Lark Journal of Philosophy, Linguistics, and Social Sciences

E-ISSN 2663-5836
P-ISSN 1999-5601
Original Research

Journal homepage: https://lark.uowasit.edu.iq

Vol. 18 No. 1 Junuary2026, pp.269-286-

https://doi.org/10.31185/lark.5034

Gendered Discourse Markers in the Novels "Ma Ba'd al-Ḥubb" and "Ṣakhab wa Nisā' wa Kātib Maghmūr": A Comparative Study Based on Robin Lakoff's Theory

Raed Hani Ubaid Bani Saad – PhD Candidate – Department of Arabic Language and Literature – Faculty of International Languages and Cultures – University of Religions and Denominations – Iran

Email:RAED.HANI1@GMAIL.COM

Dr. Mohammed Saadi – Professor – Faculty of International Languages and Cultures – University of Religions and Denominations – Iran

Received Dec.5, 2024 Revised Mar.14, 2025 Accepted May.11, 2025 Online Jun.1, 2025

ABSTRACT

This study examines gendered linguistic markers in Ma Ba'd al-Ḥubb by Hudia Hussein and Ṣakhab wa Nisā' wa Kātib Maghmūr by Ali Badr, using an analytical approach grounded in Robin Lakoff's theory of language and gender differences. The research aims to identify discourse patterns used by narrators and characters to represent gender relations, focusing on two primary levels: the lexical level, which includes color-related terms, oath expressions, insults and derogatory language, honorifics and terms of respect, intensifiers, hedges, exclamations, and vocabulary specifically referring to women; and the syntactic-functional level, which covers proverbs, colloquial expressions, short/parallel/straightforward sentences, ellipsis and incomplete sentences, interrogatives, imperative forms, and repetition. The findings reveal both intersections and divergences in the employment of gendered markers between the two novels: After Love foregrounds the female voice through a personal, emotional tone, whereas The Tobacco Keeper features a historically and politically oriented male narrative voice. The study concludes that the socio-political context of each text shapes the structure of gendered discourse and reframes certain aspects of Lakoff's hypotheses within the Arabic literary context

Keywords: : Language and Gender, Gendered Discourse, Robin Lakoff, Hudia Hussein, Ali Badr, Lexical Analysis, Syntactic Analysis.

مؤشرات الخطاب الجندري في روايتي "ما بعد الحب" "وصخب ونساء وكاتب مغمور": مقاربة تحليلية وفق نظرية روبن لاكوف

الباحث رائد هاني عبيد بني سعد – طالب دكتوراه – فرع اللغة العربية وآدابها– كلية اللغات والثقافات الدولية–جامعة الأديان والمذاهب– ايران

الدكتور محمد سعدي – دكتور – كلية اللغات والثقافات الدولية- جامعة الأديان والمذاهب – ايران

الدكتور مسعود باوان – دكتور- كلية اللغات والثقافات الدولية- جامعة الأديان والمذاهب – ايران

الملخص

تتناول هذه الدراسة المؤشرات اللغوية الجندرية في روايتي "ما بعد الحب" لهدية حسين و"صخب ونساء وكاتب مغمور" لعلي بدر، من خلال مقاربة تحليلية تستند إلى نظرية روبن لاكوف تخص الفروق اللغوية بين الجنسين. وتهدف إلى الكشف عن أنماط الخطاب التي يوظفها الساردون والشخصيات في تمثيل العلاقات الجندرية، وذلك عبر تحليل مستويين أساسيين: المستوى المعجمي الذي يشمل الألفاظ الدالة على الألوان، وألفاظ القسم، وألفاظ السب والإهانة، وألفاظ الاحترام والتقدير، والألفاظ المؤكدة، والقيود التشكيكية، وألفاظ التعجب؛ والمستوى النحوي والوظيفي الذي يتناول الأمثال، والتعابير العامية، والجمل القصيرة والبسيطة والمتوازية، والجمل المحذوفة وغير المكتملة، واستخدام الأسئلة، والجمل الأمرية، وعناصر التكرار. تكشف النتائج عن تقاطعات واختلافات في توظيف المؤشرات الجندرية بين الروايتين، إذ تميل "ما بعد الحب" إلى إبراز الصوت الأنثوي عبر نبرة وجدانية وحميمية، فيما تتسم "صخب ونساء وكاتب مغمور" بخطاب سردي ذي بعد تاريخي-سياسي يغلب عليه المنظور الذكوري. وتخلص الدراسة إلى أن السياق الاجتماعي والسياسي لكل نص يسهم في تشكيل بنية الخطاب الجندري، ويعيد صياغة بعض فرضيات لاكوف في البيئة السردية العربية..

الكلمات المفتاحية: اللغة والجنس، الخطاب الجندري، روبن لاكوف، هدية حسين، علي بدر، التحليل المعجمي، التحليل النحوي.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) that allows others to share and adapt the material for any purpose (even commercially), in any medium with an acknowledgement of the work's authorship and initial publication in this journal.

•المقدمة

تُعدّ العلاقة بين اللغة والجنس من الموضوعات المحورية في الدراسات اللسانية والاجتماعية المعاصرة، إذ يكشف تحليل الخطاب عن الآليات التي تُبنى من خلالها الفروق الجندرية في التواصل، وكيف تُوظَّف اللغة ليس فقط بوصفها وسيلة للتعبير، بل بوصفها أداة لترسيخ السلطة وإعادة إنتاج البنى الاجتماعية. وفي هذا الإطار، قدّمت روبن لاكوف (1975) إطارًا نظريًّا مؤثرًا ضمن علم اللغة الاجتماعي النسوي، رصدت فيه السمات التي تميل النساء إلى استخدامها، مثل أدوات التشكيك، وألفاظ الاحترام أو الإهانة، وأدوات التكثيف، والمعجم العاطفي، والألفاظ الجمالية، في مقابل أنماط أكثر مباشرة وحسمًا في الخطاب الذكوري. وترى لاكوف أن اللغة ليست انعكاسًا بيولوجيًّا للجنس، بل هي نظام رمزي يعيد إنتاج الهيمنة الثقافية(لاكوف، 1975: 79). في السياق العربي، وبرزت دراسات عدة وظّفت نظرية لاكوف لتحليل النصوص الأدبية، غير أن معظمها انحصر في الخطاب النسوي أو الشعر، فيما قلّت الدراسات المقارنة بين النصوص الروائية النسوية والذكورية ضمن سياق ثقافي محدد. ومن هذا المنطلق، تسعى هذه الدراسة إلى تحليل ومقارنة خطابين روائيين عراقيين متباينين جندريًّا: "ما بعد الحب" لهدية حسين، التي تمثل سردًا ذاتيًّا وجدانيًّا بصوت أنثوي، و"صخب ونساء وكاتب مغمور" لعلي بدر، التي تقدم سردًا سياسيًّا-تاريخيًّا من منظور ذكوري.

تعتمد الدراسة على محورين رئيسيين:

•**المستوى المعجمي**: ويشمل تحليل الألفاظ الدالة على الألوان، وألفاظ القسم، وألفاظ السبّ والإهانة، وألفاظ الاحترام والتقدير، والألفاظ المؤكدة، وقيود التشكيك، وألفاظ التعجب، والمعجم المرتبط بالمرأة.

•**المستوى النحوي-الوظيفي**: ويتناول الأمثال، والتعابير العامية، والجمل القصيرة والبسيطة والمتوازية، والجمل المحذوفة أو غير المكتملة، وصيغ الاستفهام، والجمل الأمرية، وعنصر التكرار.

وتهدف هذه المقاربة إلى الكشف عن أوجه التشابه والاختلاف في توظيف المؤشرات الجندرية بين الروايتين، ومناقشة مدى انطباق مقولات لاكوف على الخطاب الروائي العراقي، مع الأخذ في الحسبان الخصوصية الثقافية التي قد تفرض تعديلات على النموذج النظري.

الدراسات السابقة

عبد الباسط عرب يوسف آبادي، فائزة عرب يوسف آبادي، فؤاد عبد الله زاده (2025)

حلّل الباحثون المؤشرات الجنسوية في روايتي أعشقني للروائية الأردنية سناء شعلان وحمامتي للروائية الإيرانية قريبا وفي، معتمدين إطار روبن لاكوف لرصد ثمانية مؤشرات أساسية، من بينها القيود التشكيكية، والألفاظ المؤدبة، والمكثفات، والصفات الفارغة، ومفردات الألوان، والطلب غير المباشر. وأظهرت النتائج أن الروايتين، بوصفهما نتاجًا نسويًّا، تميلان إلى الإكثار من مفردات عالم المرأة والمؤكدات، مع حضور ملحوظ للقيود التشكيكية والتوصيفات الجزئية. تكمن أهمية هذه الدراسة في تطابق إطارها النظري مع بحثنا، واشتراكها في تحليل مؤشرات مشابهة، وإن اختلف السياق الثقافي واللغوي.

عطية يوسفي وبتول مشكين فام (2021)

تناولت هذه الدراسة المفردات الحسية في اللغة العربية من منظور نسوي، بالاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل رواية أنثوية وأخرى ذكورية. خلص الباحثان إلى أن توظيف المعجم الحسي لا يقتصر على الخطاب النسوي، بل قد يظهر بكثافة في السرد الذكوري تبعًا للسياق. وتفيد هذه النتيجة بحثنا في اختبار مدى خصوصية أو عمومية المؤشرات الحسية داخل الروايات العراقية المختارة.

أحمد عارفي وحبيب الله يزداني (2025)

في دراستهما حول جدلية علاقة اللغة والجنس والسلطة في رواية بريد الليل لهدى بركات، اعتمد الباحثان منهج التحليل النصي للكشف عن تمثيلات السلطة في اللغة، وأظهرت النتائج أن الشخصيات الذكورية تميل إلى لغة حادة ومرتبطة بالهيمنة، على حين يميل الخطاب الأنثوي إلى التأمل والليونة. وأهمية هذه الدراسة لبحثنا تكمن في الربط الذي تقدمه بين المؤشرات الجندرية والسلطة، وهو ما يمكن مقارنته بمظاهر السيطرة الرمزية أو مقاومتها في رواياتنا.

ستي روخماه (2016)

درست الباحثة اللغة والجنس: الخصائص اللغوية لدى الطالب والطالبة في مهارة الكلام في سياق تعليمي بجامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج، معتمدة على تحليل التعبير الشفوي للطلاب والطالبات. وأشارت النتائج إلى أن الفروق الجندرية في الأداء اللغوي أقل بروزًا مما افترضته دراسات سابقة، مما يعكس تأثير التحولات الاجتماعية على اللغة. وتفيد هذه النتيجة في بحثنا بوصفها مؤشرًا على أن المؤشرات الجندرية ليست ثابتة، بل قد تتأثر بالبيئة الاجتماعية.

علي أكبر أحمدي چناري وآخرون (2018)

تناولت الدراسة السمات النسوية في القصص القصيرة لفضيلة الفاروق وزويا بيرزاد، محللة المستويين المعجمي والنحوي، ولاحظت كثافة الألفاظ العاطفية وأدوات التشكيك في نصوص الكاتبتين. وتفيد هذه الدراسة بحثنا في المقارنة بين الكتابة النسوية في القصة القصيرة والرواية الطويلة.

عبد الله بيرم يونس وأمير أحمد حمد أمين (2023)

في دراسة تخص الاغتراب وقسوته في رواية ما بعد الحب لهدية حسين، اعتمد الباحثان تحليل البنية السردية للكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للاغتراب. وعلى الرغم من أن الدراسة لا تركز على التحليل الجندري، فإنها تقدم إطارًا سياقيًّا لفهم أجواء الرواية وشخصياتها.

إنعام منذر وردي وماجد عبد الله مهدي القيسي (2016)

درست هذه الورقة التناص التراثي في رواية ما بعد الحب، محللة حضور النصوص التراثية في البنية السردية. وعلى الرغم من أن محور الدراسة ليس جندريًا، إلا أن النتائج تسهم بإثراء الخلفية الأدبية للنص.

برهومة، عيسى (2002)

في كتابه اللغة والجنس: حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة، قدّم برهومة مقاربة تطبيقية على النصوص العربية، ممهدًا للجمع بين النظرية الغربية والممارسة النقدية العربية. ويمثل هذا العمل مرجعًا نظريًا مهمًّا يدعم الأساس اللساني لبحثنا.

هدية حسين ورواية "ما بعد الحب"

الكاتبة وُلدت الكاتبة العراقية هدية حسين في بغداد عام 1952، وتُعد من أبرز الأصوات السردية في المشهد الروائي العربي المعاصر. واستطاعت أن تحجز لنفسها موقعًا مميزًا بفضل نصوص تنبض بحساسية لغوية عالية وقدرة على التقاط التفاصيل الدقيقة للحياة العراقية، سواء في الوطن أو في المنافي (كتارا، 2015: مقال منشور). وانطلقت تجربتها من خلفية صحفية وثقافية، قبل أن تتجه إلى الرواية لتجعل منها فضاءً للتأمل في قضايا المرأة، والحرب، والمنفى، والذاكرة، بلغة تمزج بين البوح الوجداني والبناء السردي المحكم (كتابات، د.ت). في روايتها ما بعد الحب (2003)، تنقل الساردة الأنثى مشاهد المنفى العراقي بعد أحداث عام 1991 والانتفاضة الشعبية، وما تبعها من موجات لجوء إلى دول الجوار وأبواب المفوضية السامية لشؤون اللاجئين. وحظيت الترجمة الإنجليزية للرواية باهتمام نقدي، إذ وصفها الناقد الأميركي روجر ألان بأنها "رواية لا تُنسى" لما تمنحه من فهم عميق للأحداث والدوافع "بما لا يمكن للأخبار أو التقارير الصحفية أن تنقله"، فيما رأى الناقد العراقي محسن الموسوي أنها "صرخة من الأعماق ضد الحروب" التي شهدها العراق (حسين، جريدة الزمان، 2012: 4268). وتستثمر الكاتبة في هذا العمل تقنيات الاسترجاع الزمني، والمونولوج الداخلي، واللغة المشبعة بالإيحاء، لتقديم رؤية أنثوية للعلاقة بين العاطفة والهوية في ظل تحولات اجتماعية وسياسية عاصفة.

○علي بدر ورواية صخب ونساء وكاتب مغمور

يُعَدّ علي بدر (مواليد بغداد 1964) واحدًا من أبرز الروائيين العراقيين في جيل ما بعد التسعينيات، إذ ارتبط اسمه بكتابات تسعى إلى تفكيك السرديات الرسمية وإعادة بناء صورة المثقف العراقي في المنفى والحصار. وقد اتسمت أعماله بسمات واضحة، من أبرزها: الاشتغال على التخييل الذاتي، والسخرية المرة، والانفتاح على الميتاسرد، مما جعله قريبًا في بعض المقاربات من كتاب عالميين مثل ميلان كونديرا (الجزيرة نت، 2015).

