إنسانة تميل إلى الفّن والّذي من خلاله جسّد الكاتب كيف نستطيع أن ننسى الموت والألم من خلال تماهينا مع عالم الفّن السّاحر، "فشادي" ليس رجلا عاديّا إنما موسيقارا عالميا حائزا على جوائز كبرى، فهو كعنصر فنّي يقاوم الدّمار والخراب الّذي حلّ بالعالم، وبدخوله حياة "رمادة" تكتشف هذه الطّبيب مقدار البؤس الّذي تعيش فيه، وتقارن بين حياتها التّعيسة مع زوجها وبين عالم الفّن والخيال الّذي اكتشفته مع "شادي".

لقد ازدادت طباع الزوج سوء مع حلول جائحة (كورونا) الّتي جعلت "رمادة" تكتشف أفعالا لم تعهدها في سابق عهدها، بسبب تعطل أعماله وتقلّص أرباحه، فازداد التّوتر والقلق الّذي خيّم على المنزل الكئيب، ولم تكن "رمادة" إلّا الوسيلة الّتي يصبّ فيها جام غضبه، فتحوّلت السّكينة الّتي ألفتها إلى كابوس مخيف، وتحوّل الزوج مصدر الحبّ والأمان إلى وحش مرعب، وظهرت أمراضه النّفسيّة وعلله، فلم تسلم "رمادة" من شرّه، لتتحوّل علاقتهما إلى جحيم لا يُحتمل، فمن العنف اللفظي إلى العنف الجسدي، «**عبرت العتبة تدحرجت بين الحائط والّذي بدا لي مفرغا من أيّة حياة (...) بل شممت رائحة جيفا (...) وضعت يدي على فمي، كدت أتقيأ ربّما بسبب الدّوار الّذي لم يتوقف منذ تلك الضّربة القاسية على وجهي في السّيارة (...) فتحت باب الحمام وما كدت أتّجه نحو غرفة نومي حتى شعرت بيد عنيفة تأخذني من الوراء** (...) **صرخت بأعلى صوتي من شدّة الألم (...) رماني أرضا ثم بدأ يضربني بلا رحمة**»[1].

وجاء ذِكر ذلك في موضع آخر«**تقدّم مني قبض على شعري بقوّة من الوراء ثم ضرب رأسي على الطّاولة الصّلبة بكلّ قوّة فطار الدّم من أنفي وجبهتي كالشّلال**»[2].

لقد مارس الزّوج كلّ أنواع العنف على زوجته، وظهور فيروس (كورونا) زاد من اضطراب العلاقة الزوجية بين الزّوجين وتفككها، ممّا جعل "رمادة" تحاول الدّفاع عن نفسها و الخروج من نفق زواجها المظلم، فتتحوّل إلى قاتلة، إذ همّت هذه المرأة المسالمة الّتي تهب الحياة للآخرين وتنقدهم من المرض والموت، بقتل زوجها دفاعا عن النّفس، «**لدرجة أن تخيلتني أحدث صوتا مثل اللبؤة وهي تنقضّ على فريستها، كنت وحشا ثم دفعت به نحو الفراغ من الطّابق**

[1] المصدر السّابق: ص160.

[2] المصدر نفسه: ص164.

السّابع، كان جسمه جافا فقد انفجر رأسه دما...لم أسمع شيئا سوى صوته وهو يتهاوى، وارتطام جسده ككيس قمامة»[1].

لا أدري هل كنت في حالة وعي؟ هل ما حدث حقيقة أم مجرّد كابوس»[2].

إنّ المعاملة السيئة من قبل الزّوج أقحم الزوجة في جريمة لم تكن لترتكبها إلّا دفاعا عن النفس، فالموقف الاضطهادي الّذي تعرضت له كان له ردّة فعل سلبية تتوازى مع قوّة العنف والقسوة.

«يشكّل الموقف الاضطهادي من الطبيعة، مرحلة وسطى بين حالة الرّضوح ومرحلة التّمرد والانتفاض، ويتداخل من كلّ المرحلتين السّابقة والتّالية، فتلاحظ هناك حالات رضوخ اضطهادي على طرف، يقابلها حالات اضطهاد تمردي على الطرف الآخر[3]».

إنّ الرّضوخ والإحساس بالمهانة الّذي تعرضت له "رمادة"، عمّق من حجم الانتقام والتّمرد والرغبة في استرجاع كرامتها المسلوبة مند الطفولة، وقتلها لزوجها ليس لكونه يمثل عنصرا من عناصر الفساد الأخلاقي فحسب، إنّما لكونه عنوانا للظّلم والقهر الّذي يمارسه الرّجل ضدّ المرأة، وبقضائها عليه اختفى الظّلم الّذي كان يخيم على حياتها، كما اختفى جزء من الظلم المسلّط على العالم، "فكريم "كان منخرطا في عصابة تروّجُ للمخدرات، وتشجّع على استغلال جائحة (كورونا) ضد الفقراء والأبرياء.

إنّ شخصية "كريم" تكسب أهميّة رمزيّة كبيرة في الرّواية، فمن خلالها سلّط الكاتب الضوء على أحد القضايا الهامة وهي العنف كوباء نفسي يتخلّل الأرواح ويهدّدها بالموت والدّمار فيخرج كل مساوئها، وكيف أنّه مع العنف تصبح الحياة مستحيلة لاتعاش، وهو ما حدث مع "رمادة" الّتي فقدت الرّغبة في الحياة وكرهت وجودها كأنثى، وهو ما يبرّر بروز الموسيقار "شادي" كملاذ وحيد للنجاة والخروج من رائحة العنف والهروب من الواقع المزري.

هذا التّقابل في الرّواية بين شخصيتي "شادي" الفّنان المحبّ للحياة والّذي أحبّ رمادة كإنسان عاقل له مشاعر وأحاسيس، و"كريم"المتزمّت المتسلّط والفاسق، الّذي يرى زوجته كمتاع، يبرز كيف للحياة من تناقضات وثناءيات ضدية، فالخير مقابل الشّر، والجمال مقابل القبح، كما يُبرز نظرة الرّجل المعادية للمرأة ، وهي صورة مصغّرة عن علاقة

[1] المصدر السّابق: ص166

[2] المصدر نفسه: ص166.

[3] مصطفى حجازي: **التّخلف الاجتماعي مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور**، المرجع السّابق، ص 51.

الأنظمة بالشّعوب، فعلاقة "كريم" مع "رمادة" هي علاقة متأزّمة موبوءة، تُبرز الدّكتاتورية القمعية وكبث الصوت والقضاء على الرّغبة في التّغيير والتّحرّر وتحقيق الذّات، وهو ما يحدث مع الأنظمة السّلطوية الّتي تحدّ من حرية الفرد وتكبح حرّيته، كما يصوّر لنا جانبا من الدّيمقراطية في علاقة "شادي" برمادة، فمن خلال الحرّية الّتي اكتسبتها مع حبيبها عرفت طعم الحياة و استطاعت أن تقدّم للمرضى الكثير من التّضحيات، كما استطاعت إكمال أبحاثها المتعلّقة بالوباء، في الوقت الّذي كان فيه "كريم" يبعدها عن دراستها وتفوّقها.

أثّرت جائحة (كورونا) على سلوكات الشخوص في الرّواية، فبدت مُرهقة أحيانا، ومقاومة أحيانا أخرى، لم تتجسّد صورة الزّواج السّعيد سواء في علاقة والد رمادة مع أمها، أو رمادة مع زوجها، وجاءت الجائحة لتنهي هذا الميثاق الّذي كان من الأجدر أن يكون غليظا ، لكنّه كان هشّا، ضعيفا.

وتحوّل "رمادة" الطّبيبة الهادئة الرزينة الّتي ندرت نفسها لحماية الضعفاء وإنقادهم من الموت، إلى قاتلة يعكس مدى التّغيير الّذي طرأ على الشّخصية غير الثّابثة، فمن الهدوء والسكينة إلى العنف والإجرام.

"فرمادة" مثال حيٌ عن وهن الإنسان وصراعه مع الأزمات الّتي قد تغيّر من سلوكاته، وكلّ هذا التّغير والتّطور في الشخصية من الثابتة إلى المتغيرة له مبرراته النفسيّة والاجتماعيّة الّتي سبق شرحها.

وهاهي "نور" زوجة والد "رمادة" تتخلص من جنينها غير الشرعي بعد أن أجبرها عشيقها "بكر" شقيق "رمادة" على ذلك ورميها في زيجة محرّمة، فبعد رحلة حزن وحقد، تقرّر الانتقام من عشيقها بزواجها من والده وهو زواج محرّم دينيا وأخلاقيا، ثم تحاول أن تقتل حبيبها "بكر" لتتخلص من عذابها، وخيانته لها كما كانت تعتقد، تتحوّل "نور" من فتاة هادئة إلى مجرمة تحاول القتل لكنّها تفشل في ذلك وسط ذهول بكر وشقيقتاه.

وبالمقابل تفكّر "رمادة" في الإجهاض مخافة أن لا يكون ابنها من حبيبها "شادي"، ليصبح الأبن الشرعي منبوذا وغير الشّرعي هو ضالّتها الّتي تبحث عنها لتكتمل سعادتها، «**هارون أو هارونة إذا لم يكن ثمرة تلك اللّيلة أسقط الجنين، سيكون ابنا غير شرعي لأنه ثمرة زنى مقنعة بزواج شرعي، واغتصاب لم أتحمله في حياتي، ولن أقبل به**». [1]

كما أنّ "بهار" تضرب بالقيم عرض الحائط، وتقيم علاقة غير شرعية مع عشيقها "باسيون"، وتلتقي به أمام إخوتها، وهي تصرفات دخيلة على الثّقافة العربيّة الّتي عرفت باحترام القيم والمبادئ الدّينية الإسلامية.

[1] واسيني الأعرج: **ليليات رمادة**، المصدر السّابق، ص236.

أمّا "بكر" شقيق "رمادة" والّذي يعتبر جزءا من المنظمة الذّكورية العربيّة برز في الرّواية كرجل لا يتحمّل مسؤوليته إزاء العنصر النسوي، فقد ترك حبيبته السّابقة "نور" ترتبط بوالده دون أدنى اعتراض، كما أنّ حريّته غير متوازنة في التّعبير عن مشاعره، لذلك فضّل الارتباط بالغربيات فهن متحرّرات لا يطالبنه بالارتباط، فهو يتماهى مع النّظام الأبوي الّذي ترعرع فيه واستقى منه مبادئه وقيمه.

جسّد الكاتب من خلال شخصية "بكر" الرّجل الطيّع للنّظام الأبوي الّذي يخوّل له فعل ما يريد، فعلى الرّغم من حبه لأخته "رمادة" إلّا أنه يعجز عن التّعامل مع بنات جنسها، فهو ليس بالمجرم ولا بالفاسق، لكنّه يمارس سلطته الذّكورية ويتبنّاها دون أن يشعر في تعامله مع النّساء، كما أنّه لم يستطع إخراج أخته من بؤرة الخطر الّذي كانت تعيشه مع زوجها على الرغم من حبّه الشّديد لها، إلّا أنه بقي كالمتفرّج السّلبي الّذي لا يحاول المساندة أو انتشالها من البؤس الّذي تعيشه مع زوجها.

يكشف الوباء عن وجود أزمة حقيقيّة، هي أزمة أخلاق؛ فقد تهاوت القيم الإنسانيّة وتزعزعت ليحلّ محلّها الغطرسة والأنانيّة وحبّ الذّات.

ولم تكن فترة الانكفاء إلاّ أحد الأسباب الّتي عرّت الصرّاع الدفين بين أفراد الأسرة الواحدة، وكشفت العيوب والمساوئ الّتي تختبئ في نفوس الأفراد، وما (كوفيد 19) إلّا عاملٌ من العوامل الّتي ساعدت في زيادة نسبة القلق الاجتماعي وظهور الأمراض الدّفينة والعلل.

إنّ الرّوائي؛ من خلال الرّواية، يُمرّر أنساقًا مضمرة خطيرة تحت غطاء الوباء.

ولعلّ أوّل هذه الأنساق: تصدّع القيم الأسرية وانهيار ترابطها.

فالظاهر للعلن أنّ الأسرة متماسكة، يسودها الحبّ والوئام، خاصّةً أنّ أفرادها مقتدرون ماديًّا، لكن الواقع يُشي بعكس ذلك، فالتماسك الظاهري مزيّف، والعُصاب النفسي هو الّذي يحكم العلاقات في ظلّ الأزمات.

"فرمادة" تعاني في صمتٍ من قهر الأب، وظلم الزوج، وغياب الأخّ على الرّغم من وجوده وحبّه لها.

أمّا الزوجة، فتعاني الخيانة من زوجها الّذي احتواها بكلّ أنواع الحبّ والاحترام، لتُقابل بالخذلان؛ وهو ما يعكس تفجّر الغرائز والعُصاب النفسي الدفين.

وهنا، يُعرّي الرّوائي الخطابات الزائفة عن التّرابط والتّعاضد الأسري، فالمجتمع يعاني من عُصابٍ جمعيّ يشتدّ ظهوره وتأزّمه عند الكوارث.

لقد كشف زيف الحضارة أمام أنانيّة الإنسان، وجشعه، وحبّه للدنيا، وهذا يدلّ على أنّ الرّواية لا تتعامل مع الوباء كظاهرة بيولوجيّة فحسب، وإنّما كمرآة للعلل النفسيّة، والثّقافيّة، والاجتماعيّة بكلّ أنواعها،كما أفصح عن نظام حياتي منهارٍ مختلّ، تحكمه الغرائز والرّغبات، والضّغائن، والإكراهات، والعُصاب الدّفين الّذي ظهر بشكل واضح.

ولم تكن فترة كورونا إلّا سببا في تعرية هذا الواقع، وكشف هشاشة الأوضاع واضطراب العلاقات الاجتماعيّة، الّتي تتداخل وتنكسر تارةً، وتستقيم تارةً أخرى.

ويظهر العنف في صورة أخرى في رواية (زراييب العبيد)، إذ تغوص الرّواية في المسكوت عنه، وفي المناطق المظلمة من الوعي الجمعي، لتكسر الطّابوهات وتخوض في المحظور، حيث تتقاطع سلطة التقاليد البالية مع سلطة الجسد، فتشكّل معًا أداةً لقمع المرأة وتهميشها، ومن خلال هذه المواجهة، تنبعث صرخة أنثى جُرّدت من إرادتها ولُجم صوتها، لا لشيء سوى لأنها وُلدت أنثى وسوداء، تحمل في بشرتها تهمة مضاعفة، تصوّر الكاتبة العنف في أسوأ تجلياته، لتجسّد من خلاله هيمنة الأعراف وسطوة الموروث الاجتماعي في صورة قاتمة متوحّشة تكسر كلّ أنواع التابوهات، وفي المشهد الآتي، تكشف الكاتبة عن صراع الفتيات مع أقدارهنّ تحت وطأة أعرافٍ مريبة تجعل من عذرية المرأة قضيّة وجوديّة تُراقب وتُصان بالأغلال، وتُقفل بالأوصاد كما لو كانت ملكًا مشاعًا للجماعة لا لذاتها: «**جيئ بها من بين اللّاعبات وأخضعوها لعمليّة شطف سريع، ثم ألبسوها قفطانا أبيض يكبر جسدها... وأمرتها نساء كبيرات بالصّمت، فصمتت منذ تلك اللّحظة، ولقد نسَت، لصغر سنها... إخبار خالاتها للتّقفيل**».[1]

تبدو الطفلة هنا كائنًا منهك الإرادة، تُنتزع منها طفولتها وبراءتها قسرًا لتُلقى في فضاء القسوة والخضوع، فلا حقّ لها في الرفض ولا مجال للاختيّار، إذ تُعامَل بوصفها جسدًا مؤجَّلًا لا ككائن إنساني.

لقد صوّرت الكاتبة العنف الرمزيّ بكلّ أبعاده النفسيّة والاجتماعيّة، مغلّفةً قبحه بعباءة الجمال السرديّ الّذي يُخفي وراءه مأساة مضاعفة، فالقفطان الأبيض الّذي ترتديه الطفلة لا يرمز إلى الطهارة بقدر ما يرمز إلى المحو والطمس؛ إذ يُراد له أن يخفي جسدها لا أن يُزيّنه، أمّا كِبرُه عن جسدها فهو علامة رمزية على عدم اتساق الأعراف مع براءة الطفولة، فالثقل الّذي تحمله الطفلة فوق جسدها الصغير، هو ذاته ثقل المجتمع الّذي يُحمّلها عبء الشرف قبل أن تدرك معناه.

ويتحوّل الصمت إلى علامة قمعٍ قصوى، إذ يُمارس على الفتاة كأمرٍ مقدّس لا يُناقش، فحين أُمرت بالصمت «**فصمتت منذ تلك اللحظة**»، يصبح الصمت لغةً مفروضة بالقسر، تمحو الذات الأنثوية من فضاء القول، وتحيلها

[1] فدوى شتوان: **زراييب العبيد**، المصدر السّابق، ص 54.

إلى حضورٍ هامشيّ مسكوت عنه داخل النصّ وخارجه، وهنا يتبدّى النّقد الثّقافي العنيف الّذي تبنيه الكاتبة، إذ تجعل من جسد الأنثى وثيقة شرفٍ اجتماعيّ، ومن طفولتها مساحة مراقبة دائمة لا تنتمي إليها بل إلى أعرافٍ تخشى الفضيحة أكثر مما تخاف الظلم.

لقد كشفت الرّواية عن وباءين متوازيين: وباءٍ ظاهريّ يتربّص بالجسد فينخره حتى الفناء، ووباءٍ مستترٍ ينخر في نسيج المجتمع ذاته، فالثاني أشدّ فتكًا لأنه وباء رمزيّ وأخلاقيّ يتمثل في فساد القيم وتهشّم الوعي واستشراء الطبقية والخرافة والعنف ضدّ المرأة.

إنّ صورة (التّقفيل) الّتي تُمارس على الأنثى ليست سوى تمظهرٍ لمرضٍ اجتماعيّ مزمن يتخفّى خلف قداسة العرف، فالمسكوت عنه هنا وباء متوارٍ، يكمّم الأفواه ويكبل الأجساد باسم الشرف، فيغدو الصمتُ دواءً زائفًا لفضيحةٍ متخيّلة، بينما الحقيقة أنّه داءٌ عضال يقتل روح المرأة في صمتٍ بطيء.

هـ. معضلة البطالة والفقر (خفافيش كورونا، عن الطّيور نتحدث)

تعتبر البطالة من القضايا الأساسيّة الّتي تعاني منها المجتمعات ككلّ بصفة عامّة، والمجتمعات العربيّة بصفة خاصّة، فهي تتعلق باختلال التّوازن الاقتصادي، ولا شكّ أنّ البطالة والفقر متلازمان، ذلك أن البطالة تؤدّي إلى الفقر الّذي يؤرق الفرد والمجتمع، والدّول المتخلفة نجد فيها نسبة البطالة تفوق نسبة الشّغل، ونظرا لكون هذه الظاهرة ذات أهميّة بالغة بسبب عدم التوزيع العادل للثّروات ولمناصب العمل ليجد الفرد نفسه عاطلا عن العمل على الرّغم من كونه راغبا فيه ولديه الإمكانيات والطّاقات الهائلة الّتي تساعده، وتؤهّله لذلك.

ولا شكّ أنّ دولة العراق من الدّول العربيّة النّامية الّتي على الرّغم من توفرّها على النّفط والثّروات الطبيعيّة الّتي تجعلها في منأى عن الفقر، إلّا أنّها شهدت تدهورا كبيرا وارتفاعا لمنسوب الفقر لديها بسبب عوامل كثيرة ألقت بظلالها عليه، كما في الدّول العربيّة كالحروب والفساد السّياسي وتدهور القطاع الاقتصادي والصّحي والجهل...إلخ.

يرى "أويس أوسكار" الّذي ينطلق من منظور وظيفي بأنّ: «**الفقر متأصّل في بعض فئات المجتمع، فقد توصّل من خلال العديد من الدّراسات أن الفقراء يصيرون فقراء لأن لهم ثقافة خاصة أطلق عليها ثقافة الفقر، ولهم حياة خاصة تختلف عن سواهم من الفئات الأخرى**»،[1] فهو ينطلق من منطق أنّ التفكير في الفقر يجعلك فقيرا وتتبّنى الأفكار والمبادئ الّتي تجعل منك فقيرا ممّا يجعل هؤلاء يشعرون باليأس وفقدان الأمل، «**وأن ثقافة الفقر تنمو وتزدهر حتى عولجت الأسباب الّتي أدت إليها، ويظلّ المنتمون لهذه الثّقافة ملتزمين لهذا يؤدي عزلتهم الاجتماعيّة**».[2]

وظاهرةُ الفقر من أكبر المشكلات الاقتصاديّة والاجتماعيّة الّتي تؤثّر سلبًا في سلوك الأفراد، وتحدّ من قدراتهم وطموحاتهم؛ فكيف إذا اجتمع الفقر مع الوباء في دولةٍ يُهمَّش فيها الفقراء، وتُفرَض عليهم القوانين الاعتباطيّة؟

لقد سلّط الرّوائي "إبراهيم رسول" الضّوء على هذه الظاهرة، باعتباره فردًا من البيئة العراقيّة، وأبرز الواقع المزري للطبقة الفقيرة المهدورة حقوقها وتسلُّط الطّبقة الغنيّة عليها، «**فالقانون في العراق لا يطبّق إلّا على الفقراء، حيث أنّ الّذين وضعوا القوانين جعلوه مفصلا ومتّسعا ليجدوا مخرجا وتأويلا لكلّ أزمة تواجههم، القانون لا يتمكن**

[1] عبد المجيد البصير: موسوعة علم الاجتماع، **مفاهيم السياسة والاقتصاد والثقافة العامة**، دار المجد، الجزائر، ط1، ص12.

[2] المرجع نفسه: ص12.

من أن يصل إلى عتبة أبواب الأقوياء والأغنياء بالتّحديد، أمّا الفقراء فإنّه يجب أن يتدخّل في كلّ شؤون حياتهم».[1]

حيث إنّ الفئة المهمّشة تعاني من تطبيق القوانين عليها لاسيما في فترة كورونا، فقد فرض على الفقراء ما لم يُفرض على غيرهم من الأغنياء، كما صوّر الكاتب معاناة النّاس من تبعات الجائحة، إذ قُلّصت رواتب الموظفين وألغيت العقود، على الرّغم من احتياطات رؤوس الأموال الّتي تحتفظ بها كلّ دولة، فالعمل فرصة لحفظ كرامة المرء وسدّ احتياجاته، وهو ما يراهن عليه في ظلّ تردّي الظّروف الصّحية، فكيف به دون عمل.

لذا يقول الكاتب على لسان "سيف" «**إنّ وجود المال في جيبك يعني أنّك غنيّ عنِ الكثير من الذلّ والعوارض، المرء ما يمكنه لا ما يحسنه، هذا القول هوما ينطبق على الحياة اليوم**».[2]

ونرى أنّ البحث عن المال أصبح مشكلةً بالنسبة إلى "سيف"، الّذي ضرب بالقيم عرض الحائط تحت ذريعة السعي إلى المجد والشهرة وجني أكبر قدر من الأموال، متأثّرًا بصديقه "مرتضى"، الّذي حقّق طموحاته من خلال التّحايل وإبرام الصفقات الكبرى، دون أدنى خوف أو تردّد.

فمن خلال شخصية "سيف"، صوّر الكاتب عصر المادّة الّذي نعيشه، في ظلّ اختلال النُّظم الاقتصاديّة وظلمها؛ فلا عجب أن يصير المال هو الغاية القصوى للبشر، في ظلّ ما تُفرض عليهم من قوانين مجحفة وغير عادلة.

وبسبب الفقر، وانتشار البطالة بشكل مقلق، تزعزعت المبادئ، وتفكّكت الروابط الاجتماعيّة، وانحسرت القيم الأخلاقيّة، الّتي تُعدّ زينة المرء وشيمته، وحصنه المنيع من الزلّات والعثرات الّتي قد تؤدّي به إلى هاوية سحيقة.

ولم يكن طموح "سيف" في تحقيق النجاح، وجمع المال، والبحث عن الذّات، أشدّ من طموح الشابّ الطّبيب "علاء عبد العظيم"، بطل رواية عن الطيور نتحدّث، فقد قرّر "علاء" الخروج من كهف البطالة المظلم، والولوج إلى أدغال إفريقيا، حيث الخطر والمغامرة.

لقد أبرز الكاتب معاناة النّخبة الاجتماعيّة، ممثّلةً في الأطبّاء الّذين يكابدون الوجع في صمت، من خلال الشاب "علاء"، الّذي تخرّج في كلية الطبّ كما سطّر لأحلامه.

---

[1] ابراهيم رسول: **خفافيش كورونا**، المصدر السّابق، ص 82.

[2] المصدر نفسه: ص 82.

إلّا أنّ هذه الأحلام بدت مستحيلة التحقيق في بلاده، حيث طُمست مكانته كطبيب مرموق، فرفض الاستسلام لواقعه التعيس، وبحث عن مخرج يحرّره من عزلته الاجتماعية وانتمائه القسري لثقافة الفقر. هرب إلى مجتمع آخر، يأمل فيه أن يجد ذاته من جديد، ويستعيد كرامته وحقوقه المادية، في ظل غياب العدالة في تحقيق الرّبح، وتفاوت الفرص والمساواة بين الأفراد مهما علا شأنهم الاجتماعي.

إنّ انتقال الطّبيب الشاب إلى الكاميرون الّتي احتضنت كلّ أنواع الأوبئة، والأمراض، والكوارث الطبيعيّة، بقصد تحقيق الرّبح، وتطوير الذات، واكتساب مهارات جديدة في عالم الطبّ، يُعدّ مغامرةً غير مأمونة العواقب، لكنّ التفكير في المستقبل وصناعته هو دأبُ كلّ إنسانٍ واعٍ ومثقّف، وقد نال الطّبيب ما كان يصبو إليه من طموحات وأهداف لم يستطع تحقيقها في وطنه.

ويطرح الكاتب من خلال الرّواية إشكاليّتين أساسيتين:

الأوّلى تتعلّق بدول العالم الثالث، الّتي لم تُحقّق الحدّ الأدنى من الرّفاه الاقتصادي الّذي يحفظ للإنسان كرامته؛ فكيف إذا جاء الوباء، ليؤثّر في الصحّة والتفكير، ويغيّر من نمط العيش؟

أمّا الإشكاليّة الثّانية، فتتمثّل في دور المثقّف في صناعة التّغيير؛ فالمثقّف الواعي يتحرّر من الوضع القائم، ويبحث عن سُبل الخروج منه، لا الخضوع له، فهو يرفض الخنوع والاستسلام لواقعه المزري، وهو على حدّ تعبير غرامشي «**يساهم في دعم تصور ما عن العالم أو تعديله، أي أنّه يساهم في ميلاد أنماط جديدة للتفكير**». [1]

ويبدو أنّ الكاتب الرّوائي هنا يقدّم دلائل على الأنساق السائدة، قياسًا إلى مثقّفي النخبة، حيث تتغيّر الرؤى والأنساق الاجتماعيّة في ضوء الحاجة، أو بناءً على البراغماتيّة الفرديّة للشخص أو الأشخاص، في سعيهم للتأثير في المجتمع.

وهو ما حدث مع الطّبيب "علاء"، الّذي رفض الاستكانة لوضعه، وفكّر في التطوّر والتقدّم، ولو بحسّ المجازفة والمغامرة؛ ممّا جعله يكتشف ذاته، ويُحقّق ما عجز عن تحقيقه في بلاده.

فقد قرّر السفر إلى أدغال إفريقيا، حيث خطر الأوبئة والأمراض، وعلى الرّغم من الصعوبات الّتي واجهها في رحلته، إلا أنّه كان سعيدًا بواقعه الجديد؛ إذ نجح في حياته المهنيّة إلى جانب حياته الاجتماعيّة، وتوّج ذلك بزواجه من

[1] عبد الحسين شعبان: **المثقف وأسئلة التغيير**، الحرّية الوعي والحقوق، الحوار المتمدن https://www.ahewar.org، تاريخ الاطّلاع على الموقع: 2025/8/12 على السّاعة 18:00.

امرأة غربيّة متميّزة، كما كان يتمنّى،كما استطاع أن يربط علاقات اجتماعيّة رغم التمييز العنصري، والاختلاف في العادات والتقاليد، وطريقة التفكير، وأسلوب العيش.

وهنا يوجّه الكاتب إشارة واضحة إلى فئة الأطباء الّذين يضطرّون إلى الهجرة للخارج من أجل استكمال دراستهم وأبحاثهم؛ حيث تُستثمر أعمالهم ونبوغهم هناك، في حين تبقى الدول العربيّة قابعة في التخلف بسبب هجرة أدمغتها، تلك الأدمغة الّتي تبحث عن النجاح، وتحقيق الذات، والعيش في سلام.

وهكذا؛ تكشف الرّواية عن واقع مرير تعيشه النخبة المثقفة في المجتمعات العربيّة، الّتي همّشت وضاعت حقوقها وتقاطعت مع الهشاشة الاقتصاديّة والاجتماعيّة، في ظلّ غياب العدالة والتكافؤ، ممّا سبب في هجرة العقول والبحث عن فضاءات بديلة تحتضن طموحاتهم. يوضّح ذلك من خلال شخصية الطّبيب "علاء"، الّذي يستغلّ في بحثه عن واقع بديل و مناسب لطموحه.

ينجح الكاتب في تسليط الضوء على أزمة المثقف العربي الّذي يجد نفسه مهدور القيمة في وطنه، لكنّه يعيد تشكيل ذاته في فضاء آخر، بعيدًا عن القيود والتّهميش.

إنّ هذه الرّحلة من الاغتراب إلى النّجاح لا تروي قصة فرديّة، بل تُجسّد إشكاليّة أعمق تتعلّق بهوية الإنسان، وحقّه في العيش بكرامة، والمساهمة الفعلية في صناعة المجتمع والتّغيير متى توفرت البيئة الدّاعمة لذلك.

كما برز دور المثقف هنا خارج الإطار الرّسمي، فهو يتحرك وينخرط بعيدا عن نظامها، فالنّسق الثّقافي المضمر مفاده أن السّلطة تعيق التّغيير، ولن ينجح الفرد إلا بالعمل في الهامش، أي خارج القوانين والأنظمة القمعيّة.

و. التنبأ بالمستقبل:

بمجيء فيروس (كورونا) إلى العالم، اجتاحت المجتمعات موجة من التأويلات الجامحة والتنبؤات الجارفة، صادرة عن فئة من الناس الذين ادّعوا معرفتهم بقدوم الفيروس، وظهر جيل من "بائعي الوهم" الذين اعتقدوا أنّهم أصحاب رؤى حقيقية وقراء للمستقبل.

ترافق ذلك مع تقارير استشرافية تكاد تنحاز أحيانًا إلى الخيال، بغضّ النظر عن قوّة الشواهد أو ضعفها، فتكوّنت أقاصيص وأحاجي حول أسباب الجائحة وتفاصيلها، أثارت دهشة من سمعها وحيرة من صدّقها.

وقد سعى الروائي "أيمن العتوم" إلى إبراز هذا الجانب من خلال شخصياته، مستعرضًا كيف استغل بعض الناس حالة الخوف والترقب والقلق النفسي لدى الأفراد، لتسويق أوهامهم وإيهام الآخرين بالسيطرة على الأحداث. وهنا

تتحول الجائحة إلى مرآة تكشف هشاشة المجتمع أمام المجهول، وانكشاف العقل الجمعي أمام الرعب والفزع، فيتبدّى التأثير النفسي للعزلة والخوف، ويظهر حجم التلاعب بالوعي الجمعي، ما يجعل الرواية تتجاوز مجرد سرد الوقائع إلى نقد ثقافي واجتماعي عميق لحالة الجهل الجماعي والانقياد وراء الخوف والخرافات.

ومن بين هؤلاء، شخصية "ذرية"، وهي شخصية محورية في الرّواية؛ فقد كانت تُلقي على مسامع الطّبيب "عبد اللطيف" حكاياتٍ خياليّةً تتعلّق بالكوارث والأمراض الّتي ستَحلّ قريبًا على أهل مصر، ممّا جعله يستمع إلى أقوالها مُكرَهًا، «**قالت بصوت أقرب إلى فحيح أفعى سيفرّ المرء من أخيه وأمه وأبيه ولن ينتظر أحدا، ضحكت ورفعت رأسي في ضحكتي إلى الخلف، وقلت وأنا أكاد أدمع من الضحك، يا ذريّة هذا لن يكون في الدّنيا، بل هذا يكون في الآخرة وأهوالها**»[1].

فقد تنبّأت "دريّة" بما سيحدث من أهوال وزلازل وكانت تلقي بتخيلاتها وأواهمها على الطّبيب "عبد اللّطيف" الّذي لم يكن يصدّق ما يحدث، فعلمه يحوّل دون تقبّل التّرّاهات والتّنبؤات، لكّنه كان يخاف من هول ما يسمع.

قالت وهي لا تزال تنظر إليه نظرة كلّها خبث ودهاء: «**إنّها البداية يا عبد اللطيف، سألتها البداية؟ أعني الهزّة، وإنّ هذا سوف يستمر ثلاثين شهرا، ثلاثين شهرا؟ الغلاء والوباء والموت ورجفت التفتت إلي وقالت : سيكون زوالهم سريعا فسألتها من هؤلاء؟ فقالت:بنو أيوب، فاستغربت مما قالت على أشد ما يكون الاستغراب، وقلت منكرا قولها: إنّ هذا من الشيطان**».[2]

وعلى الرّغم من استماع "الحكيم" لكلّ ما كانت تقوله، وقد وقع بعض ما أخبرت به فعلًا، بدءًا بظهور الزلازل، إلّا أنّه كان يستمع إليها ولسان حاله يقول: **"كذب المنجّمون ولو صدقوا"**؛ إذ أنّ كشف خبايا المستقبل وما يمكن أن يحدث هو من قدرة الله القدير وحده.

إنّ وطأة الكوارث والأوبئة الّتي تنزل على الناس ثقيلة، لذلك نجد أنّ الفئة المثقفة والواعية تتحلّى بالتجلّد والصبر، وتسعى إلى إيجاد حلول ناجعة للوقاية من الوباء والأمراض الفتّاكة أو على الأقلّ التقليل من آثارها.

---

[1] أيمن العتوم: **مسغبة**، المصدر السّابق، ص80.

[2] المصدر نفسه: ص ن.

في المقابل، هناك فئة أعماها الجهل، وسيطر على عقولها، ولغّمها بالأوهام والشعوذات والتأويلات الخيالية، فظلّت هذه الفئة المستضعفة، القاصرة في علمها ووعيها، تحنّ إلى الأساطير والخرافات في تفسير الأحداث، أو في محأوّلات درء الخطر.

وهذا ما حدث مع أهل مصر في فترةٍ يكاد التّاريخ أن يمحوها من ذاكرته، وهو ما سنسعى إلى البرهنة عليه في العنصر التالي.

ز. الثّقافة الشّعبية في الوقاية من الوباء:

يروي المؤلّف "أيمن العتوم" ما تعرّض له النّاس من تدمير نفسي وجسدي جرّاء وطأة الوباء وطول أمده، وما سببه من جوعٍ وموت، واضطرابات نفسيّة نتيجة كثرة القتل، وانتشار ظاهرة أكل لحوم البشر.

فبدأ الناس يفكّرون في حلولٍ يجابهون بها سطوة الوباء، أو ربّما يستطيعون بها القضاء عليه، والتخلّص من براثن الجوع والموت.

ومع انتشار الطّاعون، ظهر تجّار الأزمات، فحين تأتي المصائب لا تأتي فرادى؛ إذ انتشر المحتالون، والمدلّسون، وبائعو الأوهام، طمعًا في التكسب ولو على حساب الغير، عبر خداعهم والتّأثير فيهم.

فأقبل الناس على شراء التمائم، والحُجُب، والتعاويذ، وصناعتها، ليعلّقوها في أعناقهم، أو يعلّقوها على أبواب بيوتهم، وأعناق الأطفال ظنا منهم أنها تدفع البلاء وتقيهم شرّ الأمراض، والتميمة «**رقعة خفيفة من الجلد، مربعة، تكتب فيها آيات من القرآن عند المسلمين، تم تمرر على طست معدني فضي فيه ماء زمزم، وتقرأ على الماء والتميمة آية الكرسي ثم توضع الرقعة داخل جراب صغير من الجلد الأحمر وتلف بخيط من الكتان ويثقب أعلى الجراب، ويدخل في الثقب سلسلة من الفضة غالبا**[1]».

وهكذا تصبح التّميمة جاهزة للتعليق في العنق، ولكن هذه طريقة المسلمين في عمل التمائم والتبرك بها، أما الأقباط فكانوا يعتنقون الطّريقة نفسه، لكن يكتبون فيها آيات من الإنجيل، أمّا المسيحيون وغيرهم فيعتمدون القوى السحرية، «**وهذه القوّة السحرية الغامضة هي قوّة السّحر والجنّ عند قوم آخرين**».[2]

[1] المصدر السّابق: ص120.