في رواية صخب ونساء وكاتب مغمور (2005)، ينقل بدر القارئ إلى فضاء محدود ماديًّا، لكنه واسع دلاليًّا: استوديو صغير في الكرادة ببغداد، حيث تتقاطع حيوات نساء وفنانين وشعراء مزيفين، في مشهد يعكس انهيار القيم الاجتماعية وتفشي النفاق الثقافي. ويستخدم بدر تقنية الميتاسرد بضمير المتكلم، من طريق شخصية "الكاتب المغمور" الذي يروي مسيرته بين أحلام الشهرة والهجرة، وانكسارات الواقع المرير زمن الحصار(عقرباوي،2008: جريدة الدستور). تشكّل الهجرة محورًا أساسيًّا في الرواية، بوصفها رمزًا للخلاص الفردي في مواجهة الحصار الاقتصادي والسياسي. غير أن هذا الحلم يتبدّد عبر سلسلة من الخيبات والاحتيالات، كما في قصة عباس و«عيشة المغربية»، التي تكشف هشاشة الأوهام حين تصطدم بالواقع. يتحوّل النص بذلك إلى مرآة لأزمة جيل بأكمله، يتأرجح بين الرغبة في الهروب والاضطرار لمواجهة الواقع . تقدّم الرواية أيضًا بانوراما للهامش الاجتماعي في بغداد في التسعينيات: من نساء عابرات بين الأدوار الاجتماعية، إلى مثقفين وفنانين يسعون وراء البريق الزائف. ومن طريق المزج بين السخرية والنقد الاجتماعي، تتحول صخب ونساء وكاتب مغمور إلى وثيقة أدبية توثق الانحطاط الأخلاقي والخيبة الجماعية، وتنتهي بإدراك البطل أن إعادة البناء من الداخل قد تكون أكثر جدوى من الهروب إلى الخارج (عقرباوي، 2008).

○روبن لاكوف ونظرية اللغة الجندرية

تُعَدّ الباحثة الأمريكية روبن لاكوف (Robin Lakoff) من أوائل من أسسوا لدراسة العلاقة بين اللغة والجندر. ففي كتابها (اللغة ومكانة المرأة، 1975) وضعت فرضيتها بخصوص أن اللغة ليست محايدة، بل تُستَخدم لإعادة إنتاج الهيمنة الذكورية داخل المجتمعات (لاكوف، 1975: 10). ويتقاطع منظور لاكوف مع ما طرحه عالم الاجتماع الفرنسي بيار بورديو في كتابه الهيمنة الذكورية، إذ يرى أن السيطرة الذكورية تُمارَس عبر ما يُعرف بـ"العنف الرمزي"، وهو عنف ناعم وغير محسوس من ضحاياه أنفسهم، يُمارَس بطرق رمزية خالصة عبر الاتصال والمعرفة (بورديو، 2009: 67–72). وبالمثل، تؤكد لاكوف أن لغة الرجال، بوصفها لغة المجموعة المهيمنة، تُفرض على النساء في حياتهن اليومية، بينما لا يتبنى الرجال لغة النساء إلا في حالات نادرة، مثل المثليين الذين يرفضون النموذج الذكوري السائد (لاكوف، 1975: 10؛ برهومة، 2002: 142؛ ترادجل، 2017: 83). وترى لاكوف أن النساء غالبًا ما يتجهن إلى تبنّي لغة الرجال بحكم أن اللغة الذكورية مرتبطة بالسلطة والوظائف المرموقة، بينما لا يُقبِل الرجال على تبنّي اللغة النسوية، لأنهم لا يسعون إلى أدوار اجتماعية تُعدّ أنثوية مثل "ربة البيت" أو "السكرتيرة" (عمر، 1996: 35). ومن هنا يتضح أن اللغة تمثل أداة للهيمنة الاجتماعية، إذ تُرغَم المجموعة التابعة (النساء) على اعتماد لغة المجموعة المهيمنة (الرجال) (لاكوف، 1975: 10).

•تحليل الموضوع

في هذا القسم، سيتمّ تحليل الروايتين على مستويين: المعجمي والنحوي، وذلك بالاستناد إلى نظرية لاكوف.

○المبحث الأول: المستوى المعجمي

يُعَدّ المستوى المعجمي أحد المحاور المركزية في تحليل الخطاب الروائي من منظور جندري، إذ تكشف المفردات عن أنماط التمثيل الثقافي والاجتماعي للجنسين، وعن الآليات التي يُعاد عبرها إنتاج علاقات الهيمنة وعدم المساواة. فاللغة – بوصفها نظامًا دلاليًّا – ليست محايدة، بل هي محمّلة بدلالات تعكس مواقع المتحدثين ضمن البنية الاجتماعية (إيكرت وماكونيل-جينيت، 2013: 22). وتؤكد دراسات عديدة أن النساء يملن إلى

استعمال مفردات تتسم بالنعومة والتلطيف وكثرة الإحالات الحسية، بخلاف اللغة الذكورية التي يغلب عليها الحسم والمباشرة (هولمز، 2008: 89). وفي هذا السياق، أشارت روبن لاكوف إلى أن الألفاظ المرتبطة بالألوان والنعوت الدقيقة تُشكّل سمة بارزة في الخطاب النسوي، وهي انعكاس لموقع المرأة داخل نسق اجتماعي أبوي (لاكوف، 2004: 78). كما بيّنت كاميرون أن المعجم النسوي يميل إلى التعبير عن العلاقات والتجارب الشخصية، بينما يتجه المعجم الذكوري إلى مفردات الفعل والسيطرة، وهو تمييز يتجلى أيضًا في السياقات الأدبية (كاميرون، 1998: 112). وفي البيئة العربية، أوضحت دراسة عودة أن الخطاب النسوي العربي المعاصر يشتغل على تشكيل معجم سردي يزاوج بين التعبير عن الذات النسوية ومساءلة البُنى الثقافية المهيمنة، مع اعتماد كثيف على المفردات ذات البُعد الجسدي والعاطفي، وهو ما يعكس حضور المعجم الحسي في الكتابة النسوية بوصفه أداة لإعادة إنتاج أو تفكيك التصورات الاجتماعية حول المرأة (عودة، 2024: 55). من هنا، فإن تحليل المعجم في الروايتين موضع الدراسة لن يكون مجرد رصد إحصائي للألفاظ، بل قراءة دلالية وثقافية لها، بما يكشف عن أنماط تمثيل الذكورة والأنوثة في السياق العراقي المعاصر، مع التركيز على حقول دلالية مثل: الألوان، وألفاظ القسم، والتعابير الإهانية، والمفردات المرتبطة بالاحترام أو الحطّ من المكانة، إضافة إلى القيود التشكيكية والألفاظ العاطفية، مع دمج التحليل الكمي بالتحليل الكيفي للوصول إلى صورة متكاملة. ومن ثم، فإن هذا الإطار النظري الذي يرتكز على نظرية لاكوف وما تلاها من مقاربات في تحليل اللغة الجندرية، يتيح لنا أدوات دقيقة لقراءة المستوى المعجمي في الرواية العربية المعاصرة. وسنعمل، في المباحث التالية، على تطبيق هذا المنظور على روايتي (ما بعد الحب) لهدية حسين و(وصخب ونساء وكاتب مغمور لعلي بدر)، للكشف عن الكيفية التي تُستثمر بها المفردات والحقول المعجمية في بناء تمثيلات الذكورة والأنوثة في السياق العراقي والعربي المعاصر.

▪أولًا: الألفاظ الدالة على الألوان

يُعدّ الحقل المعجمي للألوان من أبرز المجالات الدلالية التي تكشف عن التمايز الجندري في الخطاب الروائي، لما تحمله الألوان من دلالات جمالية، وعاطفية، وثقافية. ووفقًا لما طرحته روبن لاكوف(لاكوف، 1975:)، تميل النساء إلى استخدام أسماء لونية دقيقة ومشحونة وجدانيًّا، في مقابل اعتماد الذكور على مفردات لونية عامة وأقرب إلى الطابع التقني. وقد دعمت دراسات لاحقة هذا التباين؛ إذ بيّنت دراسة ميلوناس وآخرين (2014) أن النساء يستخدمن تسميات لونية أكثر تفصيلًا، مثل خوخي وفوشيا، بينما يفضّل الرجال ألفاظًا مثل سماوي وأرجواني، مع تفوق النساء في سرعة التسمية ودقتها(ميلوناس وآخرون، 2014: 225–239). كما خلصت دراسة حمدان (2011) إلى أن الكاتبات العربيات يوظفن لغة لونية ذات شحنة وجدانية أعلى من تلك التي يوظفها الكُتّاب الذكور، الذين يميلون إلى التعبير التجريدي. وانطلاقًا من هذه الفرضية، تم تحليل الألفاظ اللونية في روايات هدية حسين وعلي بدر بتوظيف منهج وصفي–معجمي يربط بين دلالة اللون وسياقه السردي، مع تتبع توزيعها الجندري بين الشخصيات للكشف عن أبعاده الجمالية والرمزية ومدى ارتباطها بالتمثيلات الثقافية للجندر(حمدان، 2011: 55-63).

▪الألفاظ الدالة على الألوان في رواية ما بعد الحب

يشكّل اللون في رواية ما بعد الحب عنصرًا سرديًّا فاعلًا، يحمل وظائف جمالية ورمزية تعكس البنية النفسية والاجتماعية للشخصيات، وتكشف عن منظور الساردة الأنثى إلى العالم. فقد تمّ رصد أكثر من 77 حالة ورود لألفاظ لونية متنوّعة، تتوزع على الأبيض، الأسود، الأزرق، الأحمر، الأصفر، الفستقي، الفضي، الخمري، الأخضر، الذهبي، الحنطي، الوردي، الأسمر، والعسلي. هذا الطيف اللوني الواسع يتيح للنص أن يُنتج شبكة من الدلالات البصرية التي تتراوح بين التعبير عن الجاذبية الجسدية، وبين الإيحاء بالحزن أو الغموض أو الفخامة أو القداسة. يبرز اللون الأبيض (10 مرات) كرمز للجاذبية الجسدية والنقاء الممزوج بالإعجاب، حيث تقول: «فهو شاب أبيض البشرة، طويل القامة، أنيق المظهر» (حسين، 2003: 19). هنا يصبح اللون وسيلة لتكثيف البعد الجمالي والجاذبية. وفي موضع آخر: « بخرز بيض براقة » (المصدر نفسه: 39)، وهو رمز لجمال الشكل والملبس. أما الأسود فهو اللون الأكثر تكرارًا (18 مرة) ويُستعمل في سياقات مرتبطة بـ الحزن والتخفي: «لففت رأسي بشال أسود» (المصدر نفسه: 37). هذا الاستخدام يشير إلى التواري والانكماش. كما تقول الساردة: « تسأل المرأة المتلفعة بعباءتها السوداء » (المصدر نفسه: 51)، الالتزام بحدود اجتماعية–دينية تضبط حضور المرأة في المجال العام. وفي موضع ثالث: « أفكار سود نشبت أظفارها في قلبي وتمكنت مني » (حسين، 2003: 43)، إذ يتحول الأسود إلى رمز للغموض والاختفاء. أما اللون الأزرق (8 مرات) فيحمل دلالتين متناقضتين: الأولى مرتبطة بالأنوثة المحافظة، كما في قول الساردة: «ارتديت فستانًا أزرق بنصف أكمام» (المصدر نفسه: 68). والثانية مرتبطة بالحزن الداخلي: «بدت السماء زرقاء قاتمة» (المصدر نفسه: 69). كما يوظف الأزرق في سياق يعكس البرد النفسي: « وقبل أن أُلقي بها إلى اللهب الأزرق تراجعت » (المصدر نفسه:110). بينما يختلف الأحمر الذي ورد (14 مرة) في دلالته عن المعتاد في الأدب النسوي، ففي أحد المقاطع يرد: «ما هو الأحمر وماذا يعني؟» (حسين، 2003: 106)، إذ يعبر عن فقدان الإدراك البصري الكامل. ما يستحضر الأحمر في سياق آخر بوصفه قرينًا للدم والحرب: «إذ ما إن يقترب الباص حتى يضيء اللون الأحمر.. الأحمر الذي يشبه الدم والموت في محرقة الحروب» (المصدر نفسه: 113)، بما يمنحه دلالة فاجعة تتصل بالذاكرة الجماعية للعراقيين. وفي موضع ثالث يرد في تقابل مع الأبيض: «إنها ناصعة البياض ولم تلوث بالأحمر» (المصدر نفسه: 13)، حيث يُجسّد الأحمر هنا رمزًا للخطر والانتهاك، في مقابل نقاء الأبيض. تكشف هذه الاستخدامات أن الأحمر في الرواية لا يعمل كزينة وصفية، بل كرمز متعدد الطبقات يتراوح بين القصور الإدراكي، والفقد الجسدي، والذاكرة الدامية للحروب. يحضر اللون الأخضر (9 مرات) في ما بعد الحب بوصفه رمزًا ذا حمولة دينية وشعبية بالدرجة الأولى. ففي أحد المقاطع تقول الساردة: «أحد السدنة يحمل خيوطًا خضراء » (حسين، 2003: 53)، حيث يتحول اللون إلى علامة على البركة والقداسة المرتبطة بالممارسات

الشعبية الشيعية. ويُستعاد المعنى ذاته في مشهد آخر: «سادن يوزع قطع القماش الأخضر فيلفها الزائر حول معصمه تبركًا وطلبًا للرحمة» (المصدر نفسه: 67)، ليغدو الأخضر وسيطًا بين الأرضي والروحي، يختزن رمزية الحماية والرجاء. في مستويات أخرى، يوظَّف الأخضر كدلالة جمالية ـ واقعية، كما في قول الساردة: «عشبها الأخضر الندي احتضن أجسادنا واستقبل هلعنا ببرودته» (المصدر نفسه: 148)، ليعمل اللون هنا كوسيط بين الطبيعة والحس النفسي. يكشف هذا التوظيف المركب أن الأخضر في الرواية يراوح بين بعده الديني المكرَّس، وبعده الطبيعي المهدّئ، بما يجعله لونًا جامعًا بين القداسة والحميمية الحسية. يأتي الذهبي (4 مرات) دالًا على الفخامة والتميّز، كما في قول الساردة: «مدّت يدا بأصابع ذهبية وتناولت دفترها» (حسين، 2003: 108)، حيث يكتسب الجسد الأنثوي بعدًا سلطويًا مهيبًا، يجمع بين الإغراء والرقي، ليصبح الذهب هنا دالًا على الجاذبية الاستثنائية المتعالية على المألوف. ويأتي في مشهد آخر دال على البعد الحلمي والغرائبي، كما في المشهد الذي تصف فيه العربة: «عربة يقودها حصان ذهبي ... يتحول لونه من الذهبي الشفاف إلى عنصر براق يغشى العيون» (المصدر نفسه: 170)، واللون الذهبي في "ما بعد الحب" يتجاوز بعده المادي ليصبح رمزًا للانتقال بين الواقع والحلم، فيجمع بين سلطة الجسد الأنثوي والفخامة من جهة، والبعد الروحي/الحلمي من جهة أخرى. وتظهر ألوان أخرى.

الاحصائية:

اللون	العدد	اللون	العدد
الاسود	18	فستقي	1
أحمر	14	خمري	1
الابيض	10	اصفر	1
أخضر	9	عسلي	1
الأزرق	8	وردي	1
أزرق	5	حنطي	1
ذهبي	4		
أسمر	4		
فضي	3		

▪الألفاظ الدالة على الألوان في رواية صخب ونساء وكاتب مغمور

يحتل اللون الأبيض في رواية *صخب ونساء وكاتب مغمور* موقعًا مركزيًّا في البنية الوصفية، إذ ورد أكثر من 70 مرة، متنوعًا بين دلالات الجمال الأنثوي والبراءة المزعومة والإيحاء الحسي. ففي وصف إحدى الشخصيات، يقول السارد: « المشدود على كاحلها الأبيض.. تسير بدلع وهي تطق بصندلها الأبيض على الأرض » في سياق إبراز نعومة الجسد (بدر، 2005: 41)، بينما يظهر في موضع آخر بوصف ساخر للجمال النمطي: «الوجه الأبيض المدبب» (المصدر نفسه: 46). اللون الأسود في صخب ونساء وكاتب مغمور حاضر بقوة، إذ ورد أكثر من 55 مرة، ليتراوح بين دلالات الجاذبية والهيبة، وبين القتامة والحرمان. أحيانًا يصف ملامح جذابة مثل «الشعر الفاحم الأسود»(المصدر نفسه: 121)، و«عينيها السوداوين الجميلتين» (المصدر نفسه: 121)، وأحيانًا يحمل إيحاءات سلبية مثل «الشيطان الأسود» (المصدر نفسه: 107)و«الخبز الأسود»(المصدر نفسه: 104) للدلالة على الشر والجوع. كما يرتبط بالزي التقليدي المحافظ مثل «ملاءة سوداء ناعمة النسيج»(بدر، 2005: 32). ، أو بالأشياء الثقيلة بصريًا مثل «الكيس الأسود»(المصدر نفسه: 119) و«غرامفونات سود»(المصدر نفسه: 147). هذا التنوع يجعل الأسود أداة متعددة الوظائف، وتجمع بين الإغواء والتهديد في آن واحد. واللون الأحمر يتوزع على محورين دلاليين؛ الأول قريب من الأنوثة، حيث تهيمن الألوان الحارة والناعمة، اللون الأحمر ويأتي غالبًا مشحونًا بدلالات حسية وانفعالية. فهو أولًا لون الإغواء والجسد، كما في «أصابع أقدامها مطلية بالمنيكير الأحمر» (بدر، 2005: 119)، و«شفتيها المطليتين بالأحمر القاني» (المصدر نفسه: 95)، حيث يعكس الإثارة والجرأة. وثانيًا، يحضر رمزا للانفعال أو الخطر، مثل « شعرت بالدم الأحمر وقد صعد إلى وجهي من الأسى » (المصدر نفسه: 105) ، لكنه حتى في هذه الأمثلة لا ينفصل عن حضوره اللافت والمثير للانتباه. اللون الوردي الذي ورد 6 مرات تقريبًا يرتبط غالبًا بالأنوثة المفرطة، فهو لون الفتنة الجسدية، كما في وصف «الجسد الوردي الذي ينز شبقًا في الظلام العنيد» (المصدرنفسه: 115)، و«المنشفة الوردية على رأسها» (المصدر نفسه: 199)، إذ يقرن الوردي مباشرة بالمشهد الحميمي والملامح الجسدية الأنثوية. فضلا عن البنفسجي، والأشقر، والذهبي، بما يعكس تشفير الأنوثة في السرد الذكوري. أما المحور الثاني، القريب من الرموز الذكورية، فيشتمل على ألوان ترمز إلى الخشونة أو الحضور المهيمن، مثل البني في «السجاد البني الكثيف الوبرة» (بدر،2005: 35)، والرمادي في «البذلة الإنكليزية الرمادية الصوف» (المصدر نفسه: 46)، والكحلي، والكاكي،

والرصاصي، والأصفر، وهي غالبًا مرتبطة بملابس العمل أو الأشياء الصلبة أو المشاهد القتامية. هذا التوزيع اللوني، مع الفارق الواضح في تكرار الأبيض والأسود، يكشف عن إستراتيجية سردية واعية في شحن الألوان بدلالات جندرية، بحيث تعمل على إعادة إنتاج التراتبية بين الذكورة والأنوثة في النص الروائي.

إحصائية الألوان في رواية صخب ونساء وكاتب مغمور والتي وردت في الجدول التالي:

اللون	التكرار	اللون	التكرار
الأبيض	70	الأشقر	2
الأسود	55	الذهبي	2
الأحمر	46	البني	2
الأزرق	16	البيج	1
الأخضر	21	الحليبي	1
الوردي	6	الرمادي	1
الأصفر	4	الرصاصي	1
الكاكي	3	البنفسجي	1
الكحلي	2	المورد	1

▪ثانيًا: الألفاظ الدالة على القسم:

يُعدّ القسم أداة بلاغيةذات حمولة انفعالية بارزة، تتخذ صيغًا دينية مثل «والله» و«بالله»، أو صيغًا دنيوية مجازية كـ«أقسم بشرفي» و«بحق عينيك». وعلى الرغم من أن دراسات الجندر الغربية – مثل أعمال لاكوف (1975) وهولمز (1995) – لم تُفرد للقسم مبحثًا مستقلًا، فإن هذه الظاهرة تُدرج عادة ضمن أدوات التأكيد التي تميل النساء إلى استخدامها بصيغ يغلب عليها الطابع العاطفي والتعاوني، مقابل نزوع الرجال إلى التعبير المباشر أو التصادمي. وتكمن أهمية دراسة القسم في قدرته على كشف الأبعاد النفسية والاجتماعية للمتكلم، ولا سيما في المواقف المشحونة بالتوتر أو الرغبة في الإقناع. وانطلاقًا من ذلك، يتجه هذا التحليل إلى رصد حضور القسم في رواية ريام وكفى لهدية حسين، واستقصاء وظائفه داخل البنية الجندرية للنص، بما يعكس آليات التفاوض والتواصل في الخطاب الروائي النسوي.

●ألفاظ القسم في رواية ما بعد الحب

في رواية ما بعد الحب لهدية حسين، يظهر القسم كأداة حاضرة بقوة في الحوارات والمونولوجات، يتراوح بين الصيغ الدينية المباشرة مثل «والله»، «إن شاء الله»، و«الله وحده يكفيك شرورهم»، والصيغ الضمنية التي تعتمد على أفعال التأكيد مثل «صدقني»، «أجزم»، و«أقولها بملء يقيني». هذه العبارات لا تأتي في النص كحشو لغوي، بل كوسيلة لشحن الموقف بالعاطفة، وبناء الثقة، أو حتى فرض وجهة نظر. فعلى سبيل المثال، حين تقول ماما خديجة: «- ما الذي أتي بك؟ .. والله حرة .» (حسين، 2003: 159)، فهي لا تكتفي بالرد، بل تضيف نبرة حاسمة تعلن بها استقلالها وحقها في اتخاذ القرار. وفي موضع آخر، تأتي عبارة «سلوى؟ .. آه . . سلوى قصتها قصة . . انا والله أحبها» (المصدر نفسه: 161) محملة بصدق عاطفي واضح، تكسر أي مسافة بين المتحدث والمخاطب. أما حين تقول شخصية أخرى: «الله وحده يكفيك شرورهم» (المصدر نفسه: 141)، فالقسم هنا يأخذ طابعًا تحذيريًّا، وكأنه درع يحمي المخاطب من خطر يراه المتكلم حقيقيًّا. وتلجأ شخصيات الرواية أحيانًا إلى الصيغ الضمنية مثل «صدقني أجمل الأوطان لن تعوضنا عن العراق» (المصدر نفسه: 52)، أو «أجزم أنني لو سألتك الآن...» (المصدر نفسه: 167)، لتضفي يقينًا على كلامها وتدفع الآخر لتصديقه. هذه الأقسام، سواء جاءت بصيغة دينية أو تأكيدية، لا تقتصر على تأمين مصداقية المتكلم، بل تكشف عن شبكة معقدة من المشاعر: الحنين، الغضب، الدفاع عن الذات، أو الرغبة في الإقناع. بهذا، يتحول القسم في ما بعد الحب من مجرد أداة لغوية إلى وسيلة للتفاوض والتأثير، تستخدمها النساء والرجال على حد سواء، لكن السرد الأنثوي يجعلها أكثر التصاقًا بالوجدان، وأكثر قدرة على تحويل لحظات الضغط الاجتماعي إلى مساحات للتعبير عن الذات.

●ألفاظ القسم في رواية صخب ونساء وكاتب مغمور

أما في صخب ونساء وكاتب مغمور، فالقسم يظهر بوجه آخر، أكثر قربًا من الحياة اليومية ولغة الشارع، بصيغ دينية مثل «والله»، «والله العظيم»، حيث وردت صيغته أكثر من 8 مرات، أو شعبية مثل «وداعتك»، وأحيانًا مبالغ فيها مثل «حلف بالطلاق». هذه الصيغ تأتي لتأكيد موقف أو تبرير تصرف أو حتى إضفاء طابع جدي على كلام عابر. مثلًا، في جملة «لا والله، اليوم أروح لحسو أخوان أريد أشتري فد بدلة لمحمود» (بدر، 2005: 61)، نجد القسم جزءًا من حديث عادي، بينما عبارة «والله شأسوي... تزوجت... أرملة المقدم» (المصدر نفسه: 79) تكشف عن محاولة لتخفيف اللوم أو تبرير فعل شخصي، أما «والله العظيم أنا ميت من سنتين» (المصدر نفسه: 94) فهي قسم يختلط فيه التوكيد بالحس الوجودي واليأس. باختصار، يُظهر تحليل ألفاظ القسم في ما بعد الحب وصخب ونساء وكاتب مغمور أن هذه الأداة اللغوية تحمل ملامح مختلفة باختلاف النص والسياق. في رواية هدية حسين، يخرج القسم من كونه مجرد صيغة توكيد ليصبح صوتًا حميميًّا يحمي المتكلم، ويشد الروابط العاطفية، ويفتح مساحة للتفاهم وسط مواقف ضاغطة. أما في رواية علي بدر، فينبض القسم بإيقاع الحياة اليومية، يجيء مباشرًا وواقعيًا، أحيانًا للتبرير، وأحيانًا للمبالغة أو السخرية، وكأنه جزء طبيعي من نبض الشارع. هذا التباين لا يعكس فقط اختلاف الأسلوبين، بل يكشف أيضًا عن العوالم الاجتماعية والنفسية التي تتحرك فيها الشخصيات، ويؤكد أن القسم – مهما اختلفت صيغه – يظل مرآة لخطاب جندري حيّ ومتعدد الأوجه في الرواية العراقية المعاصرة

▪ الألفاظ الدالة على الإهانة

الألفاظ المهينة في الرواية ليست مجرد شتائم، بل أدوات لغوية تعيد إنتاج علاقات السلطة والفوارق الجندرية والطبقية. قد تأتي بصيغة مباشرة أو تسلّل عبر السخرية والتحقير الضمني، لكنها في كل الأحوال تثبت موقع الهيمنة. ترى روبن لاكوف أن اللغة أداة للسيطرة الرمزية، وأن الإهانات الموجهة للنساء تكشف هشاشة موقعهن الاجتماعي (لاكوف، 1975، ص 52)، بينما يؤكد بورديو أن العنف الرمزي أخطر من المادي لأنه يتخفّى في صورة أمر طبيعي(بورديو 1991, ص:67-72). في السياق العربي، يوضح الكعبي أن هذه اللغة تُعيد تشكيل الإدراك وتقصي الآخر (الكعبي 2016, 63)، فيما يرى مكوار أنها تُستخدم كسلاح لغوي في سياقات مشحونة(مكوار، 2019، ص 553)، ويضيف توبا ومعتوق أنها تتصل بخطابات أوسع، كالدين والأخلاق، لتمنح التهميش شرعية ثقافية (توبا سمير وجمال معتوق، 2020، ص 101). هكذا تتحول الكلمة المهينة إلى أداة فاعلة لترسيخ التراتب الاجتماعي والجندري داخل النص.