[2] المصدر نفسه: ص ن.

فراحوا يكتبون التعاويذ الّتي تحميهم فالجّن في اعتقادهم يُجلب عن طريق بعض الكلمات والتّمائم تلقى في أذنه ليقوم هو بدوره في حماية الإنسان من المرض والعدوى، «**وهذه القوّة السحرية الغامضة هي قوّة السحر والجن عند قوم آخرين...وعلى الرّغم من أنّ الاعتقادين مختلفان تماما، إلّا إنّهم على اختلاف مذاهبهم واجهوا الطّاعون بالأسلوب نفسه**»[1].

وعلى الرّغم من أن هذه التمائم الّتي لاتسمن ولا تغني من جوع، إلّا أن أصحابها اعتمدوها لكشف الضرّ متناسين أنّ الله عز وجل وحده من يستطيع ذلك.

ويطرح "أحمد خالد توفيق" الفكرة نفسها الّتي أكدّ عليها "أيمن العتّوم" فيما يخصّ الشعودة والّتي أصبحت ديدن المجتمع الإفريقي، الّذي اعتبر السّحر والشّعوذة عاملين أساسيين في النّهوص بالمجتمع وانتشاله من الأمراض و الموت.

ولا غرو إن قلنا أنّ الفقر والبطالة هما مردّ هذا التفكير المنبطح والفلسفة العبتية المعتوهة، الّتي تفسد المجتمع وتنهكه وتوقّف عجلة تطوّره واستمراره أكثر ممّا تصلحه، فللفقر تداعيات غير حميدة على المستوى الاجتماعي، فقد كان سببا في ظهور الأنماط السلوكيّة المتخلّفة، والّتي نقصد بها طقوس السّحر والشعودة، فإذا اجتمع الفقر والجهل عمّت الكارثة، والسّحر كممارسة ومفهوم يطرح تأويلات ومفاهيم عديدة تتعلق بالفكر الإفريقي الوثني، بحيث يُبجّل السّاحر وتُعطى له أهميّة كبيرة، فيفرض سلطته على قومه أو قبيلته الّتي ليس لها إلّا الانصياع لأوامره، فالمواطن الإفريقي الضّعيف يجد نفسه تحت وطأة الفقر والجهل، مستسلمًا لسلطة السحر وسطوتها، فلا مناص له من اللّجوء إلى السّاحر، الّذي يعتقد أنّه قادر على تغيير قدره أو منحه عمرًا جديدًا.

وهذا ما يفتح المجال أمام السّاحر للتّمرد، والتمادي في تحقيق أهدافه، ولو باتباع الوسائل المحتالة والطرق الملتوية؛ فالسحر يقوم على إخراج الباطل في صورة الحق.

ومنذ القديم كما هو معروف في العصر الإغريقي، كانت تُقدَّم القرابين الحيوانية والبشرية من أجل إرضاء الآلهة.

يقول "جيمس فريزر" James Fraser «**أنّ السّحر عبارة عن نظام زائف للقوانين الطبيعية ومرشد مظلّل للسّلوك الإنساني**».[2]

[1] المصدر السّابق: ص ن.

[2] محمد عبد الحميد محمد أبوزيد: **الإنسان والأساطير والسحر**، من وحي الغصن الذهبي لجيمس فريزر، دار العالم الثالث، الجزائر، (د.ت)، ج1، ص20.

وقد تعرّض"ديتكن ميشيل" Ditkin Michelle إلى مفهوم السّحر حينما قال «**أنّ السّحر والشّعودة من المعتقدات والممارسات المعقّدة والّتي تهتم بها المجتمعات القبلية الّتي تتميّز بالبساطة والحياة البدائيّة**».[1]

فعندما يعجز الإنسان عن حلّ المعضلات، وتفسير الظّواهر الطبيعيّة من كوارث وزلازل وأمراض، يلجأ للسّحر كحلّ بديل لكلّ ما يعترضه في طريقه، والسّاحر هنا سيعتلي مكانة كبيرة وسط أقرانه، «**ففي بعض المناطق في وسط إفريقيا يعتبر الملك الرّاجا أنّه صاحب قوى فوق الطبيعيّة، وينظر إليه على أنّه شخصيّة مقدسة**».[2]

في العديد من المناطق الإفريقية، سيطر الجهل والخرافة على عقول السكان، فصار أهلها يُمجّدون السّاحر ويضعونه في مرتبة الملك، وربما الإله؛ إذ يُعتقد أنّه قادر على التحكّم في الطبيعة: يُنزل المطر بعد الجفاف، ويُضيء الأرض بعد عتمة، ويجلب الدفء والسكينة، فتحلّ البركات على يديه وتتحقّق الأمنيات.

فما أن يضع الساحر يده – في اعتقادهم – حتى تنال الشيء بركته، وما أن يسخط عليك، حتى تلاحقك اللعنة؛ لذا يجب الانقياد والانصياع لأوامره دون نقاش.

وهذا ما حدث في إحدى قرى الكاميرون، إذ بدأ وباء خطير في الانتشار، دون أن يدرك العامّة أسبابه. وكانت أول إصابة قد اكتشفها الطّبيب "علاء" أمام مرأى عينيه كانت لرجل سمعت زوجته حشرجته فوجدته مُلقى على الأرض «**كانت تعرف أنّه لم يكن على ما يرام ليلا، كان محموما وعيناه كقدحى دم(...) الدّم يسيل من فتحات جسده التّسع، كأنّه كيس دم قد تمّ تقبه في عدّة مواضع**».[3]

«**فلجأت الزوجة إلى السّاحر، واشترط عليها أن تحضر له المريض**».[4]

«**آه... داوا!...! لم يكن في هذا جديد لكنّ السّاحر أعلن أنّ الأرواح الشرّيرة قد سكنت جسد زوجها وعليه أن يطردها، سيكون هذا عملا شاقّا لكنّه سيؤديه بطيب خاطر، مقابل ثلاث دجاجات بياضة**».[5]

---

[1] دينكن ميشيل: **معجم علم الاجتماع**، تر: إحسان محمد الحسن، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981، ص134.

[2] محمد عبد الحميد أبوزيد، **الإنسان والأساطير والسحر**، ص 101.

[3] خالد توفيق: **عن الطّيور نتحدّث**، المصدر السّابق، ص35.

[4] المصدر نفسه: ص ن.

[5] المصدر نفسه: ص37.

فكلّ من يصاب من أهل القرية كان يردّه السّاحر إلى " الدّاوا" وكأنّه مرض جماعي، والدّاوا عبارة عن سحر أسود، فإذا مات طفل أو مات شيخ سببه الدّاوا، فالأفارقة لا يؤمنون بالمرض بل بالسّحر، فهو التّفسير الوحيد لكلّ الأشياء السيّئة والأمراض الخبيثة، «**وكعادة السحرة في هذه المناطق قام الوضع بوضع وعاء خشبي هائل الحجم على صدر المريض، ثم وضع قدمه الحافية على بطنه، ورفع نبوته في الهواء وراح يهوي به بعنف...إنّها الطّريقة المضمونة لطرد الأرواح الشريرة، لأنّه ما من روح تحترم نفسها يمكنها أن تتحمل كلّ هذا الصّخب، بل إنّ هذه الوسيلة قد تؤدي إلى طرد روح المريض نفسه**».[1]

وهو ما حدث؛ إذ توقّف الرجل عن الأنين والحركة، فأعلن الساحر أنّه قد مات، لأنّ جسده مليء بالأرواح الشّريرة، وفي المساء، لاقت زوجته مصرعها ونالت المصير نفسه، ثمّ انتقلت العدوى إلى السّاحر فمات، وعُثر عليه جثّة هامدة، وما إن مات السّاحر، حتى أعلنوا عن ساحر جديد للقرية، دون أيّ تقصٍّ أو بحثٍ في الأسباب الحقيقيّة وراء ما حدث.

هذا الموت الّذي يطال الشخوص الواحد تلو الآخر ظلّ ينتشر، خاصّة بعد تهجير السكان ونقلهم للعدوى إلى غيرهم.

وقد تيقّن الأطباء الغربيون، الّذين يتوافدون على الدول الإفريقية في شكل بعثات طبيّة، من المرضى أنّ هناك خطب ما «**فتمّت عدة اتصالات مع مركز CDC وبدأت لفظتا إيبولا ولاسا تتردّدان**».[2]

«**إيبولا نسبة للنّهر الموجود بين السّودان وزائير، لأنّ الحكومتين رفضتا في غضب أن ينسب الفيروس إلى قرية ماريدي السّودانيّة أو يامبوكو الزّائرية**».[3]

إنّ الثّقافة البدائية الّتي تسود في بعض المناطق الإفريقية قد ساهمت في انتشار الأمراض والفيروسات بشكل كبير، مما أدّى إلى سقوط الأرواح تباعًا.

ويُعزى ذلك إلى أسلوب الحياة غير المستقر، وعلى الرّغم من مظاهر التحضّر السريع والتطوّر العالمي، فإنّ الفئة الجاهلة الّتي ما تزال تمارس السّحر وكلّ أنواع الشعوذة، مستمرّة في ممارساتها، وقابعة في جهلها، معتقدةً أنّ للسّحر قوّة

[1] المصدر السّابق: ص38.

[2] المصدر نفسه: ص 42.

[3] المصدر نفسه: ص 46.

قاهرة لا يمكن التصدّي لها. فالسحر، في نظرهم، هو العلاج لكلّ الأمراض، والوسيلة لتحقيق كلّ الغايات، حتى وإن ظلّ الموت يحصد أرواحهم.

ولولا تدخّل السلطات الغربية، وفرَق مكافحة الأمراض والأوبئة الّتي تمكّنت من تشخيص الوباء، لاستفحل وانتشر أكثر، وربّما قضى على الجميع، خاصّةً مع صعوبة الكشف عن طبيعة الأمراض، ونقص المعدّات والوسائل الضرورية الّتي تساعد على تحديد نوع الوباء والحدّ من خطورته.

ولعلّ الثّقافة الشعبية، في كثير من الأحيان، ترسّخ قيمًا وأنماطًا راسخة في وجدان العامّة، ممّا يُحوّل هذه الأنماط إلى معتقدات حتمية تُمارس في مواجهة الكوارث.

ويُشير الكاتب، من خلال هذه الرّواية، إلى إعادة إحياء تلك الأنساق كبدائل للعلاج، في ظلّ عجز الوسائل العلمية الحديثة عن احتواء الطّاعون، أو ما هو أفظع منه.

إنّ تركيز الكاتب على تيمتي السّحر والشعوذة من خلال الشخصيات الإفريقية الثانوية، بوصفها الحلّ الوحيد لمواجهة الأوبئة والأمراض، يكشف عن نسق ثقافي مضمر متجذّر في الوعي الجمعي، يُكرّس سلطة ما وراء الطبيعة، ويُقصي دور العلم والعقل في تفسير الظواهر ومجابهة الكوارث.

فالشعوذة هنا ليست مجرّد طقس بديل، بل هي معتقد قهري يُمارس بقناعة راسخة، نتيجة تراكمات ثقافيّة، وواقع اجتماعي واقتصادي هشّ، يمنح للساحر سلطة رمزيّة وهيمنة مطلقة داخل المجتمع، مقابل تهميش الأطباء ورفض منجزاتهم العلمية والفكريّة.

ويُعبّر هذا النّسق عن إرث معرفي شعبي، يعيد إنتاج ذاته كلما اشتدت الأزمات، حيث يُعلّق الأفراد آمالهم على الميتافيزيقي، ويغضّون الطرف عن التفسيرات العقلانية والواقعية.

إنّ الكاتب من خلال هذا التصوير، لا يُدين الشخصيات بقدر ما يُعرّي قوّة السّلطة الرمزيّة الّتي يتمتع بها الساحر، وما تحمله من دلالات عن الجهل، والخوف، والتّهميش، في سياق تغيب فيه العدالة الصحيّة، وتفشل فيه الدولة في احتضان مواطنيها وتوفير سُبل الحماية لهم.

ح. الشّدود الجنسي:

أفصح الكاتب "واسيني الأعرج" عن نظام اجتماعي منهار تحكمه الغرائز والأخلاق الشّادة، من فئة من النّاس فقدوا حسهم الإيماني وضميرهم الإنساني، ليقبعوا في وسط موحل بالموبقات والشرور، فإذا كانت جائحة (كورونا)

تسبب الاعتلال الوخيم أو الوفاة فإنّ ظاهرة المثلية أشدّ فتكا، فقد استغل بعض المثليين فترة الانكفاء لإقامة الأعراس تخفّيا من السّلطة، «**شبكة وطنية للمثليين في كوفيلاند الجديدة أي الجزء الشّرقي من أرضها بعد مجابهة شقة بوسط المدينة بعد إبلاغ من مواطني المدينة، وقامت قوات الدرك بتطويق المكان وأسفرت المداهمة على توقيف 44 مشتبها مثليا كانوا يعدون لإقامة مراسم حفل زفاف بين شابين مثليين**».[1]

فانتشار هذه الظّاهرة في الأوساط العربيّة الإسلامية يشكل خطراً على المجتمع، وترابطه، ونشأته النشأة السّليمة، لذلك يضيّق قانونيا على كلّ من تسوّل له نفسه الزواج من بني جنسه، فهذه العلاقات الشّاذة محرّمة شرعا وقانونا، في حين أنّ هناك من يرى أنّ هذه الزيجات المحرمة هي حريّة شخصية فهم يؤسّسون لمجتمع خاص بهم ينافي كلّ ماجبلت عليه القيم والأعراف الدّينية.

إنّ الخطاب الغربي الإلحادي يروّج بأنّ هذه الظّاهرة سليمة وطبيعيّة وأنّ البشر أو الشّواد يخلقون بجنات تجعلهم يميلون لأبناء جنسهم.

يرى الملحد "ريتشارد داوكنز" أن التّطور يفسّر المثلية الجنسية بشكل كامل عبر عدّة نظريات، أمّا الملحد العربي "شريف جابر" فيرى أن المثلية الجنسية «**سلوك طبيعي لا ينبغي الخوف أو التخلص منه، وإنّما يجب دعمه والتّصالح معه**».[2]

والدّفاع عن هذا المرض الخطير من قبل الملحدين الكفّار يسهم في تغلغل هذه الظّاهرة إلى مجتمعاتنا العربيّة الّتي بُنيت على مبادئ الإسلام، لذلك يجب محاربتها فهي أخطر من الوباء البيولوجي وأشد أثرا لكونها تقضي على التّوازن الاجتماعي والبيئي.

ومانجدر الإشارة إليه أنّ الكاتب "واسيني الأعرج" قد أثار هذه الظّاهرة المرضيّة الخطيرة ليعكس أمراض المجتمع و الاختلالات والانهيارات النفسيّة، وتدهور القيم وانحدارها تحت سطوة الوباء، كما يكشف الضّياع الهوياتي، فالمثلية جزء من انهيار هويّة المجتمع وأصالته، وبروز هويّات جديدة لاتخاف الموت أو تعتبر به، وكأنّنا في عالم يعيش بلاضوابط ولا حدود تردعه، كما يعرف طريقه ولا مصيره، بل يسعى لتحقيق غاياته مهما كانت موبوءة ومشبوهة.

[1] واسيني الأعرج: **ليليات رمادة**، المصدر السّابق، ص114.

[2] ابراهيم السيد: المثلية الجنسية سلوك مكتسب، https://www.aljazeera.net تمّ الاطّلاع على الموقع بتاريخ: 2025/8/5.

يطرح الكاتب المثلية كظاهرة خطيرة غير معزولة عن سياق الأوبئة، بل يُمرّرها ضمن نسيج سرديّ يتشابك مع مظاهر الانهيار الاجتماعي، وذلك في ظلّ سياق موبوء يتقاطع فيه تفكك المبادئ وانهيار القيم، وخاصة القيم الدّينية الإسلامية.

فالوباء، في بعده الرمزي، لا يُجسّد فقط الخطر البيولوجي، بل يُشير أيضًا إلى الانحراف المجتمعي، وتسلّل أنماط سلوكية غير مألوفة إلى البنية الثّقافيّة والاجتماعيّة.

لقد صوّر الكاتب المثلية، لا كمجرّد خيار جنسي حرّ ومنحرف، بل كمظهر من مظاهر التشوّه الهويّاتي الناتج عن خلل عميق في المنظومة القيمية، ليبرز أنّ الوباء قد كشف النّقاب عن الانحرافات السّلوكيّة الّتي كانت تستتر تحت عباءة الضّبط الاجتماعي.

في الختام، يظهر أن الكاتب وظّف المثلية ليس كمجرد سلوك فردي، بل كعنصر رمزي يعكس اختلالات المجتمع وهشاشة القيم وانهيار الهويات في ظل الأزمات والأوبئة الرمزية. فهي تندرج ضمن النسق المضمَر للرواية، الذي يفضح الانزلاقات الاجتماعية والثقافية، ويجعل من الوباء مرآة لاضطراب البنية القيمية والهوياتية للمجتمع. ومن هذا المنظور، تتحوّل المثلية في النص إلى إشارة نقديّة دقيقة توضح كيف تكشف الأزمات عن التّناقضات البنيوية داخل الإنسان والمجتمع، وتبرز دور الأدب في استشراف الأبعاد الخفية للواقع الإنساني.

لقد صوّر الكاتب المثلية في الرواية، ليس كمجرد خيار جنسي فردي أو حرّ، بل كمظهر رمزي للانحرافات الهويّاتيّة والاجتماعية الناتجة عن خلل عميق في المنظومة القيمية، وهو خلل تتجلّى آثاره بشكل أوضح في أوقات الأزمات والجوائح. ففي ظل انتشار الوباء، الذي كشف هشاشة المجتمعات وانهيار المؤسسات، ظهرت السلوكيات المتطرفة والانحرافات التي كانت مختبئة تحت عباءة الضبط الاجتماعي، لتصبح المثلية في النص انعكاسًا رمزيًا لهذا الانهيار الأخلاقي والاجتماعي.

ويؤكد النصّ أنّ الوباء لم يكن مجرد حدث صحي، بل مرآة تكشف النّقاب عن هشاشة القيم، وتعرّي البنى الاجتماعية والثقافية التي تنهار أمام الضغط النفسي والخوف الجماعي، فتصبح الانحرافات الفردية والاجتماعية أكثر وضوحًا، كما تظهر انقسام المجتمع بين من يحافظ على إنسانيته، ومن ينجرف وراء غرائزه وأنانيته.

ومن هذا المنظور، تتحوّل المثلية إلى إشارة نقدية دقيقة، توضّح كيف تكشف الجوائح عن التناقضات البنيوية في الإنسان والمجتمع، وتبيّن دور الأدب كفضاء يفسّر الأزمات النفسية والاجتماعية، ويستشرف الأبعاد المعلنة والمضمرة للواقع الإنساني والثقافي.

فالأدب هنا لا يكتفي بوصف السلوكيات، بل يفسّر أسبابها ويبرز انعكاساتها على الفرد والجماعة، ليصبح النصّ وسيلة لفهم تأثير الجوائح على المجتمع، وعلى القيم والهويات الإنسانية، ويجعل من الرواية مرآة نقدية تتناول هشاشة الإنسان أمام القوى المدمرة والطوارئ الاجتماعية

د.الصّراع الإيديولوجي:

لا تخلو الرّواية من الصّراعات النفسيّة والاجتماعيّة والإيديولوحبة بين الأسر، فكما أماط الرّوائي اللّثام عن تداعيات الوباء ومخلفاته على جميع الأصعدة، فقد أبان الصّراع والاختلاف في الأسرة الواحدة، فالوالد أصولي وأخت "رمادة" علمانية في طريقة تفكيرها ومواقفها وعلاقاتها مع الرجال، أمّا "رمادة" فهي شخصية متزنة أخلاقيا محبة بمعناها كطبيبة ومخلصة لمهامها تحترم الإنسانيّة.

زُعزع كيان الأسرة واستقرارها بزواج والد "رمادة" من عشيقة ابنه "نور" وبطلاق "رمادة" من زوجها، وهذه الشّخصيات ليست بالنّمطية بل هي متغيرة، "فرمادة" تتحوّل من المرأة المتزنة الطيبة إلى امرأة قاتلة وخائنة، على الرّغم من أنّ الكاتب عمل على تجميل القبيح، فقد جمّل صورة المرأة الخائنة لزوجها، فاعتبرها ضحيّة الظلم والظّروف الاجتماعيّة، وأباح نفورها من العشّ الزّوجي والبحث عن عش آخر أكثر أمن وأمان قبل الطلاق، مما يجعلنا نتعاطف معها كونها الضحية الأوّلى والشخصية المحورية في الرّواية.

كما أعطى صورة سيّئة عن المتديّنين أو من يدعون التّدين مجسّدا ذلك من خلال شخصية الإمام "شمس الدّين القنفود" الّذي كان رافضا لقرار غلق المساجد وأضرب مع غيره من المواطنين كوالد "رمادة" الّذي كان يتردّد على المسجد كثيرا خاصّة في يوم الجمعة، فقد كان يومه المميز بنفحاته الدّينية الخاصّة، وقد أضرب والد "رمادة" مع غيره متمسكا بشعار الإمام «**شمس الدّين القنفود للمسجد ربٌّ يحميه، كان هذا شعارهم الّذي نقله إليه إمام الدولة**».[1]

بعد الإضراب الّذي شنّه ضد القرار ورفض غلق المساجد، إضافة إلى اتهامه بالشعودة والعبث بقبور الأموات لاستخراج عظامهم والتّحضير لوصفات مضادّة للموت (بالكوفيد)، وقد استدعي الإمام" شمس الدّين" القنفود"«**من**

[1] واسيني الأعرج: **لياليّات رمادة**، المصدر السّابق، ص101.

طرف الأجهزة الأمنية لاحقا ،بعد الإضراب الّذي شنّه ضد القرار ورفض غلق المساجد إضافة إلى اتّهامه بالشعودة والعبث بقبور الأموات، لاستخراج عظامهم لتحضير وصفات مضادة للموت بكوفيد[1]».

وبعد فترة ألقى الإمام خطابا، مفاده التزام النّاس ببيوتهم امتثالا لأوامر الدولة وحفاظا على الصّحة العامّة مطالبا إياهم بضرورة إنشاء غرفة في المنزل كمكان مخصص للعبادة.

فقد سلط الرّوائي الضوء على فئة المنافقين الّذين يجعلون الدّين دريعة يخفون خلفها أعمالهم الشنيعة، ويحققون من خلاله غاياتهم المشبوهة وأفكارهم المبتورة.

ط. **الوباء والتّطهير العرقي:**

لم تعرف العنصرية انطفاء مند العهد القديم، فلطالما اعتبر الزنوج- في الفكر المسيحي- رمزا للهمجية والبدائيّة والدّكاكيرية والفيتشية، وسببا في الفقر وانتشار الأمراض والأوبئة في الفكر الغربي المسيحي، الّذي اتّخذ قتلهم ذريعة، فاستهان بالأرواح واستباح حرقهم أحياء، لتخليص العالم من شرورهم، فهم حسب اعتقادهم يجلبون الفال السيئ وهم شر على الأمّة ككل.

«مبكّرا عام 1519 زعم الرّهبان الّذين كانوا يعلّقون على فتح أمريكا الوسطى وتدميرها بواسطة الجدري، أنّ العنصر البشري الّذي جلب الجدري للمرّة الأوّلى إلى البرّ الرئيسي كان عبدا إفريقيا».[2]

ظهرت فكرة من يخشون اللّه في "نيو أنجلاند"، الّتي ترى أنّ الأمريكيين الأصليين كانوا وسيلة الشّيطان لتحقيق مآربه، ووسيلتهم في اعتماد السّحر والشّعودة في كلّ أعمالهم، لذلك توّجب إبادتهم « **وفي صدامهم الثّقافي مع كفّار البيكوت في وادي كونكتيكت في عام 1634، أودى البيكوت بوباء شديد من الجدري لم يمت فيه إنجليزي واحد، ولإنّهم مقتنعون أنّ إبادتهم كانت مقدّرة سلفا، فقد قامت القوّات الإنجليزية المحتلّة عام 1673 بحملة مفاجئة على البيكوت وذبحوا معظم الرجّال والنّساء والاطفال الّذين نجوا من الوباء، وكما يذكر واحد من المحتلين بعد ذلك:**

[1] المصدر السّابق: ص ن.

[2] شلدون واتس: **المرض والقوّة الإمبريالية**، المرجع السّابق، ص278

لقد كان مشهدا مخيفا أن نراهم يحترقون في النيّران، وتجري أنهار من الدّماء، وكانت الرّائحة مرعبة ولكن بدا إنّ النّصر كان قربانا للّه تعالى».[1]

تثبت رواية (زراييب العبيد) أنّ فتيل العنصرية لم ينِ اشتعالا في الأزمات، بل ازداد توغّلا ليخترق النفس الإنسانيّة ويزيدها فواجعا وآلاما.

وتخوض الرّواية في المحظور فتكشف ماخفي والمتوارى خلف السطور، مستعينة بالنظريات الثّقافيّة ما بعد الكولونيالية، لتفضح القمع المزدوج؛ قمع الإنسان الأسود تحت وطأة العنصريّة، وقمع الشّعوب تحت نيران الاستعمار الإيطالي ودونيته، وتفجّر الانفلات والظّلم والعجز الإنساني، فتصوّر الصّراع المحتد بين الإنسان الأبيض الّذي يعتقد أنه الأسمى والأرقى، والعبد الأسود الّذي يسعى جاهدا من أجل إثبات إنسانيّته وانتزاع حريّته من قبضته، والتّخلص من السّلطة القمعية الّتي تهمّشه وتسلب إرادته.

لم يُحرم السّود أو العبيد –كما جرت تسميتهم — من حقّ الحرّية أو العيش في كرامة ومساواة بين الآخرين فحسب، بل حرموا من حق الحياة أبضا، للاعتقاد إنّهم مجلبة للأمراض والشّؤم، إذ تسلط الرّواية الضّوء على فترة من فترات الاستعمار الإيطالي لليبيا، أين كانت ظاهرة الرّق مستباحة، وحيث كان الزّنوج السود يعانون في صمت فلا قوّة تصفهم، ولا رحمة ترأف بحالهم.

تأخدنا الرّواية إلى أحلك فترة تاريخيّة مرّ بها اللّيبيون وبالتّحديد في "بنغازي"، حيث كانوا يقطنون في الزّراييب، يعيشون في كنف الفقر عيشة المهانة والذلّ، راضين بأقدارهم متحمّلين لمسؤولياتهم، خاضعين لأسيادهم، إلى إن جاء اليوم الّذي لفظت فيه الحرّية نفسها الأخير، فقد فتح الباب على مصراعيه لجحيم أبدي، عاش من عاش ومات من مات، ليس الأمر مهما، فالعبيد هم عبارة عن أرقام بالنسبة للسّادة.

تبدأ حملة تنظيف الزّراييب وهي حملة تطهيريّة من الوباء في ظاهرها، وحملة التّطهير العرقي في مضمرها، فتأمر السّلطات بإضرام النار في الزّرايب دون سابق إنذار ودون أن تعطي فرصة لقاطنيها للفرار، وكانت "صبرية" عمّة "عتيقة" من بين الّذين كانوا هناك، تتوسل "عتيقة" السّلطات الإطاليّة بأن تمنح فرصة النّجاة لعمتها فتصرخ قائلة: « **قل لهم إنها ستأتي بمدخراتها وتعود، قل لهم إنّها لن تبطئ، امنحوها لحظة للحياة ولا تحرقوها حية معافاة».**[2]

[1] فدوى شتوان: **زراييب العبيد**، المصدر السّابق، ص ص 260، 261.

[2] المصدر نفسه: ص 167.

كانت "عتيقة" تهدي غير مصدقة أن عمّتها تلتهمها النّيران في الداخل، وكانت تنتظر حدوث معجزة تعيدها لها من جديد، لكنّ كل محاوّلاتها ذهبت أدراج الرّياح.

لم تكن إلّا لحظات لترى " عتيقة" النّيران تلتهم الزّرابيب بكلّ مافيها ومن فيها، تعبّر السّاردة على لسان "عتيقة" بكلمات تقطر حزنا وأسى، « **كان آخر ما رأيت من مأساة الزرابيب دخّانا كثيفا يحجب الأرض والّسّماء، رائحة كريهة لأجساد بشرية وحيوانية شويت حيّة، روح أمي غير المطعونة ، من سواد خلقت وإليه تعود**».[1]

تجسّدُ الكاتبة مأساة العبيد في مشهد تعبيري عميق يشرأبّ حزنا، تم تستمر في وصف مأساتهم من خلال الشّخصية المحورية "عتيقة" بنت "تعويضة" الّتي تحكي معاناتها «**ليس فقدي لعمتي الّتي هي أمي فقط، بل الزرابيب بكل ما فيها طفولتي، عملي، صديقاتي، البحر، غربال الرمل الكبير، الحب، الغناء، الرقص، الدموع**».[2]

إنّ لحظة إحراق الزرايب كانت لحظة تراجيديّة حزينة حُفرت في ذاكرة "عتيقة" وكتبت بمداد من دم، فهي لم تفقد عمّتها فقط بل فقدت موطنها، وطفولتها، وحياتها العمليّة؛ فقدت الذّكريات، الجميلة والحزينة الّتي عاشتها في ظِلّ العنصريّة بأساليبها المتعدّدة منها الهيمنة الذّكوريّة، الّتي تعكس وباء فكريّا ثقافيّا متجدّرا.

لقد فجّرت الرّواية مأساة االعبيد ومعاناتهم خاصة معاناة المرأة الّتي تعتبر وعاء للجنس والإنجاب ولا يقام اعتبار لأفكارها ورغباتها، فمعاناتها تبدأ في الظهور مند نشأتها الأوّلى وتستمرّ حتّى زواجها، كما خاضت الرّواية في المحظور إذ عبرت عن الانحراف الأخلاقي والتّمسك بالعادات والتقاليد البالية، باسم الشّرف والخوف من العار.

إنّ معاناة المرأة في مجتمع ذكوري يعتبرها أداة لأغراض معيّنة كإنجاب الأبناء وإرضاء غرور الرّجل، تم تلقى في قارعة الطّريقة كأداة منتهية الصّلاحيّة، هو تعبير عن التّشيئ (**Objectification**) والتّمييز الجنسي ضد المرأة الّذي يعكس عقليّة استهلاكيّة تحدّ من قدرات المرأة وتحجب دورها.

كما تبرز الرّواية كيف أنّ السّلطة الحاكمة تُمارس دورا خطيرا في إعادة تشكيل الوعي الجمعي، إذ تغيّر الثّابت وتحيله إلى متغيّر، وهذا المتغيّر يخضع للهيمنة والسّلطة، فإحراق الزّرابيب الّذي يُقدّم ظاهريّا كإجراء صحّي وقائي، هو في حقيقته فعل تطهير عرقي يُشرعن الجريمة باسم (المصلحة العامّة) ويكشف قدرة السّلطة على تطويع القوانين لتبرير الممارسات غير القانونيّة وتبرير العنف.

---

[1] المصدر السّابق: ص 179.

[2] المصدر نفسه: ص171.

ومن خلال المأساة الّتي عاشتها " عتيقة" تسلّط الرّواية الضّوء على اختلال القيم الإنسانيّة، وتحوّلها إلى مفاهيم مرفوضة في نظر السّلطة، فالمرأة الّتي تعتبر كيانا مستقلّا تتحوّل إلى وعاء للإنجاب وتلغى حريّتها، وهنا يتحوّل الثابت الأخلاقي إلى متغيّر سياسي يخدم بقاءها (السّلطة).

ي. كورونا عقاب إلهي(مسغبة، ليليات رمادة، يوميات الكورونا)

إنّ الدّين في مفهومه العام نظام اجتماعي، جملة من الطقوس والعقائد والاعتقادات الّتي تربط مجموعة من الأفراد وتضبط سلوكهم، وللدّين معان كثيرة «**فمرة يشير إلى معنى العادة والشأن كما يشير إلى معنى الجزاء و المكآفأة ويعني الدّين أيضا الطّاعة، نقول (دان) له يدين دينا اي أطاعه ومن الدّين جمع أديان**».[1]

أمّا من حيث الاصطلاح «**فإذا قلنا فلان دان بالشيئ كان معناه إنه اتخذه دينا ومذهبا، فالدّين على هذا: هو المذهب والطريقة الّتي يسير عليها المرء نظريا وعمليا**».[2]

وكما هو معروف إنّ الدّين الإسلامي هو الّذي ارتضاه الله عز وجل لعباده، وكلّف رسلا ليبلغوا عباده به وينورا طريقهم بهدي الإسلام، كما جاء في القرآن الكريم: ﴿**وَمَن يَبْتَغِ غَيْرَ الْإِسْلَامِ دِينًا فَلَن يُقْبَلَ مِنْهُ وَهُوَ فِي الْآخِرَةِ مِنَ الْخَاسِرِينَ** ﴾[3].

أمّا كلمة نسق كما سبق أن أشرنا تعني نظام يتكون من مجموعة من العناصر الّتي ترتبط وتتلاحم فيما بينها لتشكل لنا بنية.

وبعد التّعريف بمفردتي نسق- دين، يمكن اعتبار النّسق الدّيني أنّه «**ينتمي لدائرة الأنساق الثّقافيّة بشكل عام والّتي تعني النظم (systems) بعضها كامن وبعضها ظاهر في أية ثقافة من الثقافات ويتفاعل في هذا النظم العرق والدّين والأعراف الاجتماعيّة والقيود السّياسية و التقاليد الأدبية الّتي تحدد المواقع الفاعلة للذوات**».[4]

---

[1] عبد الرحيم بوشاقور: **حضور النسق الديني في الرواية الجزائرية مقاربة ثقافية لرواية مملكة الديوان للصديق حاج أحمد**، مجلة علوم اللّغة العربية وآدابها، ع1، 2020، ص9.

[2] المرجع نفسه: ص10.

[3] سورة عمران: الآية 85.

[4] مصطفى فاسي: **دراسات في الرواية الجزائرية**، دار القصبة، الجزائر، ط1، (دت)، ص7.

إنّ تصنيف النّسق الدّيني في دائرة الأنساق الثّقافيّة يعدّ مدخلا مهما لتشكيل الوعي الجمعي وتحديد وظيفته في المنظومة الاجتماعيّة، في هذا الإطار لا ينظر للدّين من جانب التّعاليم الرّوحيّة فقط، بل يظهر كنسق بنيوي يسهم في إعادة إنتاج القيم، فالدّين يتداخل مع الأنساق الثّقافيّة الأخرى كالأعراق والتّقاليد والسّياسة...الخ.

وهنا يتبادر سؤال في أذهاننا ما علاقة الدّين بالوباء؟

مع ظهور الجوائح الّتي هدّدت حياة ملايين من النّاس، وتزامنا مع ظهور جائحة (كورونا) الّتي هدّدت العالم بالموت، اعتقد العديد من الأفراد أنّ (كورونا) عقاب إلهي يسلطه على عباده بالعودة إلى المرجعية الدّينية، وبالاستناد إلى أقوال بعض العلماء والفقهاء، فالتّفرعن الّذي أصاب العالم والقيم الّتي بدأت في التلاشي والتّحضر السريع، أذهبت المبادئ والأخلاق الفاضلة، إلا أنّ الكاتب "ابراهيم رسول" من خلال خفافيش كورونا أظهر جانب الرّحمة الإلهية إيمانا أن الله تعالى شديد العقاب لكنّه رحيم، فلوكانت (كورونا) عقابا إلهيا فلماذا غفلت إرادة الربّ كل هذه السنين؟

«كيف للعدل الرّباني أن يغضب كما البشر، وكيف للحق الإلهي أن ينتقم كما ينتقم البشر، بل صور إن الرب العادل أنه انتقم من الأبرياء والفقراء والبسطاء، ولم يمس الأقوياء والأغنياء».[1]

وهو ما يحدث في الوقت الرّاهن، (فكورونا) عندما حلّت كانت عادلة، فلم ترحم صغيرا ولا كبيرا ولا عليلا ولا صحيحا، لا غنيّ ولا فقيرا، جاءت لتصبّ جام غضبها على النّاس أجمعين، « **بل إنّ أغلبية النّاس اعتقدوا أن العراق لن يطاله الوباء لأنّه بلد مقدس شريف يرقد فيه علي بن أبي طالب، هكذا ردّد الكثير من النّاس».**[2]

فكثيرا ما يلعب المخيال الجمعي دورا كبيرا في التّأثير على العامّة فقد يؤثر عليها تأثيرا إيجابيا أو سلبيا، ممّا جعل عدد الإصابات يزداد والوباء يكشّر عن أنيابه لكنّ سداجة العامة اعتقدته يبتسم، لم يستفق النّاس من غفلتهم إلّا بعد أن أخد أرواحهم، ولم يستشعروا غضب الله في الوباء إلّا بعد أن رأوا ذويهم وأقاربهم يلقون حتفهم على مرأى أعينهم، ونحن نقلب صفحات رواية مسغبة "لأيمن العتوم"، نجد أنفسنا أمام تقاطعٍ وتلاحمٍ في الطرح والأفكار، غير أنّنا نجوب عالماً أشدَّ فظاعة، وواقعاً أكثر قسوة، مع وباءٍ حلّ كلعنةٍ إلهيّة، تغلغل في ربوع الدولة الفاطميّة نتيجة تفشّي الفساد الدّينيّ والأخلاقيّ، وما صاحبه من انحلالٍ وخصامٍ وانقسام. صار البغاء شعارَ الطوائف في العلن والخفاء، وراجت التجارة بأجساد الصغار قبل الكبار، واستشرى التطفيف في الكيل والميزان حتى تفاقم البلاء، فبعد أن كان أهل مصر

[1] ابراهيم رسول: **خفافيش كورونا**، المصدر السّابق، ص129.