●الكلمات الدالة على الإهانة في رواية «صخب ونساء وكاتب مغمور»

تُظهر رواية صخب ونساء وكاتب مغمور لعلي بدر حضورًا كثيفًا للألفاظ المهينة التي تتوزع على مستويات مختلفة من الخطاب، بدءًا من الشتائم المباشرة «والمرتشون وأبناء الكلب، وما لا أدري أيضا »(بدر، 2005: 6) ، «بنت القحبة»(المصدر نفسه: 212) «.. ألف دولار يا ابن القحبة » هذه اللفظة المشينة وردت كثير بحدود 8مرات (المصدر نفسه:120) مرورًا بالتحقير القيمي والأخلاقي «امرأة سيئة السمعة» (المصدر نفسه:82)، « مبتذلة .. تفعل هذا مع كل واحد غيري »(المصدر نفسه: 64) وصولًا إلى الأوصاف الحيوانية « كان وجهه يشبه وجه كلب عجوز »(المصدر نفسه: 22)، « بل جعلتهم مثل القردة والسعادين يتأرجحون على حبل»(المصدر نفسه: 17). هذا التنوع الدلالي يعكس استخدام الإهانة كأداة لتثبيت الفوارق الجندرية والاجتماعية، حيث يُستهدف النساء غالبًا بأوصاف تمس الشرف الجنسي «استأجرته عاهرة »(بدر، 2005: 32)، «عالم الراقصات والداعرات»(المصدر نفسه: 76)، في حين يوجَّه الخطاب المهين للرجال عبر التشكيك في رجولتهم أو مكانتهم الاجتماعية مثل «سايق ذليل»(المصدر نفسه: 73)، «نايب عريف»(المصدر نفسه: 73)، « أقول في نفسي هل أعمل حمارًا لهذا الأحمق »(المصدر نفسه: 131)، أومن خلال النيل من النسب والعائلة، « قلت له إن أمه قحبة، وأخته قحبة، وإنه نغل»(المصدر نفسه:158). هذه الاستراتيجية اللغوية تنسجم مع ما تشير إليه روبن لاكوف (1975) من أن الإهانات الموجهة للنساء ترتبط في الغالب بالهوية الجسدية والجنسية، بينما ترتبط إهانات الرجال بالقدرة أو المكانة الاجتماعية. تكررت لفظة "عاهرة" في سياقات متباينة لكنها متقاربة الدلالة، إذ جاءت أحيانًا كوصف مباشر يجرّد المرأة من أي هوية إنسانية خارج جسدها («عاهرة في البتاوين»،(بدر، 2005: 44)، وأحيانًا مشفوعة بصفات قومية أو دينية تزيد من شحنة الوصم «عاهرة مصرية شهيرة.. عاهرة قبطية»(المصدر نفسه: 44)، أو كتشبيه تحقيري «كعاهرة تورط معها الضابط»(المصدر نفسه: 64). كما تُستدعى اللفظة في سياقات استرجاع الماضي أو التهديد بإعادتها إليه كوسيلة ابتزاز «ستعود عاهرة من جديد»(المصدر نفسه:75)، أو بوصف تاريخي يراد به النيل من سمعة الشخصية حتى بعد تغير وضعها الاجتماعي «كانت عاهرة من عاهرات المنازل المهدمة في البتاوين»، (بدر، ص79). هذا التكرار الكثيف يُظهر أن "عاهرة" ليست مجرد إهانة لغوية، بل أداة سردية لترسيخ الهيمنة الذكورية وتأكيد أن المرأة، مهما تغير وضعها، تبقى في نظر الخطاب الروائي رهينة ماضيها الجنسي، وهو ما ينسجم مع ما تشير إليه لاكوف (1975) بخصوص الطابع التحقيري للجنس في اللغة الموجّهة للنساء، ومع رؤية بورديو (1991) للعنف الرمزي الذي يمارس عبر المعجم الاجتماعي.

●الألفاظ الدالة على الإهانة في رواية «ما بعد الحب»

تكشف رواية ما بعد الحب لهدية حسين عن حضور الإهانة بوصفها تجربة وجودية عميقة، تتجاوز حدود الكلمة الجارحة أو السخرية العابرة، لتغدو فعلًا متجذرًا في الذاكرة الجسدية والنفسية للشخصيات. والإهانة هنا ليست صاخبة كما في صخب ونساء وكاتب مغمور لعلي بدر، حيث تسود الشتائم المباشرة والنعوت الفجّة، بل تتخذ في ما بعد الحب شكل جرح داخلي ينمو بصمت، ويتسلل إلى تفاصيل الحياة اليومية، في اللمحة، والنظرة، وفيما لا يُقال بقدر ما يُقال. يتضح هذا في تعدد أشكال الإهانة التي تعيشها الشخصيات، خاصة النساء، بدءًا من الإهانات اللفظية الصريحة للذات مثل " في الشعر المنكوش أبدو مثل مخبولة (حسين، 2003: 70)" أوللغير مثل " لا يبدو أنكما كنتما على وفاق .ليس من ناحيتي . . إنها جاحدة ." (المصدر نفسه:161)، مرورًا بالصور المجازية التي تحطّ من القيمة الإنسانية كتشبيه الذات بـ" الموت بعد أن تحولت إلى كومة رماد داخل ثيابها "(المصدر نفسه:23) أو توصيف الجنود المهزومين بأن "الذل يأكل قلوبهم" وردت في أكثر من موضع (المصدر نفسه : 12-80-87-135)، وصولًا إلى الإهانات المضمرة في خطاب السلطة أو العلاقات الاجتماعية، مثل تهديد المرأة بالقتل "غسلًا للعار" أو وصف العمل بأنه "ما يُهين كرامتها" (حسين، 2003: 160-161). هذه العبارات، حتى حين تأتي على لسان البطلات أنفسهن، تحمل أثرًا مضاعفًا لأنها تنبع من استبطان القهر وقبول شروطه القاسية. المفارقة الجوهرية مع صخب ونساء وكاتب مغمور تكمن في طبيعة الأداء اللغوي للإهانة. ففي رواية بدر، الإهانة خطاب علني، مسرحي، ومباشر، يندفع عبر الشتائم الثقيلة والاتهامات الصاخبة، وكأنها جزء من مشهدية التحدي أو الفضح. أما عند هدية حسين، فالإهانة أقرب إلى وشم لا يُمحى، محفور في اللغة الداخلية للشخصيات، ويُعاد إنتاجه عبر السرد كحالة شعورية مستمرة، لا كحدث عابر. في ما بعد الحب، الألم ليس في وقع الكلمة فقط، بل في تراكمها داخل الوعي حتى تصبح جزءًا من هوية المهان نفسه. هذا الفارق يعكس اختلاف الرؤية السردية والجندرية بين العملين: علي بدر يستخدم الإهانة كأداة صراع لغوي صريح، حيث المتكلم يسعى لإسقاط خصمه علنًا؛ بينما هدية حسين توظفها كمرآة لواقع أنثوي هش، حيث الإهانة فعل متكرر ينسج سياجًا من الخوف والصمت بخصوص الشخصية، ويعيد تعريف ذاتها من خلال عيون الآخرين. ومن هنا، فإن دراسة الإهانة في ما بعد الحب تكشف عن استراتيجيات سردية أكثر نعومة من حيث الشكل، لكنها أشد قسوة من حيث الأثر، لأنها تحفر في الباطن ولا تكتفي بجرح السطح. في ما بعد الحب، تبدو الإهانة جرحًا مفتوحًا؛ فهي تنبثق من قسوة المنفى والحصار، وتمتزج بمرارة الفقد والخذلان. الكلمات المهينة هنا ليست مجرد شتائم، بل شظايا من خطاب سلطوي أو جلد ذاتي، تكشف هشاشة الإنسان وتعرّي كرامته أمام القهر الجماعي. أما في صخب ونساء وكاتب مغمور، فالإهانة أكثر صخبًا وعلنية، تنطلق بسخرية لاذعة وكوميديا سوداء، لتفضح المجتمع وتكشف تناقضاته. هي أداة استعراض وكشف، لا جرح طويل الأمد. وبين النصين، تتحوّل الإهانة عند هدية حسين إلى ندبة تروي الحكاية، وعند علي بدر إلى مرآة ساخرة تكشف العيوب.

▪الألفاظ الدالة على الاحترام

تُمثّل في إطار تأليفها الكلاسيكي اللغة ومكانة المرأة، رصدت روبن لاكوف أن الخطاب النسائي غالبًا ما يتميز بلغة مهذبة ومتحفّظة، تتجنب الإهانة المباشرة وتلتزم بـ "مبدأ اللباقة" الذي يتضمن ثلاثة قواعد: عدم الإجحاف، منح المتلقّي الخيارات، وجعل المتلقّي يشعر بأنّه جيد (لاكوف، 1975: 53-55؛ 63-65). وقد أظهرت دراسة حديثة لـ ريزقيا أماليا بوتري وفرانس سايوغي (2024) فيما يخص بودكاست "واتيفر" أن الفروق الجندرية في استخدام اللغة لا تقتصر على أساليب المواجهة أو الإهانة، بل تمتد إلى أنماط الاحترام والتبجيل، إذ تميل النساء إلى توظيف صيغ أكثر إظهارًا للتقدير اللفظي مقارنة بالرجال في سياقات تواصلية معينة(2024: 31027–31036).

●الألفاظ الدالة على الاحترام في رواية " مابعد الحب"

تُظهر رواية *ما بعد الحب* لهدية حسين تنوّعًا غنيًّا في الألفاظ والتعبيرات الدالة على الاحترام، بما يعكس أبعادًا اجتماعية ودينية وعاطفية متشابكة في الخطاب السردي. يمكن تصنيف هذه الألفاظ في سبع فئات رئيسة، تتباين في وظائفها التداولية وعلاقات القوة التي تؤسسها داخل النص. أولًا، يبرز التبجيل الديني من خلال عبارات مثل: «أم الحسنين»(حسين، 2003: 34)، «أبو الجوادين»(المصدر نفسه: 53)، مرقد الامام (موسى الكاظم)(المصدر نفسه:67). هذه الصيغ تحيل إلى سلطة رمزية عليا تمنح الخطاب بعدًا روحيًّا. ثانيًا، تحضر الألقاب المؤسسية والسياسية مثل «السيد الرئيس»(المصدر نفسه:39)، و«ولي نعمتنا» (المصدر نفسه:14)، وهي عبارات تكشف عن وعي الشخصيات بهيكل السلطة السياسية والاقتصادية. ثالثًا، تتجلّى المخاطبات القرابية والحميمية عبر ألفاظ من قبيل: «يا أمي»(حسين، 2003: 69) «يا ماما خديجة»(المصدر نفسه: 154). هذه التعابير تخلق فضاءً وجدانيًا دافئًا، وتؤكد على روابط الانتماء الأسري التي تمنح الشخصيات سندًا معنويًّا في سياق الأحداث. رابعًا، نجد المخاطبات النبيلة أو الغزلية الرفيعة مثل «أميري»(المصدر نفسه: 72)، «أيها الأمير»(المصدر نفسه: 72)، و«أيها العزيز» (حسين، 2003: 111)، وهي صيغ ترفع من قيمة المخاطَب عاطفيًا وتمنحه مكانة مميّزة. خامسًا، تحضر صيغ المجاملة والكياسة الاجتماعية مثل: «أهلًا وسهلًا»(المصدر نفسه:86)، «مبروك»(المصدر نفسه:117)، و«اعتبري البيت بيتك» (المصدر نفسه: 91)، وهي أدوات تداولية تُستخدم لحفظ ماء الوجه وتلطيف المواقف، مما يعكس حساسية الشخصيات لمعايير اللباقة الاجتماعية. سادسًا، تُستَخدم النداءات الجماعية المنظمة مثل «يا جماعة»(المصدر نفسه: 76)، «يا إخوان»(حسين، 2003: 83) مع تعليمات مؤدبة كـ«بدون فوضى رجاء» (المصدر نفسه:76)، وهي صيغ تجمع بين التوجيه والحفاظ على النبرة الاحترامية، ما يكشف عن إدارة واعية للتفاعل الجمعي. أخيرًا، تتجلّى عبارات التمكين والتعاطف والإسناد مثل «تأكدي أنني سأكون صديقًا لك»(المصدر نفسه:118)، «ارحمي نفسك»(المصدر نفسه:125)، و«أشد على يديك» (المصدر نفسه:175)، حيث يُوظَّف الاحترام هنا كأداة دعم نفسي وأخلاقي، تعيد للمخاطَب الإحساس بالسيادة الذاتية. إن هذا التنويع في الألفاظ الاحترامية داخل *ما بعد الحب* لا يكتفي بوظيفته التزيينية، بل يعمل على ترسيم الحدود بين السلطة العمودية (الدين، الدولة) والعلاقات الأفقية (القرابة، الصداقة، العاطفة). وبهذا، يعكس النص وعيًا تداوليًّا دقيقًا، يوظف استراتيجيات الاحترام لضبط التفاعل السردي، وصياغة هوية الشخصيات، وحماية وجهها الرمزي في سياقات مشحونة بالتوتر والانكسار.

●الألفاظ الدالة على الاحترام في رواية "صخب ونساء وكاتب مغمور"

تكشف رواية صخب ونساء وكاتب مغمور لعلي بدر عن استخدام مقصود ومتباين للألفاظ الدالة على الاحترام، حيث تتداخل فيها دلالات اجتماعية وطبقية وثقافية، بما يعكس تنوّع السياقات التي يُستحضر فيها الاحترام في الخطاب السردي. أولًا، تبرز الألقاب الاجتماعية والطبقية مثل «الخاتون» و«السيدة» ، وهي صيغ إحالية على مكانة اجتماعية عالية، خصوصًا حين تُربط بالسلطة السياسية أو بالنفوذ الاجتماعي، مثل وصف إحدى الشخصيات بأنها «الخاتون السيدة عشيقة المقدم»(بدر، 2005: 71). هذه الألقاب تؤسس لهوية طبقية مميزة، وتعمل على ترسيخ مسافة اجتماعية بين المخاطِب والمخاطَب. ثانيًا، تحضر عبارات التحية والمخاطبة الودودة كما في «هلا.. إبني» (المصدر نفسه: 100)، وهي صيغة تجمع بين الحميمية والاحترام، وتُحاكي تقاليد التحية الشعبية التي تنطوي على اعتراف بالمقام الاجتماعي مع إضفاء دفء إنساني على الخطاب. ثالثًا، نجد الأوصاف التمجيدية المرتبطة بالهيبة الفكرية أو القدرات الاستثنائية مثل «مفكر، وعظيم، وسياسي خطير»(المصدر نفسه: 88)، «عبقري»(المصدر نفسه: 136)، و«أكبر حكيم» (بدر، 2005: 154). هذه الصيغ ترفع من شأن الشخصيات موضوع الوصف، وتضفي عليها هالة من التميز الفكري أو الحكمة، حتى في حال تضمنها نبرة تهكمية أو مبالغة سردية. أخيرًا، يظهر الاحترام الجمالي أو التقدير الشخصي في عبارات مثل «أيها الجميل» (المصدر نفسه: 207)، والتي تعكس مزيجًا من المديح الشخصي والتواصل الرفيع، في سياق ثقافي يتداخل فيه التقدير الجمالي مع التفاعل اليومي. إن هذا التوزيع في مستويات الاحترام داخل صخب ونساء وكاتب مغمور يكشف عن مقاربة سردية متعددة الطبقات، إذ لا ينحصر الاحترام في القوالب التقليدية (التحية، الألقاب)، بل يمتد ليشمل مفردات تعكس التقدير الفكري، والمكانة الاجتماعية، وحتى التفاعل التهكمي الذي يحافظ على حدوده التداولية دون أن يتحول بالضرورة إلى إهانة صريحة.