[2] المصدر نفسه: ص ص 212، 113.

ينعمون بالأمن والرخاء، حلت بهم الزلازلُ والجفافُ والتصحرُ، واشتدّ الجوعُ وانتشر الطاعونُ واستفحل، فازداد عدد المرضى والموتى، وغدت البلاد مسرحاً للفناء والمعاناة. فبعد أن كان سكان مصر ينعمون بالأمن والأمان، حلّت الزلازل والجفاف والتّصحر وتفاقم الجوع وانتشر الطّاعون واستفحل فزاد عدد المرضى والموتى.

وعلى الرّغم من التّطور العلمي والطبّي فإنّ أغلب الحكماء وعلماء الدّين ينعون على الّذين يرون بأن الوباء مردّه الضفادع والفئران وكثرة الأوساخ والموتى بسبب الزّلازل، فهم يرون "**إنه عقاب من الله بسبب الفسق والفجور الّذي شاع في أهل القاهرة وابتعادهم عن الله، فإن الله أمهل حتى لم تعد للفسقة مهلة وإن الهلاك لا يستثني أحد**".[1]

حتى إنّ بعض الأئمة تجرأ على الطبّ وفائدته، لأنّ هذا الوباء هو من عند الله وهو وحده من يستطيع رده، إذا أراد أن يرفعه على عباده المذنبين فإنه سيرفعه عنهم بأمر منه وليس بمساعدة الأطباء، فالتّذلل والّضرع إلى الله هما السبيل إلى الخلاص ونيل رحمته وغفرانه.

ولا تختلف نظرة المسيحيين واليهود عن نظرة المسلمين، فقد اشترك الجميع في الدّعاء والبكاء والخشية من الله حتى يرفع عنهم الوباء وتحل رحمته وغفرانه بدل سخطه وعقابه.

اجتمع في الكنيسة كلّ مؤمن بالربّ وقد امتلأت مقاعدها حتى لم يعد فيها موضع لمؤمن ووقف الأب في المذبح وقال: «**إنّ الطّاعون سمّ وإنّ الربّ بعثه لكي يبتلينا كما ابتلى ابنه أيوب، وإنّه ينتشر مثل الخميرة في الخمائر لكي ينضج العاصين ويقبل منهم تطهيرهم على معاصيهم**[2]»، فتعالت الأصوات والصيحات الرّاجية من الله الرحمة والمغفرة.

وفي المقابل فإن الطّاعون لم يزد عند بعض الفئات إلّا قسوة وجبروتا، فتحوّل بعضهم إلى وحوش بشريّة تأكل بعضها بعضا بحجّة الجوع والفقر، هاهي "ذريّة" الشّخصية المحورية في الرّواية تتاجر بالأطفال الصغار وبأعضائهم بل تُقدم على طعن ابنها الصغير وقتله، مما يصير غضب "البغدادي" فيسلمها لأجهزة الدّولة، الّتي تقوم بإعدامها أمام الملأ.

وعلى الرّغم من اتّباع الدولة للإجراءات الاحترازية وفرضها لأقوى العقوبات كالإعدام لكلّ من يجرؤ على هذا الفعل الشّنيع، إلّا أن العمل الإجرامي يزداد تفاقما وتأزما، فالشرّ في النّاس لايفنى وإن قبروا.

---

[1] أيمن العتوم: **مسغبة**، المصدر السّابق: ص122.

[2] المصدر نفسه: ص ن.

بل ازدادت حدّة الشّرور والطّغيان والفساد، وكأنّ الوباء جاء ليوقظ الوحوش من سباتهم وغفلتهم، فهل هناك وباء خارجي أشدّ وطأً وأعظم فتكا من الوباء البشري الدّاخلي؟

إنّنا نعيش في عصر القضاء على البشريّة وتصفيتها، إمّا من خلال الوباء حتى يخلص العالم من شرورها، أو على أيدي بعض الجبابرة ليأتي الله بخلق جديد أفضل خلقا وأعظم نزاهة.

وإذا اتجهنا إلى رواية ليليات رمادة للكاتب "واسيني الأعرج" نجد أنّه تناول البعد الدّيني الأخلاقي بصورة رمزيّة، برزت دلالاتها في سياق ديني مضمر، يرسل عبر فقراته ضرورة الرجوع إلى طريق الله والأبتعاد عن الطريق المشوب بالانحراف الدّيني والسّلوكي، فقد اشتغل الوباء في الرّواية كلعنة سماوية تتبدى محرّكا للأحداث وحوافز الفعل، فتمة انحرافات وأطماع وجرائم أخلاقية وجرائم قتل، وشرور وعلاقات جسدية محرمة وقتل للأجنة تجتمع كلها في (كوفيلاند) ليبدأ القصاص العادل ويدخل العالم في سديم من الفوضى" الكاوس" الّتي لا سبيل إلى الخروج منها إلّا بالتّكفير عن الخطايا.

تحاول "رمادة" رفقة الإرادات الخيرة مثل الدّكتور "هيري" القضاء على الدّاء، فتبدل المنظومة الصّحية أقصى ما لديها من جهود غير أنّها لا تصل إلى طموحاتها وانتظاراتها، ولا تشرع أوضاع كوفيلاند في الانفراج إلّا بعد أن يبدأ التّكفير عن الخطايا الّذي يتشكل وعيا أوّلا ثم فعلا ثانيا من قبل شخصيات الرّواية، فسقوط جنين "رمادة" هو تكفير عن ذنبها، فلم يكن لهذا الطفل أن يولد إلّا ليزيد الأوضاع سوء، إذ نتج عن علاقة محرّمة خارج منظومة الزّواج الشرعي، فولادته كانت قرينة بخديعة أخرى هي تسجيله باسم الزوج المخدوع والقتيل، وهو ما قد يضاعف من وقع اللّعنة.

وبرز التكفير أيضا في استقامة "نور" بإقرارها بخطاياها السابقة والتزامها ببيتها والتّوبة، والعمل على إنجاب ولد من زوجها الطّاعن في السن الّذي كان عقابا لها على استهتارها واتركابها للخطايا، هذا الإحساس بتأنيب الضمير والتّوبة أو كما جاء في القرآن الكريم (النفس اللّوامة) «**يضمن للإنسان إنسانيته وهو القانون الأخلاقي الّذي يؤنبنا إذا أخطئنا ويجلدنا إذا كذبنا، أو إذا لم ننتصر للضعفاء والمحرومين والمهمشين والمقهورين**».[1]

فالنّفس اللّوامة هي الّتي تحاسب صاحبها على كل ما بدر منه، وتجعله في لحظة من اللّحظات يدرك فظاعة عمله أو خطئه حتى يعود إلى الله تائبا توبة نصوحًا، وتحتاج هذه النّفس اللّوامة إلى منظومة أخلاقيّة اجتماعيّة تتأسس على معرفة بالقوانين، وتُغرس السّلوكيات الدّينية الأخلاقية منذ الصّغر، حتّى يعود الشّخص إلى الطّريق الصّحيح متى

[1] حسن يوسف: **الضمير الإنساني في زمن كورونا يوميّات وتأملات** ، مركز دراسات الوحدة العربيّة بيروت، ط1، 2023، ص50.

انحرف عنه، ويراعى في تطبيق هذه المنظومة الاجتماعيّة الأخلاقيّة تطبيق القوانين على الجميع، (فكورونا) فاجعة إنسانيّة لم تكن مجرّد وباء، بل جاءت لتستنهض القيم الروحيّة وتوقظ الضّمير الإنساني وتحي الخلق الإيماني الرّفيع.

أمّا الكاتب "حسونة مصباحي" فلم يغفل في روايته يوميات (الكورونا) الجانب الديني العقدي وأسباب ظهور وباء كورونا، لكنه في مقابلة لاحقة أشار إلى مسألة أخرى تتعلق بالنفاق الديني، معبّرًا عن نقده لبعض رجال الدين المسلمين. ومع ازدياد الإصابات وارتفاع عدد الوفيات، قررت وزارة الشؤون الدينية في تونس، كما فعلت العديد من الدول العربية، غلق المساجد بعد اجتماع مجموعة من الفقهاء ورجال الدين والعلماء، الذين استندوا إلى أدلة نقليّة وعقلية لاتخاذ هذا القرار. وقد حاز القرار استحسان فئة من الناس، بينما أثار اعتراض فئة أخرى، بحجّة أنّ المؤسّسات التّعليميّة والأسواق لم تُغلق، وكان من الأجدر تطبيق البروتوكول الصّحي للحفاظ على الصحة العامّة والسّلامة الجسديّة، «**وكان رئيس جامعة الزّيتونة أوّل هؤلاء، إذ أنه صرّح قائلا وهو في أقصى حالات الغضب والانفعال قائلا: كيف سيكون الإبتهال إلى الله والتّضرع له إذا نحن تركنا الصّلاة في المسجد، والله سبحانه هو رافع البلاء**».[1]

فهو يرى أنّ الصّلاة داخل المسجد لا خارجه هي الكفيلة برفع البلاء، والتّضرع إلى الله يكون في بيته المبارك لا خارجه، حتّى إنّ الدّعاء وحده يستطيع القضاء على آلاف الميكروبات «**ومن المؤكد أنّ رئيس الجامعة الزيتونة يعلم جيدا أنّ عبادة الله لا تحتاج إلى مسجد أو إلى مكان خاص، إذ أنّ المتصوفة والزّهاد والمؤمنين أو النّزلاء الصادقين يفعلون ذلك في صمت**»[2].

فالكاتب يشير إلى حرّكة النّهضة التونسية الّتي أعربت عن ضيقها وتدمرها من قرار الحكومة «**إن صورا نشرت على الفايس بوك تظهر جماعة من الرّجال متجمعين أمام مسجد في بلدة قصيبة لأداء الصلاة**».[3]

«**فالمساجد هي الّتي ضمنت لحرّكتهم التمدد في جميع أنحاء البلاد مستغلة جهل النّاس ومخاوفها أو مخاوفهم لبسط نفوذها والهيمنة على العقول والنفوس**»[4].

---

[1] حسونة مصباحي: **يوميات الكورونا**، المصدر السّابق، ص5.

[2] المصدر نفسه: ص 5

[3] المصدر نفسه: ص6

[4] المصدر نفسه: ص ن.

ولم يصل الحدّ إلى فتح المساجد أو غلقها، بل هدّد بعض الأصوليين النّاس على حدّ تعبير الكاتب بأنّ انتشار فيروس (كورونا) راجع لضعف الوازع الدّيني لدى العامة واتّباعهم للموبقات والشرور «**ومنعها للنقاب لذلك ضيّق الله عليهم**».[1]

وعلى الرّغم من أنّ كثيرا من الفقهاء وعلماء الدّين يرون أنّ إصابة العالم (بكورونا) راجع إلى ضعف التّمسك بالعقيدة والتّراجع عن أداء الفرائض والسّنن بالطّريقة المثلى، إلّا أن هذه الفكرة تبقى محلّ نظر آراء عديدة (فكورونا) لها أسباب عديدة ولا يمكن حصرها في أسباب دينيّة كأن تكون عقوبة من الله، وليس في الشّرائع الإسلامية فقط كما سبق وأن أشرنا وإنّما حتى في الشرائع الغربية، فتعاطي النّاس مع هذه التفسيرات يختلف بحسب درجة تفكيرهم وإحساسهم تجاه عقيدتهم.

يظهر أن الكاتب ثائر على الأوضاع السّياسية والدّينيّة في البلاد، إذ أن الجائحة لم تأت إلا لتزيد الأوضاع سوء، فبعد زوال حكم "بن علي" عمل تيّار النّهضة على بناء المساجد في كل مكان على حساب البنية التحتية للدولة التونسية، ففي فترة كورونا ظهر النقص الكبير في المستشفيات والرّعاية الصّحية «**فمند سقوط نظام بن علي لم تنقطع النّهضة عن الدعوة إلى بناء المزيد من المساجد بحجة أن الإسلام كان مظلوما ومهانا في عهد بورقيبة وبن علي، وبذلك أصبحت الأحياء الفقيرة والغنية تغص بالمساجد بحيث لا يبتعد هذا المسجد عن ذاك سوى بعض مئات من الأمتار وقد تم كل هذا على حساب البنية التحتية**».[2]

فالكاتب يرى أنّ الحكومات تحت ظل الديمقراطية المزعومة تركت الفرصة لرؤوس النّهضة للظّهور والتّفرعن تحت عباءة الدّين، لكنّ الكاتب يبدو متعصّبا في طرحه، فبناء المساجد لن يعيق بناء المستشفيات والمرافق العامة، وإنّما ما يجب فعله هو خلق توازن بين المرافق العمومية وأماكن العبادة.

يُلقي الكاتب الضوء على تأثير رجال الدّين المزيفين على العامة، فمخاطر الوباء تزداد استفحالا بجهل النّاس واتباعهم لأفكار تيّار النّهضة، الّذين بدا للعيان أن همهم هو تحقيق مآربهم وغايتهم المشبوهة ولو على حساب صحة النّاس وأمنهم، ولا يتصور أنّ الدّين الإسلامي الّذي يهدف إلى حفظ النّفس من كلّ شر قد يعرضها إلى الخطر، فكل شعيرة من الشّعائر الدّينية لها بدائل وكلّ قاعدة فقهية لها استثناءاتها، فالظروف والعوامل الطارئة الّتي قد تطرأ على البلاد لها تداعياتها، وواجب النّاس التّحلي بالوعي الأخلاقي أثناء هذه الفترة كالالتزام باحترام فترة الانكفاء، فالتّلاقي

[1] المصدر السّابق: ص38.

[2] المصدر نفسه: ص 6.

والمصافحة والسّجود في المساجد ... الخ كلها عوامل تُسهّل نقل العدوى وتسهم في انتشارها بسرعة كبيرة، فالواجب على النّاس محاربة العدوى باحترام القوانين من أجل حفظ النفس البشريّة من خطر الموت، ولن يقف الدّين في وجه الحياة والأمن، بل العكس من ذلك، إنّ الدّين جاء ليخلّص النّاس من جهلهم، فلطالما كان للدّين أهميّة بارزة في توجيه البشرية نحو الحقيقة والمعرفة، فهدف الدّين هو تحرير النّاس من الظّلام و الجهل الّذي يحيط بالنّفس البشرية ويشبعها بالأكاذيب والتّراهات، ليس ذلك فحسب بل يعلّم الإنسان القيم والأخلاق والمبادئ السّاميّة، الّتي على الكلّ التّحلي بها مهما كانت جنسياتهم وأعراقهم.

إنّ الدّين، في جوهره، يدعو إلى التّحلّي بقيم الرّحمة والإنسانيّة والعدالة، بما يسهم في توجيه الأفراد نحو الممارسات السّويّة، وهو ما تشتدّ الحاجة إليه في فترات الأزمات والمحن، الّتي تكشف معدن الإنسان، ومدى قوّته الأخلاقيّة، وصبره، ودرجة التزامه بالتّعاليم الدّينيّة القويمة.

ولئن يلاحظ القارئ بعض الشّطحات والأضاليل الّتي يبديها الكاتب في تناوله لبعض الانحرافات الدّينيّة، ولا سيّما تلك المنسوبة إلى تيّار النّهضة وما يرافقها من حماساتٍ مزعومة، فإنّ ذلك يُعزى إلى خلفيّته الأيديولوجيّة؛ إذ قد يتنزّه هذا التيّار عن بعض تلك الانحرافات، وإن لم يسلم، في بعض الأحيان، من الوقوع في عددٍ من المزالق.

2. الأنساق النفسيّة المضمرة

أ. رهاب الطّاعون

يظلّ الخوف من الموت، الّذي يُلقي بظلاله على كلّ فؤاد، هاجسًا يُلازم الإنسان، الّذي يتشبّث بالحياة بما فيها من مسرّات ومنغّصات، هروبًا من الموت المجهول وعوالمه الغامضة.

وقد شارك الإبداع الأدبي منذ أقدم العصور في تناول هذه الظاهرة، إذ أصبح سؤال الموت والقلق منه أكثر حضورًا وكثافة في الآونة الأخيرة، نتيجة تزايد الوعي من جهة، وانتشار الأوبئة والكوارث من جهة أخرى.

فبعد أن ظنّ الإنسان – ولو للحظة – أنّ هذه الظاهرة قد ولّت، وحصدت ما يكفي من الأرواح، جاء (كوفيد-19) ليفاجئ الجميع، ويُسقِط البشر تباعًا.

لم تعد تُسمع سوى صرخات الموت، الّتي تزداد وتيرتها يومًا بعد آخر، فبعد أن بدأ الفيروس يحصد المئات، صار يحصد الآلاف، ليُصبح حقيقة مرعبة جعلت الإنسان لا يتمنّى شيئًا سوى البقاء على قيد الحياة.

بل إنّ الخوف من الفيروس قد تسبب في اضطرابات نفسيّة خطيرة، كان من أبرزها رهاب الموت، إذ لم يعد الموت نتيجة حتمية للوباء فقط، بل أصبح البعض يموتون خوفًا من الوباء ذاته، لا بسبب الإصابة به.

ولا ريب أنّ الجوائح تُثير الرّعب والهلع والقلق في نفوس البشر، مما يؤدّي إلى اضطرابات نفسيّة تتفاوت في حدّتها من شخص إلى آخر، بحسب الطبيعة الوجدانيّة والحالة النفسيّة والاجتماعيّة لكل فرد.

ولا شكّ أن الأطبّاء من أكثر الفئات تضرّرًا في زمن الجوائح، فهم في مواجهة مباشرة مع الوباء، ليلًا ونهارًا، وهم الأكثر عرضة لحمل العدوى، وعلى الرغم من إدراكهم لفظاعة العواقب والمخاطر الّتي تهدد صحتهم ، إلّا أن واجبهم الإنساني وضميرهم الأخلاقي يجعلهم يتجلّدون بالصّبر ويتحمّلون بالحكمة والوفاء من أجل مواجهة الدّاء وإنقاد البشريّة، فتجدهم لا يغادرون مقرّات عملهم إلّا نادرا وللضّرورة القصوى، فمكوثهم يعني الحياة للآخرين، وهروبهم يعني الموت «**هل تبحث نحن الأطباء عن فرص الموت أم الحياة؟ هل نترك المرضى لأقدارهم أو نجابه معهم تلك الأقدار؟**».[1]

ففكرة الإيثار وتفضيل الغير على الذات هي إحساس كلّ طبيب يعمل بضمير، و"عبد اللطيف البغدادي" أحد الأطباء الّذين لم يبرحوا مقر عملهم، فضميرهم الإنساني يملي عليهم ذلك.

«**لم استطع أن أعود إلى بيتي منذ أكثر من شهرين وأنا أنام في البيمارستان**».[2]

وعلى الرغم من قوّة الأطباء وصبرهم إلا إنّهم يبقون بشرا في النهاية، قد تكون حالتهم النفسيّة أكثر تضرّرا من هول الأحداث الّتي يشاهدونها كلّ يوم.

«**النّوم مع المطعونين المقبلين على الموت في حدّ ذاته ليس سهلا، قد يتآلف مع الطّبيب، لكنّه لا يستطيع أن يتآلف مع أصواتهم وهي تصعد بأرواحهم إلى السّماء من شدة الآلام الّتي يعانوها**».[3]

[1] أيمن العتّوم: **مسغبة**، المصدر السّابق، ص114.

[2] المصدر نفسه: ص119.

[3] المصدر نفسه: ص.ن.

فقد عانى الأطباء ما عانوا "وعبد اللطيف" كان الراوي الّذي ينقل لنا الأحداث الّتي كانت تحدث مع المرضى «**لم أعد أطيق أن أكون مسؤولا عن سقوط العالم في حفرة الموت، صار ينتابني شعور أنني منزوع من هذا العالم**».[1]

فلم يؤثر الطّاعون على الصّحة الجسديّة للأفراد فحسب، بل أثّر تأثيرا بليغا على صحتهم النفسيّة، إذ بحلوله عمّ الاكتئاب والخوف من الموت الّذي يعتبر أقوى أنواع الخوف، فغريزة البقاء تولد مع الإنسان الّذي يألف الحياة ويأبى مغادرتها، رغم علمه بأنّ فناءه قادم لا محالة، يبرهن "واسيني الأعرج " على ذلك في رواية ليليات "رمادة" من خلال الأم "الزّهرة" الّتي لا تحاول مقاومة الوباء، بل تفضّل الاستسلام له من خلال الحوار الّذي يجمعها مع أوّلادها «**أتمنى أن يأخذني الله دفعة واحدة، وألا يقسط آلامي.**

واش هذا يما الزهرة؟ مازلت صغيرة وشابة!

المرض مذلّ ولا أريده أن يذلّني قبل أن يأخذني، يأخذني وخلاص[2]**...**

تتماهى الزهرة والدة "رمادة" مع حقيقة الموت وتستسلم بإيمانها أنّه قادم لا محالة، وما الفيروس إلّا سبب من أسبابه، حتى إنّ "رمادة" الشّخصية المحورية في الرّواية صار الموت هاجسا لها.

«**أفتح عيني من وراء الزجاج على صباح تقيل، وأنا غير مصدّقة أنّني مازلت حية، حظّ كبير أن تستيقظ من كابوس مخيف، وأنت تتحسّس جسدك وأنّك مازلت هنا بحياتك بكل أعضائك ولا ينقص منك شيئ**».[3]

وبالرّغم من خوف "رمادة" من الموت، إلّا أنّه لم يشكّل عائقا أمام تأدية مهامها كطبيبة، فهي تواجه الموت كلّ يوم، و أكثرما يخيفها هو فقدها لحبيبها،" فشادي" طريح الفراش، فريسة للأجهزة الّتي تحيط به من كل مكان في جسده المرهق، فقد فصلت الجائحة بينها وبينه وجعلت كل منهما في قارّة بعيدة عن الأخرى، فتارة نجد" رمادة" قويّة متجلّدة «**حبيبي هل ترى ما أراه؟ هل تلمس هذا الخوف المبحر في، ليس الخوف من الموت نفسه ولكن كلّ ما يسبقه وكل ما يأتي بعده؟ الموت إذا ما ابتدل فقد معناه**»، وتارة تتحوّل تلك المرأة الصّنديدة الثّائرة إلى مستسلمة

[1] المصدر السّابق: ص.ن.

[2] المصدر نفسه: ص36

[3] المصدر نفسه: ص22

لعذاباتها وتساؤلاتها الّتي لا تنتهي: «**لماذا حبيبي الأقدار بكل هذه السّادية؟ ماذا فعلنا لها؟ وهل نعنيها إلى هذا الحد؟ تذبح كما تشتهي تم تقف على الأرصفة وتتمرغ ضحكا من سداجتنا؟**

"فرمادة" تعاني ظلم القدر وقهره، ومهمّتها كطبيبة بالغة الأهميّة وشاقّة تجعلها ترى الموت في كلّ مكان، فلا تستطيع أن تكون بعيدة عنه بل عليها أن تتحدّاه وتقف أمام هذا العدوّ الشبحي«**لم أصب بهستيريا الآخرين، لم أخف منه لأنه لا سلطان لنا على الموت، لكنّي كما الكثيرات والكثيرون قرّرت ألّا أنحني لهذا القاتل السّري بسهولة ألّا أسعده بموتي أن أحذر وكأنّ كوفيد يتربص بي وحدي**».[1]

وهذا يبرز نسبة الوعي لدى بعض الأشخاص، "فرمادة" كونها طبيبة تدرك تماما مخاطر هذا الفيروس الّذي لا يفرق بين الجأهل والمثقف بين الغني والفقير «**أتخيل الموت ضيقا يقتل بالخديعة ورائحته الكريهة بينما أغنياء الأحياء الرّاقية كما يسمّونها تقتهم عالية، يظنّون أنفسهم فوق كلّ شيئ يمكنهم أن يرشّوا كوفيد بمالهم وجبروتهم،ربما في هذا عدالة كوفيد الكبيرة فهو يضرب مغمض العينين غير مهتم بمال البشر**».[2]

فهي عدالةُ «كوفيد» الّتي تحصد أعمار الكادحين في العالم، كما تحصد أعمار النّبلاء؛ تبدو في ظاهرها شاملةً وعمياء، غير أنّه لا مساواةَ حقيقيّة بين الفقراء والأغنياء، وإن وُجدت، فهي مساواة شكليّة ومحدودة. فأصحاب النّفوذ يفرّون بثرواتهم إلى «فردوساتٍ محصّنة»، بعيدةٍ عن متناول الفيروس، قاصدين المنتجعات القرويّة الآمنة حيث تقلّ نسب العدوى، وتُتاح لهم سبل الوقاية والعلاج.

وفي المقابل، يعيش الفقراء واقعًا يوميًّا مضاعف القسوة، داخل مساكن مكتظّة تعاني الجوع والفاقة، ويُضطرّون إلى الخروج بكثافة، مخالطين بعضهم بعضًا، ومتردّدين على أسواق مكتظّة، دون قدرةٍ على الالتزام بأدنى شروط السّلامة.

وهكذا، ينتشر الوباء حيثما يجد بيئةً خصبةً للتّناسُل والتّكاثر، فيحصد مزيدًا من الأرواح، وتُبرهن الوقائع الميدانيّة على ذلك بوضوح.

ب. نسق الجنون: (فوبيا الطّاعون)

لقد أثرّ الطّاعون في أهل مصر تأثيرا بليغا، فقد تحوّل بعضهم إلى مجانين من شدّة الألم، إذ أنّ الألم الجسدي تحوّل إلى خوف شديد وجنون، وقد انهار أغلب المصابين بسبب تدهور حالتهم الصّحيّة، لاسيما أولئك الّذين لا أمل

[1] المصدر السّابق: ص13

[2] المصدر نفسه: ص307.

في شفائهم ونجاتهم، مما أدخل بعضهم في دوّامة لامخرج منها؛ ففكّر بعضهم في الهرب وبعضهم الأخرفي الانتحار أو الاستسلام الكلّي لليأس، ومنهم من فقد عقله تماما فصار يقتل دون هوادة «**مئات من المرضى المصابون بالطّاعون يهربون، كان بعضهم يعرج، وبعضهم يزحف وبعضهم يتوكّأ على أعمدة من حديد يتّخد منها عكازا، كان أحد هؤلاء الّذين أصيبوا في عقله بسبب الطّاعون، استطاع أن يستحوذ على سيف الشرطي، وراح يضرب به يمينا وشمالا دون وعي، يضرب النّاس من الأطباء والشرطة والمرضى معه، يهوي على كل من يليه**».[1]

فسقط عدد كبير من الضحايا «**فيما استطاع ثان أن يأخد نشابا وراح يضع السّهم فيه ويرمي**».[2]

فوطأة الوباء كانت شديدة على النّفوس ممّا سبب موجة كبيرة من الاضطرابات النفسيّة، فالاكتئاب الحاد والقلق والاضطراب والخوف من عواقب المرض، من شأنه أن يزعزع الكيان الإنساني الهشّ، ممّا يسبب الجنون والرّغبة في الانتحار.

إنّ هذا المشهد الكارثي الّذي يرسمه الكاتب يُجسّد ذروة الفوضى والتحوّل الّذي يعصف بالمجتمع، فهو لا يكتفي بإبراز صور المرض والجوع الّتي تنخر الجسد الإنساني، بل يتوغّل أعمق ليكشف هشاشته وضعفه أمام الأزمات، وما تخلّفه من تصدّعات في منظومته الأخلاقيّة والنّفسيّة، فالإنسان في خضمّ الاضطراب يفقد توازنه، ويتحوّل إلى أداة فتك، إذ تهتزّ القيم ويتبدّد الاستقرار، فتُختبر الإنسانية في أقسى صورها وأحلك تجلياتها، فالوباء لا يكتفي باقتحام الجسد لينهشه ويُضعفه، بل يمدّ مخالبه إلى الروح فيرهقها ويقوّض ثوابتها، ليغدو امتحاناً شاملاً للإنسانية. ومع اشتداد الخطر، تتغيّر الملامح ويتقدّم صوت الخوف على صوت العقل، فيغدو الإنسان أسيراً لغريزته، يقوده الرّعب بدل البصيرة، كلّما شعر أن الموت يزحف نحوه.

إنّ الوباء لا يدخل الجسد فقط فينهشه ويأكله، بل يمتدّ أثره إلى الرّوح فيضعفها ويخلخل ثوابتها الأخلاقيّة والنّفسيّة، إنّه امتحان شامل للإنسانيّة، يبدّل الملامح فيتحوّل الإنسان إلى وحش كاسر، ويستبدل صوت العقل بنداء الخوف، فكلّما شعر الإنسان أنّ موته اقترب صار الخوف سيّده والغريزة مرشده الوحيد.

إنّ لحظات الفزع –حين يتربّص شبح الموت– تكشف النّفوس وتسقط الأقنعة، وتظهر حقيقة البشر وصلابتهم النفسيّة، إنّها اختبار قاسٍ لأخلاقهم حين يستولي عليهم شعور الموت، فغريزة البقاء تحتّم على الإنسان البحث عن

[1] المصدر السّابق، ص124.

[2] المصدر نفسه: ص125.

حلول ليبقى على قيد الحياة، وهنا سيرى غيره تهديدا لأمنه وصحّته، فالوباء لم يأت لقتلنا، بل جاء ليحجب الأقنعة عن الوجوه، لنعرف حقيقة الإنسان حين تسقط آخر خطوط دفاعه، حين يصير القتل أسهل من النّجاة.

ج. الموت الرحيم

لا شكّ أنّ الموت يُعدّ من أكثر القضايا الوجودية التي شغلت تفكير الإنسان عبر العصور، لما ينطوي عليه من دلالات الفناء والعدم، ولارتباطه العميق بأسئلة المصير والمعنى.

وقد أثار هذا المفهوم جدلًا واسعًا في الحقول الفلسفيّة والأدبيّة، بوصفه تجربة وجودية مركّبة وحالة نفسيّة معقّدة تستفزّ الوعي الإنساني، وتفتح أفقًا للتّأمل والتساؤل، ممّا جعله موضوعًا جديرًا بالبحث والدّراسة.

وتتنوّع صور الموت وتجليّاته تبعًا لاختلاف السّياقات النّفسية والاجتماعية والثقافية التي تحيط به؛ فقد يأتي موتًا طبيعيًا باعتباره نهاية حتميّة لمسار الحياة، وقد يتّخذ هيئة الخلاص حين يختاره الإنسان هروبًا من اليأس أو رفضًا لواقع خانق، كما قد يكون نتيجة أفعال إجرامية، سواء أكان قتلًا متعمّدًا أم قتلًا خطأ، وقد يُنظر إليه أحيانًا بوصفه «موتًا رحيمًا» يُبرَّر بدافع إنهاء الألم والمعاناة.

وهكذا يغدو الموت مفهومًا متعدد الأبعاد، تتداخل فيه المقاربات الأخلاقية والإنسانية، وتتباين دلالاته باختلاف التجارب والرّؤى، وفي هذا الإطار، يبرز ما يُعرف بـ(لموت الرحيم) بوصفه إحدى أكثر صور الموت إثارةً للجدل، لما يحمله من إشكالات أخلاقيّة وإنسانيّة وفلسفيّة عميقة، فهو لا يُقدَّم باعتباره نهاية طبيعية للحياة، ولا فعلاً عدوانيًا مباشرًا، بل يُطرح غالبًا في سياق المعاناة القصوى والألم الجسدي أو النفسي الذي يفقد معه الإنسان قدرته على الاحتمال، فيغدو الموت — في هذا التصوّر — خلاصًا من العذاب لا رغبة في الفناء. ومن هنا تتقاطع تمثّلات الموت الرحيم مع أسئلة الكرامة الإنسانية، وحدود التدخل البشري في المصير.

«إنّ القتل الرحيم*، الموت الرحيم، رصاصة الرحمة، القتل بدافع الرّحمة كلّ تلك العبارات تدلّ على أمر واحد هو: إنهاء عذاب مريض استحال شفاؤه».[1]

أول استخدام واضح لمصطلح القتل الرحيم* يرجع للمؤرخ "سوطونيوس" Suetoninus الّذي وصف كيف مات الإمبراطور وأغسطس بسرعة بدون معاناة في أحضان زوجته ليفيا، مما حقق الموت الرحيم الّذي كان يرغب فيه، وكان أول استخدام لكلمة القتل الرحيم في سياق طبي من قبل فرنسيس بيكون في القرن 17 للإشارة إلى وسيلة موت سهلة وسعيدة وغير مؤلمة، حيث تكون مسؤولية الطبيب لتحقيق المعاناة البدنية من الجسم، وأشار بيكون إلى القتل الرحيم الخارجي حتى يميزه عن المفهوم الروحي الّذي يعني «التحضير للروح» اما تعريف مصطلح القتل الرحيم فهو مشتق

ولقد أثار موضوع الموت الرحيم جدلا واسعا في الأوساط الاجتماعيّة والطبية والثّقافيّة والفلسفية فتعددت الآراء بين الأباحة والتحريم، إلاّ أنّ الدّين كان مستقرا على الرفض فقد عارضت جميع الأديان فكرة القتل الرحيم واعتبرته جريمة في حقّ الإنسانيّة، والآيات والأحاديث كثيرة مثل قوله تعالى: ﴿**مَن قَتَلَ نَفْسًا بِغَيرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِي الأَرْضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ النّاس جَمِيعًا، وَمَنْ أَحْيَاهَا فَكَأَنَّمَا أَحْيَا النّاس جَمِيعًا**﴾.[1]

فالقتل هو القتل غير مشروع مهما تنوعت صفاته ومسمياته، وتجدر الإشارة إلى إن القتل الرحيم له صورتان صورة إيجابيّة «**تقتضي تدخلا إيجابيا من الطّبيب لإنهاء حياته**».[2]

وصورة سلبية عكس سابقتها «**لا تقتضي سوى ترك الطّبيب معالجته المريض او إيقاف العلاج عنه، حتى يفارق الحياة**».[3]

إنّ داء الطّاعون الّذي أصاب مصر في رواية مسغبة جعل الأطّباء أمام معضلة أخلاقية خطيرة ومؤلمة، هل يتّجهون نحو إنقاد من يملكون فرصة أكثر النّجاة، كفئة الشّباب، ولكونهم الأكثر خدمة للمجتمع؟ أم يُمنح كبار السّن حقهم الكامل في الرّعاية الصّحية رغم ضعف احتمالات شفائهم خاصّة مع نقص الوسائل والأجهزة والمعدّات الطّبية؟ هل تعطى أجهزة التّنفس لمن يُحتمل أن يعيش أكثر وتضيع البقيّة؟ وهو ما حدث في الوقت الرّاهن في معظم دول العالم، وفي وقت مضى وبالتّحديد في العصر الاغريقي أين كان يعيش مِن النّاس من يتمتّع منهم بسلامة جسدية فقط، ذكر "أفلاطون" في كتابه الشّهير الجمهورية «**أن الّذين تنقصهم سلامة الأجسام يكفي أن يتركوا للموت**»،[4] وقد كان الأطفال اللذين يولدون بتشوّه خلقي يتركون للموت على جبل (تايجتوس)، بدعوى تنقية المجتمع من المرضى

أما مصطلح القتل الرحيم euthanasia فهو مشتق من كلمة يونانية تعني الموت الجيد أو الموت اليسير، أو الموت الكريم، فالقتل الرحيم يكافئ الموت الرحيم وهو التعبير الطبي المعاصر، يعني تسهيل موت الشخص الميؤوس من شفائه بناء على طلب مقدم من طبيبه المعالج إذن القتل الرحيم باليونانية يعني (الموت الجيد) وهو مصطلح يشير إلى ممارسة إنهاء الحياة على نحو يخفف من الألم والمعاناة» [1]

[1] عماد الدين ابراهيم عبد الرزاق: **أخلاق البيوطيقا والقتل الرحيم**، مؤلف جماعي الأخلاقيات التطبيقية جدل القيم والسّياقات الراهنة للعلم منشورات الاختلاف، ط1، 2015، ص 122.

[1] سورة المائدة: الآية 32.

[2] أحمد فتحي يوسف أحمد: **حكم القتل الرحيم لكبار السن المصابين بفيروس كورونا المستجد**، (كوفيد 19) دراسة فقهية مقاصدية، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بكفر الشيخ، ع 5، 2021، ص256.

[3] المرجع نفسه: ص365.

[4] **جمهورية أفلاطون**: تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الأسكندرية، 2004، ص94.

وتخليصهم من الآفات، فالمجتمع بحاجة إلى الأصّحاء اللّذين يخدمونه، فالطّواعين والجوائح تشترك في كونها ظواهر صحيّة كاشفة لاختلالات البُنى الاجتماعيّة والاقتصاديّة والصّحيّة، وتبرز هشاشة الأنظمة المؤسّساتيّة في مجابهة الأوبئة والتّصدي لها، ممّا يجعلها موضوعا متكرّرا في التّاريخ وإن اختلفت أسبابه وتداعيته.

إنّ التّفكير البدائي اللّائنساني ما بَرح قائما ليصدح – من جديد- في الدّولة المصرية في العهد الفاطمي، فقد وضع وباء الطّاعون الأطّباء على بوّابة الضّمير لا العلم، فلم يكن للطّبيب "عبد اللطيف البغدادي" خيارا فقد كان وجلّ الأطباء في حيرة شديدة «**لم أكن أدري أنا ولا أي من أطبّائي أو الأطبّاء الآخرين من نعالج ممّن نترك (...) لقد كان امتحانا عسيرا، فإذا يمكننا أن ننقد عشرة في اليوم مثلا من الموت فلماذا لا نختارهم من الشّباب، أو أولئك الّذين كان الطّاعون في مراحله الأوّلى، ولكي لا يتمكن من الرئتين ففرصة شفاء هذا النوع من النّاس أكبر بكثير (...) لقد كان اختبارا حقيقيا وضعنا أمامه نحن الأطباء من نختار من يعيش؟ وكنا نعرف أنّنا لن نستطيع أن نُنقد الجميع، وإذا فالسّؤال الّذي يتبع السّؤال الأوّل: من نترك لكي يموت؟**[1]

لقد تحدّث السّارد "عبد اللطيف البغدادي" عن هذه المحنة الّتي جعلت الأطبّاء يشرّعون (القتل الرّحيم السلبي) أي أن يُترك المريض دون رعاية كافية، فهذا الوضع لم يكن يرق لأصحاب الضمائر المهنيّة والإنسانيّة الحيّة،

خاصة أنّ الأطبّاء وضعوا في موقف يتجاوز قدراتهم العلاجيّة، يختارون من لهم الحق في العيش ومن يتركون للموت.

هذه المفاضلات القاسية كشفت هشاشة التّوازن بين الواجب الإنساني والاعتبارات الأخلاقيّة، فالطّاعون لم يرحم الضعفاء وجعل الطّبيب في صراع انساني غاية في التّعقيد، وكلّما توغّلنا في مشاهد الرّواية كلّما ازدادت المشاهد قُبحا، "فذرية" حبيبة "البغدادي" السرّيّة مارست دور الممرّضة القاتلة الّتي تدسّ السمّ لمرضاها في الأكل، بصفتها الطّبّاخة الوحيدة في البارمستان حتى تخلصهم من عذاباتهم، وحتى ترتاح من صراخهم المتكرّر والمفجع، وبطريقة شنيعة تنهي حياة عدد كبير من المرضى يتعرضون للتقيأ والتجشّأ وسط ذهول الأطباء والممرضين و من حالتهم.

«**بالفعل كما كان متوقعا أنّه السّمّ هذه السّفاحة تضع السّمّ في طعام المرضى إذا! (...)، قالت بكل هدوء إنّه السّمّ بلعت ريقي بصعوبة لأسأل وأنا مذهول السّمّ؟ تقولين السّمّ؟**».[2]

[1] أيمن العتّوم: المصدر السّابق، ص130

[2] المصدر نفسه: ص127.

تعثّر الطّبيب في رباطة جشأه، حين باغتته الحقيقة الصّادمة بصفعة باردة: حبيبته الغامضة قاتلة، واستمرّت هذه المجرمة في قول الحقيقة بكلّ وقاحة وبلاموارية، وقد خلعت عنها رداء الخوف والحياء، «**نعم يا عبد اللطيف إنّه السّمّ، أنا أضع السّمّ في الطعام من أجل أن أقطع حبل الحياة الواهن في أرواح هؤلاء المساكين وتقتلينهم؟ (...) إنني أوفر لهم موتا سريعا، أنت لا تحس بهم مثلي، إن صرخاتهم من الألم لا يمكن معرفة من يختبئ خلفها من معاناة إلا إذا مررت بحالتهم، أنا عشت هذه الحالة مع أبي أنت لا تعرفها**»[1]. لم يتقبل الطّبيب الفكرة، ولن يتقبلها شخص عاقل، وانهار من هل ماسمع، فصرخ قائلا:

«**أنت قاتلة، بل أنا أسدي لهم خدمة لا يمكن أن تسديها أنت لهم مع كلّ علمك في الطبّ وأدواته وخدعك في علاجهم**».[2]

صُعق الطّبيب من هول ما سمع، ومن المرأة الّتي كان يثيره غموضها ويزرع في قلبه الشّكّ ،لكنّه لم يصدق كيف للمرأة الّتي آواها في بيته أن تتحوّل الى مجرمة، تقتل بلا هوادة، حتى أنّه توجّس خيفة من أن يكون سُمّم كالبقيّة، لكنها طمأنته قائلة:

«**لاتخف لم أضع لك السّمّ أريد أن أشاركك في خداع النّاس عن طريق أملهم الكاذب بك في مداواتهم، أنا لن أقتل الأمل في النّاس، أنا أقتل فقط – الشّيطان– في المرضى هذا الشّيطان المسمّى بالطّاعون يتلذذ بتعذيبهم**».[3]

لقد اتّخذ «الموت الرّحيم» في هذا المشهد صورةً أشدّ فظاعة من سابقتها، إذ لم يأتِ بوصفه فعل شفقة أو تخفيفًا للألم، بل تجلّى في هيئة جريمةٍ مكتملة الأركان، قائمة على سبق الإصرار والتّرصّد. ويطرح الكاتب، من خلال هذه الصّورة، تساؤلًا أخلاقيًّا عميقًا: كيف يمكن للاختلالات النّفسيّة الّتي يتشكّل بها الفرد أن تدفعه إلى ارتكاب فعل القتل ببرودٍ كامل، دون أدنى تفكير أو شفقة أو تروٍّ؟

ويتجلّى ذلك بوضوح في شخصيّة «دريّة»، الّتي كانت تعتقد أنّها تُخلّص مرضاها من معاناتهم، وتقدّم لهم «خدمةً إنسانيّة» عبر تعجيل موتهم، بحجّة أنّهم ماضون إلى الهلاك لا محالة. غير أنّ هذا التّبرير لا يعدو كونه وهمًا أخلاقيًّا، يشرعن القتل تحت غطاء الرّحمة، ويُضفي على العنف مسمّىً مُلطَّفًا يُخفي قسوته الحقيقيّة. فبهذا الفعل، لا

[1] المصدر السّابق: ص 127.

[2] المصدر نفسه: ص 127

[3] المصدر نفسه: ص 127.

تُنهي دريّة عذابات المرضى، بقدر ما تمارس قسوةً عمياء تضع حدًّا لحياتهم، وتتدخّل تعسّفًا في مشيئة الله الّذي انفرد بتحديد الأجل والمصير.

ويظلّ «الموت الرّحيم»، مهما تعدّدت تسمياته أو تبدّلت مسمّياته، من أقبح أشكال الموت في معناه الأخلاقي، لأنّه ينقل سلطة تقرير الحياة والموت من الإله إلى الإنسان، في فعلٍ مشوب بالتّعالي والجبروت. فهو لا يقوم على الرّحمة بقدر ما يقوم على نفي إنسانيّة الآخر، وتحويله إلى موضوعٍ لقرارٍ فرديّ متسلّط، يتجاوز الحدود الأخلاقيّة والدّينيّة، ويُفرغ مفهوم الرّحمة من محتواه الحقيقي.

وبذلك، يكشف الكاتب أنّ «الموت الرّحيم» ليس سوى وجهٍ آخر للعنف المقنَّع، حيث يُمارَس القتل باسم الإحسان، وتُرتكب الجريمة تحت ستار الخلاص، في مفارقةٍ أخلاقيّة فادحة تُعرّي هشاشة الضمير الإنساني حين ينفصل عن القيم الرّوحيّة والإنسانيّة الجامعة.

د. الخوف في زمن الأوبئة

لقد أتقلت كورونا كأهل المواطنين عامّة والأدباء خاصة لشعورهم بالرغبة في استغلال وقت الفراغ المضني، وهو ما جعل الكاتب التونسي "حسونة مصباحي" كغيره من الكتاب يقضون جلّ يومياتهم في الكتابة، فهي بمتابة الملجأ الّذي يحتمي فيه من خطر الأمراض النفسيّة قبل الجسدية، ففي رواية يوميات الكورونا يسجّل الكاتب بعض شذرات عن واقعه المعيش، وما يعانيه الإنسان المقهور من الأوضاع الاجتماعيّة والسّياسية إلى جانب النفسيّة، فهو يجترع إحساس المعاناة من الأوضاع، فضلا من الخوف من مآلات المرض وانعكاساته على نفسيّته، ومن بين المخاوف الّتي يعيشها الكاتب الأبتعاد عن وطنه، فقد عاش في ألمانيا فترة ليست بالقصيرة، فاستبد به الخوف لرجوعه لبلاده في فترة (كورونا)، فأصبح يرى كوابيس تمتزج فيها الأمكنة والأزمنة التونسيّة مع الألمانيّة يسجّلها في اليوم الموالي في يومياته، ففي حلمه الأوّل يرى أنه ضيع حقيبته بعد عودته إلى تونس، ليجد أهله مغتاضين، حملوه تهمة بيه بيت والده، وكوابيس بالكاد يتخلص منها من خلال الكتابة.

يجسّد الكاتب حالة الخوف والاختفاء من خلال شخصية "قيس السّعيد" الّذي اختار الهروب في فترة كورونا فلا أحد من التونسيين يعرف مكانه، في الوقت الّذي كان ينبغي عليه الظهور على شاشات التلفاز لتحفيز النّاس

وتشجيعهم على التّضامن والتعاون في مكافأة الداء «**ها أنه يختفي فلا أحد يعرف إن كان معتكفا في بيته بضاحية المنيهلة او مختفيا في قصر قرطاج أم هو ضائع بينهم**».[1]

وبعد ظهوره أبدى خوفه من (كورونا) وامتعاضه من خلال الخطب والتصريحات الّتي يلقيها بلغته الرّكيكة على مسامع المواطنين البسطاء، فقد كان كما وصف الكاتب «**يلقي خطبا متشنجة مخاطبا المشاعر والغرائز البدائية ومطلقا تصريحات وعبارات تشي بالتحريض على الفوضى، وعلى النيل من الدولة ومؤسساتها**».[2]

فخوفه ومنهجه السّياسي على حد تعبير الكاتب يقوم على الشّعبوية والاقتراحات العشوائية الّتي تهدّد الأمن والاستقرار في البلاد، كما تنشر الفوضى بين المواطنين، وكلّ هذا من شأنه أن يضعف عمل المؤسّسات الّتي تديرها الدّولة.

هـ. المركز والهامش

جعل الكاتب "خالد توفيق" موضوع الوباء مناسبة من أجل الغوص في الذات البشريّة وكل ما ينتابها من مخاوف فهي في صراع دائم بين أناها والآخر، من خلال الطّبيب الشاب المصري "علاء عبد العظيم" وعلاقته مع زملائه الأطباء، ونظرته لنفسه، فعلى الرغم من ذكائه الحاد ونجاحه في كلّ المهمات الّتي أُسندت إليه لاكتشفاء مصدر الوباء، إلّا أنه يشعر بالتمييز بينه وبين أقرانه الغربيين، فنظرتهم إليه لا تخلو من اللامبالاة والتّحقير والازدراء، فظل يقاوم شعوره بعدم الانتماء إلى المكان وبتساط الأخروتفوقه عليه، وشعوره بالعجز **powerlesness** «**وهو شعور الفرد باللاحوّل ولاقوّة وعدم استطاعته التّأثير في المواقف الاجتماعيّة الّتي يواجهها ويعجز عن السيطرة على أفعاله ورغباته فلا يستطيع تقرير مصيره وإرادته بيديه، تحددهما عوامل في حقول خارجة عن إرادته الذاتية**».[3]

والطّبيب الشّاب "عبد العظيم" يعاني الاغتراب واللّامبالاة من زملاءه في العمل، والعلاقة الّتي تربطه بهم محدودة تقتضيها موجبات العمل، ومن بين الأمثلة الّتي تؤكد حالة اللامساواة بين العربي والغربي المعاملة الباردة الّتي كان يتلقاها من فريق عمله.

[1] حسونة مصباحي: **يوميات الكورونا**، المصدر السّابق، ص18.

[2] المصدر نفسه: ص20.

[3] ينظر: عبد اللطيف محمد خليفة: **دراسة في سيكولوجية الاغتراب**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2003، ص35.

«لا أعرف إن كان الجمع يعرف "عبد العظيم"، لكنّه قام بمهمّات ناجحة كثيرة، أضف أنه نشط وأنه عربي هـ قال الصيني بالفرنسية كاشفا عن أسنانه البيضاء النضيذة: مفهوم مفهوم، إنّه صالح للفريق». [1]

«هنا قررت أن أفتح فمي فسألت بتهذيب: أي فريق؟

تعالى صوتي إلى درجة تشبه الصّراخ، أي فريق ياسيدي؟»[2]، فعلى الرغم من سؤاله مرارا وتكرارا لا أحد يجيب، وقوبل باللّامبالاة.

«كأنما هو قد شرح لي الأمر ألف مرة من قبل لكنني أحمق، قال بارتليه في هدوء يوقع بعض الاوراق: «الفريق هـ طبعا».[3]

فقد دُفع علاء إلى الفريق دفعا دون سؤاله عن رأيه طالما هو ملائم للفريق الّذي يريدون تشكيله، وما عليه إلا الانصياع إلى الأوامر شاء أم أبى.

يبرز الصراع بين الأنا والأخرفي نظرة الغربي للعربي ونظرة العربي لنفسه، فعلى الرغم من قوّة شخصية "علاء" وذكائه إلّا إن زملائه لا يعاملونه المعاملة الّتي يستحقها، وهذا يرجع للنظرة الفوقية الّتي يبديها الغرب إزاء العرب، كما أن علاء يشعر بتفوق الآخرين عليه، وهذا الشعور يشكل هاجسا أحبط محاوّلاته للمضي قدما وللتطور، فالإنسان العربي يشعر دائما بهدم الذات وازدراء نفسه، أمام الآخر، «**قال في غيظ: هذا ما يحدث في بلادكم الثرية (...) ألست فرنسيا؟**

لكنه لن يحدث هنا أبدا ..! ابتلعت مجاملته في صبر.. أنا فرنسي برغم ملامحي المصرية الّتي لا يخطئ فيها كفيفان.. ولم أرد إخباره أننا فقراء مثلهم».[4]

فيها كفيفان.. ولم أرد إخباره أننا فقراء مثلهم».[5]

---

[1] خالد توفيق: **وباء** ، المصدر السّابق، ص51

[2] المصدر نفسه: ص52

[3] المصدر نفسه: ص52

[4] المصدر نفسه: ص79.

[5] المصدر نفسه: ص79.

فعلى الرّغم من التّفاوتات بين العرب والغرب في الملامح، إلّا أنّ الجمال يظلّ خاضعًا للذوق، فالفروقات الفردية بين البشر كثيرة ومتباينة، غير أنّ الإنسان العربي غالبًا ما يشعر بأنّ العربي أجمل وأرقى، إذ يربط تفوّقه بانتمائه إلى العروبة، الّتي فُضّلت على غيرها من الأجناس، فقد اختار الله تعالى النبيّ محمّدًا ﷺ عربيًا، ولن نخوض في أسباب اختلاف النّاس وأشكالهم، فذلك أمرٌ قدريّ، والمقام لا يتّسع للخوض فيه، إنّما هدفنا هو إبراز رؤية العربيّ لنفسه ومدى تعظيمه للآخر، فحتى وإن لم يعترف في قرارة نفسه بأنّه أدنى شأنًا من الغربيّ، إلاّ أنّه يشعر بذلك في لاوعيه، على الرغم من ويلات الغرب وجحيم حروبه، غير أنّ الصورة النمطية عن تفوّق الغرب فرضتها الظروف التاريخيّة الّتي عاشها العربيّ منذ قرون، خاصة بعد تخلّفه عن ركب الأمم، بعدما كان الأقوى في عصر نهضته في القرون الوسطى وما قبلها.

وإذا انتقلنا لرواية زراييب العبيد "لفدوى بن شتوان" وجدنا أنها تتقاطع مع رواية "أحمد خالد توفيق" في طرحهما لقضيّة المركز والهامش غير أن الرّواية طرحت قضيّة المركز والهامش من منظور اجتماعي.

تنطلق زراييب العبيد من ثنائية العبد والسيّد ، لتكتب مأساة الإنسان الأسود الّذي تُسلب حقوقه وتُطمس هويّته وأصوله، لا لشيءٍ سوى لأنّه يختلف عن البيض في لون جلده ونوع عرقه، ولهذا جاءت زراييب العبيد لتجعل ذلك الصوت المكتوم مسموعًا، صوت الهامشيّ الّذي لا يُصغى إليه جيدًا، ليُسمع كي تتزحزح وضعيّته قليلًا، علّه يقترب من المتن أو المركز.

وتركّز الرّواية على الصراع بين المركز والهامش الّذي يعيشه الفرد الأسود، إذ يعاني من ظلم الاستعمار وقهره وسطوة الوباء وانعكاساته. فقد حُرم هذا الفرد من الحقّ في العيش والاختيّار، وكأنّه مسلوب الإرادة.

تفقد "تعويضة" طفلها الرضيع الّذي يموت في بيت الأسياد من شدّة الظمأ، وعلى الرغم من كونه حفيد العائلة، فإنّ الأب "محمد" حين يعود من رحلته التجاريّة ويعلم بما حلّ بابنه، يوغر الحزن صدره ويغرق في حسرةٍ كبيرة. وتجمع الرّواية بين الأضداد وتوحّدها في الألم والحزن، لتبرهن على أنّ مأساة الإنسان واحدة.

وانطلاقا من ثنيائية العبد والسيد تبدأ رواية زراييب العبيد، لتكتب مأساة الإنسان الأسود الّذي تسلب حقوقه وتطمس هويته، وأصوله، لا لشيئ سوى لكونه يختلف عن البيض في لون الجلد ونوع العرق.

«ولأجل هذا أتت زراييب العبيد لتجعل ذلك الصّوت المكتوم مسموعا، صوت الهامشي الّذي لايسمع جيّدا، يُسمع كي تتزحزح وضعيته قليلا، لربّما تصل للمتن أو المركز».[1]

[1] هويدا صالح: **الهامش الاجتماعي في الأدب قراءة سوسيو ثقافية**، رؤية للنّشر والتّوزيع، ط1، 2015، ص26.

وتركّز رواية زراييب على الصّراع بين المركز والهامش، الّذي يعيشه الفرد الأسود الّذي يعاني من ظلم الاستعمار وقهره وسطوة الوباء وانعكاساته، فقد حرم الفرد من الحقّ في العيش والاختيّار وكأنّه مسلوب الإرادة، تفقد "تعويضة" ابنها الرّضيع الّذي يموت في عائلة الأسياد من شدّة الظمأ، وعلى الرّغم من كونه حفيد العائلة، عند عودة "محمد" من رحلته التجّارية يعلم ما حلّ بابنه فيوغر قلبه ويغرق في حسرة كبيرة، الرّواية تجمع بين الأضداد وتجعلها يشتركان في الألم والحزن، لتبرهن على أن مأساة الإنسان واحدة، على الرغم من اختلاف حجمها، فإحساس الأمومة الّتي ولدت وربّت لا يقارن بإحساس السيد الّذي لم ير ابنه حتّى، رحل دون عودة.

تهرب "تعويضة"من الماخور، وهي بدايتها الأوّلى نحو التّغيير والتّحرّر رغم أنّها تعلم في قرارة نفسها أنها منبوذة من مجتمع الأسياد الّذي لا يرحم « **صحيح أنّ الله لن يستجيب لعاهرة، لكنّه يعلم أنّني جُعلت جارية وعاهرة لم يكن شيئا باختيّاري أنا مثلك لم أقرر شيئا لي. أنا عاهرة سوداء وأنت لقيط أبيض** (...) **هكذا سيروننا**».[1]

وعلى الرّغم من حزنها وألمها إلّا أنّها لم تستلم لمصيرها العبثي، وفضّلت الخروج من غابة الوحوش البشرية، فهي السّبيل الوحيد لاستنشاق الحرّية، تخاطبها صديقتها مشجّعة إيّاها على اللّوذ بالفرار.

«**كثيرون يفرّون بلا بطاقات عتق ويختبؤون في زراييب العبيد بأسماء وهيئات جديدة كي لا يترّقبهم أحد، إنّها فرصتك الثمينة، الحرّية أو اللاّحرية، لن تخسري بعدها شيئا**».[2] تجسّد الكاتبة من خلال هذا المقطع تناقضاً أخّاذاً، تمثّل في اختيار " تعويضة "الهروب كخيارٍ للنجاة مقابل فقدان الهوية، أيّ تبادلٍ بين البقاء الجسدي والضياع المدني/الاجتماعي.

فعبارة إنّها فرصتك الثمينة، توجّه النصّ إلى المتلقّي مباشرة، ما يمنحه طابعًا استنهاضيًّا، استرجاعيّاً وكأنّ القارئ يُعرض عليه خيارٌ وجوديّ، فالتّوازي الحريّة أو اللّاحرّية يضع القارئ أمام ثنائيّة قاسية تُنتجها أنظمة الظّلم، فالحرية ليست دائمًا اختيارًا واضحًا، وفي بعض الأحيان تتحوّل إلى وهم أو منحة مشروطة، لذلك فضّلت "تعويضة" الاختباء باسمٍ جديد يرمز إلى الهوية المستعارة كآلية مقاومة، لكنّها في الآن نفسه تبرهن على استمرارية التّهميش.

[1] فدوى شتوان: **زراييب العبيد**، المصدر السّابق، ص 310.

[2] المصدر نفسه: ص 315.

و. الجحيم هو الآخر

إنّ فيروس (كورونا) جعل العالم أجمع في مواجهة الموت، ففي الوقت الّذي كان فيه الإنسان يعمل لدنياه غير آبه لموت قريب له أو جار ويرى الموت حالة طبيعيّة تطرأ من فترة لأخرى وتدقّ جميع الأبواب، أصبح يشاهد الموت صباحا مساء، في كلّ خطوة يخطوها، وفي كلّ هواء يتنفسه، ممّا يجعله يفكّر في العزلة المطلقة بالأبتعاد الكلّي عن البشر، وتطرح هذه المعضلة إشكال وجودي يتمثّل في كون الجحيم هو الأخرعلى حدّ مقولة "سارتر" الشّهيرة، فالبشر هم الجّحيم نفسه، فقد أصبح الاحتكاك مع الآخرين يهدّد وجودنا، فحتّى الهواء الّذي كنّا نستنشقه بات موبوءا يلوّث نقاء الطبيعة وصفاءها، فالأبتعاد عن الآخرين هو سبيل الخلاص والنّجاة بالنّفس من موت قريب جدا.

لقد ضيّق فيروس (كورونا) من دائرة العلاقات الاجتماعيّة وجعلها مشحونة بجوّ من التّوتر والقلق، حتّى بين الأقارب الأقرباء فيما بينهم، تعبّر رمادة عن وضعها العائلي الجديد «**في بيتنا أيضا تغيّر الوضع كلّما عطس أحدهم أو سعل حمّى عاديّة تغيّر نظام البيت**».[1]

«**كيف أصبح هذا البيت خاليا من كلّ لمسة أو حتّى من أيّة صرخة، أهي لعنة العائلة أم لعنتي، أهو الموت الأعمى الّذي سرق كلّ شيئ وتركني ليمعن في تعذيبي**».[2]

فحتّى بيت الطّبيبة" رمادة" صار باردا جافّا يحيط به الخوف من كلّ مكان لاحياة فيه، فالكوفيد قتل الأواصر الإنسانيّة الّتي تحاول أن تتمسك بحبل النّجاة، وعمّق من حجم التّباعد الجسدي والوجداني.

إنّ الأمر لا يتعلّق بوباء تحوّل إلى جائحة فتكت بالأرواح، بل القضيّة أعمق من ذلك، إنها تتعلق بانقلاب جذري في المعارف والأفكار وحتى المعتقدات وفي مختلف الميادين.

ز. نسق الحب

الحب؛ تلك العاطفة القوّية الّتي تجتاح نفس العاشق لتغمره بالدفئ والسّعادة وتجذبه للطرف الآخر، نوع من السّعادة والرضا تتحقق باتفاق الطرفين وانسجامهما روحيّا ومعنويا، شعور يملأ شغاف قلب المحبّ ويسكن نفسه الملتاعة المهووسة بالمحبوب، مجموعة من المشاعر المعقدة، لهفة مهلكة، شعور عظيم يحمل معاني فيّاضة، وعلى الرّغم من أنّ

[1] واسيني الأعرج: **ليليات رمادة**، المصدر السّابق، ص17.

[2] المصدر نفسه: ص35.

الأقلام أجادت في وصف الحبّ، إلّا أنّه يصعب إيجاد تعريف دقيق له، فهو غامض وغيبي، لذلك قيل أنّ الحب كالموت لا نعرفه إلاّ إذا حضر.

قد جمع الكاتب "ابراهيم رسول" من خلال رواية خفافيش كورونا بين رصيص العشق وسطوة الوباء، «**فأعراض الحب هي نفسها أعراض الوباء**»،[1] على حدّ تعبير "غابريال غارسيا ماركيز"، وبقدر ما يحمل الحب من مشاعر إيجابيّة فقد يحمل الحزن والكآبة والعِلّة الّتي ترهق نفس العاشق وتحبطه، كذلك يفعل الوباء.

يأخدنا الكاتب في رحلته مع خفافيش كورونا لنجوب الظّلام الدّامس ونكتشف بشاعة الإنسان ودونويته الّتي تجعله يستغل الأزمة لينفث سمومه وينشر شروره في كلّ مكان، فيتحوّل إلى أكبر متاجر بالأزمة، فينفلج قليل من النّور ينبعث من الظّلام الدّامس الّذي خلّفه نفوس البشر، ليبعث الأمل فينا من جديد، ولنكتشف أنّ العالم ثناءيات ضدية؛ ليل ونهار خير وشر حب و كره، حياة وموت، فالنّفس البشريّة المتقلبة في صراع دائم مع الوجود.

يعيش "سيف" طفولة مرهقة في ظل غياب الأب مما جعله في بحث دائم عن الأمان والحب، فبات لا يفرّق بين الحبّ الماجن والحبّ العفيف، فتلقيه فورة الشباب في مخالب الشّهوات والمحرّمات، هاهي "هيفاء" الشابة الفاتنة الّتي تغري الرجال من أجل تحقيق مآربها وطموحاتها، تجذب "سيف" بأنوثتها حتى يقع فريسة سهلة لها.

«**كانت فاتنة، لم أتمالك نفسي يومها حتى سقطت في بحر الرذيلة**»[2].

وعلى الرّغم من وقوعه في شراك الشهوة والغريزة، يستفيق ليجد حبّه المنشود مع "خديجة"، فيجعلها زوجته. ورغم الصعوبات التي شهدتها هذه الزيجة، يظل حبها حاضرًا في أحلك الظروف، إذ كانت له عند إصابته بالوباء خير سند وملاذ. فهل يطلب الإنسان في مرضه غير شخص يقف إلى جانبه ويخفف عنه آلامه؟

«**إنّها تدخل لتكلّمني عن حالّتي وتتابع نسبة الأكسجين، أخدت تشجّعني كثيرا أن أصمد وأقوى وأكون شجاعا، المرض هو فيروس ضعيف وجبان ومخنّث، أنت رجل ولا بدّ لك أن تهزم هذا الكائن الغريب**».[3]

---

[1] غابريال غارسيا ماركيز: **الحب في زمن الكوليرا**، المرجع السّابق، ص62.

[2] ابراهيم رسول: **خفافيش كورونا**، المصدر السّابق، ص 167.

[3] المصدر نفسه: ص159.

لقد تركت الكلمات في نفسه أعظم الأثر وكانت له حافزا للتّحلّي بالقوّة والشّفاء، حتى إنّه نسي مرضه، «**صرت لا أنام اللّيل منتظر قدوم فاتنة تنشر أريجها على لتخترق رئتاي، ليطرد فيروس كورونا الّذي استقر في رئتاي**».[1]

يجعلنا الرّوائي نتساءل هل يمكن للحبّ أن يخفف من فظاعة الموت ورائحته الّتي تُزكم النفوس؟ وكيف للحبّ أن يتحوّل إلى مناعة تمكّن الإنسان من مجابهة الموت والعودة للحياة بنفس جديد، فقد عاد "سيف" للحياة لمجرّد رؤية حبيبته زوجته "خديجة" على الرغم من انفصال دام لسنوات.

لقد وضعه الوباء أمام اختبار مفاده أن الحبّ هو القوّة الدافعة للوباء والأداة المثلى للمقاومة وتحدي الموت في زمن لايتسع للحب، زمن أُغتيلت فيه الإنسانيّة وتكاد أن تندثر.

لم يكن "سيف" يريد الخروج من المستشفى، فهو المكان الوحيد الّذي يجتمع فيه مع حبيبته الّتي تأبى إلّا العودة إليه، لكنّها ترمقه بنظرات حانية لتعاطفها مع مرضه، هذه النّظرات كفيلة أن تنسيه عذاباته وآلامه، لقد تحوّل الحب في نفس "سيف" إلى مناعة تحجب غمامة اليأس والحزن عن نفسه، وينسى بها رهبة الموت وقسوته.

يعود بنا الرّوائي إلى عالم "غابريال غارسيا"مركيز في رائعته الحبّ والموت في زمن الكوليرا، أين جمع فيها بين فظاعة الموت وقسوة الحبّ وحلاوته، ليؤكّد لنا أن الحبّ موجود في كلّ زمان ومكان ولكنّه يزداد كثافة كلّما اقترب من الموت، فالحبّ وفق هذه الفرضية لا يمكن أن تكون له قيمة إلاّ إذا اقترب من الهلاك، إنّه شعور "سيف" الّذي لم يضعف حبه لزوجته أمام اختبار الموت المر، بل تحوّل إلى ترياق للخوف، فعلى الرغم من أمله الضعيف في عودتها إليه، إلّا أنّ حبّها بمتابة حبل النجاة الّذي يتمسك به وإن كان ضعيفا مهترئا.

يربط الكاتب في الرواية بين الحبّ والموت، كأنهما وجهان لعملة واحدة، إذ يصبح الحبّ عنصراً أساسيًا في استمرارية الحياة، ويمنحها بريقها ولمعانها، بينما يترك فقدان من نحب أثرًا نفسيًا ووجوديًا بالغ العمق. فالأدب كثيرًا ما يتناول فكرة أن الحبّ قد يدفع الإنسان إلى حافة اليأس، فيصبح الخوف من فقدان الحبيب أشد وطأة من الموت ذاته. وقد تجلّت هذه الحقيقة مع شخصية "رمادة"، التي عانت من الحنين والفقد والشوق إلى حبيبها الذي أبعده عنها وباء (كورونا) ، لتصبح تجربة الحب في الرواية مرآة للصّراع بين الحياة والموت، وبين الشغف بالوجود والرّعب من الفقد، ممّا يعكس قدرة الوباء على العبث بالعلاقات الإنسانيّة وكشف هشاشة الرّوابط العاطفيّة تحت ضغط الأزمة.

[1] المصدر السّابق: ص 160.

"**الحبّ ذلك الكائن الغيبي والمصيري له سطوته السّحرية الّتي لا تقاوم، يأخذ روح العالم فيها كما ياخذ الموت الروح في عالمه**"، لكنّه نقيض مع الموت، فالموت هو الفّناء، حياة أخرى لمن يعيشها لا يستطيع أن يرويها، أما الحب فهو السّعادة والألفة بين شخصين، هو الفّناء في الحبيب، لكنه لا يهب الموت وإنّما الحياة وهما يشتركان في كون كلاهما مصدره مجهول غيبيّ.

يجعلنا الكاتب نقف بين هذه العلاقة المعلنة والخفيّة بين الحب والوباء ، كما تجسدت بين "رمادة" و"شادي"، اللذين يقف الوباء عائقا أمام حبّهما، تعارفا دون تخطيط أو شروط مسبقة، فتحابّا وتآلفا لكنّهما تكبّدا مشقة البعاد، فالوباء شبح قاتل لا يُهزم لكنه لا يميت الحبّ بل لعلّه يزيد من ضراوته وتأجّجه، وهو الّذي حدث مع "رمادة" الّتي ازداد حبّها وتعلّقها بحبيبها على الرغم من الشكّ والاضطرابات وبعد المسافات، فهي كل يوم تتوجّس خيفة من سماع خبر موته، فيجتمع الحبّ والشوق والخوف من مرض أشدّ من الوباء فتكا « **من منا سيموت أوّلا، أنا أم أنت؟ من سييّتم الأخرّ بقسوة ويصبح مجبرا على مواصلة العيش بربع عمر؟ من منّا سيقول باسطا لحب تجندت الأقدار القاسية ضده**».[1]

ترتعب "رمادة" من فكرة فقدان حبيبها، إذ تراه خلاصها من رائحة الموت الّتي باتت تفوح في كلّ مكان، ومنقذها من جحيم زوجها الّذي لم تعرف معه طعم السّعادة ولا طمأنينة الراحة.

«**لا أريد رجلا يدخلني من جديد في جحيمي اليومي القاسي الّذي تحكمه الوجهات الكاذبة والنّفاق المستشري، أريد أن أخرج قليلا من دائرة الموت لأتأكد أنّي مازلت حيّة**».[2]

فالموسيقار"شادي" هو ملادها وهروبها من واقعها المزري الّذي صنعه له والدها ببطشه وزوجها بجبروته، هو سلاحها لمقاومة الوباء والتّصدي له دون خوف، وعلى الرّغم من عثورها على حبيبها المنتظر، إلّا أنّ إصابته بوباء (كورونا) حال دون لقياهما، فقد أخده المرض للعلاج بعيدا فظل يقاوم الموت دون استسلام، «**هذا الشّبح الّذي يعبر المدينة ليلا سرقني منك، هو حبيبي شادي الرجل المبهم الّذي يغزل من الظلمة وشاحا يدثرني به من العيون والبرد، ليس إلّا حبيبي شادي الّذي يسير وحيدا صوب الخوف غير آبه بغوايات الموت**»[3].

[1] واسيني الأعرج: **ليليات رمادة**، المصدر السّابق، ص433.

[2] المصدر نفسه: ص 25.

[3] المصدر نفسه: ص34.

فرغم غياب "شادي" إلا أن "رمادة" تحاول أن تستعيد ألوان الحياة وبريقها، وتسعى لاستعادة حبّها من خلال رسائلها اليومية المشحونة بألم الفراق وعذاب الفقد، فكلّما ازداد بعده ازداد اشتياقها، تتأجج عواطفها خوفا وحبا وغيرة مخافة افتتانه بغيرها، وقد تحوّلت الرّسائل المشحونة بالحنين والعذاب إلى وسيلة تتصدّى بها الموت وتتحمّل من خلالها الشقاء.

«حبيبي شادي من أين أبدأ هذا الحنين وكيف أتغلب عليه؟ كيف أكتبك وأكتبني أمامك وأنا أقاوم موتا أصبح حقيقتنا الوحيدة، لاأفكر في ظل آخر غير ظلك الّذي يجتاحني، صمتك بمشيئته وليس بمشيئتي، لا أفكر في ظلّ آخر غير ظلّك، إليه أمدّ رأسي وأتركني أنام في الأبديّة، لا يهمّ بعدها إذا لم أعد».[1]

يتجلّى صوت "رمادة" ممزّقًا بين الرغبة الجامحة في البوح والعجز أمام الصمت القاتل والموت، غير أنّها تجد في النهاية فسحة لإطلاق العنان لنفسها، لتعبّر بحرية عن كل ما يختلج صدرها من مشاعر، مشحونة بالحنين والشغف تجاه حبيبها، في لوحة تكشف الصراع الداخلي بين الاحتفاظ بالألم والصمت، و الإفصاح عن الذات في مواجهة الوباء والموت.