▪أدوات التأكيد

تُعرَّف أدوات التأكيد (Intensifiers) بأنها وحدات لغوية تُستعمل لتقوية أو تضخيم المعنى في الجملة، مثل: "جدًّا"، "حقًّا"، "تمامًا"، "بالضبط"(محمد عيد 2005،ص: 587). وقد صنّفت روبن لاكوف (لاكوف ,1975،ص:53) هذه الظاهرة ضمن السمات المميزة لخطاب النساء، مفسّرة ذلك بميول النساء إلى الإكثار من هذه الألفاظ لتعويض ما أسمته "السلطة الاجتماعية المنقوصة" في المجتمعات ذات الهيمنة الذكورية. وترى لاكوف أن هذه الأدوات تؤدي وظيفة تداولية تتمثل في كسب مشروعية تعبيرية، وإبراز الموقف الانفعالي أو العاطفي، خاصة في سياقات يغلب عليها الصوت الذكوري. ويدعم هذا التوجه أيضًا تحليل بيرجفال وآخرين (1996)، الذين يرون أن استراتيجيات التأكيد تشكّل أدوات لبناء تمثيلات الذات في خطاب النساء. وفي السياق العربي، توصلت دراسة يوسف آبادي وآخرين، التي حللت روايتي أعشقني لسناء الشعلان وحمامتي لفريبا وفي وفق نموذج لاكوف، إلى أن الشخصيات النسائية في الروايتين تُكثِر من استعمال أدوات التأكيد إلى جانب مؤشرات لغوية

أخرى مثل أدوات التخفيف والصفات التقريبية، وهو ما يؤكد صلاحية ملاحظات لاكوف في النصوص العربية المعاصرة (يوسف آبادي ، وعبد الله زاده، 2025: 301–302).

●ألفاظ التأكيد في رواية ما بعد الحب

تتنفس ألفاظ التوكيد في ما بعد الحب من بين سطورها كنبضٍ حادّ، لا يهدأ إلا ليعود أقوى. فهي لا تأتي هنا كأدوات لغوية جامدة، بل كصرخات مضمّخة بالإصرار، أو همسات مثقلة بالخوف، أو وعود تلتقط آخر خيوط الأمل. في التوكيد بالجزم، تقول الساردة: "بالطبع فإن شفيقة استغلت القرار لتتلاعب بأعصابنا" (حسين، 2003 :14)، و"بالتأكيد لا أريد الموت مختنقة" (المصدر نفسه:15)، و"كنتُ على حق" (المصدر نفسه:52). هذه ليست جملًا عابرة، بل إعلانات داخلية لليقين، وكأن البطلة تضع قدميها على أرض صلبة وسط عالم متحرك، معلنة رفضها الانجرار وراء الشك أو التردد. أما التوكيد بالنفي القاطع، فينفتح في وجه القارئ كأبواب مغلقة بإحكام: "لا أحد يبكي.. لا أحد يصرخ" (المصدر نفسه:58)، و"ليس ثمة من مجيب" (حسين، 2003: 61)، و"لن أحيد عن هذا الحب" (المصدر نفسه:71). هنا يتحوّل الغياب نفسه إلى حضور طاغٍ؛ فالنفي لا يعني الانعدام، بل يعلن رسوخ حالة الفقد، ويحولها إلى جزء من هوية البطلة. وفي التوكيد الزمني، تتكثف مرارة الاستمرارية: "ما يزال الناس في المحافظات الجنوبية يشربون ماء ملوثًا" (المصدر نفسه:54)، و"أظنها ما تزال شاغرة" (المصدر نفسه:85). وكأن السرد يقول لنا إن الوجع ليس لحظة عابرة، بل زمن ممتد، يلتصق بالشخصيات كما يلتصق الغبار بالذاكرة. أما التوكيد بالعموم والشمول فيحمل نبرة تعميمية تنقل المعاناة من الخاص إلى العام: "كل شيء جائز في ظل ضياع الحقوق" (حسين، 2003: 44)، و"كل مكان مدجج بعيون تتلصص" (المصدر نفسه:58). ويأتي التوكيد بالشرط والغاية في لحظة مشدودة الأعصاب: "لن يهدأ نبض قلبي إلا بعد أن اجتازت السيارة معبر رويشد" (المصدر نفسه:44). إنه مشهد يختزل الارتباط الحاد بين الأمان النفسي وتحقيق شرط محدد. ثم هناك التوكيد بالوعد أو الالتزام الشخصي، حين تقول: "تأكدي أننا معًا سنمحو جراح هذه الأيام" (المصدر نفسه :101)، و"ما يجب أن تعرفيه أنني لم أغدر بك بل فعلت المستحيل" (حسين، 2003: 113). بهذه الطبقات المتشابكة، تصبح ألفاظ التوكيد في ما بعد الحب أكثر من مجرد أدوات لغوية؛ إنها مرايا تعكس ملامح الذات في لحظات التحدي والانكسار، وتحوّل السرد إلى مساحة تثبيت للهوية، ومقاومة للنسيان، واحتفاظ بما تبقى من معنى في عالم يتغير بلا رحمة.

●أدوات التأكيد في رواية (صخب ونساء وكاتب مغمور)

تتوزع ألفاظ التوكيد في صخب ونساء وكاتب مغمور على مساحة واسعة من النص، لتشكّل ملامح خطاب يغلب عليه الإصرار الحاد، والقطع المعرفي، والتقرير المطلق، وهو ما يمنح السرد طابعًا مباشرًا وواثقًا، غالبًا ما يتناغم مع نبرة الراوي الذكوري المسيطر على فضاء الحكاية. التوكيد بالجزم والقطع يبرز في عبارات مثل: "مستحيل بالمرة" (بدر، 2005: 14)، و"لا سبيل إلى علاجها" (المصدر نفسه:13)، و" فأنت لا تختار مطلقًا " (المصدر نفسه:18). هذه الصيغ لا تترك مجالًا للشك أو التأويل، بل تقطع الطريق على أي احتمالات أخرى، وتُضفي على الموقف صلابة معرفية وموقفية. أما التوكيد بالتكرار فيظهر في: "نعم.. نعم" (المصدر نفسه:28)، و"أبدًا.. أبدًا" (بدر، 2005: 30)، و"طبعًا.. طبعًا" (المصدر نفسه:45). التكرار هنا لا يقتصر على تعزيز المعنى، بل يضاعف الأثر الإيقاعي للجملة، ويمنحها قوة انفعالية تتناسب مع طبيعة الحوار أو المشهد. ويحضر التوكيد بالعبارات الظرفية والاصطلاحية مثل: "بطبيعة الأمر" (المصدر نفسه:49)، و"في غاية الأهمية" (المصدر نفسه:71)، و"على نحو غير مسبوق" (بدر، 2005: 77). هذه العبارات، وإن بدت أقل حدة من النفي أو القطع، فإنها تمنح الخطاب لونًا من الاطمئنان المعرفي، أو تعبيرًا عن تقييم محدد ونهائي للأشخاص أو الأحداث. وتظهر صيغ التوكيد الزمنية والمطلقة في: "للأبد" (المصدر نفسه:143)، و"تمامًا" (المصدر نفسه:138)، و"دون شك" (المصدر نفسه:49)، و"مطلقًا" (بدر، 2005: 65). هذه الصيغ تربط المعنى بزمن مطلق أو موقف لا رجعة فيه، ما يعزز فكرة الإحكام والسيطرة على السرد. كما يبرز التوكيد المعرفي المباشر في: "هذا انحطاطنا بالتأكيد" (المصدر نفسه:215)، إذ يتحول الفعل السردي إلى إعلان يقيني لا يحتمل النقض. بهذه البنية، يتضح أن التوكيد في النص ليس فقط وسيلة لضمان وضوح المعنى، بل هو أداة هيمنة سردية، تضبط إيقاع الخطاب وتؤكد سلطة الراوي على مجريات الحكاية. ووفقًا لنظرية روبن لاكوف، التي تربط بين البنية اللغوية والتموضع الاجتماعي– الجندري للمتكلم، يظهر في ما بعد الحب أن التوكيدات تأتي غالبًا مشحونة بالبعد العاطفي والوجداني، وتستدعي ضمائر الذات والآخر في سياق تفاوضي أو دفاعي، بما يعكس موقعًا اجتماعيًّا– جندريًّا أقل سلطة يسعى لانتزاع الاعتراف أو تثبيت الموقف (كما في: "لن يهدأ نبض قلبي إلا... (حسين، 2003: 44)" أو "تأكدي أننا معًا..." (المصدر نفسه: 101). على النقيض، نجد في صخب ونساء وكاتب مغمور أن التوكيدات تحمل غالبًا طابعًا سلطويًّا أو معرفيًّا حاسمًا، يخلو من مساحة التردد، ويعكس موقعًا سرديًّا مهيمنًا يفرض تعريفه للأحداث والشخصيات على القارئ (كما في: "مستحيل بالمرة"(بدر، 2005: 14) أو "لا سبيل إلى علاجها"(المصدر نفسه: 13) أو "بالتأكيد لم أحقد عليها" (المصدر نفسه:120). هذا الاختلاف يعكس ما تشير إليه لاكوف فيما يخص ميل الخطاب الذكوري إلى استخدام التوكيد كأداة إحكام وهيمنة، بينما يستخدمه الخطاب الأنثوي كأداة تفاوض أو تأطير شعوري، ما يضفي على النصين نبرتين متباينتين: الأولى (في ما بعد الحب) نبرة مقاومة من موقع هش نسبيًّا، والثانية (في صخب ونساء) نبرة تقريرية من موقع قوة.

▪القود التشكيكة

تُعدّ القيود التشكيكية (Hedges) من السمات اللغوية البارزة التي تناولتها روبن لاكوف ضمن إطار تحليلها لخطاب النساء، وتشير بها إلى الكلمات أو العبارات التي تُستخدم لتخفيف حدة الموقف أو تقليل درجة الالتزام بالتصريح، مثل: ربما، أعتقد، إلى حد ما، نوعًا ما. وترى لاكوف أن شيوع هذه الظاهرة يرتبط، في كثير من السياقات، بما تصفه بـ"السلطة الاجتماعية المنقوصة" للمرأة في البيئات ذات الهيمنة الذكورية، حيث تمنح هذه الصيغ المتحدثة مساحة للتعبير عن الرأي مع تجنب المواجهة المباشرة أو الادعاء القطعي (لاكوف، 1975، ص 53–54). وفي السياق العربي، توصلت دراسة حديثة أعدّتها نوف الدويش وسهى عبد الله الحربي (2023) إلى أن الفروق الجندرية في استخدام القيود التشكيكية في اللهجة النجدية المحكية بمدينة الرياض ليست ثابتة، بل تتأثر بطبيعة الموضوع المطروح. فقد أظهرت النتائج أن النساء استخدمن هذه القيود بنسبة

أكبر من الرجال عند مناقشة موضوعات غير مثيرة للجدل، بينما ارتفعت نسب استخدامها لدى الرجال عند تناول القضايا الجندرية الخلافية، مما يكشف أن أثر النوع الاجتماعي في هذه الظاهرة يتحدد إلى حد كبير بسياق الخطاب(الدرويش؛ الحربي، 2023: 1-31).

• القيود التشكيكية في رواية "ما بعد الحب"

تتسم ما بعد الحب بكثافة ملحوظة في استخدام الألفاظ التشكيكية، وهي سمة تترك أثرًا واضحًا على البنية السردية والهوية اللغوية للبطلة. هذا التشكيك لا يقتصر على كونه أداة لغوية، بل يشكل استراتيجية تواصلية تتيح للشخصية التعبير عن رؤيتها من دون الانخراط في مواجهة مباشرة أو تبني موقف قطعي. يتجلى التشكيك بالاحتمال في الاستخدام المتكرر لأداة (ربما) التي تفتح المجال أمام أكثر من تفسير، كما في قولها: "ربما لأنه ازداد شحمًا ولحمًا وما عادت تستطيع التنفس تحته" (حسن، 2003: 15)، و"ربما يتغير الحال" (المصدر نفسه:114). هذا النمط يضعف الالتزام المطلق بالمعلومة، ويجعل السرد أقرب إلى التأمل المفتوح منه إلى التقرير النهائي. ويتضح التشكيك بالمعرفة أو الإدراك في صيغ مثل لا أدري التي تتكرر لتعكس محدودية اليقين، كما في: "لا أدري لماذا ساورني شك في أن يكون هو أيضًا ممن أرسلهم النظام" (المصدر نفسه:79)، و"لا أدري ما حل بها" (المصدر نفسه:176). هنا يصبح الاعتراف بالجهل أو الغموض جزءًا من ملامح الراوي، ويؤسس لمناخ عام من عدم اليقين. كما تستخدم البطلة الأسئلة المفتوحة أو الاستنكارية ليس بغرض الحصول على إجابة، بل لتقاسم الحيرة مع القارئ، مثل: "أم تراني كنت أعيش وهمًا؟" (حسين، 2003: 115)، و"هل أنت الذي خذلت قلبي أم أن قلبي خذلني؟" (المصدر نفسه:115). وتستعين كذلك بالتصوير المجازي في التعبير عن المواقف غير المؤكدة، كما في: "كما لو كانت طريدة تلاحقها رصاصة الصياد" (المصدر نفسه:42)، و"كأنني أسير محاذاة خط رفيع" (المصدر نفسه:126)، مما يضفي على النص طابعًا انطباعيًّا هشًّا. في مجملها، تشكل هذه الأنماط شبكة لغوية تعكس ما وصفته لاكوف بـ"السلطة الاجتماعية المنقوصة"، حيث تتحول القيود التشكيكية إلى وسيلة للتفاوض مع الواقع والحفاظ على مسافة أمان مع الأحداث والشخصيات. كما تسهم بترسيخ صورة الراوي الذي لا يدّعي امتلاك الحقيقة المطلقة، بل يترك الباب مفتوحًا أمام احتمالات متعددة، الأمر الذي يثري الخطاب السردي ويجعله أكثر عمقًا وحيوية.

•القيود التشكيكية في رواية صخب ونساء وكاتب مغمور

توظف صخب ونساء وكاتب مغمور مجموعة من الصيغ التشكيكية التي تمنح السرد طابعًا مترددًا أحيانًا، واستقصائيًّا أحيانًا أخرى، لكنها تختلف في نبرتها عن تلك التي ظهرت في ما بعد الحب. فهنا يميل التشكيك إلى أن يكون أداة لفتح مساحات التقدير والاحتمال دون أن يلغي سلطة الراوي أو ثقته بنفسه، بل يظل في الغالب أداة سردية موجهة لإثارة القارئ أو تعميق الإيحاء بوجود مناطق غامضة في الحكاية. يظهر التشكيك بالاحتمال في الاستخدام المتكرر لـ ربما، كما في: "ربما تدرك معنى هذه الجملة" (بدر، 2005: 25)، و"ربما في النهاية ستلتفت لي" (المصدر نفسه:118)، وهو استخدام يفتح المجال أمام تعدد التفسيرات من دون التنازل عن نبرة التحكم في السرد. أما التشكيك بالمعرفة فيبرز في عبارات مثل: "لا أحد يعلم فيما إذا كانوا جميعًا عشاقها" (المصدر نفسه:74)، و"لا أحد يمكنه الجزم في هذا الموضوع" (المصدر نفسه:74)، حيث يتحول الإقرار بالجهل إلى وسيلة لتعزيز الغموض حول الشخصيات وأحداثها. ويحضر التشكيك بالسؤال المفتوح في صيغة تحريضية أو استنكارية، كما في: "هل سألت نفسك...؟" (بدر، 2005: 15)، التي تدفع القارئ إلى إعادة النظر في الموقف بدل تقديم إجابة جاهزة. وتستخدم كذلك صيغ تصويرية احتمالية مثل: "وكأنه لم يصدق" (المصدر نفسه:77)، لتقريب الإحساس بالحيرة أو عدم اليقين من ذهن القارئ. كما تظهر أدوات مثل يمكن وأشك لتخفيف حدة القطع، كما في: "وهذا ما جعلني أشك من البداية بأنه عراقي" (المصدر نفسه:92)، مما يمنح الخطاب مرونة أكبر في التنقل بين الاحتمال والافتراض. بهذا، يتحول التشكيك في الرواية إلى أداة ديناميكية تتداخل مع بنية الحبكة، لا بوصفه علامة ضعف أو تردد، بل كجزء من لعبة السرد التي تسمح للراوي بالتحكم في تدفق المعلومات وتوزيع الغموض بجرعات محسوبة، مع إبقاء القارئ في حالة يقظة وتأمل. واللايقين. ولو قارنا بين الروايتين: في ما بعد الحب، يظهر التشكيك كمساحة أمان ولغة احتمال، كما في "ربما يتغير الحال"(حسين، 2003: 118) أو "لا أدري ما حل بها"(المصدر نفسه: 141)، حيث تحاول البطلة تفادي القطع والمواجهة، منسجمة مع رؤية لاكوف للتشكيك كأداة دفاعية في بيئات مختلة جندريًّا. أما في صخب ونساء، فهو أداة للتحكم بإيقاع السرد وإدارة الغموض، كما في "لا أحد يمكنه الجزم في هذا الموضوع"(بدر، 2005: 74) أو "ربما في النهاية ستلتفت لي" (المصدر نفسه: 118)، إذ يستعمله الراوي لإبقاء القارئ في حالة ترقب، لا لحماية نفسه بل لقيادة اللعبة السردية.

▪الكلمات العاطفية والألفاظ الدالة على التعجب

تُعدّ الكلمات العاطفية والعبارات المشحونة بالانفعال أو الدهشة من أبرز المؤشرات على البعد الجندري في الخطاب السردي، إذ تعبّر عن الانخراط الشعوري وتكثيف الحالة النفسية أو الاجتماعية (ويرزبسكا، 1999: 24). وترى روبن لاكوف (1975) أن الخطاب الأنثوي يميل إلى ارتفاع الحساسية العاطفية وكثرة صيغ التعجب والانفعال، بوصفها انعكاسًا لموقع اجتماعي أقل هيمنة، في مقابل الخطاب الذكوري الأكثر جفافًا وحسمًا(لاكوف، 1975: 75). وأظهر نيومان وآخرون (2008) –في تحليلٍ شمل 14 ألف عيّنة نصية– أن النساء يكثرن من استعمال الكلمات المرتبطة بالعمليات النفسية والاجتماعية، على حين يُكثر الرجال من الإحالة إلى خصائص الأشياء والموضوعات اللاشخصية، مع كون الفروق الإحصائية صغيرة(نيومان وآخرون، 2008: 212-235). وفي روايتي "ما بعد الحب" لهدية حسين و"صخب ونساء وكاتب مغمور" لعلي بدر، تظهر هذه الصيغ كمؤشر على التورط الوجداني المكثف للشخصيات، وتُستثمر أحيانًا لأغراض تهكمية أو استعارية، مُشكّلةً ما يمكن تسميته بـ"المعجم العاطفي" الذي يعكس التجربة الجندرية وموقع الذات الساردة من سياقها الاجتماعي والنفسي.

•الكلمات العاطفية وصيغ التعجب في رواية ما بعد الحب

يحضر التعجب في ما بعد الحب بوصفه أداة أسلوبية تكشف عن انفعالات متدفقة واستجابات شعورية حادة تجاه المواقف والأحداث، فيعيد تشكيل النبرة السردية ويمنحها طاقة وجدانية عالية. هذه الصيغ لا تأتي كإكسسوارات لغوية، بل كجزء من البنية التعبيرية للبطلة، إذ تتيح لها

تسجيل دهشتها، أو استنكارها، أو حيرتها العميقة أمام وقائع الحياة. يظهر التعجب المباشر في صيغ النداء المفعمة بالانفعال، مثل: "يا الله متى تفرجها عليّ وأتزوج من عربي" (حسين، 2003: 13)، و"يا إلهي ماذا يحدث لي؟" (المصدر نفسه:110)، حيث تتعانق الصيغة الندائية مع الموقف الحرج لتوليد إحساس بالاختناق أو التوسل. كما يبرز التعجب القيمي في عبارات من قبيل: "ياللعجب رسمت ابتسامة لا تناسب شكل تقاطيعها" (المصدر نفسه:28)، و"عجيب أمر هذه الدنيا" (المصدر نفسه:155)، وهو تعجب يتجاوز الانفعال اللحظي إلى قراءة رمزية للواقع. أما الاستفهام التعجبي فيحضر بكثافة ليجمع بين السؤال والانبهار أو الاستنكار، كما في: "كيف مات كل هؤلاء؟" (حسين، 2003: 61)، و"أية قوة انبعثت في جسده المنهوك حتى كاد يغمى عليه؟" (المصدر نفسه:35). هنا، لا يبحث السؤال عن إجابة، بقدر ما يرسم صورة ذهنية لعظمة الحدث أو غرابته. وتستثمر الساردة أحيانًا التعجب في التهكم أو السخرية المبطنة، كما في: "معقول؟ العراقي يتجسس على ابن جلدته في مثل هذه الظروف؟" (المصدر نفسه:79)، حيث يمتزج الانفعال بالاستنكار السياسي والأخلاقي. بهذه الصيغ، يتحول التعجب في الرواية إلى وسيلة لإضفاء بعد شعوري مكثف على المواقف، وخلق مساحة يشارك فيها القارئ دهشة البطلة أو استياءها أو سخطها، ما يعزز البعد الإنساني للنص، ويكرّس حضور ما يمكن تسميته بـ"المعجم الوجداني" في التجربة السردية.

•الكلمات العاطفية وصيغ التعجب في (صخب ونساء وكاتب مغمور)

يحضر التعجب في صخب ونساء وكاتب مغمور بوصفه أداة فاعلة في خلق نبرة سردية ساخرة أو تهكمية، وغالبًا ما يمتزج بالاستغراب والاستهانة أو المبالغة، ليصبح جزءًا من شخصية الراوي المهيمن على الحكاية. بخلاف التعجب في ما بعد الحب الذي يغلب عليه البعد الانفعالي الوجداني، فإن التعجب هنا يميل إلى أن يكون وسيلة لتثبيت السلطة السردية وإبراز موقف الراوي من الشخصيات والأحداث. يتجلى التعجب المباشر في صيغ الاستفهام الانكاري أو الاستنكاري، مثل: "أكو واحد يبيع محل ويشتري سجادة؟!" (بدر، 2005: 114)، و" الشاعر .. مستحيل؟ قلت مستغربا!" (المصدر نفسه:78)، حيث تتحول صيغة التعجب إلى إعلان صريح عن عبثية الموقف أو استحالته. كما يبرز التعجب الوصفي في عبارات مثل: "وجهه يشبه وجه كلب عجوز" (المصدر نفسه :22)، إذ يوظف الراوي الصورة المبالغ فيها لإضفاء طابع ساخر على السرد. ويستخدم النص أحيانًا التعجب القصير المباشر، كما في: "أوه" (المصدر نفسه:27)، لتمرير ردود فعل سريعة تضيف إيقاعًا حيويًا للحوار، أو تمنح المشهد مسحة هزلية. كذلك نجد التعجب المقرون بالمبالغة الانفعالية في "وأنا ثروة عالمية!!!" (بدر، 2005: 127)، حيث تتضخم الصيغة لتصبح أداة مفاخرة أو تهكم ذاتي. ولو قارنا بين الروايتين يتضح في ما بعد الحب، يأتي التعجب محمّلًا بالانفعال والدهشة الصادقة، كما في "يا الله متى تفرجها عليّ" أو "يا إلهي ماذا يحدث لي؟" (حسين، 2003: 13، 110)، ليعكس حساسية وجدانية وموقعًا لغويًا يسعى للتعبير والانفراج العاطفي، وهو ما يتسق مع ملاحظة لاكوف بخصوص ارتفاع النبرة الانفعالية في الخطاب الأنثوي. أما في صخب ونساء، فيميل التعجب إلى السخرية وإبراز الهيمنة السردية، كما في "أكو واحد يبيع محل ويشتري سجادة؟!"(بدر، 2005: 114)، أو "وأنا ثروة عالمية!!!" (المصدر نفسه: 127)، ليصبح أداة للتهكم والتحكم في موقف القارئ، بما ينسجم مع توظيف الخطاب الذكوري للتعجب كوسيلة للسيطرة لا للتنفيس العاطفي.

○المستوى النحوي

يتناول هذا المحور توظيف الكاتبة أو الكاتب لأنماط الجمل وتراكيبها النحوية في بناء المعنى السردي والنفسي والجندري. فالاختلاف بين لغة المرأة والرجل لا يكمن في بنية الجملة ذاتها، بل في اختيار نوعها وتكرارها وأسلوب صياغتها. بالمقابل، تُظهر دراسةٌ تجريبية في سياقٍ تنظيمي على 86 مديرًا/مديرة أنّ النساء استخدمن متوسط طول جملة أطول مع ظروف مكثّفة وتحوّطات وجُمَلٍ تابعة وظروف في صدر الجملة، فيما مال الرجال إلى عدد كلماتٍ أكبر وصيغ نفي وأسئلة ونعوت تقويمية (مولاك وآخرون، 2000، ص 389، 400–401). وتُبرز هذه المفارقة أنّ سمات «لغة النساء» سياقية الوظيفة (نوع المهمة الكتابية/التفاعلية وموقع المتكلّم من السلطة) ولا يجوز تحويل ملاحظات لاكوف إلى تعميمٍ مطلق وتُظهر دراسات عربية حديثة أن حضور المرأة في الدرس اللغوي لم يكن غائبًا، بل تشكّل تاريخيًّا عبر أدوار متنوّعة في التعليم والرواية والتلقّي؛ حيث تكشف قراءات تاريخية أن مشاركة النساء أسهمت في تشكيل المعرفة النحوية من طريق فضاءات اجتماعية وثقافية متداخلة (المغلوث، 2025: 24-45). ويعني ذلك أن الصوت المؤنث لم يكن مجرّد موضوعٍ للنحو، بل جزءًا من آلياته الداخلية في صياغة القاعدة وتثبيتها.)، فيما تؤكد أبحاث أخرى أن الكتابة النسوية تتسم بسرد مشحون بالعاطفة والانفعال، مع توظيف بارز للجمل الإنشائية والنبرات الداخلية (عامر راضي، 2021: 3-6).

▪الالفاظ العامية

تشكل الألفاظ العامية مكوّنًا حيويًا في البنية اللغوية للسرد العربي المعاصر، إذ تحمل شحنات دلالية تعكس هوية المتحدث وخلفيته الاجتماعية والطبقية. كما تمنح النص أبعادًا واقعية قريبة من نبض الحياة اليومية، مما يجعلها وسيلة مؤثرة في رسم الحوارات، وإبراز الانفعالات، والتعبير عن المواقف الإنسانية أو الساخرة. تُظهر الأدبيات العربية الحديثة وجود تمايز جندري ملحوظ في العربية المحكية؛ ففي دراسةٍ على العامية الأردنية (12 محادثة ثنائية مسجّلة بمدّة 30 دقيقة لكل منها، في جامعة اليرموك) خلص الحراحشة إلى أنّ النساء والرجال يتبنّون أساليب محاورة ومتغيّرات صوتية مختلفة، وأنّ النساء أكثر محافظة لغويًّا من الرجال، وهو ما ينعكس على الاختيارات اللفظية في الكلام اليومي (الحراششة 2014: 872-882). وهذا يدعم فرضية أن العامية ليست مجرد اختيار لغوي، بل أداة بلاغية وجندرية تعبّر عن موقع الذات النسائية الزاحم والمتنازع عليه. ولتعزيز البعد التطبيقي على مستوى المفردات العامية، تُظهر دراسة عراقية حديثة (اختبار إتمام الخطاب DCT على 160 مشاركًا/ة) أنّ اختيار استراتيجيات التلطيف اللفظي في موضوعات حسّاسة-مثل الموت والمرض النفسي والسمنة-يتأثّر بالجندر ودرجة الرسمية؛ إذ كانت استراتيجيات الحذف والألفاظ المُبهَمة والإيحاء الأكثر شيوعًا تبعًا للموضوع، مع فروق دالّة إحصائيًّا بين الذكور والإناث عبر المحاور الثلاثة (داود، الغزو، والجراح 2023: 1-10). تُظهر النتائج أن النساء والرجال يختلفون في انتقاء التعابير العامية "الملطِّفة" بحسب المقام، ما

يدعم فرضية تأثير النوع الاجتماعي في البنية المعجمية للمحادثة العربية اليومية. ومن هذا المنطلق، يتيح تحليل العامية الكشف عن التمثيلات الجندرية والطبقية في الرواية، وهو ما سنرصده في ما بعد الحب ورواية صخب ونساء وكاتب مغمور.

•التعابير العامية في رواية ما بعد الحب

تحضر العامية في ما بعد الحب بوصفها جزءًا حيًّا من النسيج السردي، حيث تمتزج بالفصحى لتضفي على النص واقعية حسية، وتقرّب الخطاب من إيقاع الحياة اليومية. فهي ليست مجرد اختيار لغوي، بل أداة دلالية تكشف عن هوية الشخصيات، وانتمائها الطبقي والاجتماعي، وتؤدي وظائف انفعالية وسردية متعددة. تظهر العامية أولًا في التعبيرات الدعائية والرجائية، التي تعكس التوسل والأمل، كما في:"اسم الله يمّه" (حسين، 2003: 134)، وهي صيغ مألوفة في المحيط الشفوي الشعبي، تحافظ على نبرتها الحميمية داخل السرد. كما تحضر في التعابير المجازية اليومية، مثل: "كوّمة اللحم هذه" (المصدر نفسه:15) لوصف السمنة بسخرية، و"الفأس في الرأس" (المصدر نفسه:30) للإشارة إلى وقوع أمر لا رجعة فيه، وهي صور مجازية تنقل الموقف بحدة وإيجاز. وتبرز أيضًا المفردات المحلية الخاصة بالبيئة، كأسماء الأدوات والأماكن الشعبية: "لوله" (وسادة) (المصدر نفسه:40)، و"سكملي" (كرسي) (حسين، 2003: 40)، و"صندقجة" (صيدلية البيت) (المصدر نفسه:40)، و"الشمسي قمر" (حلوى شعبية) (المصدر نفسه:40)، وهي مفردات تحافظ على الذاكرة الثقافية للمكان. وفي المستوى نفسه، نجد التراكيب المأثورة والأمثال الشعبية، مثل: "إمسكي العصا من الوسط" (المصدر نفسه:94)، و"يحلها ألف حلال" (المصدر نفسه:146)، التي تنقل خبرة جمعية موروثة داخل السياق السردي. كما تُستعمل العامية للتعبير عن الموقف الانفعالي المباشر، في صيغ مثل: "يا عيني على البنات" (حسين، 2003: 160)، و"تف على الزمن الرديء" (المصدر نفسه:160)، حيث يمتزج التعبير الشعبي بالاحتجاج أو الحسرة. في هذه المواضع، تعمل العامية على تكثيف الأثر العاطفي، وربط القارئ بالنبرة الصوتية للشخصية كما لو كانت تُسمع في الحياة الواقعية.