فحبّ "رمادة" "لشادي" هو سبب تحملها صنوف المصائب الّتي عاشتها بما فيها (الوباء)، "فرمادة" تقاوم وتنتظر عودة حبيبها وتسعى لإسكات الخوف وإخماده، من خلال رسائلها المشحونة بالحبّ والأمل في اللّقاء من جديد، ومع لياليها الّتي تقضيها في كتابة يوميّاتها مع حبيبها، الّتي تتماهى و ليليات شوبان[2] *الموسيقية، يعود بنا الرّوائي إلى واقع (كورونا)، أين تحوّلت أغنية (بلا تشاو) Bella ciao*الإيطالية إلى تغريدة تجمع صوت الجميع في لحن واحد منسجم متناغم يغرد بالحياة على شرفات المنازل ويطفح بروح معنوية عالية تصارع أمواج الموت العاتية، فلا شيئ يطفئ

---

[1] المصدر السّابق: ص433.

- **فريديريك شوبان: مؤلف وملحّن موسيقي فرنسي الأصل، ترعرع في بولندا، لأم بولندية وأب فرنسي، ولد في مارس/آذار 1810، ودرس البيانو وأظهر نبوغا كبيرا فيه، وقدم أولى حفلاته وهو لم يتجاوز الثامنة من عمره، وأصبح اسمه معروفا حتى خارج بولندا.في نوفمبر/تشرين الثاني 1830 غادر شوبان بولندا إلى فيينا، وبعد ثمانية أشهر توجه إلى باريس، ولم يعد مجددا إلى بولندا، لكن خسارة بولندا كانت مكسبا كبيرا لباريس الّتي أصبحت آنذاك مركزا للثقافة الأوروبية والفكر والفّنون، والمنطقة الأهم في خريطة الموسيقى الرومانسية، وكان يعيش بها أهم موسيقيي هذا العصر مثل فرانز ليست، وفيليكس مندلسون، ولويجي تشيروبيني.**

بعد مدة قصيرة في باريس، أخذ شوبان مكانته بوصفه أحد مشاهير العاصمة الفرنسية، وكوّن صداقات وثيقة مع فنانيها، لاسيما يوجين ديلاكروا الّذي رسم له بورتريها شخصيا عام 1833. (شاعر البيانو فريديريك شوبان وماوراء مقطوعاته، https://www.aljazeera.net تاريخ الاطّلاع 22 جوان 2025).

- **بلاتشاو Bella ciao أغنية ثوريّة شهيرة، كتبت في ظلّ الفاشية ثورة على نظامها القمعي المستبدّ.**

جدوة الحبّ من نفوس المحبّين، والمتمسّكين بالحياة، الّذين يمارسون حبّا من نوع آخر هو حبّ الخلود، الّذي جمع فيه أفلاطون أبطاله على مأدبة الحب في حوار دار بين شخوص "سقراط"و "ديوتيما" و"أجاتون" وغيرهم لأنّ الحبّ يعني الامتلاك، فالمحب يحبّ لأنه سيمتلك الأشياء الجميلة، هو شعور "رمادة" الّتي تغار على حبيبها وتريد ضمّه إلى ممتلكاتها الخاصة فلا تشاركها فيه أحد.

تتماهى "رمادة" مع حبيبها "شادي" الّذي ترى فيه الحياة الأبدية والعالم الّذي لا ينتهي، فلاخوف من الموت بحضوره ووجوده ولا فرح وابتهاج بالحياة في غيابه، فوجوده يعني الحياة ورحيله بعيدا يعني الموت.

لقد أعطانا الكاتب ملمحا آخر عن الموت الرّمزي الّذي يحدث للعاشقين في حال انفصالهما المحتوم عن بعض، وبهذا يظهر أن الموت و الحب يلتقيان، فالموت يأخد روح الإنسان دون سابق إندار، والحبّ يدخل قلب المحبّ دون استئذان ويخطف القلب والعقل وقد يؤدي الى موت العاشق نفسيا، فالأوّل مادي يحدث فعليا و الثّاني روحي نفسي، وقد يؤدي عذاب الحبّ إلى الوفاة والدّراسات تثبت ذلك.

ثالثا: الأنساق السّياسية والاقتصاديّة في رواية الوباء

تُعدّ الأنساق السّياسية المرتبطة بالسّلطة، والهيمنة، والعنف السّياسي، إلى جانب الأنساق الاقتصاديّة الّتي تُبرز صراع الإنسان في ظلّ تحالف المال والسّياسة، من أبرز المكوّنات الّتي تتكشّف من خلالها البُنى العميقة في الرّواية العربيّة المعاصرة. وبذلك، تتحوّل الجائحة في هذه النّصوص إلى بؤرة سرديّة فاضحة، تكشف ما تُخفيه المجتمعات من اختلالاتٍ وقيمٍ مضمرة، وتفضح الفساد المستشري في المفاصل السّياسية والاقتصاديّة.

ومن هنا، تنبع أهميّة هذا البُعد في أعمالٍ أدبيّة جعلت من الوباء أداةً كاشفة لا لحالةٍ صحّية طارئة فحسب، بل لواقعٍ مأزوم يتّسم بالانهيار القيميّ، والفساد الأخلاقيّ، كفساد الحكومات، وسقوط المعايير الإنسانيّة والعدالة الاجتماعيّة، في ظلّ توحّش رأس المال، وتواطؤ السّلطة.

وبين لغةٍ تأمليّة شاعريّة لدى "واسيني الأعرج"، ورؤيةٍ واقعية تاريخيّة لدى "أيمن العتوم"، وصوتٍ أنثويٍّ صارخ عند "فدوى شتوان"، وغيرهم من المبدعين الّذين جعلوا من الوباء لحظةً كاشفة لتمزّق الذات، واضطراب العالم، نتتبّع في هذه الدراسة الخطاب القويّ الّذي تُقدّمه هذه الرّوايات، خطابًا يُعرّي البُنى الخفيّة للهيمنة، ويُسائل واقع الإنسان العربيّ في ظلّ الأزمات الكبرى.

1. الأنساق السّياسية:

❖ السّلطة السّياسية وهيمنتها.

شكل الوضع السّياسي في العراق واقعا مأزوما ارتبط بسوء تقدير الإنسان وقهره الاجتماعي وفرض السّيطرة عليه.

وفي ظلّ هذه الأوضاع المتردية وتفكك النسيج الاجتماعي وانهيار النظام السّياسي، تفتقت أقلام المبدعين الرّوائين لاسيما الشباب منهم لتخط الأ لم الّذي يعيشه الفرد العراقي ويكابده، فجاءت رواية خفافيش كورونا "لابراهيم رسول" نقدا لاذعا وتعبيرا جهريا عن فشل الأنظمة السّياسية الّتي تحكم العا لم العربي، فالكاتب باعتباره يمثل الفئة المثقفة يبدو ناقما على النظام السّياسي رافضا له، من خلال السارد الشاب "سيف" الّذي يعبر عن دناءة الأوضاع في العراق ونقص الوعي الجمعي وتباطؤ الأنشطة الاقتصاديّة وانتشار البطالة والجهل بسبب الطبقة السّياسية الفاسدة الّتي تحكم البلاد بكل ما أوتيت من استعباد، والتّطرف واللّامساواة في الحقوق والواجبات، والّنماذج متعدّدة في هذا المضمار، كون النّظام الاستبدادي لا يخصّ العراق فحسب وإنّما يسود الدّول العربيّة كافة كما سبق الإشارة إليه.

رصد الكاتب من خلال الرّواية الأزمات المتتابعة الّتي توالت على العراق لترهقه وتزيد من انهياره، وفشلها في تحقيق طموح الشباب وآمالهم في غد واعد مشرق، ممّا جعل الشّباب الثّائر يعمل على الإطاحة بالنّظام الفاسد، فيعود بنا من خلال تظاهرات حقبة الأربعينات والخمسينيات، الّتي انطلقت بقوّة بين أهالي النّجف جنوب العراق ضدّ الأحلاف الاستعمارية وتبعية الحكّام، ضربا لنظام المخاصصة العرقيّة والطّائفيّة في العراق الّذي يسجن الأبرياء ولا يحاسب المجرمين على أفعالهم (بعض الحكومات المتسلطة تغيب الحكم لدى الأفراد)، وهوما يحدث في العصر الراهن، فالاحتجاجات الّتي وقعت لم تلق صدى، وهاهي فئة الشباب قبل نشوب وباء (كورونا) وارتفاع عدد الإصابات تؤئد صوت المظاهرات وتخمد جدوته فأخذت تنهال على المتظاهرين «**بالعصي والهراوات والماء الحار، حتى الطالبات لم تسلم من العصي الكهربائية، من يومها لم نعد نتظاهر أبدا**».[1]

فحصول الوعي الجمعي السّريع بحاجة إلى فئة واعية تستطيع إيصال صوتها وتدافع عنه دون تراجع، «**فكلّ نظام سياسي يحتكر السّلطة يستبد بقراراته، فيمنع المعارضة من القيام أو يهمشها ويضيق الخناق عليها**».[2]

[1] ابراهيم رسول: **خفافيش كورونا**، المصدر السّابق، ص16.

[2] المصدر نفسه: ص165.

يمكن القول أنّ الكاتب جمع بين حقيقة الوباء كمرض يؤدّي بالجسد إلى الموت، وحقيقة الوباء السّياسي الممثل في السّلطة المستبدّة، فالسّلطة وأورامها الخبيثة تتفشّى داخل الأمّة وتفككها وقد تقتلها أيضا، مثل الورم الّذي يذهب بالإنسان ويؤدي به إلى الوفاة.

أمّا الكاتب "حسونة مصباحي" فقد أثار –هو الآخر– مسألة السّلطة السّياسية من منظور آخر، وقد عبّر عن ثورته على الأوضاع السّائدة وسخطه وغضبه، مركزّا على شخصية الرّئيس الّذي يحكم بلاده تونس، فهو لا يتوانى عن فضح مساوئ النّظام السّياسي دون خوف أو تردد وبكل حرّية وديمقراطية، فقد ازدادت صورة المجتمع التونسي قبحا إبان أزمة كورونا الّتي عرت الأوضاع وكشفت مساؤى النظام السّياسي الّذي تحكمه اللوبيات.

«**على شبكات التواصل الاجتماعي يتساءل التونسيون عن اختفاء الرئيس قيس سعيد في هذه الأيام العصيبة الّتي يعيشونها، بعد أن ارتفع عدد المصابين بالكورونا ليصل إلى عشرين حالة، فبعد الخطب الّتي ألقاها في كل من جزيرة جربة وبن قردان تم أمام مجلس الأمن القومي أتبث فيها مرة أخرى أنه يهدي بما لايعلم ولا يدري**».[1]

لقد صوّر الكاتب الرئيس بصورة سيئة واتهمه بالشعبوية والسّداجة «**إنّه صورة بشعة للشّعبوية والغباء والرجل والتحيل**».[2]

يخرج للفقراء حاملا أكياسا مليئة بالطّعام زاعما أنّه يتشبّه بعمر بن الخطاب في عهده رضي الله عنه، «**ومرة أخرى يثبت هذا المسكين أنّه يعيش خارج الواقع وخارج التّاريخ مستسلما لأوهامه وأكاذيبه الّتي روض بها من صوّتوا له ليكون في قصر قرطاج**».[3]

كما يشر الكاتب إلى القضيّة الفلسطينيّة إذ «**حرص قيس سعيد على أن يضع في البرلمان العام التونسي إلى جانب العلم الفلسطيني، زاعما أنّ تونس في حالة حرب مع إسرائيل، لذا سيقاضي بتهمة الخيانة العظمى كلّ من يتعامل معها من قريب أو من بعيد مع الكيان الصهيوني**».[4]

---

[1] حسونة مصباحي: **يوميات الكورونا**، المصدر السّابق، ص ص 17، 18.

[2] المصدر نفسه: ص133.

[3] المصدر نفسه: ص ن.

[4] المصدر نفسه: ص ن

غافلا عن الأوساخ والفضلات الّتي كثرت في الطرق وعن نقص المستشفيات وطرق العلاج الّتي يحتاجها المواطنون خلال فترة كورونا، فالأزمات والكوارث الّتي تصيب المجتمعات تستدعي تدخل الدولة بكل ما أوتيت من قوى اقتصاديّة وسياسية، وبتطافر الجهود مع وعي المجتمع، أمّا الدولة التونسية فهي في نظر الكاتب قابعة بين سوء التّسيير وإرادة الرئيس الغائبة تماما على السّاحة الدولية والعاجزة عن إدارة الأزمات وسن القوانين اللازمة، وفي ظل هذه الظروف « **فإنّه كما أكدّ الكاتب لا يزال يصرّ أن يكون في الواجهة، ويحاول أن يكون المسؤول الأوّل عن الأزمة، رغم أن الخطب الّتي ألقاها مؤخّرا كشفت عن غبائه وسطحيته وعن جهله بأبسط قواعد ونواميس السّياسة الداخلية والخارجية**».[1]

كانت شخصية "قيس سعيد" محورية في يوميات الكاتب، وفي كلّ محطّة يُذكر فيها الرّئيس نجده ساخرا متهكما، يريد أن يضع المتلقّي في الصّورة، فإلى جانب وجود كارثة الوباء الكونية فإن هناك كارثة أعظم منه هي كارثة النظام الجديد لم تزد الأوضاع إلّا سوءا

«**البارحة أطلّ قيس سعيد على التونسيين من خلال القناة الوطنية الأوّلى، ليؤكد لهم أنّه لا يملك شيئا سوى هراوة بلاغية غليظة سوف يظلّ يدقّ من خلالها على رؤوسهم على مدى الأربع سنوات القادمة**».[2]

فالكاتب ثائر على أوضاع بلاده معارض لسياستها، منهك من الأوضاع القائمة، خاصة مع مجيئ الفيروس.

ولم تكن الدّول الغربية بمنأى عن تدهور الأوضاع، فقد استطاع الفيروس فتح أعيننا على الأنظمة الفاسدة ووسائل الإعلام الكاذب وألاعيب السّياسيين، يقول الكاتب الصّحفي "إريك مونتانا "Éric Montana.

أنّ هذه الجائحة «**المزيّفة عملية إجرامية ولا شيئ غير ذلك، عندما يستيقظ الشّعب الفرنسي المهيّأ بالخوف الّذي يزرعه الإعلام في أدمغته، قد يكون الوقت قد فات**».[3]

«**إنّهم يضحّون بشعب كامل من أجل إرضاء المشروع الإجرامي للعولميين، هؤلاء ليسوا الحلّ لكلّ مشاكلنا بل السبب الرّئيس لها**».[4]

---

[1] المصدر السّابق: ص ن.

[2] المصدر نفسه: ص ن.

[3] Éric Montana: opération covid-19 une conspiration criminelle et autre mensonge d'état, 2021,p160

[4] Ibid, p160

إنّ همّ رجال السّياسة على حدّ رأي "إريك منتانا" هو تقسيم الشعب وإضعافه، حتّى يستكين وتخور قواه فلا يستطيع الثّورة على الأوضاع، فيستسلم للوضع ويرضخ له.

سيجد البشر أنفسهم من خلال هذا الفكر السّلطوي مكبّلين بقيود الاعتقال، وسيتدهور الدّخل العالمي ويتأثر المستوى الصّحي، وسيعيش العالم تحت أوامر الإبادة التّطهيريّة الّتي تفرضها الجائحة.

إنّ السّياسين حسب رأي "إريك منتانا" وغيره من الصّحفيين والكتّاب ليسوا في خدمة الشّعب بل في خدمة الأوّليغارشية الّتي تمول حملاتهم الانتخابية مقابل خضوعهم.[1]

فآلاف الملايير تراكمت وعشرات المواطنون يعيشون البؤس الاقتصادي والبطالة و الملايين من المشرّدين، ولن ننسى تدهور التّعليم، وتفشّي الظّلم واللّاعدل، إذن كلّ ما تعيشه دولة مثل فرنسا سببه جشع العولميين وجبروتهم، فهم حسب رأي الصّحفي السّبب الرّئيسي للمشاكل وسوء الأوضاع.

ولن تحقّق هذه الدولة وغيرها من الدّول الأوروبية الّتي تعاني من خطر الأنظمة الفاسدة الرّفاه المطلوب إلّا من خلال القضاء على رؤوس الفساد.

كان الاعتقاد السّائد أنّ الدول الغربيّة خاصة الأوروبيّة قادرة على تخطّي الأزمة وتوفير الرّعاية الصّحية الكاملة لمواطنيها، لكنّ كورونا فضحت الثّغرات ومساوئ التّعامل مع الأزمة ونقص الوسائل والإعدادات اللازمة.

عبّر "واسيني الأعرج" في موضع آخر عن السّلطة عن مسألة السّلطة الّتي نجدها حاضرة في جلّ أعماله الإبداعية، فلا نكاد نطّلع على عمل إلّا وجدنا المسائل السّياسية حاضرة بقوّة فيه، فكونه مثقفا فلا شكّ أنّه يعد وسيطا بين السّلطة والمجتمع، فالنّص الرّوائي منتجا للثقافة والمثقف سفيرا لثقافته، ولهذا نجد الكثير من الآراء الّتي تتحدث عن المثقف يرى إدوارد سعيد: **"إن المثقف هو من لديه أفكار يعبر عنها لغيره أي لجمهوره في محاضرة او حديث او مقال أو كتاب (...) يتمسك المثقف بقيم عليا مثل الحرّية والعدالة له ولغيره وعدم قبول الحلول الوسطى فيما يتعلّق بهذه القيم".**[2]

وهذا ما نجده حاضرا و بقوّة في روايات "واسيني الأعرج" الّتي يعكف فيها على تعرية الواقع والتّعبير عن كل صوره وفضح الفساد وتحدي السّلطة الغاشمة.

[1] Ibid, p160

[2] ادوارد سعيد: **المثقف والسلطة**، تر: محمد عناني، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 ،2006، ص11.

فالسّلطة تشغل مساحة كبرى في حياة المفكرين الأدباء والمثقفين فنجدها حاضرة بقوّة في نصوصهم الإبداعية، ولاسيما الرّوائية منها؛ إذ لاطالما كان الإنسان في صراع مع السّلطة الّتي تفرض هيمنتها، فإمّا أن يخضع وينصاع أو يثور ويتمرد، فرواية "رمادة " تكشف أوجه الصراع بين السّلطة والشعب من خلال مدينة "كوفيلاند"، الّتي تنتهج حكومتها سياسة القمع والتضييق على الشعب، فتتحكم بتحرّكاتهم بما تراه مناسبا لخدمة مصالحها وتفرض قوانين اعتباطية في التّعامل مع فترة الانكفاء والشعب غارق في بلاهته،« **مازلنا نتعامل مع كوفيد19 وكأنه صديق عاقل في الصباح عمل وعلاقات ويبدأ الانكفاء على الساعة الخامسه مساء ويستمر حتى الخامسة صباحا!ماجدوى ذلك والفيروس ينشط طوال اليوم بلا رقيب بل بإذن من وزارة الصحة والدولة**»[1].

فالدّولة تفرض سلطتها وهيمنتها على الشعب بطرقها الخاصة في فرض الحجر، والّتي تبدو للكثيرين غير مُجدية، والشعب جأهل غير آبه بمخاطر الفيروس، بل إنّ الكثيرين يعتقدون أن الفيروس إشاعات أو ضربات صديقة لا تأثير لها، فلا احترام لفترة الانكفاء الّتي لا تعد مجدية عند البعض، ولا تقبل لحقيقة الفيروس، ففي الوقت الّذي تسعى فيه العديد من الدول إلى البحث عن اللّقاح ضد الفيروس، فإن الدول العربيّة تبحث عن طرق إقناع مواطنيها بأن هناك فيروس فعلا.

وعلى الرّغم من كون الدّولة تحاول اتخاذ الإجراءات اللاّزمة للتّخفيف من تداعيات الفيروس التّاجي والّتي تبدو غير ناجعة، فهي تتعامل مع الفيروس بمرونة لكي لاتغيب حقوق الأفراد أمام اتّساع الجائحة، فتوقيف الأنشطة الاقتصاديّة يعيق استمرارية الحياة.

ومع هذه الإجراءات الاعتباطية تغرق(كوفيلاند) في براثن الموت، فعدد المصابين في تضاعف مستمر، ممّا جعل "رمادة" تتخوف من الوضع « **وضع البلاد لا تسر يادكتور... أفهم جيدا أن حكام هذه البلاد لا يريدون تخويف الشعب، لكن ما ينشر من نتائج يبين أن السّياسي مازال متحكما في الطبي والعلمي، نشروا البارحة عدد الوفيات في الأربع والعشرين ساعة الأخيرة 5 كدت أصرخ من شدة السخافة المتعبة**» [2]، **في المستشفى الكبير لوغراند هوبيتال، و11 ماتوا على أجهزة التنفس الاصطناعي؟** ومن خلال اتصالاتي بمستشفيات العاصمة وحدها، أحصينا أكثر من خمسين وفاة على مستوى كوفيلاند كلها إنّهم يدفعون بالبلاد نحو الهلاك.

[1] واسيني الأعرج: **ليليات رمادة**، المرجع السّابق، ص83.

[2] المصدر نفسه: ص241.

فهاهو في رواية (ليليات رمادة) يميط اللثام عن مساوئ النظام السّياسي وفساد الحكومات العربيّة، متخدا من مدينة كوفيلاند رمزا مستترا يجمع الأمّة العربيّة ككل«**كوفيلاند مدينة بمثابة وطن قبل أن تعود كوفيلاند ممزقة إلى اجزاء صغيرة كانت مثالا للحياة والاستقرار**».[1]

بعد كوفيد قد انسحبت الحياة من كوفيلاند بشكل شبه كلي، لقد أعموها بعدما أصيبوا بنفس العمى ووضعوا البشر والحجر والهواء والشمس في السجن الاحترازي».[2]

فقد تكون "كوفيلاند" رمزًا لأيِّ عاصمةٍ عربيّة موبوءة بالفساد السّياسي قبل البيولوجي؛ إذ أنهكتها الأنظمة المافياوية الّتي تتاجر بالأجساد والأرواح، وبالسلاح والمخدرات واللّقاحات والأدوية، وتنهب ثروات البلاد، وتطرد النخبة والفئة العالمة المثقفة، الّتي لا تجد خيارًا أمامها سوى الفرار من مستقبلٍ مجهول وواقعٍ مظلم موبوء بالفساد الأخلاقي.

فالاستغلال الواضح من قبل السّلطة وأصحاب النّفوذ، والتّوزيع غير العادل للثّروات والريع والمشاريع، هو شعارهم الوحيد، «**بل إنّ جزءا من كوفيلاند لا تسيطر عليه الدولة فقد بنت العصابة وتجار المخدرات ومهربوا الأعضاء البشريّة مدنا امتلكوها، لم يخطئ من اسماها مدلين، على الدولة إن تفرض سلطتها**».[3]

«**هناك مجتمع تحتي أنتم لا تعرفونه يا أختي، لكني اعرفه جيدا دون ان أتلوث به مجتمع القتل المنظم والدعارة الأنيقة والرفاه الفاحش والنهب القانوني، طاق على من طاق**».[4]

لقد حاول الكاتب أن يصوّر النّظام على حقيقته، مبرزا أنّ الوباء الآخر، هو وباء الفساد الأخلاقي والسّياسي، ووباء الفساد الأخلاقي هو وباء مستكين أشدّ من الوباء نفسه، يتجاوز النّطاق الصحي، وأشدّ خطراً وأعظم فتكا وأطول أمدا، فجرائم القتل كثيرة، يتمّ من خلالها وئد كل صوت يجاهر بوجود حل للقضاء على الوباء، هاهو الدكتور "هيري" يغتال ودون معرفة أسباب الجريمة ولا المجرم، كذلك البوفيسور" مليك ناصر" وهو من أهم العلماء الّذين بدلوا جهودا كبيرة واقترحوا حلولا وأفكارا ناجعة للقضاء على كوفيد.

«**كلّ الاحتفالات الّتي نظمت على شرفه كانت في القرى الّتي ساهم في إنقادها من كوفيد 2وكانت تعرف أن لا شفاء يأتي إلّا مع البروفيسور مليك ناصر مند أن بدأ كوفيد 19 وهو يصرخ غيروا هذه السّياسة**

[1] المصدر السّابق: ص102.

[2] المصدر نفسه: ص ن.

[3] المصدر نفسه: ص192.

[4] المصدر نفسه: ص 106

الكاذبة الّتي لن تقود إلا للهلاك واخرجوا من كذبة الانكفاء الجزئي؟ شيئ مضحك حكاية الحجر من12 ليلا حتى السابعة صباحا تم من مساء حتى الخامسة صباحا، وأخيرا من الخامسة مساء حتى الخامسة صباحا، كل هذا لن يغير في الوضع شيئ[1]».

فمطالبة البروفيسور "مالك" باتباع التدابير الوقائية والّتي تعد من أقدم الممارسات البشريّة للحدّ من انتشار الأوبئة الّتي تلتزمها أغلب دول العالم كنظام احترازي وقائي يعتمد احترام فترة الانكفاء كلّيا لا جزئيا، وهو النظام الأنجع والأمثل لمكافحة الوباء، والّذي اعتمدته الكثير من الدّول.

وكان على الدّولة الالتزام بهذا النّظام الاحترازي بفرض إجراءات ردعية على كل من تخول له نفسه خرق النظام وهو ما لم يحدث، فالبروفيسور مليك وغيره من الأصوات الّتي نادت بالتّغيير وكافحت الأساليب غير المجدية، واحترقت دون أن يكون لصوتها صدى، فقد حورب دون رحمة في كوفيلاند هذه البلاد الّتي أصبحت مثالا للتوحش والنهب والقتل في كل مكان.

2. الأنساق الاقتصاديّة:

❖ كورونا صناعة بشرية

إنّ الواقع الاقتصادي في دولة العراق، على غرار الدول العربيّة، يشهد تدهورًا كبيرًا، لا سيما إبان جائحة كورونا. إنه إفراز لاختيّارات سياسية أملتها إكراهات السوق، كالشركات الكبرى، رافدة النيوليبرالية المتوحشة، الّتي تفرض قيمها، وتملي على الحكومات سياسات تسريح العمال، وتخفيض الأجور، والاستغلال الفاحش للثروات والمقدّرات.

يطرح الكاتب، من خلال رواية خفافيش كورونا، فرضية أنّ الفيروس مصنّع من مطابخ الاستكبار العالمي، لكي يقضي على أكبر عدد من البشرية، تيمنًا برأي دان براون في روايته الجحيم، والّتي سبق الإشارة إليها، مسلّطًا الضوء على أصحاب المال والشركات الكبرى، كشركتي السّلاح والأدوية، اللّتين في صراع عنيف؛ إذ تتنافسان على زعامة العالم، والتّحكم في موازين القوى.

[1] المصدر السّابق: ص 132.

«فالأدوية تجارة رابحة كل زمان، والأسلحة تجارة رابحة على الدّوام، هذا ما جعل العالم عليه أن يبدع في الاتجار بهما».[1]

«والسّلاح والعلاج والمخدّرات هذه الثلاثة هي عصب الاقتصاد الّذي تتاجر به الدّول العظمى والمافيات».[2]

تتجلّى بوضوح خطورة هذه الشركات إذ بات تأثيرها يمتدّ عميقا في نسيج المجتمعات الّذي يهدّد الاقتصاد، كما يظهر تورّط الدّولة معها غير آبهة بالنّتائج الوخيمة الّتي ستنعكس سلبا على الفرد العراقي، «**فشركة السّلاح بدأت تنشر النّزاع والعنف بين هذه الشعوب والأنظمة، وأخذت تنصّب أنظمة عميلة فاسدة ومستبدة لتجعل الهوة كبيرة بين الشعوب وهذه الأنظمة لتبدأ الحرب بينها».**[3]

فأصبحت تنتج أكبر وأشدّ الأسلحة تدميرا وفزعا، وهذه الأسلحة تتغيّأ من خلالها قتل أكبر عدد من الأبرياء سواء في الحروب أو بطرق أخرى غير مشروعة، ووصول شركة السّلاح إلى مبتغاها وحصولها على الربح جعل شركة الأدوية تحاول جاهدة الفوز على ندتها الكبرى، لتتربع على العرش وتسيطر على العالم، يقول "مرتضى" صديق "سيف" العليم بأمور الشركات والاقتصاد «**بدأت شركة الأدوية تفكر جاهدة في عمل مشروع يعيد لها كفة التوازن مع ضرتها الكبرى بعد السعي الحثيث والتّضامن بين الشركتين اهتدت أن تخلق الوباء في هذا العالم لتجعل منه فريسة لها، وما تسعى إليه، ماذا نرمي للعالم؟ السلاح البيولوجي ربما يؤدينا، فلنفكر في غيره إذن! هكذا كانوا يفكرون**». [4]

فاللّجوء إلى حرب بيولوجية خفية تسمى الفايروس هي وسيلة الشركات الكبرى للوصول إلى مبتغاها، كما صوّر الكاتب على لسان السارد، فالعالم العربي بصفة عامة والعراق بصفة عامة يعيشان أزمة عميقة والجائحة الصحية ليست إلاّ مؤشرا وتعبيرا عن أزمة أخلاقية تمس المبادئ والقيم.

إنّ اتباع الفرضية القائلة بأنّ الحرب البيولوجيّة اختلقتها الشركات الكبرى يقودنا للتّساؤل والبحث والتّمحيص في حقيقة الفرضية، وقد يُبعدنا عن الجانب الأدبي للدراسة، وما يمكن قوله أنّه ما لا يمكن إنكاره أن الدول الغربية

---

[1] ابراهيم رسول: **خفافيش كورونا**، المصدر السّابق: ص60.

[2] المصدر نفسه: ص69.

[3] المصدر نفسه: ص75.

[4] المصدر نفسه: ص 86.

ليست بمنأى عن الأخطار الّتي شهدها العالم العربي جراء الكارثة الجديدة، فجائحة (كورونا) أربكت العالم ككل، وشكلت حدثا مفصليا في النظام الدولي، وكانت الدول الغربية اكثر تضررا من حيث الانتشار وحجم التّأثير، فقد تاثرت القطاعات الاقتصاديّة على الرغم من حرّكيتها وسرعة نشاطاتها، ففشلت دول في إدارة الأزمة وتخبطت أخرى في اتخاذ القرارات المناسبة، يقول" ميشيل أونفري" «**إن تفشي كورونا بهذه السرعة يُنذر بانهيار أيديولوجيّة أوروبا الّتي قامت على نظرية الربح فقط، ويضيف إن أوروبا أصبحت اليوم أشبه بعالم ثالث جديد**»[1] أقر بأنّ الحضارة الغربية في انهيار متواصل وعلى وشك الضياع، فهي ما تنفكُ في استنزاف الموارد الطّبيعة وتقضي على جمالها لتحقيق مصالحها الاقتصاديّة، ويتابع "ميشيل أونفري" ساخرا من الحضارة الغربية الّتي تعتقد نفسها سيطرت على العالم وأنّها صاحبة النّفود والقوّة والسّلطة، « **أوروبا الّتي يقدمها البعض على أنها وحش كاسر قادرة على الإطاحة بأشرس الأعداء، فإذا بها مثل النعامة الّتي تضع رأسها في الرمل، وتبدو عاجزة عن توفير كمامات كافية من أجل حماية مواطنيها من الفايروس**»[2].

وينتقد "إدغار مولان" السّياسات الأمريكية والدول الأوروبية قائلا: « **نحن في لحظة من تاريخ البشريّة حيث نتقاسم جميعا المصير نفسه مهما كانت القارة أو الأمّة، يواجه الجميع الآن نفس المخاطر: تدهور المحيط الحيوي وعواقبه: انتشار الأسلحة النووية: اقتصاد غير منظم ومصدر لعدم مساواة كبيرة**[3]».

فقد غرقت الدّول الكبرى في جشع النيوليبرالية، والأوّليغارشية الّتي لا تقيم وزناً للإنسان، ولا للطبيعة؛ وذوبان الأقليات، والعولمات الرقمية الّتي ما فتئت تمسخ وتشوه الأصول والخصوصيات، وتجثث الجذور، لصالح قوى الليبرالية المتوحشة، وخرافة "مواطن العالم" و"العيش معًا في سلام".

وليس "ابراهيم رسول" وحده من آمن بفكرة تصنيع الفيروس، فهاهو "خالد توفيق" بشكل صريح يوجد في رواية عن الطيور نتحدث أن فيروس INIH (انفلوزا الخنازير) هو صناعة بشرية تسرب من مخبر من المختبرات، فهو لعبة اقتصاديّة تقودها شركات الأدوية الّتي تبحث عن الربح السريع، ولو على حساب أرواح البشر، فتقوم بتدخلات خبيثة، فتصنع الداء ثم تصنع له الدواء او اللّقاح لتبيعه بأسعار خيالية، ولا يهمها عدد الضحايا من الموتى الّذين

[1] إدغار مولان نقلا عن علي حسن: **مائدة كورونا مفكرون وأدباء في مواجهة الجائحة**، دار أثر للنّشر والتّوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 2021 ص166.

[2] المرجع النفسه: ص166.

[3] المرجع نفسه: ص 88.

سيلاقون حتفهم نطير هذه اللعبة القذرة، وقد اختار الكاتب البطل علاء عبد العظيم الّذي اثار إعجاب الغربيين بذكائه رغم عروبته وانتماءه.

بدأ "علاء" رحلته في (ألاسكا) مع عالم الفيروسات الأمريكي "جفري تاوبنيرغر" وعلماء آخرين عملوا على اكتشاف الفيروس المسؤول عن الوباء الإسباني، الّذي أطاح بعدد كبير من البشر ما يقارب ثلاثين مليونا، وهو يهدد بالعودة في الانتشار بأشكال مختلفة، أمّا رحلته الثّانية فكانت في بلدة شمال (الكاميرون) أو جنوب (نيجيريا)، فتبدأ بظهور حالات غريبة لإنفلونزا الطيور والّتي دفعت الطّبيب الشاب إلى تقصي حقيقة الفيروس، الّذي شك منذ البداية في نشأته، كونه توقّع فرضية حقن الدّجاج بفيروس سام وقاتل، قال "دوبوان" وهو يمسح أنامله من أثر الطّبشور، «**إنّ الدّجاج يحقن أحيانا...لايعني هذا شيئا، أنت تتكلم عن حرب بيولوجية**».[1]

«**قلت بعناد عرفت به فعلا هذا ما اتكلم عنه، ومن الّذي شن حربا بيولوجية على الكاميرون؟**».[2]

«**هذا الدجاج تم حقنه بأي شيئ؟**

بالفيوس طبعا..باسكو في هذا...

والغرض أن ينتشر في المزرعة كلها فتكون نواة للوباء»[3].

فقد اكتشف الطّبيب "علاء" أنّ المرض الّذي أصاب صديقه التونسي قد انتقل إليه، من خلال أكله الدّجاج الّذي قد تم حقنه.

فالكاتب من خلال الرّواية يتبنى الرأي القائل بأنّ الفيروس صناعة بشرية، فهو لايبرأ الإنسان من صنيعه، مما يقودنا العودة إلى فيروس (كورونا)، الّذي شيع أنّه تسرب من مختبر ووهان الصيني، وأثار هذا الرأي جدالا واسعا في المجتمعات، فللروائي نظرة استسرافية تنبؤية تحيل إلى ما عشناه في عصرنا الحالي مع فيروس (كورونا).

[1] خالد توفيق: **عن الطّيور نتحدّث**، المصدر السّابق، ص 71.

[2] المصدر نفسه: ص 71.

[3] المصدر نفسه: ص70.

3. النّسق المعرفيي:

❖ الفقه والطبّ في الوقاية من وباء الطّاعون:

إنّ الفقه والطبّ يشتركان في العديد من الإجراءات وتساعده في الحفاظ على سلامته الجسدية والعقلية وخاصة عندما ظهرت الأوبئة والأمراض، فقد كافح العرب قديما وباء الطّاعون، جاء في صحيح مسلم عن أسامة بن زيد أن النبي صلى الله عليه وسلم قال: «**الطّاعون آية الرجز، ابتلى الله عز وجل به ناسا من عباده، فإذا سمعتم به فلا تدخلوا عليه إذا وقع بأرض وأنتم بها فلا تفروا منها**».[1]

وهو ما برهن عليه الكاتب "العتوم" في روايته الّتي تحمل بعدا واقعيا، باستحضار الأدلّة النّقلية والعقليّة من خلال توصيات ونصائح الطّبيب "عبد اللّطيف البغدادي" الّذي ما لبث يبحث عن سبل الوقاية والنجاة لشعب مصر الّذين أنهكهم الوباء، ففي حوار جرى بينه وبين رئيس ديوان مصر حوّل سبل الوقاية من الوباء يقول: «**وعلى المرضى أن يعلموا أن هذا المرض يستتار بالحرّكة وأن خير ما يمكن تهدئته به أو إنامته بمتلازمة السكون والدعة لتسكين هيجان الأخلاط**».[2]

يستمر الطّبيب "عبد اللطيف" في شرح معنى الطّاعون وخطورته وأسبابه، وطرق الحماية و الوقاية منه، فأراد أن يشرح مفهوم الوباء وطرق الوقاية منه والعلاج، أشار إليه رئيس الدّيوان مشجعا «**تفضل يا عبد اللطيف، على النّاس المطعونين وغير المطعونين أن يلزموا أماكنهم الّتي هم فيها، فمن كان في بيته فلا يخرج منه، ومن كان في البيمارستان أو في الساحات أو المنشآت فلا يغادرها وعلى أهل القصور إن يحبسوا انفسهم فيها فقد ولى زمن الصفق في الاسواق والإنعام على المتسولين بالدراهم وعلى أهل القرى إن لا يخرجوا من قراهم وعلى أهل القاهرة من حبس خارجها أن يبقى خارجها ومن حبس داخلها أن يبقى فيها**».[3]

فكلّما التزم النّاس بيوتهم كلّما قلّت العدوى وكلّما كثر خروجهم وعدم التزامهم بفترة الانكفاء، ازدادت العدوى وتفاقم الوباء، فهذا الطّاعون أو الوباء المدمّر يقتضي وعيا جماهيريا بخطورة الوضع القائم.

---

[1] صحيح مسلم كتاب الآداب: **باب الطاعون والطيرة والكهانة ونحوها**، ح (2218).

[2] أيمن العتّوم، **مسغبة**، المرجع السّابق، ص132.

[3] المصدر نفسه: ص ن.

وليسوا وحدهم الأطبّاء من يستطيعون القضاء على هذا الوباء وإنّما بالاشتراك مع الشّعب والسّلطة، وقد استحضر الكاتب فترة حقيقيّة من فترات ألمت بمصر إبان الطّاعون، وما الإجراءات الوقائية الّتي تم استحضارها في الرّواية إلّا انعكاسا حقيقيا لما وقع في تاريخ مضى، سواء في طاعون عمواس الّذي وقع في عهد الصحابة وقضى على الكثيرين منهم، على الرّغم من التزام الصّحابا وأتباعهم الحجر الصّحي، أو على طاعون الشدّة المستنصرية الّذي استحضره الكاتب في الرّواية، وهو بذلك يجمع بين الحقيقة التاريخيّة والخيال في قالب فنّي ماتع.

نقل لنا الكاتب من خلال رواية مسغبة صورة عن الفساد الدّيني والأخلاقي الّذي طال مصر في فترة تفشّي الطّاعون أو الموت الأسود، فساد النقاق وكثر الشقاق وأصبح البغاء شعار الصّائبة في العلن والخفاء، وكثرت التجارة بأجساد الصغار و الكبار واستعصى التّطفيف في الكيل والميزان، فاستفحلت الآثام وخيّم الرّعب في كلّ مكان، وبهت جمال مصر وبهاؤها، وانطفأ نورها وجف ماؤها وذهب حياء نساؤها إلّا من القلّة القليلة، فحلّت اللّعنة الإلهية، قال أحد القوم: «**إنّ بغايا سوق الشماعين هنّ السبب، لم يتعظوا من الضربة الأوّلى فعاقبنا الله بسوء صنيعهم، ردّ عليه جاره دفعتهم لقمة العيش إنّهم أشرف من كثير من التجار الجشعين، هؤلاء التّجار هم السبب، قال خامس اخرسوا أنتم السب، أنتم رضيتم بهم، أوّلا رضاكم لما تجرؤوا أن يعينوا القضاة المرتشين، ويغضوا الطرف عن التجار الجشعين، ولا أن يفتحوا بيننا المواخير، قال الشادي: فلتطمئنوا من أصواتكم أيها المتفدلكون، كلنا السبب، في داخل كلّ منا بغي طاهرة، وتاجر جشع، وملك عالم وقاض مرتش**»[1].

فمن خلال الحوار الجماعي، يتّضح تحمل الجميع لمسؤولية حلول اللّعنة الإلهية، فكلّ شخص يرى أنه قد أدنب وغير بريئ من المعاصي والآثام، مهما حاول التّمنع و الالتزام، فالوباءسببه انحراف النّاس عن الطريق القويم وتجاوزاتهم وغلوهم في ارتكاب الرجز والخطايا، هذه الفكرة متجدّرة في كثير من الأدبيات سواء عند الفكر العربي أو العربي.

فلا تختلف نظرة المسيحيين عن نظرة المسلمين، فقد اشترك الجميع في الدّعاء و البكاء والخشية من الله حتى يرفع عنهم الوباء وتحل رحمته وغفرانه بدل سخطه وعقابه، « **اجتمع في الكنيسة كل مؤمن بالرب وقد امتلأت مقاعدها حتى لم يعد فيها موضع لمؤمن، ووقف الأب في المذبح وقال «إن الطّاعون سم وإن الرب بعته لكي يبتلينا كما ابتلى ابنه أيوب، وإنه ينتشر مثل الخميرة في الخمائر لكي ينضج العاصين، ويقبل منهم تطهيرهم على معاصيهم فاحنوا رقابكم للرب كي يقبل منكم**».[2]

[1] المصدر السّابق: ص93.

[2] المصدر نفسه: ص122.

فتعالت الأصوات الرّاجية من الله الرحمة والمغفرة، وفي المقابل فإن الطّاعون لم يزد البعض منهم إلّا قسوة وجبروتا، ففي معتقد جلّ النّاس أن انحراف البشر وشرورهم وآثامهم هو السبب في ظهور البلاء، وليس عامة النّاس وحدهم من يفكرون بأن الطّاعون مرده عوامل إنسانية، فحتى علماء الدّين ينعون على الّذين يرون أن الوباء مرده الضفادع والفئران وكثرة الأوساخ والزلازل، على الرّغم من التطور العالمي والطبي، فهم يرون «**إنه عقاب من الله بسبب الفسق والفجور الّذي شاع في أهل القاهرة وابتعادهم عن طريق الله، فإن الله أمهل حتى لم يعد للفسقة مهلة، وإن الهلاك لا يستثني أحد**».[1]

ولم يتوقف الأمر عند هذا الطرح، فقد تجرأ على الطب وفائدته «**لأن هذا الوباء هو من عند الله وهو وحده من يستطيع رده (...) إذا رفعه عن عباده المذنبين فإنه سيرفعه عنهم بأمر منه وليس بمساعدة الأطباء**».[2]

فخرج النّاس تحت تأثير أقوال الأئمة الجهلاء ليتضرعوا لله مرغوا رؤوسهم في التّراب وارتدوا الملابس البالية كما أمروا، وماهي أيام حتى حمل جل النّاس العدوى لالتصاقهم ببعضهم البعض وعمت الكارثة.

ورد في الكتابات التاريخيّة الّتي أرخت للأوبئة على مرّ العصور أن دائرة الموت ما كانت لتتّسع جراء الوباء لو اتحد العلم مع الدّين، فالعديد من رجال الدّين ثاروا ضد أفكار العلماء الناجعة وتزويد الغير بالمعلومات الّتي تساهم في القضاء على الوباء، و على الرغم من كون العديد من العلماء تركوا بصمتهم وسجلوا أسمائهم بدماء من ذهب فقد فقتلوا وسجنوا وعذبوا لا لشيئ سوى وئد صوتهم وعلمهم قبل أن ينتشر للعلن، «**وإن هم خاصموا العلم، قيل إنّ " الدّين يرفض العلم" وإن هم عرفوا حقيقة العلم وتبنوا طروحاته، قيل أن "الدّين لا يحرم العلم" بمعنى أن المشكلة الأساسية هي في القول الدّيني وليست في الدّين في حد ذاته**».[3]

وفي نظر العديد من الجهلة المتخلفين باسم الدّين أن الصلاة والدّعاء كفيلان بالقضاء على الوباء، فمند القدم رفض رجال الكنيسة أقوال العلماء المأثورة وخوفهم من استفحال الوباء، فبعض رجال الدّين على اختلاف دياناتهم شديدي التشبث بآرائهم فيما يخدم مصالحهم، فكل هو مطابق لأقوالهم قبلوه وكل ماهو مخالف رفضوه بحجّة أن الدّين يحرم المسائل الّتي يريدون فرضها على العامة، وكانت النّتيجة أن تأخد الأوبئة الكثير من الأرواح ذلك أن «**رجال العلم حرموا التداوي بمنتجات مختبرات العلم موجهين العباد لتلقي بركة البرهان لأنه لا عدوى إلا من الله ولا مقاومة**

---

[1] المصدر السّابق: ص122.

[2] المصدر نفسه: ص122.

[3] عبد الرحيم العلّام: **الدين والعلم الصّراع المتجدد مع كل وباء**، مؤلف جماعي، مركز تكامل للدّراسات والأبحاث، ط1، 2020 ، ص310.

لغضب الله ولا مفر من مكتوب الله (...) وأن الصلاة (الدّعاء) كافية لدفع البلاء ولا علم ينفع إلا ما يؤدي إلى طاعة الله، والهروب من الوباء كالتولي يوم الزحف».[1]

«إنّ فقدان الوعي السّنني له تمظهرات شتّى، تصوّرا وسلوكا، من ذلك طريقة تعاطي وتعامل المسلم مع الدّعاء في زمن الجائحات (...) لزوم اتخاذ الحيطة والحذر[2]**».**

فكلّ المفاهيم المغلوطة والافكار السّائدة في ذهنية بعض دعاة الدّين من المسلمين قد عمّقت من الأزمة، فلا يجب الخلط بين الواجب الدّيني والدّعاء كعبادة ظاهرة أو خفية يمارسها العبد مع ربه طمعا في الاستجابة مصداقا لقوله تعالى: ﴿ **أُدْعُونِي أَسْتَجِبْ لَكُمْ**﴾.[3] وبين الأخذ بالأسباب وتسخير الوسائل والإعدادات اللازمة لدرء الخطر ومكافحة الأزمة فالواقع في تغير مستمر.

«والفصل بين القيم والفقه تجلى في الفتاوى العرجاء في زمن الوباء والاهتمام بجزئيات فقهية على حساب القيم العليا الناظمة».[4]

ليس هناك أدنى شكّ في أنّ قدرة الله تعالى قد وسعت كلّ شيء، وقد تجلّت في هذه الجائحة مظاهر قدرته المطلقة، فهو وحده القادر على رفع البلاء ودفع الوباء. غير أنّ الإيمان بهذه القدرة لا يقتضي إقصاء دور الطب أو تهميش الجهد البشري في اكتشاف الدواء وابتكار سبل العلاج، إذ إنّ الله تعالى يسخّر الأسباب، ويجعل من الأطباء والعلماء أدواتٍ لرحمته ونفع الأمّة.

وعليه، فإنّ الاكتفاء بالتّضرّع والدّعاء وطلب المغفرة، مع إغفال الأخذ بالأسباب العلميّة، لا ينسجم مع جوهر التّعاليم الدينيّة الّتي تدعو إلى الجمع بين التوكّل والعمل. فالإيمان الحقّ لا يقوم على الاستسلام، بل على السّعي، ولا يتعارض مع العقل والعلم، بل يتكامل معهما في مواجهة الأزمات وحماية الأرواح.

---

[1] المرجع السّابق: ص311.

[2] مصطفى فاتيحي: **كورونا بين الفقه الاستظهلري والفقه الحضاري رؤية نقدية**، المرجع السّابق، ص171.

[3] سورة غافر: الآية 60.

[4] مصطفى فاتيحي: **كورونا بين الفقه الاستظهلري والفقه الحضاري رؤية نقدية**، ص185.

❖ **المدينة والوباء:**

لطالما تغنّى المبدعون الشّعراء والرّوائيون بالأماكن (الديار) وجمالها في أعمالهم الإبداعية، فهي منشأ طفولتهم الأوّلى وذاكرتهم الّتي لا تمحى مع الأيام مهما طالها النسيان، بل تحوّلت عند الكثيرين منبعًا للإلهام، فمناظرها خلاّبة تبعت الرّاحة والطمأنينة في نفس المبدع حتى يصدح بأعذب الألحان، لذلك وجدنا الشّاعر الجأهلي يصف الدّيار وحنينه إليها حتى وإن كانت قفارا، ومع التّطور الحضاري ظهرت المدينة وانتقل الناس من الرّيف إليها بحثا عن التمدن و التطور، فامتزج ذكر المدينة مع الحالة الشعورية للكاتب، الّذي عاش الاغتراب والبعد، فجمعت المدينة كلّ المعاني المتناقضة، و أصبحت الحلم و الكابوس، الوجود والضيّاع، القرب والهجران، بكل ماتحمل النفس البشرية من مفارقات وتوجّسات.

استحضر الكاتب المدينة من خلال الرّاوي "عبد اللّطيف البغدادي" الّذي عاش بين "بغداد" و"مصر"، فكانت بغداد الحلم قبل أن تحلّ عليها اللعنات، ومصر المستقبل قبل أن تتحوّل إلى كابوس بسبب الكوارث الطبيعية والأوبئة.

يصف الكاتب بغداد على لسان السّارد "الطّبيب البغدادي" في القسم الأوّل من روايته تحت عنوان بغداد النشأة والحلم، فقد كانت وجهة مهمّة تستقبل الزائرين الّذين يأتونها من كلّ مكان وصوب، وهي المدينة الّتي حافظت على عنفوانها وجاذبيتها وسحرها، رغم ما أصابها من نكبات وعاشته من أزمات، المدينة الّتي جال في أزقّتها وتاه بين جسورها الشبّاب والفتيات والشّيوخ والنّسوة، المدينة الحاضرة في الأذهان فهي منبع الثقافات ومهد الحضارات، حتّى أنشد فيها السّارد قول محمّد بن عليّ الهمداني

فدًى لكِ يا بغداد كلُّ قبيلةٍ

من الأرضِ حتّى خطّتي وديارِيا

فقد طفتُ من شرقِ البلاد وغربِها

وسيَّرتُ رحلي بينها ورِكابيَا

فلم أرَ فيها مثلَ بغدادَ منزِلاً

ولم أرَ فيها مثلَ بغدادَ منزِلاً

ولمْ أرَ فيها مثلَ بغدادَ منزِلاً

ولم أرَ فيها مثل دِجلةَ وادياً

ولامِثلَ أهلها أرقَّ شمائلاً[1]

نستشفّ من خلال الأبيات حب البغدادي "لبغداد" فهي كما وصفها المدينة الحلم، ورمز الحضارة والجمال فليس لها مثيل، إلا ان استحضار هذه الأبيات في سياق رواية " مسغبة" يضع القارئ امام مفارقة مأساويّة بين ماضي المدينة المشرق والمزدهر وبين حاضرها المظلم والموبوء بالأمراض والموت والخراب، وتتحول هنا المدينة من مصدر الجمال والإلهام إلى مكان يندر بالخطر.

«**قال الشّافعي ليونس بن عبد الأعلى: « يايونس، دخلت بغداد؟ فقال: لا، فقال: ما رأيت الدّنيا؟ ولقد صدق، ولكن هذا (بغداد العراق) كان فيما مضى، أمّا اليوم فعاثت فيها الفئران، وجاست خلالها الجرذان، وقلَّ ماؤها إلاّ علماؤها**»،[2] فقد تحوّلت بغداد، الّتي كانت يومًا منارةَ العلم ومصدرَ الإلهام والإبداع، إلى مدينةٍ موبوءةٍ بالخطر والموت، بعد أن عصف بها الوباءُ عصفًا، فبدّد أنوارها وأطفأ روحها النابضة بالحياة، ولم تَعُد شوارعها عامرةً بالحركة، ولا مجالسها تضجُّ بأحاديث العلماء والشّعراء، بل خيّم عليها الصمتُ والفزع، وسكنها الخرابُ واليأس، وأمام هذا المشهد المروّع، أدرك "عبد اللطيف البغدادي" أنّ البقاء فيها لم يعُد ممكنًا، فقرّر الرحيل عنها، حاملاً في قلبه حزن الفقد وذكريات المجد الغابر، باحثًا عن ملاذٍ آمنٍ يستعيد فيه معنى الحياة بعد أن التهم الوباءُ وجهَ بغداد الجميل.

إنّ مصر هي وجهة "البغدادي" الجديدة، فقد لجأ إليها لينهل من منابع ثقافتها وهو ما حصل عليه، إذ أنشأ مكتبة لكبار الكتّاب كالأنباري، وجمع المخطوطات الهّامة، وعمل طبيبا في برمستاناتها ومدرّسًا لطلاّبها، لكنّ الوضع لم يستمر على حاله، فقد تحّول الهناء إلى شقاء، والحنين إلى جفاء، فقد التهمت مصر النيّران، وجفّ النيل والوديان، وحلّت عليها الزّلازل لتسقط الأفراد فردا فردا، صغار وكبارا، وظهر الخسوف والجفاف، فخرجت الفئران من كلّ مكان، فنشأ الطّاعون في تربة خصبة رحّبت به ليفتك بالنّاس ويحدث ما لم يكن في الحسبان.

إنّ جفاف نهر النّيل كان سببا في ظهور الأمراض والأوبئة، وكأنّ الطبيعة نفسها تنتقم من الإنسان الّذي خُلق منها، قبل أن يبث سمومه فيها، هذا ما أثاره المبدعان "واسيني" في ليليات رمادة "وحسونة مصباحي" في يوميات

[1] أيمن العتوم: **مسغبة**، المصدر السّابق، ص ص 2، 3.

[2] المصدر نفسه: ص 5.

الكورونا، فمن الطّاعون الّذي أهلك المدن بسبب ثورة الطبّيعة وغليانها المفاجئ، إلى ثورة الإنسان وتطوره الّتي جلبت الدّمار للعالم أجمع، وصولا إلى عهد (الكورونا) وتداعياتها على مختلف الأصعدة.

لقد فتّق حب الاكتشاف والاختراع مواهب الإنسان الّذي أسهم بجهود لا حصر لها في حقول معرفية جمة لا سيما علوم الطبيعة والحياة، علوم البيولوجيا والعلوم الكيميائية والفيزيائية، بيد أنّ اهتمامه بعلوم الطّبيعة كان يسهم لحدّ كبير في توفير فرص العيش وسبل الحياة الأدوية، المكملات الغذائية، المضادات الحيوية، وغيرها من الأشياء.

أثار الكاتب "حسونة المصباحي" في رواية يوميات الكورونا مسألة تتعلق بالإنسان وعلاقته وهي قضيّة تبدو أكثر تعقيدا ممّا طرحه العتوم، فقد رأى أن قضيّة الطبيعة من أهم القضايا الّتي تواجهها البشريّة في ظل التطور والاختراع التكنولوجي، ويستشهد الكاتب باعتقاد "ريجيس دوبريه" كون الإنسان باسم التقدم الحضاري والصناعي خرّب أكثر مما أصلح، فلا حرية ولاعدالة، إذ أن التقدم «**أحرق الغابات الكبيرة وشوه الأرض وأفسد الهواء حتى إننا بتنا مهددين بفقدان الأكسجين وسمم الأنهار والبحار والمحيطات ونشر البشاعة والقبح في أماكن عديدة**».[1]

فعلى الرغم من القوانين الّتي تسعى لحماية الطبيعة ومحاربة المتطفلين عليها، إلاّ أنّ الأشرار في كلّ مكان لا يتوانوا عن تدميرها وتلويثها بكل الوسائل والتّجارب المتاحة، ولعلّ تجربة (كورونا) خير برهان على فساد الإنسان وإنهاكه لحرمة الطبيعة، فلا يمكن استبعاد الرأي القائل بأن (كورونا) هي صناعة بشرية، فالإنسان هذا الكائن الضعيف المتكبر وحده القادر على صناعة الأسلحة النووية، وقادر على تحويل «**الكرة الأرضية برمتها إلى كومة من الرماد والخراب، والآن يهيمن على الجميع شبح نهاية الإنسانيّة كما في الأساطير القديمة، وكما في الكتب السماوية والكثير من البلدان المهددة بالجفاف، وبمجاعات قد تنفي ملايين النّاس وبأوبئة فتاكة**»[2].

فالإنسان قد شوه الحضارة باختراعه للآلات الكبيرة والمصانع الضّخمة الّتي ستدمره أكثر مما تخدمه، وقد تحوّله إلى كائن وحشي لا يستوعب ما يحدث حوّله، كائن مادي بلا حس إنساني وبلا مشاعر.

النّافعة للإنسان والمساعدة على شفاءه، غير أن الإفراط في الاهتمام بالعلوم الفيزيائية والكيميائية جلب الدّمار للبيئة، فصنع الأسلحة النووية الفتاكة والصواريخ والمفاعلات النووية، الّتي من شأنها أن تدمر البيئة والإنسان وتقضي على الحياة «**فقد تم تغليب علوم الدّمار والحرب على علوم الحياة والسلام** (...) **وهذا الوباء الّذي كبر حتى**

[1] حسونة مصباحي: **يوميّات الكورونا**، المصدر السّابق، ص10.

[2] المصدر نفسه: ص 11.

تحوّل إلى جائحة هددت حياة العالم، فضح إنسانية الإنسان وأبان أن الاستثمار في الحرب والقتل الهمجي يفوق الاستثمار في الحياة، رغم ضخامة هذا الاستثمار الأخير».[1]

نحن نعاني في زمن (كورونا) من خطر جسيم يهدّد حياتنا، فالأمر لا يتعلّق بوباء تحوّل إلى جائحة فتك بالأرواح، بل القضيّة أعمق من ذلك، إنّها تتعلق بانقلاب جذري في المعارف والأفكار وحتى المعتقدات، فقد كشفت الجائحة سطوة الإنسان وجبروته وحبّه للسيطرة على العالم، وتفوقه ولو على حساب الطبيعة ودمارها، بل بدمار الجنس البشري نفسه، لقد تحوّلت (كوفيلاند) في رواية ليليات رمادة من المدينة الحلم، المدينة الفاضلة وهي «**مدينة بمثابة وطن**»،[2] تحتوي عُشّاقها، إلى جهنّم تلسعهم بنارها كل ما اقتربوا أكثر، كلّ شيئ تغير في (كوفيلاند) «**أصبحت الكهرباء تنقطع بشكل دوري، والماء أبضاً، ممّا يوحي أنّ أمراً خطيرا يغلي في كوفيلاند، في غفلة من الجميع».**[3]

بسبب كوفيد انسحبت الحياة في كوفيلاند بشكل شبه كلي».[4]

أشعر أنّ كوفيلاند بدأت تنوح، أصبحت مخيفة جدا[5].

كانت كوفيلاند خالية إلاّ من القطط، الّتي تقاتل على مزابل فقيرة، وبعض الكلاب.الّتي ارتسمت عظامها تحت جلدها، يُقال إنّ المدن عندما تخلو من الحرّكة تصبح موحشة مخيفة[6].

«ينزل الظّلام تقيلا حبيي على كوفيلاند الجريحة».[7]

كما تحوّلت'' كوفيلاند" إلى مكان معادٍ /عدائي، وهذا النّوع من أعقد الأنواع السّردية حيث يقول" بشلار" **«إنّ مكان الكراهية والصرّاع لا يمكن دراسته إلا في سياق الموضوعات الملتهبة انفعاليا والصور الكابوسية**[8]**».**

---

[1] فريد لمريني: **مفهوم الحياة، الطبيعة والثقافة وأزمات العلم**، المرجع السّابق، ص43

[2] واسيني الأعرج: **ليليّات رمادة**، المصدر السّابق: ص 7.

[3] المصدر نفسه : ص 74.

[4] المصدر نفسه: ص102.

[5] المصدر نفسه: ص113.

[6] المصدر نفسه: ص107

[7] المصدر نفسه: ص118.

[8] غاستون باشلار: **جمالية المكان**، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص31

بسرعة تحوّلت المدينة إلى مقبرة[1].

لقد صوّر الكاتب مدينة (كوفيلاند) بأنّها خالية من البشر المعتكفين في بيوتهم، ومليئة بالحيوانات، ممّا يوحي بالتوحّش وغياب دور الإنسان فيها؛ فقد عُزل وحُجر داخل منزله هربًا من الأمراض والوباء.

ويستمرّ الرّوائي في وصف المدينة، مُمثّلًا إيّاها بالمقبرة، وبالموت، وبالانهيار المعنوي قبل الجسدي.

وممّا يُفجّر الدهشة أن المدينة الّتي كانت مصدرًا للأمن والاستقرار، قد تحوّلت إلى مكانٍ للموت والدّمار؛ وهي حالة وجوديّة تُجسّد ضعف الإنسان أمام قوّة المحن. لقد استنبطت الرّواية تحوّلًا جذريًّا مسّ مختلف المجالات، وهي رسالة مضمرة عن الوباء، الّذي لم يأتِ فقط لنشر الموت، بل ليكشف هشاشة البُنى الاقتصاديّة والاجتماعيّة.

إنّ (كوفيلاند) لا تُمثّل المدينة فقط، بل تُجسّد العالم بأسره؛ فالعالم كلّه مآله الخراب والدّمار تحت وطأة الأزمات. فلم تكن المدينة مجرّد فضاء جغرافي، بل تحوّلت إلى كائنٍ معادٍ –كما سبقت الإشارة– تتجسّد فيه التحوّلات الّتي فرضها الوباء.

وقد مرّر الكاتب، من خلال مدينة (كوفيلاند)، أنساقًا ثقافيّة مضمرة تُفكّك وهم الحداثة والتحضّر، لتعكس حقيقة العالم في ظلّ غياب العدالة والأمان.

إنّ انهيار المدينة وغياب سبل الحياة الكريمة فيها لا يمرّ دون أثر، بل ينعكس مباشرة على الأفراد، إذ إنّ الفرد جزء لا يتجزأ من المدينة، كما أن المدينة تمثّل امتدادًا طبيعيًّا له، فهي ليست مجرّد عمران صامت، بل كيان يتنفس بوجود الإنسان فيه، ويكتسب معناه منه لذلك، فإنّ كل ما يحدث داخل هذا الفضاء من تحوّلات اجتماعيّة واقتصاديّة ونفسيّة، لا بدّ أن يرتدّ أثره على الإنسان، في وعيه وسلوكه ومصيره.

فالمدينة وُجدت، في أصل نشأتها، لتكون البيئة الحامية للإنسان، الحاضنة الكبرى لقدراته، ومسرح إنجازاته، ومجال تحقيقه لذاته. فكيف، إذن، ينقلب هذا الفضاء الّذي صُمّم لحمايته إلى مصدرٍ للألم، ومرآة للضياع، ومنبعٍ للخذلان؟

[1] واسيني الأعرج: **لياليّات رمادة**، المصدر السّابق، ص334.

إنّ الإجابة عن هذا السؤال تقودنا بالضرورة إلى سؤال آخر أشدّ إلحاحًا: هل الإنسان هو من دمّر المدينة، أم أنّ المدينة، بما تحمله من عنفٍ مضمَر، هي الّتي دمّرته؟ هل الإنسان هو من صنع الوباء، عن قصد أو عن سوء تدبير، أم أنّ الوباء وُلد من أحشاء الطبيعة، وخرج عن السيطرة، ليعود إليها لاحقًا في دورة عبثيّة لا نملك مفاتيحها؟

أسئلة كثيرة، تتبادر في أذهاننا، وتبقى بلا جواب قاطع، لأن ما نعيشه ليس مجرّد أزمة صحيّة عابرة، بل لحظة انكشاف كبرى للمدينة، للإنسان، وللعلاقة المعقدة بينهما.

ففي اللحظة الّتي يفقد فيها الإنسان قدرته على إدراك معاني مدينته، ويعجز عن التواصل مع ملامحها المتغيّرة، تنقلب العلاقة بينهما من تلاحم إلى صراع، ومن حماية إلى تهديد. فالمدينة الّتي كان يُفترض أن تكون الحصن المنيع، تتحوّل إلى مرآة عاكسة لهشاشة الإنسان، الّذي تحوّل إلى كائنٍ صامت يختزن أوجاعه، ويصوغها بأشكال متعددة: في العزلة، في الفقد، في الخوف، وفي فقدان المعنى.

الوباء لم يكن سوى اختبار كاشف؛ كشف المدينة على حقيقتها، بكل هشاشتها البنيوية، وفقرها الروحي، وانكشاف أنظمتها الاجتماعيّة. وكشف الإنسان، هو الآخر، بكل أنانيّته حين خاف، وبكل ضعفه حين انهار، وبكل قسوته حين اختار النجاة على حساب الآخرين.

لقد أماط الوباء اللّثام، وأزاح الأقنعة عن المدينة، وأجبرنا على أن نراها كما هي، لا كما تخيّلناها، وأجبر الإنسان أن يُعيد التفكير في دوره داخل هذا الفضاء، الّذي لم يعد محايدًا، بل صار شريكًا في تشكيل مصيره، سواء كان إيجابيًّا أو سلبيًّا.

وفي النهاية، لعلّ السؤال الأهم ليس: "من دمّر من؟"، بل: "كيف نُعيد ترميم العلاقة بين المدينة والإنسان؟" وكيف نجعل من هذه التجربة المؤلمة فرصةً لإعادة بناء حاضرٍ قويّ، في مدينةٍ لا تكون فقط حاضنةً للاحتماء والسّكن، بل فضاءً للعدالة والانتماء الحقيقي؟

خلاصة الفصل:

تُفضي هذه القراءة، في ضوء النقد الثقافي، إلى أنّ تمثّلات الوباء في الخطاب الروائي لا يمكن فصلها عن شبكة الأنساق الثقافية المضمَرة التي تُنتج المعنى وتعيد توجيه الوعي الجمعي في لحظات الاختلال التاريخي، فالوباء كما تكشفه هذه الروايات، لا يعمل بوصفه حدثًا استثنائيًا طارئًا، بل كآلية كاشفة تُسقط الأقنعة عن البُنى العميقة التي تنظّم الاجتماع الإنساني، وتعرّي منطق السلطة، وتُعيد ترتيب العلاقات بين الفرد والمؤسسة، وبين الجسد والخطاب، وبين الخوف والمعرفة.

ومن هذا المنظور، يتحوّل الجسد الموبوء إلى ساحة صراع رمزي، تُمارَس عليه أشكال متعدّدة من الضبط والمراقبة والتأويل؛ فهو جسدٌ طبيّ في الخطاب الرسمي، وجسدٌ سياسي في خطاب السلطة، وجسدٌ أخلاقي/ديني في المخيال الجمعي، وجسدٌ هشّ في التجربة الوجودية الفردية.

وهكذا تتقاطع الأنساق الاجتماعية والنفسية والسياسية والاقتصادية والدينية في إنتاج دلالة الوباء، لا بوصفه مرضًا فحسب، بل بوصفه خطابًا ثقافيًا يُعيد تشكيل تصوّرات الإنسان عن ذاته وعن العالم.

وتكشف الروايات، في هذا السياق، عن وعيٍ سرديّ ناقد يشتغل ضدّ الخطابات المهيمنة، إذ يفضح كيف تُستثمر الأزمات الصحية لإعادة إنتاج التفاوت الطبقي، وتكريس الامتيازات الاقتصادية، وتحويل المعاناة الجماعية إلى رأسمال رمزي ومادي تحتكره الفئات المسيطرة. فالوباء لا يُفاقم الفقر عرضًا، بل يُعيد إنتاجه ضمن منطق ثقافي يشرعن الإقصاء ويُطَبّع اللامساواة، ما يجعل البُعد الاقتصادي نسقًا مركزيًا لفهم العنف البنيوي الصامت الذي تمارسه المنظومات الاجتماعية في زمن الجوائح.

أمّا سياسيًا، فتبرز الرّوايات بوصفها خطابًا مقاومًا يزعزع مشروعية السلطة حين تكشف عن تحوّل الخوف إلى أداة حكم، وعن توظيف خطاب الحماية الصّحيّة لتبرير التوسّع في المراقبة وتقليص الحريات.

وبهذا المعنى، لا تُقدَّم السلطة في المتن الروائي ككيان محايد أو منقذ، بل كنسق ثقافي يمارس الهيمنة عبر إنتاج خطاب الطّاعة، وإعادة هندسة الفضاء العام وفق منطق الأمن والانضباط، وهو ما يمنح الرواية وظيفة تفكيكيّة تُعيد مساءلة العلاقة بين السّلطة والإنسان في زمن الأزمات.

وفي مقابل هذه الأنساق الضّاغطة، يقدّم النّسق الديني، في تمثّلاته الروائية، بعدًا ثقافيًا مغايرًا لا ينفصل عن الوعي النقدي، إذ لا يظهر الدين كملاذ سلبي للهروب من الواقع، بل كقوة رمزية تعيد بناء المعنى في مواجهة العبث

والفناء، فهو نسق يمنح الفرد أدوات رمزية لتأويل الألم، وإعادة التوازن بين القلق الوجودي والرّجاء، بما يكشف عن وظيفة ثقافيّة للدين تتجاوز الخطاب الوعظي إلى إنتاج معنى مضاد لثقافة الخوف واليأس.

وعليه، تُبيّن هذه الدراسة أنّ الرّواية العربيّة، من خلال تيمة الوباء، لا تكتفي بتوثيق لحظة تاريخيّة استثنائية، بل تُنتج معرفة ثقافيّة بديلة تُعيد مساءلة المسلّمات، وتفكّك الأنساق المضمَرة التي تحكم تمثّلات الجسد، والسلطة، والخوف، والإيمان، فالوباء، في النهاية، يغدو اختبارًا ثقافيًا بامتياز، يكشف حدود إنسانية الإنسان، ويقيس قدرته على المقاومة الرمزية، وعلى إعادة بناء ذاته وقيمه داخل عالمٍ مأزوم تتصارع فيه الخطابات والسلطات والمعاني.

خاتمـــــــــــــة

خاتمة:

وبعد هذه الرّحلة البحثيّة، وفي ضوء ما طُرح من أفكار وما أُنجز من تحليل، توصّلنا إلى جملةٍ من النّتائج، يمكن إجمالها في الآتي:

أ. حضرت الأوبئة في الأدب عامّة، وفي الرّواية خاصّة، لا لتصوّر الواقع فحسب، بل لتتنبّأ بما قد يطرأ عليه، وهو ما لمسناه بجلاء في الرّوايات الّتي شكّلت مادّة دراستنا.

ب. لم تُقدَّم الأوبئة في الرّواية كحادثٍ صحّي عابر، بل كمرآة تكشف تصدّع القيم، وتلاشي المبادئ، وهشاشة الأنظمة الاجتماعيّة والسّياسية والنفسيّة، وكانت الشخصيات في خضمّ ذلك فاعلةً ومتأثرةً، تصنع الأحداث وتسهم الأحداث في صناعتها.

ج. برز الوباء كلحظة كونية فاصلة دفعت الإنسان إلى مراجعة حساباته وإعادة ترتيب أولوياته.

د. أمّا على مستوى الدلالة، فقد كشفت الرّواية عن الوجهين الإيجابي والسلبي للوباء معًا، وأظهرت أنّ العالم يجمع بين الخير والشر، واليأس والأمل، فبقدر ما عرّت الإنسان من أقنعته، كشفت أيضًا عن إمكاناته الكامنة في المقاومة والتجاوز.

هـ. عكست الرّواية التحوّلات الكبرى الّتي عصفت بالمجتمعات في ظل الأوبئة، فأحدثت انقلابًا جذريًا في مختلف الميادين، كما عرّت الانهيار الأخلاقي والاحتضار الإنساني في ظل العجز والعزلة والخوف، لتجعل من الوباء حدثًا كاشفًا لما توارى خلف الصمت والقمع داخل الخطاب الاجتماعي.

و. برزت تيمة الوباء في الرّواية بشكل لافت، كما في الشّعر والمسرح، ووُظّفت بتنوّع دلالي؛ موضوعيًا ورمزيًا، تأمليًا وفلسفيًا، وتنبّؤيًا.

ز. إن دراسة روايات الوباء التي شملتها هذه الأطروحة (**خفافيش كورونا، مسغبة، ليليات رمادة، عن الطيور نتحدث، زراييب العبيد، ويوميات الكورونا**) أظهرت أن الأدب ليس مجرد سجل سردي للأحداث، بل فضاءً ثقافيًا ونقديًا يمكّن من كشف الأبعاد المضمرة للواقع الإنساني والاجتماعي، وقد تبين أن العتبات النصية، سواء المتعلقة بالمناصّ النّشري أو بدور النشر، تعمل كأدوات معرفية توجه القارئ نحو تحليل النص وفهم دلالاته الرمزية والثقافية والسياسية، بما فيها ما هو مسكوت عنه ضمن الخطاب الروائي.

ح. من خلال هذه العتبات – الأغلفة، الألوان، العناوين، الإهداءات والملخصات – استطاع الروائيون توجيه الانتباه إلى الانقسامات الطّبقية، الهيمنة السّياسيّة، انعكاسات الجائحة على النفس الإنسانيّة، وأماكن المقاومة الفنيّة التي تتيح استعادة توازن الذّات أمام الفوضى والدّمار، وهكذا، تؤكّد الرّوايات قدرتها على المزج بين السّرد

والتّحليل، بين التّوصيف الواقعي والرّمزية، بما يخدم هدف النّقد الثقافي في الكشف عن الأبعاد المضمرة للخبرة الإنسانيّة.