•التعابير العامية في رواية "صخب ونساء وكاتب مغمور"

تحضر العامية في صخب ونساء وكاتب مغمور بكثافة لافتة، ليس فقط لتلوين الحوار أو محاكاة الواقع، بل لتأكيد هوية الشخصيات وإبراز خلفياتها الاجتماعية والمكانية، وإضفاء طابع ساخر أو تهكمي على المواقف. فهي جزء من البنية الأسلوبية التي يعتمدها النص لتوليد الإيقاع الشفوي والحيوية في السرد، إلى جانب تعزيز الصدقية الواقعية. تظهر العامية في التعبيرات اليومية المباشرة التي تكشف عن القرب الاجتماعي بين المتحدثين، مثل: " يا معود .. طبعًا .. سرق.. وباق أيام الثورة.. ضباط وكل شي بأيديهم ..." (بدر،2005: 56)، و" تعال بوية تعال من شروقي قادم من الجنوب الزيارة سيد ادريس في الزوية " (المصدر نفسه:31)، وهي صيغ حميمية مألوفة في الخطاب العراقي اليومي، تعكس دفء التواصل الشعبي أو طرافته. كما تحضر التعابير الانفعالية الساخرة أو المازحة، مثل: "ولا بطيخ" (المصدر نفسه:15) للتقليل من أهمية الموضوع، و"خره عليه وعلى أهله" (المصدر نفسه:45) للتعبير عن الرفض والتحقير، وهي صيغ تنقل الموقف الانفعالي بقوة مباشرة. وتتجلى المفردات العامية في صياغة الأوامر أو التحذير، مثل: " ما أوصيك دير بالك على السجادة " (المصدر نفسه:155)، حيث يعمل الخطاب التحذيري على ترسيخ علاقة سلطوية أو حماية بين المتكلمين. كما يستخدم النص الأمثال والتعابير الموروثة بطريقة ساخرة أو استهزائية، كما في: " لك بابا هذا شلون حكي.. يا سني يا بطيخ" (بدر، 2005: 34)، لتصوير الموقف بحدة وبنبرة تهكمية واضحة. ولا تخلو العامية من الصيغ الاستفهامية المحكية التي تعكس الارتجال والتلقائية، مثل: "شتقول" (المصدر نفسه:78) و"إنت منين لك" (المصدر نفسه:120)، وهي صيغ تضع القارئ في أجواء الحوار المباشر وكأنه مستمع حي. كذلك نجد المحاكاة الصوتية التي تقرّب المشهد بصريًّا وسمعيًّا، مثل: "فعفط لي: طططططط" أو "خطططططط" (المصدر نفسه:22)، وهي لمسات تخلق صورة حسية نابضة داخل النص. بهذه التعددية، تصبح العامية في الرواية أداة رئيسة لصناعة صوت الراوي والشخصيات، وبناء عالم روائي مشبع بالملمس الاجتماعي والسياسي للبيئة العراقية، مع الحفاظ على طابع تهكمي يميز الخطاب الذكوري المهيمن في النص.

▪الجمل القصيرة، البسيطة والمتساوية

في الكتابة النسائية، تميل البُنى النحوية إلى البساطة والاتصال المباشر، أكثر من اعتماد التراكيب المعقدة أو العلاقات النحوية المتشابكة. وتشير بعض الدراسات إلى أن النساء يفضلن الجمل القصيرة والمجزأة، لما تمنحه من قدرة على التعبير العاطفي السريع وتقريب النص من الحسّ المحكي والشفوي، بينما تُعد الجمل الطويلة والمركبة سمة أكثر ارتباطًا بالأسلوب الذكوري الحجاجي القائم على التفسير والتعليل المنطقي (عزيزي، 2011). وتوضح أوكس (1992) أن هذه الاختيارات النحوية لا تُعد مجرد أسلوب لغوي، بل مؤشرات اجتماعية تُسهم في فهرسة النوع الاجتماعي بشكل غير مباشر؛ فالجمل البسيطة والمجزأة تعكس رؤية ثقافية للغة النساء بوصفها وسيلة للتواصل الوجداني والعاطفي. ومن هنا، يغلب على الجمل النسائية التلاصق دون روابط ظاهرة، مع حضور التوازي النحوي الذي يقوم على التقارب الشعوري والسردي أكثر من الاعتماد على التبعية المعقدة، مما يمنح الخطاب طابعًا حيًّا وانفعاليًّا.

•الجمل القصيرة، البسيطة والمتوازية في ما بعد الحب

تتسم ما بعد الحب بكثرة الجمل القصيرة والبسيطة والمتوازية، وهي سمة تمنح السرد إيقاعًا متقطعًا ونبرة انفعالية واضحة، كما تعكس طبيعة الخطاب الأنثوي الذي وصفته لاكوف بأنه أكثر ميلًا للتواصل المباشر وإبراز الانفعال. هذه الجمل غالبًا ما تأتي تقريرية أو استفهامية أو إنشائية، لتسجل الموقف الشعوري في لحظته دون توسع تفسيري أو استطراد. تحضر الجملة القصيرة التقريرية في مواضع كثيرة، مثل: "إسمه نادر" (حسين، 2003 :35)، و"لا أمان لي حتى ألقاك" (المصدر نفسه:43)، حيث يختصر النص المعلومة في بنية مغلقة ومباشرة، تعكس حسمًا أو يقينًا لحظيًّا. كما يبرز الاستخدام المكثف للجمل الاستفهامية المقتضبة التي تفتح الحوار وتدفعه للأمام، مثل: "من؟" (المصدر نفسه:92)، و"أي رجل؟" (المصدر نفسه:93)، وهي أسئلة قصيرة تضع القارئ في قلب التوتر أو الفضول السردي. وتتكرر البُنى المتوازية التي تقوم على التماثل التركيبي أو المعنوي، كما في: "لا أحد يبكي.. لا أحد يصرخ" (هدية، 2003: 58)، و"نهار وليل.. ليل ونهار" (المصدر نفسه:112)، حيث يعكس التكرار

الإيقاعي حالة من الثبات أو الدوران الشعوري. وفي بعض المواضع، تُستخدم الجملة القصيرة لتكثيف التعبير العاطفي، كما في: "أخي أرجوك" (المصدر نفسه:76)، لتتحول اللغة إلى ومضة وجدانية مباشرة. بهذا التواتر، تخلق الجمل القصيرة والمتوازية في الرواية إيقاعًا داخليًّا متسارعًا، يقارب الإيقاع الشفوي ويعزز القرب بين الساردة والقارئ، مما يجعل الخطاب أكثر حيوية وتفاعلًا، وأقرب إلى البوح الشخصي منه إلى السرد التقريري المطوّل.

•الجمل القصيرة، البسيطة، والمتوازية في رواية صخب ونساء وكاتب مغمور

تتناثر الجمل القصيرة والبسيطة والمتوازية في صخب ونساء وكاتب مغمور لتمنح السرد سرعة في الإيقاع وحسًّا محاكيًا للكلام الشفوي، لكنها تحمل هنا طابعًا مختلفًا عن مثيلتها في ما بعد الحب. ففي حين تميل الجملة القصيرة عند هدية حسين إلى التعبير الوجداني المباشر أو تسجيل الانفعال اللحظي، تأتي عند علي بدر غالبًا مسنودة بنبرة تهكمية أو تقريرية حاسمة، ما يعكس سلطة الراوي على مجريات النص. تحضر الجملة القصيرة التقريرية بكثرة، كما في: "خلص الأكل" (بدر، 2005: 61) و"مستحيل" (المصدر نفسه:80)، حيث تنقل المعلومة أو الانفعال في صيغة قاطعة ومكثفة. كما يبرز التوازي التركيبي في التعدادات السردية التي تضفي إيقاعًا بصريًّا ولغويًّا، مثل: "الفاسقون في المواخير، والعاهرات في الملاهي، والنشالون في شارع الرشيد" (المصدر نفسه:16) و"التجار، واللصوص، والشرطة المرتشون، والنشالون والسياسيون الفاسدون" (المصدر نفسه:144)، وهو توازي يعكس نظرة الراوي الكلية والساخرة أحيانًا. ولا تخلو الرواية من الجمل القصيرة الحوارية التي تخلق تفاعلًا مباشرًا، مثل: "أين السوق؟" (بدر، 2005: 22) و"زواجك..؟" (المصدر نفسه:101)، وهي جمل تلتقط لحظة المواجهة أو المفاجأة. بهذا الاستخدام، تتحول الجملة القصيرة والمتوازية في النص إلى أداة لضبط الإيقاع وتكثيف النبرة السردية، معززة بحضور تهكمي أو توصيفي يجعلها جزءًا من هوية الخطاب الذكوري المهيمن في الرواية.

▪حذف الجمل و الجمل غير المكتملة أو المعلقة

تُعَدّ الجُمَلُ المفتوحةُ وعلامةُ الحذف (...) من سماتِ التعبير الشائعة في كتابات النساء بالعربية، إذ توثّق دراسةٌ حديثةٌ عن القصيدة النسوية السعودية أن «ترك الجملة دون اكتمال» بوصفها «جملةً مفتوحة» يَبرز بكثافةٍ في عناوين القصائد ونصوصها، مع توظيفٍ بصريّ لعَلامة الحذف بما يترك المعنى مُعلَّقًا ويُوسّع أفق التأويل (عبدالرحمن، 2024، ص 2، 5–6). وتشرح لاكوف في عرضها الكلاسيكي لِـ«لغةِ النساء» أنّ الميل إلى صِيَغٍ تُبقي الموقف مفتوحًا—مثل أساليب التلطيف وطلب التأكيد (tag questions) والتهرّب من القطع—يعمل بوصفه استراتيجيةَ أدبٍ وعدمِ فرضِ الرأي، لكنه قد يُعطي انطباعًا بالتردّد أو نقصِ الثقة بالنفس (لاكوف، 1973: 12). أن هذا النمط قد يعكس نقصًا في الثقة بالنفس أو رغبة في التلطيف وإبقاء الحوار مفتوحًا، بدلًا من فرض الرأي أو الحسم.

•حذف الجمل و الجمل غير المكتملة أو المعلقة في رواية (ما بعد الحب)

يمثل الحذف وترك الجمل معلقة في ما بعد الحب أداة أسلوبية تكثّف الإيحاء وتفتح النص على احتمالات متعددة للمعنى. هذا النمط يتجلى في الجمل المبتورة أو المتروكة دون إكمال، كما في قول الساردة: «لكنني... لا أدري لأيما سبب تركت الشعر» (حسين، 2003: 11) أو في الوقفات المتقطعة مثل «هكذا... دون أن نتصادم أو نتشاجر» (المصدر نفسه: 27). هنا يصبح الصمت جزءًا من البنية السردية، حيث يُستعاض عن الإيضاح المباشر بإتاحة مساحة للتأويل الداخلي لدى القارئ. وفق منظور روبن لاكوف، يمكن قراءة هذا الميل للجمل المعلقة كجزء من الخطاب الجندري الأنثوي الذي يجنح أحيانًا إلى التلطيف وتجنّب الحسم المباشر، تاركًا المجال مفتوحًا أمام احتمالات القراءة والتفسير. ففي أمثلة مثل «أما الآن فأحتاج...»(المصدر نفسه: 45) أو «أتراها ما تزال تحلم بالزواج...» (المصدر نفسه: 126)، نجد أن الحذف لا يعكس ضعفًا في البناء بقدر ما يعكس اختيارًا واعيًا لخلق إيقاع سردي متردد، ينبض بالانفعال والحذر في آن واحد. بهذا المعنى، يتحول الحذف في النص من مجرد فراغ لغوي إلى استراتيجية بلاغية، تعمل على تجسيد التردد، وتكثيف الشعور، وإضفاء مسافة بين المتكلم والبوح المباشر، مما يمنح الخطاب عمقًا وجدانيًّا ويؤكد حضور الذات الساردة في منطقة ما بين الإفصاح والكتمان.

•حذف الجمل والجمل غير المكتملة في رواية صخب ونساء وكاتب مغمور

في صخب ونساء وكاتب مغمور، يظهر الحذف وترك الجمل معلقة كأداة حوارية وحكائية أكثر حدة ومباشرة مقارنة بما بعد الحب، إذ يتخذ غالبًا شكل الانقطاع الفجائي أو الإجابة الناقصة التي تعكس انفعال المتكلم أو توتر الموقف. في جمل مثل: «ما لا أدري أيضًا...»(بدر، 2005: 15) أو «أين السوق...؟»(المصدر نفسه:22) نجد أن المعنى يظل مفتوحًا لكن بإيقاع أسرع، بينما في مقاطع أخرى مثل « فقلت لها انت موظفة.. وستدفعين من جيبك.. إنت منين لك....» (المصدر نفسه: 120) يستخدم الحذف لتوليد فضاء من الإيحاء الساخر أو الاتهامي، يترك القارئ أمام نبرة حادة أكثر منها وجدانية. الحذف هنا يتداخل كثيرًا مع اللهجة العامية والأصوات المحكية مثل «طططططط»(المصدر نفسه:21) أو «خطططططط»(المصدر نفسه: 22)، حيث يتحول الانقطاع إلى محاكاة صوتية تنقل أجواء المشهد مباشرة، وتستبدل التفصيل السردي بالإيقاع السمعي. كما في قول: «وأمك القحبة.. وأختك... وو» (علي بدر: 144)، يُستثمر الحذف في التلميح الفجّ، مع ترك المسكوت عنه للخيال، في أسلوب يميل إلى الخشونة والمباشرة أكثر من الميل العاطفي أو الحذر. وبذلك، فإن الحذف في صخب ونساء وكاتب مغمور يكتسب وظيفة درامية وصدامية، تعكس طبيعة الشخصيات والبيئة الحافلة بالصراع، مقابل الحذف التأملي أو العاطفي الذي يطغى في ما بعد الحب. وهكذا، يكشف تحليل الحذف في الروايتين عن بعد جندري واضح: الحذف الأنثوي أقرب إلى البوح المتردد والتأمل الداخلي، بينما الحذف الذكوري يتسم بالمواجهة والقطع الحاد، مما يعكس اختلاف موقع المتكلم في شبكة السلطة والخطاب.