ط. وإن ما توصلت إليه هذه الدّراسة يؤكد أن الرّواية المعاصرة، من خلال توظيف العتبات النّصيّة واللّغة السّردية، تتجاوز الوظيفة الجمالية لتصبح وسيلة لفهم العالم، وتحليل الظّواهر الاجتماعيّة والنّفسيّة والسّياسية، وكشف ما يظل مختبئًا خلف المظاهر السّطحية للأزمة، وبالتّالي، فإنّ الأدب المعاصر يشكل مرآة للواقع، وحافزًا للتأمل النقدي، وفضاءً لإعادة صياغة التجربة الإنسانية في ضوء الأحداث الكبرى كالوباء، بما يمكّن الباحثين والدّارسين من استكمال قراءة النصوص الأدبيّة وفهم عمقها الإنساني والثقافي.

ظ. جاءت الرّوايات المعاصرة متأثرة بوباء الطّاعون وجائحة كورونا، وخلصنا من خلال تحليلها إلى النّتائج الآتية:

1. قدمت (خفافيش كورونا) "**لإبراهيم رسول**" نقدًا لاذعًا للقطاع الصّحي وللوضع البشري في ظلّ الجائحة، واستطاع الرّوائي أن يُعبر من خلالها عن مآلات المجتمعات، ناقدًا الأنظمة السّياسية العربيّة والغربية على حدّ سواء، متوغّلا في المحظور، كاشفًا تداعيات الجائحة وأسبابها، جامعًا بين الحياد في الطرح ودقة التّشكيل السّردي.
2. جعل"**أيمن العتوم**" من الوباء أداة لكشف أمراض المجتمع وفضح آفاته، من خلال سرد سوداوي مكثّف، يُبرز الإنسان في أقصى حالات التوحّش حين يدفعه الجوع إلى تخطّي حدود الفطرة الإنسانيّة، فينهار الضمير الجمعي وتتهاوى القيم في لحظة الجوع
3. استطاع "**أحمد خالد توفيق**" في روايتيه (وباء) و*(عن الطيور نتحدث)* أن يوظف السّرد الروائي لتقديم فهم واضح لمفاهيم الأوبئة، مستخدمًا لغة سلسة تشرح تطور الفيروسات والمعارف الطّبية المتعلقة بها منذ القدم. كما تنبّأ بإمكانية تحوّل فيروس H5N1 إلى وباء عالمي قبل ظهور كورونا، مع تسليط الضوء على انتقال الفيروسات من الحيوانات إلى الإنسان، وهي الظاهرة المعروفة بـ (Zoonotic disease، مبرزًا بذلك قدرة الرواية على المزج بين الرصد العلمي والتحليل الاجتماعي للوباء.
4. قدّم الكاتب "**أحمد خالد توفيق**" من خلال استعراضه للفيروسات الّتي ضربت البشرية رسالة توعوية، مستثمرًا خلفيته كطبيب، كاشفًا هشاشة الأنظمة الصحية، ونافذًا إلى عوالم المافيا والشركات الّتي تتاجر بأرواح البشر، في مزج متقن بين الخيال العلمي وأدب الرّعب.
5. غاص "**واسيني الأعرج**" من خلال (رواية ليليات) في أعماق الذات الإنسانيّة وتوغّل في ملابسات الواقع تحت وطأة الأزمات والمحن.

6. كما وصف انعكاسات الوباء على الإنسان وتأثيره فيه، مجسّدًا ذلك في شخصية "رمادة" الّتي تُعدّ رمزًا للرماد وللنهوض من جديد، وقد منح الرّوائي من خلال هذه الشخصية صوتًا للمهمّش، فجميع الشخوص تعيش واقعًا متأزّمًا وتبحث عن مخرج للنجاة، ليؤكد في النهاية أنّ المأساة إنسانيّة عامة تشمل العالم بأسره.
7. مرّر الكاتب من خلال البناء السّردي والجمالي لروايته رؤيةً نقديّة وفكريّة تُبرز قدرة الإبداع على مواجهة الأزمات والانكسارات الإنسانيّة، فالفن لا يُقدَّم بوصفه ترفًا جماليًّا، بل يُطرح كأداة مقاومة للقبح والدّمار، ويعمل على استعادة توازن الذّات الإنسانية وتأهيلها للتّفاعل مع الواقع الصعب.
8. أصبح الفّن من خلال رواية (ليليات رمادة) آليةً رمزيّة نحارب بها قسوة الواقع ونتمسّك من خلالها بإمكان الحياة رغم الأوضاع المتردّية الّتي خلّفها الوباء، وهكذا يُعيد الكاتب الاعتبار للجمال بوصفه خطابًا مضادًّا للخراب، يؤسّس لأملٍ جديد ويمنح الإنسان طاقةً على الاستمرار في مواجهة التهديدات الوجوديّة.
9. خاضت الرّوائية "**فدوى بن شتوان**" في المسكوت عنه، وفضحت القمع المزدوج الّذي تعرّض له اللّيبيون في فترة الاستعمار الإيطالي، (الاستعمار والعنصرية) لتقدّم سردًا صادمًا يخوض في الطابوهات، فجاءت بمثابة صوتٍ أنثويٍّ صارخٍ في وجه الظلم والعدوان، كاشفةً في الآن ذاته عيوب المجتمع وخباياه، ونافذةً إلى العقلية الشّعبية الرّجعية الّتي تستسلم للتّقاليد البالية وتشي بجهلٍ عميق وتخلّفٍ فكري، ومرّرت الرواية أنساقًا ثقافية واجتماعية، كشفت خلالها التّفاوت الطّبقي بين الأسياد والعبيد، وسياسيّة فضحت الهيمنة الاستعماريّة وما رافقها من ظلم واستبداد.
10. مرّر "**حسونة مصباحي**" من خلال الخطاب الجمالي خطابًا آخر مضمرًا، عارض من خلاله السّلطة وانتقد الفكر الدّينيّ المتعصّب، كما فضح الممارسات السّياسيّة المنحرفة الّتي استغلّت جائحة (كورونا) لتحقيق غاياتها المشبوهة والمريبة ومن خلال هذا التّداخل بين الجمالي والسّياسي، حوّل نصّه إلى مساحة للمقاومة والتّعرية، حيث يصبح الفّن أداةً لكشف المستور ومساءلة البنى السّلطوية والدّينية الّتي تُقيّد الإنسان في لحظات الأزمات.
11. طرح الكاتب من خلال الرّواية مسألة العزلة والاغتراب، موضحًا دورها كعنصر محفز للإبداع، حيث تُتيح للمبدع مساحة للتّأمل والابتكار، وكشف ما يخفيه الواقع من تعقيدات وخبايا حياتيّة.
12. لقد تقارب المبدعون في تصويرهم لتجربة الأوبئة، وتشابهت مقارباتهم في تناول آثارها الإنسانيّة والاجتماعيّة، إذ انطلقت أعمالهم من رؤية وجوديّة مشتركة تسعى إلى كشف تشظّي الإنسان أمام المحن والأزمات، وإبراز قدرته في الوقت ذاته على الصّمود والتكيّف.

13. نجح الروائيون في نقل رؤاهم النّقدية والفكريّة من خلال توظيف الأدب كوسيلة للتعبير عن الصّراعات الإنسانيّة، بين الحياة والموت، والأمل واليأس، مع البحث المستمر عن المعنى وسط التّحولات الاجتماعيّة والثقافيّة.

وفي ضوء النتائج التي توصّلنا إليها، يمكن التّأكيد على أن النّقد الثقافي، وخصوصًا الآليات المتعلقة بالأنساق المعلنة والمضمرة، أتاح تفسير الرؤى والأفكار التي أبانتها المدونة الروائية. وقد ركّزنا على إبراز أهم هذه الرؤى في كل رواية بما يعكس صميم التحليل النقدي ويخدم الغرض البحثي للدراسة.

وقد حاولت الروايات استكشاف تداعيات الوباء من منظور كلّ كاتب، موضحة طبيعة هذا الوباء وما أفرزه من معطيات نفسيّة، ثقافيّة، سياسيّة، واقتصاديّة، وتجلّت هذه التّداعيات في النّصوص بأشكال متعددة، سواء من خلال الرّمزية والانزياح السردي، أو بأسلوب شبه تقريري قائم على الملاحظة والتّحليل الواقعي، ما مكّن القارئ من فهم الأبعاد المضمرة للأزمة الإنسانيّة، والكشف عن التّوترات الدّاخليّة للفرد والمجتمع في ظلّ الجائحة.

كما أتاح هذا البحث استيعاب الطّريقة التي وظّف بها الروائيون الأدب للتعبير عن الأزمات الإنسانيّة، ومواجهة الخوف والفقد، وإبراز قدرة الفن على مقاومة القبح والدمار، واستعادة توازن الذات الإنسانية، فضلاً عن دوره في تسليط الضوء على الهشاشة الاجتماعية والانقسامات الطّبقيّة التي كشفتها الأزمة.

وبذلك، يتّضح أنّ الرّواية المعاصرة ليست مجرّد سرد للأحداث، بل وسيلة نقديّة وفكريّة للتّفاعل مع الواقع، وفضاءً لإعادة صياغة الخبرة الإنسانيّة في ضوء الأحداث الكبرى، وإنّ هذا البحث، من خلال تحليله لعدد من المدونات الرّوائيّة التي تعالج تجربة الوباء ، يسهم في تعميق فهمنا للأدب الحديث والمعاصر، ويفتح أفقًا لدراسات مستقبلية حول النقد الثقافي، الأبعاد المضمرة للوباء، وقدرة الفن السردي على مواجهة الانكسار الإنساني، مما يشكّل دعوة للدارسين والباحثين لمواصلة استكشاف هذا الحقل العلمي والمعرفي بأسلوب نقدي معمّق ومنهجي.

الملاحـــق

الملاحق:

1. ملخص رواية خفافيش كورونا:

يسعى الكاتب في رواية "خفافيش كورونا" إلى تشييد سرديّة يوميّاتية ترصد عوالم شخوص تنتمي إلى الطّبقات العاملة في الحقول الصحيّة والمخبريّة والفنيّة، حيث تتشابك مصائرهم داخل فضاء مأزوم تحكمه توتّرات إنسانيّة متناقضة، تتأرجح بين نزوعٍ إلى الطموح، وانزلاقٍ في الأنانيّة، واستسلامٍ لليأس. وفي قلب هذا النسيج السردي تتشكّل شخصية «سيف» بوصفها بؤرةً دلاليّة تكثّف مأزق الإنسان المعاصر في زمن الانكسار.

يظهر "سيف" شابًا مشدودًا إلى حلم تحقيق الذات علميًا ومادّيًا، غير أنّ إخفاقه في بلوغ المعدّل الّذي يؤهّله للالتحاق بكلية الطبّ –حلمه المؤجَّل– أو بكلية الهندسة– حلم الأب المسقَط عليه– يشكّل لحظة انفجار داخلي، تنقلب معها حياته إلى مسارٍ متشظٍّ.

يتكثّف هذا الفشل تحت وطأة سلطة أبويّة قاسية لا ترى في الإبن سوى صورة العجز والإخفاق، لينتهي الصّراع بمقتل الأب، حدثٌ فاجع لا يغلق الجرح بل يوسّعه، ويعمّق اختلال "سيف" النّفسي ويشوّش رؤيته للعالم والذات معًا.

تحاول الأمّ، بما تمتلكه من صبر وصلابة، ترميم الفراغ الوجودي الّذي خلّفه غياب الأب، غير أنّ محاولاتها تبقى عاجزة عن انتشال الابن من قلقه المزمن واهتزازاته الداخليّة، في ظلّ عالمٍ لا يمنح الطمأنينة ولا يتيح مسارات خلاص واضحة.

وخلال هذا التّيه الوجودي، يتقاطع مسار "سيف" مع شخصية "مرتضى"، النّموذج النّقيض، الشّاب الّذي يختزل الحياة في منطق المنفعة والهيمنة، ويصعد سلّم المال والنّفوذ عبر وسائل ملتوية لا تعترف بقيم أو ضمير.

يحاول "سيف" تقمّص هذا النّموذج والانخراط في منطقه، غير أنّ عجزه عن مجاراة براغماتيته القاسية يجعله أسير مقارنة مؤلمة، تزيد من شعوره بالضّياع وتعمّق تصدّعه الداخلي، وإلى جانب "مرتضى"،

تبرز شخصية "هيفاء" بوصفها تجسيدًا صارخًا لانهيار منظومة القيم، إذ تُحسن توظيف جمالها ودهائها بوصفهما رأسمالًا رمزيًا يُمكّنها من بلوغ مآربها، فتغدو العلاقات لديها مجرّد وسائل لتحقيق الغاية. ومن هذا المنطلق تدخل في تحالفٍ نفعيٍّ مع «مرتضى»، قائم على تبادل المصالح وتكريس منطق المنفعة المتبادلة، قبل أن تُتوَّج هذه العلاقة بالزواج، في صورةٍ رمزيّة تُجسّد اقتران الفساد بالمصلحة داخل بنيةٍ اجتماعيّةٍ مأزومة.

ومع اجتياح وباء (كورونا)، يبلغ السَّرد ذروة عتمته الدلاليّة، إذ لا يُقدَّم الوباء بوصفه حدثًا صحيًّا عابرًا، بل يتحوّل إلى آليّة كاشفة تفضح العطب العميق الّذي ينهش البُنى النفسيّة والاجتماعيّة، ويُسقِط الأقنعة عن ذواتٍ هشَّة لم تصمد أمام اختبار الخوف والعزلة والانكشاف. في هذا المناخ الملبَّد، تتفاقم الصِّراعات، وتتعرَّى الهشاشات الكامنة، وتتصدَّع العلاقات الإنسانيّة تحت وطأة القلق وفقدان اليقين.

ويُمنى "سيف" بإخفاقٍ جديد يتمثّل في فشل زواجه من حبيبته "خديجة"، ليجد نفسه محاصرًا بإحساسٍ مضاعف بالخذلان، ومواجهًا ذاتًا متكسِّرة وواقعًا يتداعى بلا سندٍ نفسي أو اجتماعي. ويتحوّل هذا الفشل إلى مرآة تعكس عمق أزمته الوجوديّة، وتُجسّد عجزه عن تحقيق التوازن بين طموحاته وانكساراته المتتالية.

وفي هذا السِّياق، تنفتح الرِّواية على أفقٍ نقديٍّ واضح، إذ تُدين الأنظمة الفاسدة والبُنى الاجتماعيّة المتشظّية، وتُعرّي هشاشة الإنسان أمام الأزمات الكبرى، حيث تتراكم الخطايا، وتتكاثر الخيانات، وتغرق القيم في مستنقع المصلحة والأنانيّة. ومع ذلك، لا يستسلم النَّص لليأس المطلق، بل يترك الكاتب نافذة أمل خافتة، حين يجعل بقايا الخير الكامنة في بعض الشخصيّات قادرة – ولو على نحوٍ جزئي – على استعادة قدرٍ من التوازن الإنساني، في عالمٍ يتأرجح بين الفساد وإمكان الخلاص.

2-ملخص رواية مسغبة

يأخذنا الكاتب في رواية "مَسْغَبَة" في رحلةٍ سرديّة تستند إلى وقائع تاريخيّة موغلة في القسوة، يعيد تشكيلها عبر شخوصٍ متخيَّلة، ليُرجِع القارئ إلى زمن الدَّولة الفاطميّة، حيث حلَّت الأوبئة والطَّواعين والجَوائح، وتحولت الأرض إلى مسرحٍ مفتوحٍ للفناء.

تُروى هذه الأحداث على لسان الطَّبيب الرَّحَّالة "عبد اللَّطيف البغدادي"، ذلك الفتى الّذي اتَّسم بحدَّة الذكاء ونفاذ البصيرة، ونشأ في بيئةٍ دينيّةٍ صارمة، خَتَم فيها القرآن الكريم، وتدارس الحديث، وتعمَّق في علم النَّحو، فاغترف من معين ثقافة بغداد، تلك المدينة الّتي كانت منارةً للعلم والعلماء. ولم يكتفِ بما حصَّله من معارف، بل شدَّ الرِّحال طلبًا للمزيد من العلم، وسعيًا وراء المجد، إلى أن انتهى به المطاف في مصر، حيث اشتغل طبيبًا في أحد أكبر البيمارستانات.

تهتزُّ مصر على وقع زلزالٍ عظيمٍ يُدمِّر عمرانها ويُسقِط معالمها التاريخيّة، فلا يبقى منها سوى الأهرامات شاهدةً على الخراب، ثمَّ ينخفض منسوب النِّيل، فيحلُّ الجفاف، وتتكاثر الضَّفادع والفئران على نحوٍ مُفزِع، لتنفجر موجات الطَّاعون، وتتفشَّى الأوبئة في كلِّ مكان. وأمام هذا المشهد الكارثي، يحاول عبد اللَّطيف، رفقة رفاقه من الأطبّاء، مجابهة المرض وحماية المرضى، غير أنّه يُواجَه بمأزقٍ أخلاقيٍّ بالغ القسوة:

أَيُنقِذ الشَّباب لكونهم الأقدر على خدمة الأُمَّة والبشريّة، أم يُقدِّم الشُّيوخ الّذين أفنوا أعمارهم في العطاء، ولم تَبقَ لهم من القوّة ما للشباب؟

وفي خِضَمِّ رحلته المضنية، يتعرَّف على امرأةٍ مصريّةٍ غامضة، كانت تعمل في بيته، تُعِدُّ له الطَّعام وتُضفي على أيّامه مسحةً من الألفة، غير أنّ بحثه عن الحُبّ ينقلب إلى صدمةٍ وجوديّة، حين يكتشف أنّ تلك الّتي توهَّم فيها ملاذًا إنسانيًّا، كانت تُقَدِّم الموت للمرضى خُفيةً، في الوقت الّذي كان هو يهبهم الحياة.

ومع استفحال الجوع والفاقة، واستمرار الطَّاعون في حصد الأرواح، يموت الإنسان والحيوان على السَّواء، ويغدو الجوع قوّةً دافعةً تُسقِط آخر الحواجز الأخلاقيّة، فيلتهم البشر كلَّ أنواع الحيوانات، حتّى المحرَّم منها؛ يبدأون بالأحصنة، ثمَّ القطط والكلاب والحمير، إلى أن يبلغ اليأس منتهاه، فيقعون في أكل لحوم البشر؛ فيأكل الوالد ابنه، وتلتهم الأُمُّ رضيعها، وتتشكل عصاباتٌ منظَّمة من الجائعين والمحرومين.

يفرُّ الملوك والأمراء من الموت الّذي كان يترصَّدهم في كلِّ مكان، وتشدِّد الدَّولة عقوباتها على مرتكبي هذه الجرائم الشَّنيعة، فتحرقهم وتُبيدهم، غير أنّ القسوة لا تردع اليائسين، فيستمرُّ القتل إلى أن ينحسر الوباء، وتسقط النُّجوم والنَّيازك على أرض مصر، في مشهدٍ كونيٍّ يضاعف الإحساس بنهاية العالم.

أمام هذا الخراب الشامل، يُقرِّر عبد اللَّطيف البغدادي العودة إلى بلاده، تاركًا وراءه أرضًا تكاد تخلو من البشر، متمنيًا أن تعود مصر إلى ما كانت عليه، وهو أملٌ لا يتحقَّق – في تصوّره – إلّا بعودة الحياة إليها على أيدي أناسٍ يفدون من بغداد، وسوريا، واليمن، والمغرب، وسائر البلاد العربيّة، لعلَّها تُعمَّر من جديد.

ويختتم الكاتب أيمن العتوم روايته بإقرارٍ صريحٍ بأنّ هذه الأحداث حقيقيّة، وأنّه دوَّنها قبل ظهور فيروس كورونا بسنوات، مختارًا شخصية الرَّحَّالة عبد اللَّطيف البغدادي – الطَّبيب، والنَّحويّ، والمهندس، والنَّسَّاخ، وعالم النَّبات – الّذي سجَّل ما عاشه ورآه بذكاءٍ وحنكةٍ ورباطة جأش. كما يُؤكِّد الكاتب صِدقيّة هذه الوقائع بالرجوع إلى مصادر تاريخيّة موثوقة، مثل "الكامل في التاريخ" لابن الأثير، و"البداية والنِّهاية" لابن كثير، و"المواعظ والاعتبار" للمقريزي، وغيرها من المراجع الّتي دعَّمت الرواية بالحُجج والأدلّة، كاشفةً عن وقائع تاريخيّة يكاد العقل السليم يعجز عن استيعابها، وتعجز النَّفس البشريّة عن احتمال فظاعتها.

3-ملخص رواية وباء "لأحمد خالد توفيق":

يروي لنا الكاتب من "خالد توفيق" من خلال مجموعته (وباء، عن الطيور نتحدث، pcr) قصة الشاب "علاء عبد العظيم" الّذي درس الطب، وحلم أن يصير طبيبا مشهورا في بلاده، إلا أنه يصطدم بالواقع المرير فلا عمل ولا مستقبل، فيقرر أن يهاجر إلى القارة السوداء، فينتقل إلى وحدة سفاري أين تم قبول انظمامه إليها، وهي منظمة دولية له صلة بالصحة العالمية ومركز CDC، يتعرف الطّبيب علاء على مجموعة من الأطباء والعلماء الأكفاء فيستفيد من خبراتهم في مجال العلوم الطبية وينبهر بفكرهم وذكائهم الوقاد، أمثال الدكتور الشلبي، يكتشف الطّبيب علاء أثناء رحلته أنه في مكان ملغم بالأمراض والأوبئة الكثيرة كالملاريا وحمى النهر والحمى الصفراء والطّاعون، وباختيّاره الصعب يرمي نفسه في مصير مجهول «**أراهن إن النمور ستلتهم مؤخرتك قبل ان تعود نادما وتبحث عن عقد جديد في الخليج**»[1]، **إن الراتب ألف دولار شهريا، هذا جميل لكن لا بد أن تكون لك يد لم تتآكل من الجذام كي تتقاضى الراتب بها»، مصر أضيق من أن تتسع لي، لكن الكاميرون ليست بالاتساع الّذي تحسبه، أنت الأحمق الوحيد الّذي يهرب من وضع سيئ إلى جهنم في حد ذاتها.**[2]

كان "علاء" مُصِرًّا على بلوغ أهدافه رغم المخاطر والأوبئة الّتي واجهها، إذ جابه وباءً خطيرًا كاد أن يُودي بحياته، ونجا منه بأعجوبة، وهو وباء «كِفَامُوجُورُو: العيون الّتي تَقْطُر دمًا»، الّذي انتشر في منطقة أنجاوونديري الواقعة جنوب نيجيريا. كما شهدت هذه المنطقة تفشّي أوبئةٍ أخرى، مثل حُمَّى "لاسا" و"إيبولا" وفيروس "ماربورغ"، وغيرها من الفيروسات القاتلة.

وبعد تعافي «علاء» من الوباء، أُرسِل في مُهِمَّةٍ كَشَف من خلالها أنّ هذا الوباء صِناعةٌ بشريّة؛ إذ عثر على مجموعةٍ من القراصنة يُعْدِمون البشر بدمٍ بارد، وقد قدموا لاسترداد الفيروس الّذي جرت تجاربه على الطّبيعة والبشر. وقد دفعته هذه المهِمَّة إلى البحث عن حقيقة الفيروس، ليعثر على حقيبةٍ آتيةٍ من

[1] خالد توفيق: **وباء**، المصدر السّابق، ص25.

[2] المصدر السّابق: ص ن.

وحدة أبحاثٍ خاصَّةٍ بالفيروسات، تحتوي على أنبوبٍ رصاصيٍّ مُحكَم الإغلاق، مُرفَقٍ برسالةٍ من شخصٍ كان حاملًا للفيروس، يُقَدِّم فيها تصريحاته، ممّا يُؤَكِّد داخل الرّواية أنّ الوباء نتاجُ فعلٍ بشريٍّ مقصود.

ويُواصِل الشّاب «علاء» رحلته في صراعٍ دائمٍ من أجل البقاء، دون أن تُتاح له فرصةُ التَّراجُع، خاصَّةً بعد طرده من بلاده.

وخلال هذه الرّحلة، يجد المغامرة والحُبَّ معًا، إذ يتزوّج حلم حياته، الطّبيبة الكنديّة الرَّقيقة «برنادت جونز». وعلى الرّغم من الفيروسات القاتلة، والمُرْتَزِقة، وتعقيدات المشهد السِّياسيّ، وسارقي الأعضاء البشريّة، فإنّ علاء يُثبِت بجدارةٍ أنّه أهلٌ للمغامرة، وقادرٌ على الصُّمود وحُبِّ الاستكشاف.

4–ملخص رواية يوميات كورونا "لحسونة مصباحي":

تحكي رواية يوميات الكورونا للكاتب "حسونة المصباحي" قصّة رجل يروي يومياته الّتي يعيشها خلال فترة (كورونا) الّتي عصفت بكل المجتمعات، يأخذ الكاتب من عزلته الجائحة ليسرد من خلالها يومياته الّتي يبتدأها بمقطع شعري أو فلسفي لكبار الشّعراء والفلاسفة الغربيين والعرب أمثال "سيف الرحبي"، "ويليام بليك"، "طاليسان،" "ريلكة"، "دانتي"، "بن الوليد" الأنصاري وغيرهم، وكل مقطع من المقاطع له دلالته الخاصة، إما يعكس أيام كورونا العصيبة أو يعرفنا من خلاله على جمالية الأدب لندرك التعبيرات الفنية وتأثيراتها، ولينسى من خلاله مرارة الأيام العصيبة، وكأنه يجعل من الأدب سلاحا لمقاومة الواقع المزري في رحلة يخوضها من أجل البقاء في ظل دولة أصبحت تقتصر لسبل الراحة والعيش بسلام.

يستهلّ الكاتب يوميّاته بالتذمّر من حركة النهضة وتأثيرها في قرارات الدولة، إذ احتجّت على غلق المساجد إبّان فترة جائحة كورونا، وسعت إلى تحشيد المواطنين وتأجيج الاحتجاجات. كما سلّط الضوء على سوء التسيير والتنظيم من قبل السلطة، التي انصرفت إلى بناء المساجد وأهملت تشييد المستشفيات والمرافق العمومية الضرورية للمواطنين.

ثمّ يسترسل الكاتب في سرد أحلامه وكوابيسه التي تزاحمه في لاشعوره تحت تأثير الوباء؛ ففي الحلم الأوّل يفقد حقيبة السفر وشغفه بالعودة إلى وطنه الذي غادره لفترة طويلة، وعند عودته يلاحظ التغيّر الكبير الذي طرأ عليه.

أمّا حلمه الثّاني فيتجلّى في فقدان شغفه بالكتابة، واضطراب ذاكرته، وارتباكه أثناء إلقاء محاضرة أمام الجمهور.

وتكشف هذه اليوميّات، التي كُتبت خلال فترة جائحة كورونا، عن مساوئ الحكم في الدولة التّونسيّة، وعن تفشّي داء الشعبوية الذي ينخر البلاد، بوصفه وباءً سياسيًا يوازي الوباء الكوني.

كما يصوّر الكاتب غياب الدولة التونسية عن تدبير الإجراءات الوقائية والأمنية اللازمة للتخفيف من حدّة الوباء وانتشاره، ويشير إلى غياب رئيس الجمهورية عن الساحة الدولية يوم 16 مارس، فضلًا عن

تسليطه جام غضبه وسخطه على الساسة الذين ابتُليت بهم تونس، على حدّ تعبيره، مؤكدًا أنّهم لم يحقّقوا ثورة الكرامة، بل زادوا الأوضاع سوءًا.نما زادوا الأوضاع سوء.

2. ملخص ليليات رمادة:

تحاول رواية (ليليات رمادة) أن ترمّم عالماً يوشك على الانهيار، لاسيّما مع اجتياح الوباء لوجودنا دفعةً واحدة دون سابق إنذار، إذ يُفاقم هذا الوباء هشاشة أوضاعنا على أكثر من مستوى، ويُمعن في صناعة عزلتنا واغترابنا، واضعًا إيّانا في مواجهة انحرافاتنا وفسادنا وأنانيتنا المفرطة.

يحدث ذلك على مستوى الفرد كما على مستوى الجماعة، حيث يتسابق الجميع في صراعٍ محمومٍ للحفاظ على بقائهم، دون اعتبارٍ لما يجب أن تكون عليه العلاقات الإنسانيّة في جوهرها.

يحاول "كريم" استغلال زوجته "رمادة" وأصهاره استغلالا فاحشا متوسلا كافّة الوسائل القذرة للإثراء والتّكسب وهو في ذلك ليس إلّا عنصرا في منظومة من الفساد تتجسّد فيما يسمّيه المؤلف العصابة، الّتي تعمل على تصفية العصب والجماعات الضّاغطة الأخرى المناوئة لها لتقوم بين هذه الأطراف حرب معلنة.

فيما ينزوي آخرون تحت دوافع شتّى، وعلى رأسها دافع اللّذة، فيعيشون أسرى نزواتهم غير عابئين بمسؤولياتهم أو بما يجري في العالم من حولهم، وتغدو "كوفيلاند" مدينةً منغلقةً على خوفها، يخيّم عليها المرض والفساد والقتل، لتتحوّل إلى سجنٍ كبير، ينتقد من خلاله الكاتب القريبين من دوائر القرار كما ينتقد البؤساء في خضمّ الحروب والصّراعات داخل بيوتهم وفضاءاتهم الخاصة.

وتنقسم المدينة إلى دوائر مغلقة من البيوت وأسرارها وقلقها وهواجسها إلى المستشفيات وآلامها وعذاباتها إلى مخابر التّحليل وأنابيبه ونتائجه وأجواء القلق والتّرقب أما الشّوارع ففضاءات للعدوى وحرب العصابات وتصفية الحسابات.

يشتغل الوباء على مستوى الأفراد ومعاناتهم ليكشف عن الرّعب والهشاشه والأنانيّة وتفكك العُرى،كما يشتغل على مستوى أعلى من قبل المخابر وشركات الأدوية وأصحاب القرار، ليكون مقفزا للرّبح والإثراء والوجاهة والسيادة دون اعتبار لمآسي المصابين.

أمّا على مستوى السّلطة فيغدو تَعِلّة لفرض كثير من القرارات والإجراءات وتصفية الحسابات.

إنّ اشتغال الوباء بهذه الصورة يعمّق حجم الفوضى وتنزع الأحداث تبعا لذلك الى طلب الانسجام من خلال الحبكة الرّوائية.

لم يؤد انتشار الوباء في كثير من مقاطع الرّواية إلا إلى مزيد من عزلة الأفراد وانقطاع الأواصر كإصابة "شادي" الّذي كان عشيق "رمادة" وابتعاده وانقطاع أخباره، و انفصال والد "رمادة" عن والدتها بحجة مرضها ليتفرغ لنزواته ووغاراته الذكورية مع "نور" الّتي كانت حبيبة ولده سابقا، فيتزوجها رغم صغر سنها ورغم علاقتها السابقة مع ابنه.

تبرّر الخطايا الّتي لا تكاد تنتهي حجم اللعنة فثمة رشاوي وخيانات وأبناء غير شرعيين وإجهاضات...إلخ.

غير أن الجانب الخير في بعض الشخصيات يدفع بالأوضاع نحو الاعتدال، تبدأ بوادر الانسجام بعودة "نور" وتوبتها وعودة "شادي"، ونهاية "كريم" قبل ذلك وتصفية عصابات المهربين والموظفين المنحرفي.

3. ملخص رواية زرايب العبيد لفدوة بن شتوان:

تحاكي رواية زرايب العبيد تيمة الوباء المصطبغ بألوان العنصرية القاتمة، فتسلّط الضوء على أبشع فترة من فترات الاستعمار الإيطالي لليبيا، هذا الاستعمار الّذي تزامن مع ظهور الوباء الّذي سدّد الليبيون أصحاب البشرة السوداء ضريبته، فهم العنصر المنبود من قبل المستعمر المستدمر، والّذي لا يحق لهم العيش كونهم مجلبة للأمراض والأوبئة القاتلة.

يتم استجلاءهم من الجنوب اللّيبي وشمال إفريقيا للعمل في بيوت أسيادهم كخدم، ويتمّ استغلالهم بطريقة بشعة لخدمة أراضيهم وبيوتهم.

« **تجمّعوا في منطقة بحرية خالية... لم يختاروا المكان بقدر ما وجّهتهم الظّروف إليه، لم ينازعوا الأخرالّذي ابتعدوا عنه في إقامتهم و جد في اختيّارهم إنصافًا للونهم ولونه، غدا لهم تجمّعهم وحدودهم الفاصلة، الّتي تتيح قيام مسافة طائلة من التمييز بينهم وبينه**».[1]

"عتيقة" هي البطلة المحورية للرّواية والسّاردة للأحداث، تحكي مأساتها ومأساة أمها "تعويضة"و بنات جنسها مع عالم الأسياد البيض، تسرد السّاردة تفاصيل الواقع المفجع الّذي كانت تعيشه "تعويضة" الّتي جمعتها علاقة غرامية مع "محمّد بن شتوان" ابن الأسياد، وهي علاقة محرّمة في العرف الاجتماعي الخاص بالأسياد وتمثل فجيعة العائلة الّتي تحرّم علاقة الأسياد مع العبيد في عرفها الاجتماعي.

يرسل الأب ابنه بعيدا إلى مالطا في تجارة لإبعاده عن حبيبته، الّتي ذاقت من بعده أشد انواع العذاب فقد قتل ابنها الرضيع جوعا بعد محاولة إجهاضها من أم "محمد" الّتي قامت بإجبارها على شرب سائل سام، لكنه يموت عطشا عند تعليق أمه كالشّاة كعقاب لها على نسيان تعليق اللحم للوليمة الّذي أكلته القطط.

[1] فدوى شتوان: **زرايب العبيد**، المصدر السّابق، ص108.

فتعرّضن لأشدّ أنواع العقاب وعوملت كالحيوان، وعلّقت كالشّاة الذّبيحة «**خرج من غرفته كالشّيطان، تناول سوطه وتوجّه إلى المطبخ، فرّت من طريق السّوط من استطاعت من الخادمات، ومن لم تستطع التصقت بالجدار كالسّحالي، عدا تعويضة الّتي التقطتها يد السّيد وهي تتراجع إلى الزّاوية...كان العرق منه والشّتائم، عندما تعلّقين كالذبيحة ستتذكريّن ولن تنسي، هذه ليست المرّة الأوّلى لك أيّتها الكلبة**».

ويتّم تزويجها قسرًا لشخصٍ آخر يُدعى سالم، ثمّ تُباع مكرهةً لرجلٍ آخر يُعرف بـ الفقيه، الذي يتلقّى مقابل ذلك تعويضة تُودَع في دارٍ للبغاء تتخفّى خلف اسمٍ مستعار هو «بنات الله»، حيث تشرف على الفتيات المومسات خادماتٌ قاسيات، فتتعرّض تعويضة لشتى صنوف الاغتصاب والتعذيب.

ويبحث محمد بن شتوان عن حبيبته، فيعثر عليها بمساعدة "علي"، ابن أخت "فاطمة"، الذي يدلّه على مكانها.

غير أنّ المأساة الكبرى لا تلبث أن تقع، إذ ينتشر وباءٌ فتاك، تُحرق على إثره الزّرائب بكلّ من فيها، فتُحرق تعويضة حيّة.

وفي لحظة موت عمّتها "صبرية"، تكتشف "عتيقة" الحقيقة الصّادمة، إذ تدرك أنّ "صبرية" ليست سوى أمّها الحقيقية "تعويضة"، التي أخفت هويتها تحت اسمٍ مستعار حمايةً لابنتها من القتل، بعدما جرت العادة على إعدام كلّ الأطفال الذين يولدون أحياء داخل الزّرائب.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1. القرآن الكريم، الأزهر مجمع البحوث الإسلامية الإدارة العامة للبحوث والتّاليف والترجمة، برواية ورش لقراءة نافع، 2012.
2. البخاري صحيح البخاري: **كتاب الطب باب ما يذكر في الطّاعون الحديث**، 5728 .
3. حديث شريف: رواه أبو داود والتّرمدي: ح 994.
4. صحيح مسلم كتاب الآداب، **باب الطّاعون والطيرة والكهانة ونحوها**، ح(2218).

أوّلا: المصادر:

1. ابراهيم رسول: **خفافيش كورونا**، دار ورشة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بغداد، ط1، 2021.
2. أحمد خالد توفيق: **وباء**، المؤسسة العربيّة الحديثة للنّشر والتّوزيع، مصر، ط1، 2007.
3. ألبار كامي: **الطّاعون**، تر :كوثر عبد السلام البحيري، دار الثّقافة العربيّة للطباعة، القاهرة، 2002.
4. أيمن العتّوم: **مسغبة**، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 2021.
5. نجوى بن شتوان: **زرابيب لعبيد**، دار الساقي، بيروت لبنان، ط1، 2016.
6. واسيني الأعرج: **ليليّات رمادة**، دار الآداب للنّشر والتّوزيع، الجزائر،ط1، 2021.

ثانيا: المراجع

أ. المراجع باللغة العربيّة:

1. ابراهيم الحيدري: **سيسيلوجيا العنف والإرهاب**، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2015
2. ابن الأثير: **الكامل في التاريخ**، تح: عمر تدمري، دار الكتاب العربي، المدينة المنّورة، السعودية، 1997.
3. ابن نجيم العابدين ابن ابراهيم:- **الأشباه والنظائر**- دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (1419هـ 1999م).
4. أحمد العدوي، **الطّاعون في العصر الأموي**، المركز العربي للأبحاث ودراسة السّياسات، ط1، 2018.
5. أحمد مختار عمر: **اللغة واللّون**، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997.

6. إدريس خضراوي: **الرّواية العربيّة وأسئلة ما بعد الاستعمار**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012.

7. إدغار مولان علي حسن: **مائدة كورونا مفكرون وأدباء في مواجهة الجائحة**، دار أثر للنّشر والتّوزيع، المملكة العربيّة السعودية، ط1، 2021.

8. أشهبون عبد المالك: **عتبات الكتابة في الرّواية العربيّة**، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2021.

9. امرئ القيس: **جندع بن حجر(1484) ديوان امرؤ القيس**، تح: محمد أبو الفصل ابراهيم، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، (دت).

10. أمير تاج السرّ: **إيبولا** ، دار السّاقي، لبنان، ط1، 2012.

11. برتولد بريشت: **حياة غاليليه، تعريب بكر الشرقاوي**، سلسلة المسرح العالمي، دار الفرابي، بيروت، 1971.

12. توفيق حكيم: **الملك أوديب**، دار مصر للطّباعة، مصر، ط1، (دت).

13. حسن حنفي: **الهويّة**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2012.

14. حسن نجمي: **شعريّة الفضاء السردي**، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.

15. حسن يوسف، **الضمير الإنساني في زمن كورونا يوميّات وتأملات** ، مركز دراسات الوحدة العربيّة بيروت، ط1، 2023.

16. حسن يوسفي: **المسرح ومفارقاته**، مطبعة سندي للطباعة والنشر، مكناس، المغرب، ط1، 1996 .

17. حفناوي بعلي: **النّقد الثّقافي المقارن في الخطاب النّقدي الأردني الفلسطيني**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007.

18. حفناوي بعلي: **مدخل في نظريّة النّقد الثّقافي المقارن**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

19. حفناوي بعلي: **مسارات النّقد ومدارات الحداثة**، أمانة عمان، الأردن، ط1، 2007.

20. حميد حميداني: **بنية النّص السردي من منظور النّقد الأدبي**، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1993.

21. خليفة بوجاوي: **محاضرات في علم الدلالة. . . . وتطبيقات**، لجنة الحفلات لبلدية العلمة، سطيف، الجزائر، ط1، 2005.

22. الخليل بن أحمد الفراهيدي: **كتاب العين**، دار الكتب العلمية، (بيروت)، ط1 ، مج4، 2003.

23.ديفيد كارثر: **النظريّة الأدبية تر باسل مسالمة**، دار التكوين، دمشق، ط1، 2010.

24.الرازي محمد بن أبي بكر ابن عبد القادر **مختار الصحاح**، مصر، مطبعة الكلية، ط1، 1911.

25.رايح خدوسي: **موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين**، دار الحضارة، بئر التوتة، الجزائر، ط1، 2003.

26.رشا حسيني: **الوارثون**، سلسلة كتاب طيوف تصدر عن يسطرون، مصر، ط1، 2021.

27.رشيد بوستير: **حب في منفى كورونا**، دار الألمعيّة للنّشر والتّوزيع، ط1، 2023

28.سمير خليل: **النّقد الثّقافي من النّص الأدبي إلى الخطاب**، دار الجواهر، لبنان، ط1، 2012.

29.سمير سعد الحجازي: **النّقد الأدبي المعاصر قضاياه واتجاهاته**، القاهرة، دار الآفاق العربيّة، ط1، 2001

30.صلاح قنسوة: **تمارين في النّقد الثّقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب**، مصر، القاهرة، ط1، 2007.

31.طارق بوحالة: **أسس النّقد الثّقافي وتطبيقاته في النّقد العربي المعاصر**، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2021.

32.الطبري محمد بن جرير: **تاريخ الرسل والملوك، 1971م**، تح: محمد أبو الفضل ابراهيم، القاهرة مصر، دار المعارف، ط2.

33.طه بأقر، **ملحمة جلجامش**، (الألواح السابع والثامن)، دار الهلال، بيروت، ط2، 1980.

34.طه عبد الرحمن: **اللسان والميزان أو التكوثر العقلي**، المركز الثّقافي العربي، ط1، 1998.

35.عبد الحق بلعابد: **عتبات جرار جنات من النّص إلى المناص**، تق: سعيد يقطين، الدّار العربيّة العلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

36.عبد الرحيم العلّام **الدّين والعلم الصّراع المتجدد مع كل وباء**، مؤلف جماعي، مركز تكامل للدّراسات والأبحاث، ط1، 2020 .

37.عبد الرزاق المصباحي: **الأنساق السردية المخاتلة**، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2017.

38.عبد العزيز حمودة: **الخروج من الّتيه**، دراسة في سلطة النّص، المجلس الوطني للثقافة، الكويت،ط1، 2003.

39.عبد العزيز حمودة: **المرايا المقعرة، نحو نظريّة نقدية عربيّة**، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 2001.

40.عبد اللطيف محمد خليفة: **دراسة في سيكولوجية الاغتراب**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2003.

41.عبد الله الغدامي: **قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة، المركز الثّقافي العربي**، لبنان، ط1، 2005.

42.عبد المجيد البصير موسوعة علم الاجتماع، **مفاهيم السّياسة والاقتصاد والثّقافة العامة**، دار المجد، الجزائر، ط1، (د ت).

43.عبد المنعم الحنفي: **المعجم الشامل للمصطلحات الفلسفية** ، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط3، 2000.

44.عصمت رضوان: **أوراق من خريف الوباء**، دار مفكرون الدولية، سلسلة بوح القلم الأدبية، مصر، ط1، 2020.

45.علي الجارم، الدّيوان، الجزء الأوّل، دار الشّروق، مصر، القاهرة، ط1، 1416 -1986.

46.عماد الدّين ابراهيم عبد الرزاق، **أخلاق البيوطيقا والقتل الرحيم**، مؤلف جماعي الأخلاقيات التطبيقية جدل القيم والسياقات الراهنة للعلم منشورات الاختلاف، ط1، 2015.

47.كلود عبيد: **الألوان دورها تصنيفها مصادرها رمزيتها ودلالتها**، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والشر والتّوزيع، بيروت لبنان، ط1، 2013.

48.كلود عبيدي، **الألوان ودورها تصنيفها، مصادرها ورمزيتها، ودلالتها**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2013.

49.محمد بن رسول البرزنجي الحسيني: **الإساعة لأشراط الساعة الحسيني**، تع: محمد زكريا الكاندهلوي، بيروت، لبنان، دار المنهاج، ط3، (1426هـ- 2005م).

50.محمد سالم سعد الله: **الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية**، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2007.

51.محمد عابد الجابري: **حفريات في الذاكرة من بعيد**، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت لبنان، ط1، 1947.

52.محمد عبد الحميد محمد أبوزيد: **الإنسان والأساطير والسحر**، من وحي الغصن الذهبي لجيمس فريزر، دار العالم الثالث، الجزائر، ج1، (د.ت).

53.محمد عبد الرّحمن الوكيل: **الأوبئة وعلم دراسة الأوبئة، دورية أمراض النبات الدولية**، مصر، جامعة المنصورة، 2010.

54.مرتضى الزبيدي، **تاج العروس من جواهر القاموس**، دار الفكر، بيروت لبنان، م2، 1994.

55.مصطفى حجازي: **التخلف الاجتماعي، مدخل الى سيكولوجية الإنسان المقهور**، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط10، 2007.

56.مصطفى فاسي: **دراسات في الرّواية الجزائرية**، دار القصبة، الجزائر، ط1، (دت).

57.ميجان الرويلي: سعد البازعي، **تحليل النّقد الأدبي**، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2002.

58.نازك الملائكة: **الديوان**، دار العودة، بيروت لبنان، مج 2.

59.ناظم عودة: **تكوين النظريّة في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر**، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2009.

60.نجيب محفوظ: **المسرحيات**: دار الشروق، القاهرة، مصر، ط2، 2008.

61.هاني اسماعيل رمضان وعماد عبد الباقي: **تجليات كورونا في الشّعر المعاصر(دراسة نقدية)**، المنتدى التركي العربي للتبادل اللّغوي، تركيا، ط1، 2021.

62.هاني الرّاهب: **وباء**، دار الآداب، لبنان، ط2، 1988.

63.الهذلي ابو ذؤيب: **ديوان ابي ذؤيب الهذلي**، تح: وشرح انطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت، لبنان، 2003.

64.هويدا صالح: **الهامش الاجتماعي في الأدب قراءة سوسيو ثقافيّة**، رؤية للنّشر والتّوزيع، ط1، 2015.

65.واسيني الأعرج: **ليليّات رمادة**، دار الآداب للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1 ،2021.

66.يوسف عليمات النّسق الثّقافي، **عالم الكتاب الحديث**، الأردن، ط1، 2005.

ب.المراجع المترجمة

1. ادوارد سعيد: **المثقف والسّلطة**، تر: محمد عناني، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 ،2006.
2. إديث كريزويل: **عصر البنيوية**، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصّباح للنشر والتوزيع، (دت).
3. آرثر آيزبرجر: **النّقد الثّقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية**، تر: وفاء ابراهيم ورمضان بسطاوسى، المشروع القومي للترجمة، ط1، 2003.
4. أشكروفت، غاريث غريفت، هيلين تيفن: **الرّد بالكتابة النظرية والتّطبيق في آداب المستعمرات القديمة**، تر: المنظّمة العربيّة للترجمة، بيروت، ط1، 2006.

5. ألبار كامي: **حالة طوارئ**، تر: وتق كوثر عبد السلام، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 2009.

6. تراجيديات سوفوقليس: **أوديب ملكا**، تر: عبد الرّحمن بدوي، دار فارس للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1996.

7. جرار جينيت: **خطاب الحكاية(بحث في المنهج)**، تر: محمد مقدم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997 .

8. **جمهورية أفلاطون**: تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الأسكندرية، 2004.

9. جوردن مارشال: **موسوعة علم الاجتماع**، تر: مجمد جوهرى وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، مج3، القاهرة، ط1، 2001.

10. جون ستوري: **النظريّة الثّقافيّة والثّقافة الشعبية**، تر: صالح خليل أبو أصبع وفاروق منصور، هيئة أبو ظبي للسياحة والثّقافة، الإمارات، أبوظبي، ط1، 2014.

11. جوناثا كولر: **ماالنظريّة الأدبية**، تر: صالح علماني، دار المدى للثقافة والنشر، العراق، ط1، 2006.

12. دينكن ميشيل: **معجم علم الاجتماع**، تر: إحسان محمد الحسن، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981.

13. ساراماجو خوسيه: **العمى**، تر: محمد حبيب، دار المدى للثقافة والنّشر، دمشق، سوريا، ط1، 2002.

14. شلدون واتس: **المرض والقوة الإمبريالية**، تر: أحمد محمود عبد الجواد، المركز القومي للترجمة، مصر، ط1، 2010.

15. غابريال غارسيا ماركيز: **الحب في زمن الكوليرا**، تر: صالح علماني دانية، دمشق، ط1، 1991

16. غاستون باشلار: **جمالية المكان**، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

17. فنست ب. ليتش: **النّقد الثّقافي في النظريّة الأدبية ومابعد البنيوية**، تر: هشام زغلول، المركز القومي للترجمة، ط1، 2022.

18. فنست ليتش: **النّقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينات**، تر: محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2000.

19. كارل تشبيك: **الوباء الأبيض**، تر: عادل كوركيس هرمس، دار الرّشيد للنشر، بغداد، 1979.

20.كريس باركر: **معجم الدّراسات الثّقافيّة**، تر: كريم بلقاسم، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2018.

21.ماكس هوركهايمر: **ثيدور أدرنو، جدل التنوير**، تر: جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2006.

22.ميشيل فوكو: **نظام الخطاب**، تر: محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، ط1، 1884.

23.هنريك إبسن: **عدو الشعب**، تر: إبراهيم رمزي، القاهرة، مصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثّقافة، 2012.

24.هوميروس: **الإلياذة**، تر: سليم بستاني، هنداوي للتّعليم والثّقافة، مصر، القاهرة، ط1، 2012.

25. ويليام شكسبير: **مأساة كريولانس**، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1981.

ج. المعاجم:

1. ابن المنظور: **لسان العرب**، دار إحياء الثرات العربي، بيروت، ج(14)، ط3، 1999.
2. ابن قتيبة الدّينوري: **كتاب المعارف**، تح: تروا عكاشة، مطابع دار المعارف، مصر، القاهرة، ط4، (دت).
3. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدّين بن محمد بن مكرم : **لسان العرب**، بيروث، دار صادر، ط3، 2004.
4. ابن منظور: **لسان العرب**، ج9.
5. ابن منظور: **لسان العرب**، مج 10(باب الباء) دار صادر بيروث، ط1، (د ت).
6. أبو الفضل جمال الدّين بن مكرم بن منظور: **لسان العرب**، دار صادر (بيروت)، (لبنان) ج10، 1990، مادة (ن، س، ق).
7. علوش سعيد، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

د. المراجع الأجنبية:

1. **Éric Montana: opération covid-19 une conspiration criminelle et autre mensonge d'état, 2021.**
2. **Noella Barquin et Jacline Laffite, dictionnaire des philosophes**.

هـ. المجلات والدوريات:

1. آمال بوزكري وميلود رقيق: **الدّراسات الثّقافيّة والنّقد الثّقافي**، مجلة القارئ للدراسات الأدبية واللّغوية والنّقدية، مج 5، ع 2، 2022.
2. أحمد فتحي يوسف : **حكم القتل الرحيم لكبار السن المصابين بفيروس كورونا المستجد**، (كوفيد 19) دراسة فقهية مقاصدية، مجلة كلية الدّراسات الإسلامية والعربيّة للبنات بكفر الشيخ، ع 5، 2021.
3. أسماء ابراهيم شنقار: **عتبة العنوان في روايات أيمن العتوم**، مجلة سرديات، مج 7، ع23، 2017.
4. بوشوشة بوجمعة: **شعريّة العتبات في روية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي**، مجلة علوم لسان، مخبر علوم اللسان، جامعة الأغواط، ع ع 5-6، 2014.
5. جمال العيفة: الثّقافة الجماهيرية: عندما تخضع وسائل الإعلام والاتصال لقوى السوق، جامعة باجي مختار عنّابة، الجزائر، ع 1، 2003.
6. جميل حمداوي: **لماذا النّص الموازي؟** مجلة الكرمل، فلسطين، ع 88، 2006.
7. حدادي: **التلقي العربي للنقد الثّقافي بين التجاور والتحاور الممارسة النّقدية الثّقافيّة عند إدريس الخضراوي، نموذجا**، مجلّة المدونة، مج7 ، ع2، 2020
8. حسن درواشة: **أدب الأوبئة وتجليات كورونا في سياق نصوص الخطاب الشّعري المعاصر**، المجلة الدولية للدراسات الأدبية، ع1، مخبر الموسوعة الجزائرية الميسرة، جامعة باتنة، -الجزائر- 2021.
9. خالد حسين: **تحولات القراءة من النّقد النّصي إلى النّقد الثّقافي**، مجلة الموقف الأدبي، ع 478، 2011.
10. خولة محمد الوادي: **قراءة سيميائية لأنظمة الالوان في نمادج قصصية**، مجلة دراسات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، مج 45، ع3، 2018.
11. رمضاني حسين: **قراءة في نظم البيمارستان في الحضارة الإسلامية وشروط الاشتغال بمهنة التّطّبب**، مجلّة آفاق فكريّة، مخبر الدّراسات الفلسفيّة وقضايا الإنسان والمجتمع في الجزائر، مج 12، ع2، 2024.
12. رويدي عدلان: **الدّراسات الثّقافيّة النشأة والمفهوم**، مجلة إشكالات، مج 7، ع1، 2018 .
13. زواوي نوال: **المداخل النظريّة لتحليل مفهوم السّلطة**، مجلة مدرّات للعلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة، المركز الجامعي غليزان ع3، 2021.

14. صورية جغبوب: **النّقد الثّقافي، مفهومه، حدوده وأهم رواده**، مجلّة كليّة الآداب واللّغات، جامعة خنشلة، ع1، 2015.

15. صلاح قنسوة: **النّقد الثّقافي ومابعد الحداثة**، مجلة محاور، الجمعية المصرية للنقد الأدبي، ع1، 2004.

16. ضياء عبد الكعبي: **أدب الأوبئة بين الخيال والواقع**، مجلة الاتحاد، ع 24، 2020.

17. عبد الباسط سلامة هيكل: **النّقد الثّقافي: مفاهيم وأبعاد نحو نظريّة جديدة في النّقد**، جامعة الأزهر، مجلة كلية الآداب واللغات، ع 1.

18. عبد الرحيم بوشاقور: **حضور النّسق الدّيني في الرّواية الجزائرية مقاربة ثقافيّة لرواية مملكة الديوان للصديق حاج أحمد**، مجلة علوم اللغة العربيّة وآدابها، ع1، 2020.

19. عبد الغاني خشة: **الحب في زمن الكوليرا، والكورونا بين الشّعر والسرد**، مجلة الموروث، مج 10، ع1، جامعة 8ماي 1945 -الجزائر- 2021.

20. عبد الكريم قندوز: **دور التمويل في حالات الجوائح، صندوق النّقد العربي**، دراسات معهد التدوين وبناء القدرات، ع3، 2020.

21. عز الدّين اسماعيل: **مقدمة في النّقد الثّقافي**، مجلة محاور، الجمعية المصرية للنقد الأدبي، ع1، 2004.

22. حفناوي بعلي:**صورة الكولونيالي في الكتابات الكولونيالية ومابعد الكولونيالية**، مجلة الآداب واللغات، جامعة الأغواط، الجزائر، ع 3، 2004.

23. محمد زرمان: **راهن النّقد الثّقافي والدّراسات البينية من الخطاب الأدبي إلى الخطاب الثّقافي**، مقاربة في نقد النّقد، المجلة الدولية في الدّراسات الأدبية والإنسانيّة، مخبر الموسوعة الجزائرية، جامعة باتنة، مج1، ع2، 2019.

24. محمّد بن عبد المومن: **أوبئة وأمراض في بلاد اليونان والرّومان، قسم الحضارة الإسلامية**، جامعة وهران 1، الجزائر، المجلة المغاربية التاريخية والاجتماعية، جامعة سيدي بلعباس.

25. محمّد هندو: **الجائحة وشروطها عند المالكيّة**، المجلّة الجزائريّة للدّراسات الإسلاميّة ، ع 2، 2022.

26. منور عائشة: **معالم نظريّة النّقد الثّقافي عند النقاد العرب " إدوارد سعيد" نموذجا**، مجلة لغة كلام،مج 5 ع3، 2019.

27. هدى علي نور الدّين: **جماليات الشكل الكتابي في قصيدة كورونا والأرض تولد من جديد للشاعر جاسم الصحيح**، دار العلوم، جامعة المنيا، مصر، 2021.

28. وليد خضور: **النّقد الثّقافي مرجعيات وتطبيقات**، مجلة قراءات، ع 11، 2018.

و. الرسائل العلمية:

1. فتيحة العزوني: **الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج في ضوء جمالية التلقي**، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، الجزائر، 2012.

2. نزار أحمد عيسى عويضات: **أثر العذر والجائحة في عقدي البيع والإجارة وما يقابلهما في القانون المدني**، رسالة ماجستار، كلّية الدّراسات العليا، قسم الفقه والتّشريع، جامعة النّجاح الوطنيّة، نابلس، فلسطين، 2003.

ز. المواقع الإلكترونية:

1. ابراهيم السيد: المثلية الجنسية سلوك مكتسب، https://www.aljazeera.net

2. أكرم القصاص: **التاريخ الأسود للأوبئة عبر القرون**، أبرزها الطّاعون والإنفلونزا الإسبانية تم الاطلاع على https://www.youm7.com

3. أنور صابر: **الرّوائي حسونة المصباحي ثرت على الحبكة وانتصرت للريف التونسي** المهمش الموقع : https://www.aljazeera.net

4. الجزيرة: https://www.Aljazzea.net

5. جميل حمداوي: **التاريخانية الجديدة**، شبكة ألوكة: https://www.alukah.net

6. جون فريث: **تاريخ الطّاعون**، مجلة التاريخ، مج 20، ع2، ج 1، https://jmvh.org

7. حسونة المصباحي: **الشّعر يعلمنا التكثيف وتجنب الثرثرة**، الموقع https://diffaj. alaraby.co.uk

8. حسين عبد العزيز: **فوكو ومعنى. السّلطة والسّياسة**، الموقع https://arabi21. c.on

9. حوار نسرين ماهر 7جويلية، 2021مجلة الدوحة، https://www.dohammagazine.qa.

10. رقية عنتر: **عشرون وباء في التاريخ، كورونا ليس منها، 2020**، https://al.ain.com

11. الرّوائي حسونة المصباحي ثرت على الحبكة وانتصرت للريف التونسي المهمش الموقع: https://www.aljazeera.net

12. الرّوائي حسونة المصباحي: **ثرت على الحبكة وانتصرت للريف التونسي**، المهمش الموقع: https://www.aljazeera.net .

13. سجّاد عبد الحسين حدّاد: **الأدب والأوبئة، قراءة تأصيليّة لتجنيس أدب الرّعب** https://www.anwarpress.com

14. شاعر البيانو فريديريك شوبان وماوراء مقطوعاته: https://www.aljazeera.net

15. طه عبد الناصر رمضان: **وباء ظهر بالعين وقتل 10ملايين بالهند، 2020**، https://www.Alarabiya.net

16. عبد الحسين شعبان: **المثقف وأسئلة التغيير**، الحرية الوعي والحقوق، الحوار المتمدن https://www.ahewar.org

17. عبد الله الغدامي: الجزيرة https://www.aljazeera.net

18. عهد فاضل: شاعر عربي تحدّى الطّاعون بقصديته فكانت آخر ما ألف، https://www.alarabiya.net

19. فقال المهاجر المكتبة الإسلامية الموقع https://www.islamweb.net

20. محمد عبد الرحمن: **طاعون الجارف**، https://www.your7.com

21. محمد عبد الرحمن: **هل طاعون مسلم بن قتيبة سبب سقوط الأمويين**، 1000جنازة يومية تاريخ الاطلاع https://www.youm7.com

22. **من الموت الأسود إلى فيروس كورونا، 10 أوبئة غيرت مجرى التاريخ البشري، 2020**، https://www.Aljazzera.net

23. نظرة عامة على مرض السارس في آسيا والعالم: pmc.ncbi.nlm.nih.gov

24. نوال زويدي : **الألوان في التّراث العربي**،https://www.arabya.net

يونس أعبدي: **عين علم الأوبئة التحضير الطبي في مواجهة كورونا**، https://al3omk.com/520175.html

الفهـــــــرس

الفهرس:

الإهـــــداء 5
الشكـــر والعرفـــان 6
مقدمة ..... أ
الفـــــصـــل الأوّل: النّقد الثّقافي مفاهيـــــــم نظريّة ..... أ
تمهيد: 8
أوّلا: النّقد الثّقافي 9
1. مفهومه: 9
2. نشأته: 11
3. روافد النّقد الثّقافي 19
أ. الماديّة الثّقافيّة: (Cultural Materialism) 20
ب. التاريخيّة الجديدة: New Historicism 23
ج. مابعد الكولونيالية: Post/ Coloniality ماذا نعني بالكولولنيالية؟ 28
د. الماركسية: 31
هـ. مدرسة فرانكفورت: Frankfurt School 33
4. روّاد النّقد الثّقافي: 36
أ. الرواد الغربيّون 36
فينست ليتشVincent Barry Leitch 36
ريتشارد هوغارتRichard Hoggart 38
ب. الرّواد العرب: 39
إدوارد سعيد(1935–2003) 39
عبد الله الغدامي: 41
جابر عصفور: 42
إدريس خضراوي: 43
ثانيا: المصطلحات الكبرى للنقد الثّقافي: 44
1. السّلطة: 44

2. الهويّة الثّقافيّة:..... 45
3. الهيمنة الثّقافيّة Cultural hegemony 46
ثالثا: النّسق المعلن والمضمر:..... 47
1. مفهوم النّسق:..... 48
2. النّسق المضمر..... 51
خلاصة الفصل الأوّل: 54
الفـــــــصل الثّاني: الأوبئـــــة فـــــي الأدب..... 55
تمهيد:..... 57
أوّلا: مفهوم أدب الأوبئة 58
1. إشكاليّة المصطلح (الجائحة)..... 58
2. الوباء في الأدب 59
3. الأوبئة عبر التّاريخ:..... 63
أ. الأوبئة في العالم الغربي:..... 64
ب. الأوبئة في العالم العربي الإسلامي: 70
ثانيا: الأوبئة في المتون الإبداعية (الأدب الغربي / الأدب العربي)..... 70
1. الأوبئة في الشّعر 70
أ. الأوبئة في الشّعر الغربي: 70
ب. الأوبئة في الشّعر الجاهلي 74
ج.الوباء في الشّعر العربي الحديث:..... 77
د. حضور الأوبئة في الشّعر المعاصر: 81
2. الأوبئة في المسرح..... 86
أ.المسرح العالمي 86
ب. المسرح العربي:..... 96
الملك أوديب: توفيق الحكيم(1949) 96
مسرحيّة يميت ويحيى: نجيب محفوظ (1967)..... 97
مسرحيّة الحب في زمن الطّاعون: عبد الخالق العامري (2011)..... 99

مسرحيّة الوارثون: رشا الحسيني (2021) 101
مسرحيّة كنّا واحد: المخرج خالد جلال (2022) 102
3. الأوبئة في الرّواية..... 103
أ. الرّواية الغربية:..... 104
رواية الديكاميرون: جيوفاني بوكتشيو Boccaccio (1353) 104
رواية الطّاعون: ألبار كامي (1947)..... 105
ب.الرّواية العربيّة:..... 110
ملحمة الحرافيش: (1977)..... 110
رواية وباء: هاني الراهب (1988) 111
الأيام: لطه حسين (1991) 112
رواية إيبولا 76 : أمير تاج السرّ (2012) 113
حب في منفى كورونا: رشيد بوشعير (2023) 114
ثالثا: الأوبئة في الأدب المعاصر:..... 117
خلاصة الفصل الثّاني: 118
الفصل الثالث: الأنساق المعلنة والمضمرة في عتبات رواية الوباء 120
تمهيد:..... 122
الأوّل: مفهوم العتبات النصّية:..... 124
1. العتبات النصّية: لغة 124
2. اصطلاحا: 124
ثانيا: العتبات النّصية في رواية الوباء 126
1. رواية خفافيش كورونا: 126
1.1 المناص النشري: (الناشر)..... 126
أ. الغلاف الأمامي: 126
أ. دلالة الألوان..... 127
أ. الغلاف الخلفي 134
2.1 المناص التأليفي..... 135

أ. العنوان: 135
2. رواية مسغبة: 138
1.2 المناص النشري: (الناشر)..... 138
أ. الغلاف الأمامي. 138
ب. دلالة الألوان في رواية مسغبة: 138
ج. الغلاف الخلفي: 140
2.2 المناص التأليفي: 141
أ. العنوان..... 141
ب. التّذييل:..... 143
3. رواية الوباء:..... 144
1.3 المناص النشري: (الناشر)..... 144
أ. الغلاف الامامي: 144
ب. دلالة الألوان 146
ج. الغلاف الخلفي: 149
المناص التأليفي:..... 150
4. رواية رمادة..... 155
1.4 المناص النشري: (الناشر) 155
أ. الغلاف الأمامي 155
أ. الغلاف الخلفي..... 157
المناص التأليفي (المؤلف)..... 158
أ. العنوان..... 158
ب. التّصدير: 161
5. رواية زرايب العبيد: 163
1.5 المناص النشري: (الناشر)..... 163
أ. الغلاف الامامي 163
ب. دلالة الألوان: 164

ج. الغلاف الخلفي:..... 166
المناص التأليفي:..... 167
أ. العنوان..... 167
ب. التّصدير: 168
6. رواية يوميات الكورونا لحسونة المباركي: 169
1.6 المناص النشري: (الناشر) 169
أ. الغلاف الامامي: 169
أ. دلالة الألوان: 170
ب. الغلاف الخلفي:..... 174
2.6 المناص التأليفي. 175
أ. العنوان:..... 175
ب. التّصدير: 176
خلاصة الفصل الثالث: 177
الفصـــــــل الرابـــــــع: 122
تمهيد:..... 179
أوّلا: الأنساق الاجتماعيّة والنفسيّة في رواية الوباء:..... 180
1. الأنساق الاجتماعيّة 18181
أ. الوباء وانعكاساته في الواقع الاجتماعي:(خفافيش كورونا ومسغبة وليليّات رمادة)..... 18181
ب.العزلة وأهميّتها(القراءة والكتابة) يوميات الكورونا، وليليات رمادة: 187
ج. التّشظي الأسري..... 192
د. العنف والهيمنة الذكورية: 195
العنف من الناحية النفسيّة: 197
العنف من النّاحية الاجتماعيّة:..... 197
هـ. معضلة البطالة والفقر (خفافيش كورونا، عن الطّيور نتحدث)..... 206
و. التنبأ بالمستقبل: 209
ز. الثّقافة الشّعبية في الوقاية من الوباء:..... 211

ح. الشّدود الجنسي: 215
ط. الوباء والتّطهير العرقي: 219
ي. كورونا عقاب إلهي(مسغبة، ليليات رمادة، يوميات الكورونا) 222
2. الأنساق النفسيّة المضمرة 228
أ. رهاب الطّاعون 228
ب. نسق الجنون: (فوبيا الطّاعون)..... 231
ج. الموت الرحيم..... 233
د. الخوف في زمن الأوبئة 237
هـ. المركز والهامش..... 238
و. الجحيم هو الآخر..... 242
ز. نسق الحب 2422
ثالثا: الأنساق السّياسية والاقتصاديّة في رواية الوباء 2477
1.الأنساق السّياسية:..... 2488
2.الأنساق الاقتصاديّة:..... 2544
3.النّسق المعرفيي:..... 2588
المدينة والوباء: 2622
خلاصة الفصل: 2688
خاتمة:..... 2711
الملاحق:..... 276
قائمة المصادر والمراجع:..... 2899
الملخص..... 316

الملخـــــص

الملخص

- **باللغة العربيّة:**

يتناول هذا البحث الأبعاد المعلَنة والمضمَرة في أدب الأوبئة والكوارث من منظور النّقد الثّقافي، في محاولةٍ لاستنطاق النصوص الأدبية وكشف ما تستبطنه من أنساقٍ فكريّة واجتماعيّة وتاريخيّة تحكم بنية الخطاب وتوجّه رؤيته للعالم .ينطلق البحث من الوعي بأنّ الوباء ليس مجرّد عارضٍ صحّيٍّ عابر، بل هو تيمةٌ كاشفة تختبر إنسانية الإنسان، وتفضح هشاشته الوجوديّة وقلقه أمام المصير، وقد وجدت الرّواية العربيّة المعاصرة في هذه التجربة مجالًا خصبًا للتعبير عن تمزّقات الذات وأسئلة الوجود، عبر أساليب تتراوح بين التوثيق والتخييل، والواقع والأسطورة .ومن خلال منهج النّقد الثّقافي، يسعى البحث إلى قراءة الوباء بوصفه خطابًا ثقافيًا يختزن أنساقًا معلَنة وأخرى مضمَرة ترتبط بـ السّلطة والمجتمع والدّين والجسد والهويّة، قصد الكشف عن البُعد الحضاري والرمزي الّذي يجعل من الأوبئة مرآةً للثقافة ومختبرًا للوعي الإنساني.

ويُثير هذا البحث إشكاليتين مركزيتين، هما :كيف تنكشف الأبعاد المعلَنة والمضمَرة لتيمة الوباء في بنية الرّواية العربيّة المعاصرة، بما تحمله من تمثّلات جمالية ودلالية تعبّر عن الوعي الجمعي والفردي في زمن الكارثة؟ وإلى أيّ مدى تُسهم الأنساق الثّقافيّة والفكريّة الكامنة في توجيه الخطاب الرّوائي وصياغة رؤيته للوجود والسّلطة والجسد والهويّة، ضمن سياقٍ يتقاطع فيه التاريخ مع الواقع؟

الكلمات المفتاحية: الأوبئة – الكوارث – النّقد الثّقافي – الأنساق المضمَرة – الرّواية العربيّة – السّلطة – الجسد – الهويّة.

Abstract:

This research addresses the explicit and implicit dimensions of literature on epidemics and disasters from a cultural criticism perspective, in an attempt to interrogate literary texts and reveal the intellectual, social, and historical patterns that govern the structure of discourse and shape its worldview. The research is based on the awareness that epidemics are not merely transient health incidents, but rather revealing themes that test humanity and expose its existential fragility and anxiety about destiny. Contemporary Arabic fiction has found in this experience a fertile ground for expressing the fragmentation of the self and questions of existence, through methods ranging from documentation to imagination, reality and myth. Through a cultural criticism approach, this research seeks to read the plague as a cultural discourse that contains explicit and implicit patterns related to power, society, religion, the body, and identity, with the aim of revealing the cultural and symbolic dimension that makes plagues a mirror of culture and a laboratory of human consciousness.

This research raises two central questions: How are the explicit and implicit dimensions of the theme of the epidemic revealed in the structure of the contemporary Arabic novel, with its aesthetic and semantic representations that express collective and individual consciousness in times of disaster? To what extent do the underlying cultural and intellectual patterns contribute to directing the novelistic discourse and shaping its vision of existence, power, the body, and identity, within a context where history intersects with reality?

Keywords: epidemics – disasters – cultural criticism– implicit patterns – Arabic novels – power – the body – identity.

Résumé

Cette recherche aborde les dimensions explicites et implicites de la littérature sur les épidémies et les catastrophes dans une perspective de critique culturelle, dans le but d'interroger les textes littéraires et de révéler les schémas intellectuels, sociaux et historiques qui régissent la structure du discours et façonnent sa vision du monde. La recherche part du constat que les épidémies ne sont pas seulement des incidents sanitaires passagers, mais plutôt des thèmes révélateurs qui mettent l'humanité à l'épreuve et exposent sa fragilité existentielle et son anxiété face au destin. La fiction arabe contemporaine a trouvé dans cette expérience un terrain fertile pour exprimer la fragmentation du moi et les questions existentielles, à travers des méthodes allant de la documentation à l'imagination, en passant par la réalité et le mythe. À travers une approche critique culturelle, cette recherche cherche à lire la peste comme un discours culturel contenant des schémas explicites et implicites liés au pouvoir, à la société, à la religion, au corps et à l'identité, dans le but de révéler la dimension culturelle et symbolique qui fait des épidémies un miroir de la culture et un laboratoire de la conscience humaine.

Cette recherche soulève deux questions centrales : Comment les dimensions explicites et implicites du thème de l'épidémie se révèlent-elles dans la structure du roman arabe contemporain, avec ses représentations esthétiques et sémantiques qui expriment la conscience collective et individuelle en temps de catastrophe ? Dans quelle mesure les schémas culturels et intellectuels sous-jacents contribuent-ils à orienter le discours romanesque et à façonner sa vision de l'existence, du pouvoir, du corps et de l'identité, dans un contexte où l'histoire croise la réalité ?

Mots clés : épidémies – catastrophes – critique culturelle – schémas implicites – romans arabes – pouvoir – corps – identité.

People's Democratic Republic of Algeria

Ministry of Higher Education and Scientific Research

جامعة 5 ماي 1945 قالمة

University May 8, 1945 GUELMA

Faculty of Arts and Languages

Department: Language and Literature

Laboratory of Linguistic and Literary Studies

A thesis for a doctorate in the third cycle

Literary Studies Section **Field: Language and Literature**

Specialization: Contemporary Literature

Prepared by: Safa Boubayou

The declared and implicit dimensions in the literature of epidemics and disasters

- A study of selected models -

Before the examination committee composed of :

Name and surname	Rank	University	position
Pr . Mouats Nadia	Pr	University of May 8, 1945	President
Pr. Khacha Abdelghani	Pr	University of May 8, 1945	Rapporteur
Pr. Alloui Nassima	Pr	University of 20 August skikda	Examiner
Dr. Zeggada Shaouki	Dr	University of May 8, 1945	Examiner
Dr. Brahimi Fouzia	Dr	University of May 8, 1945	Examiner

Academic year: 2025/2026