▪استخدام الأسئلة

لا تُمثّل الأسئلة في الخطاب الجندري مجرد أداة لغوية محايدة، بل تكشف عن زاوية نظر المتكلِّم إلى العالم وكيفية تواصله مع الآخر. ففي النصوص النسوية، غالبًا ما تتخذ الأسئلة وظيفة تفاعلية وعاطفية، إذ تُطرَح بوصفها جسورًا نحو المخاطَب، سواء أتت في صيغة استفهام مباشر أو

تجسدت في تساؤلات بلاغية تحمل دلالات الحيرة، الدهشة، أو الرغبة في إثارة استجابة وجدانية. وترى روبن لاكوف أن هذا النمط يعكس نزعةً إلى التردد أو التلطيف، ورغبةً في إشراك المتلقي في صناعة المعنى، بخلاف ما يميز الخطاب الذكوري حيث يغلب على السؤال طابعه الحجاجي أو كونه وسيلة لتثبيت الموقف وإثبات السلطة (لاكوف، 1975 :15–16). وتذهب دراسة الطائي (2021: 121) إلى أن النصوص النسوية في الأدب العربي تُكثر من توظيف الأسئلة ذات البعد الشعوري والانفعالي، بينما تميل النصوص الذكورية إلى الاعتماد على الأسلوب الإخباري أو الجدلي المباشر. وبذلك يصبح السؤال في الكتابة النسائية أقرب إلى دعوة للمشاركة الوجدانية، في حين يتخذ في الكتابة الذكورية صورة إعلان موقف أو تحدٍ صريح.

•استخدام الأسئلة في رواية (ما بعد الحب)

يُعد توظيف الأسئلة في رواية ما بعد الحب من السمات الأسلوبية البارزة التي تمنح الخطاب الروائي بعدًا حواريًّا وانفعاليًّا في آنٍ واحد. إذ تتوزع هذه الأسئلة بين استفهام حقيقي يهدف إلى الحصول على معلومة محددة، واستفهام بلاغي يعكس مشاعر الحيرة أو الدهشة أو النقد الضمني. ويظهر هذا التنوع منذ الأسئلة القصيرة المباشرة، مثل « والمكعبات حصة مَن؟ » التي تفتح أفق المجهول وتستدعي القارئ للمشاركة في الحيرة (حسين، 2003: 50)، وصولًا إلى الأسئلة ذات البعد الوجودي، مثل «هل أحببت موسى أم أحببت الرجل الذي افتقده فيه؟» (المصدر نفسه: 180)، أو «هل أنت الذي خذلت قلبي أم أن قلبي خذلني؟» (المصدر نفسه:115)، حيث يتحول الاستفهام إلى أداة للتأمل الذاتي وكشف التناقضات الداخلية للشخصيات. وتتجلى الأسئلة الاستنكارية في صيغ مثل «أليس هذا سببًا...» (المصدر نفسه: -115)، و«ألا يحق لنا أن نموت على أرض أجدادنا؟»(حسين، 2003: 36)، وهي تراكيب لغوية تحمل في طياتها رفضًا ضمنيًّا أو انتقادًا للوضع القائم، ما يمنح النص بعدًا احتجاجيًّا واضحًا. أما الأسئلة الانفعالية، مثل «كيف يمكن أن نموت هكذا؟» (المصدر نفسه:23)، و«لماذا تموت نادية قبل أن تجد لها وطنًا بديلًا يأويها؟» (المصدر نفسه: 36)، فتؤدي دورًا في تصعيد التوتر الدرامي وخلق استجابة عاطفية لدى المتلقي. يتسق هذا التوظيف مع ما طرحته روبن لاكوف، التي رأت أن النساء يملن إلى استخدام الأسلوب الاستفهامي لا بوصفه مجرد أداة لجلب المعلومات، بل كوسيلة لفتح الحوار واستمالة المخاطَب وإشراكه في بناء المعنى، في مقابل النزعة الحجاجية أو السلطوية التي تغلب على الخطاب الذكوري (لاكوف 1975). كما تؤكد دراسة الطائي (2021) أن النصوص النسوية تميل بكثافة إلى استخدام الأسئلة بمختلف صورها، سواء كانت استفهامية حقيقية أم بلاغية، وغالبًا ما تأتي لتعبر عن الحيرة أو الانفعال الشعوري، بينما يغلب على أسلوب الذكور الطابع الإخباري أو الاستفهام الجدلي (الطائي، 2021: 121). وعليه، فإن الأسئلة في ما بعد الحب تؤدي وظيفة مزدوجة؛ فهي من جهة أداة للتواصل وإشراك القارئ في بناء النص، ومن جهة أخرى وسيلة للتعبير عن الانفعال، والاحتجاج، والتأمل الذاتي، بما يعكس خصوصية الخطاب الجندري في الرواية.

•استخدام الأسئلة في رواية (صخب ونساء وكاتب مغمور)

يحتلّ الأسلوب الاستفهامي موقعًا بارزًا في البنية الحوارية والسردية لرواية صخب ونساء وكاتب مغمور، حيث تتنوع صيغه بين الاستفهام المباشر، والاستفهام البلاغي، والاستفهام الانفعالي، بما يمنح النص ديناميكية تواصلية ويكشف عن ملامح الخطاب الجندري. تبدأ الأسئلة القصيرة المباشرة، مثل «أي وليد؟» (بدر، 2005: 77)، و«أين السوق؟» (المصدر نفسه: 22)، بوظيفة أساسية تتمثل في طلب المعلومة الفعلية وإدارة الحوار، لكنها في السياق الروائي تتحول إلى أداة لخلق التوتر وإبقاء القارئ في حالة ترقب. أما الأسئلة البلاغية، مثل «ماذا يريد الكاتب أكثر من هذا؟» (المصدر نفسه:31)، و«أليس كذلك؟» (المصدر نفسه:97)، فهي تحمل في طياتها موقفًا تقييميًّا أو احتجاجيًّا، وتعمل على إشراك المتلقي في الموقف السردي عبر استدعاء موافقته الضمنية أو استفزازه للتفكير النقدي. كما يتكرر النمط الافتراضي، كما في «ماذا لو خرج اليوم ولم يعد؟» (بدر، 2005: 64)، الذي يفتح أفق الاحتمال ويعمّق البعد التأملي في النص. ويبرز كذلك الاستفهام الانفعالي والتعجبي، مثل «شتقول.. رياض الريس في بغداد؟» (المصدر نفسه: 78)، حيث يتجاوز السؤال وظيفته الإخبارية ليصبح أداة للتعبير عن الدهشة أو السخرية أو الرفض، ما يضفي على السرد نبرة حوارية حية قريبة من اللغة اليومية. من منظور جندري، يتقاطع هذا التوظيف مع ما أشارت إليه لاكوف (1975)، من أن الخطاب الجندري الأنثوي غالبًا ما يوظّف الأسئلة لتوليد التفاعل العاطفي أو لفتح مساحات للتأويل، بينما يميل الخطاب الذكوري إلى الاستفهام الجدلي أو السلطوي. وفي ضوء ذلك، فإن توزيع الأسئلة في الرواية يعكس طبيعة التفاعل بين الشخصيات، حيث يظهر الاستفهام كأداة للتفاوض على المعنى والمكانة داخل الحوار، وكآلية للتعبير عن المواقف الشخصية والانفعالات، بما يتجاوز وظيفته المعيارية في طلب المعلومة. الحيرة.

▪الجمل الأمرية

تشير الدراسات اللغوية العربية الحديثة إلى أن الذكور يميلون أكثر من الإناث إلى توظيف الصيغ الأمرية في خطابهم، بما يجعلها علامة أسلوبية مرتبطة بممارسة التوجيه وإبراز السلطة وإشاعة جو من الاحترام أو الخشية. ويتقاطع هذا الاستخدام مع التصورات النظرية للفروق الجندرية في الخطاب، إذ يُنظر إلى الجملة الأمرية بوصفها أداة لغوية لإظهار السيطرة أو فرض الموقف، في انسجام مع الأدوار الاجتماعية التقليدية المسندة إلى الرجل (برهومة، 2002، ص 134). وتذهب روبن لاكوف إلى الطرح نفسه، حيث تميّز بين الأمر المباشر في صيغة مثل Close the door، وبين الطلبات الملطَّفة المتدرجة من Please close the door إلى ?Won’t you please close the door، وترى أن هذه الصيغ الأخيرة تُعَدّ أكثر ارتباطًا بلغة النساء وأقل ارتباطًا بلغة الرجال، بل إن افتتاح الطلب بعبارة مثل ?Won’t you please… يحمل، بحسبها، نبرة غير ذكورية واضحة (لاكوف، 1975، ص 18–19).

•استخدام الجمل الأمرية في رواية "ما بعد الحب"

تحتل الصيغ الأمرية في رواية ما بعد الحب موقعًا محوريًّا في بناء العلاقات بين الشخصيات، إذ تُستخدم بوصفها أداة للتوجيه، والسيطرة، وأحيانًا للتطمين أو الحثّ العاطفي. فالأوامر المباشرة، مثل «أزيلي هذه الحمرة من على خديك»(حسين، 2003: 12) و«لا تحشري نفسك بيننا» (المصدر نفسه: 16)، تكشف عن سلطة المتكلم ورغبته في فرض سلوك أو ضبط الموقف، في حين تعكس صيغ أخرى، مثل «تمسكي بالصبر»

(المصدر نفسه:46) و«حافظي على نفسك» (المصدر نفسه:46)، بعدًا وجدانيًا يحاول التخفيف أو التشجيع في مواجهة الضغوط. كما تتنوع هذه الصيغ بين الأوامر الصريحة التي تحمل طابعًا سلطويًّا، مثل «إبحثوا عن أصحاب السيارات» (حسين، 2003: 65)، وبين الأوامر المضمّنة التي تأتي في سياق نصيحة أو اقتراح، مثل «فكري بالموضوع جيدًا» (المصدر نفسه:98) و«تأكدي أننا معًا سنمحو جراح هذه الأيام» (المصدر نفسه:101). هذا التداخل بين السلطة والرعاية يعكس أبعادًا جندرية في الخطاب، حيث تُستخدم الأوامر ليس فقط لفرض السيطرة، بل أيضًا لصياغة علاقات قائمة على الرعاية المشروطة أو الحماية. وفي بعض المواضع، تحمل الأوامر دلالة شعرية أو تحمل الاستعارة، كما في «أيتها الريح كفي عن هياجك» (المصدر نفسه:170) و«أعيديني إلى تخوم العراق أو اشطبي على هذا الزمن» (حسين، 2003: 170)، حيث تتحول الصيغة الأمرية من أداة عملية إلى أداة جمالية تستدعي صورًا وجدانية ورمزية. بهذا التوظيف المتعدد، تصبح الأوامر في الرواية أكثر من مجرد أفعال لغوية إلزامية، بل أدوات سردية تكشف عن ديناميات القوة والعاطفة والتفاوض بين الشخصيات.

•استخدام الجمل الأمرية في رواية "صخب ونساء وكاتب مغمور"

تتخذ الأوامر في رواية صخب ونساء وكاتب مغمور طابعًا مباشرًا وحادًا في كثير من المواضع، بما يعكس بيئة سردية مشحونة بالتوتر والصراع اليومي. فالتعليمات الصريحة مثل «اذهب إلى تركيا وأقطع الجبال مشيًا على الأقدام» و«خلص عليه» (بدر، 2005: 80) تحمل دلالة سلطوية لا تخلو من القسوة، حيث يُستخدم الأمر لفرض فعل حاسم دون إتاحة مساحة للتفاوض أو التخفيف. وفي مواضع أخرى، تأتي الأوامر مشبعة بالعامية واللغة اليومية، كما في «روح هناك تعال جاي» (المصدر نفسه:54) و«شد تسوي» (المصدر نفسه: 61)، ما يضفي على الخطاب طابعًا شفهيًّا مباشرًا يتجاوز الرسمية نحو الحميمية أو الاستفزاز. كما تبرز أوامر ذات بعد وظيفي عملي، مثل «أبق أنت هنا.. واحرسها حتى الصبح» (المصدر نفسه:154) و«دير بالك على السجادة» (بدر، 2005: 155)، التي تحمل بعدًا مسؤولياتيًّا أكثر منه سلطويًّا، في مقابل أوامر ساخرة أو تهكمية، مثل «فليذهب نجيب محفوظ إلى الجحيم» (المصدر نفسه:28)، التي تستخدم الصيغة الأمرية للتقويض أو الاستهزاء. هذا التنوع في المقاصد يجعل الأوامر في النص أداة متعددة الوظائف، قادرة على التعبير عن السيطرة المباشرة، أو توزيع المهام، أو حتى خلق أثر فكاهي أو نقدي. في ضوء منظور لاكوف، تكشف الأوامر في ما بعد الحب عن نزعة للتلطيف والاحتواء، حيث تميل الشخصيات، خاصة النسائية، إلى صياغة الطلبات بنبرة أقل حدة وأحيانًا ممزوجة بالنصح أو التطمين، مثل «حافظي على نفسك» أو «تمسكي بالصبر» (حسين، 2003: 46). في المقابل، تبدو الأوامر في صخب ونساء وكاتب مغمور أكثر حدة ومباشرة، وغالبًا ما تُستخدم لفرض السيطرة أو الحسم السريع، كما في «اذهب إلى تركيا وأقطع الجبال» أو «خلص عليه» (بدر، 2005: 80). هذا التباين يعكس ما تشير إليه لاكوف من أن الخطاب النسوي يميل إلى الاستمالة وبناء الجسور، بينما يغلب على الخطاب الذكوري الطابع السلطوي والحجاجي.

▪عنصر التكرار

يُعَدّ التكرار من أبرز السمات الأسلوبية في خطاب النساء، ويرتبط - في إطار تحليل لاكوف لسمات «لغة النساء»- بآليات تعبيرية ذات طابع وجداني واستدعاء للتفاعل أكثر من ارتباطه بالحسم المباشر (لاكوف، 1973: 45–85). وتؤكّد بعض الدراسات العربية هذا التوجه؛ إذ ترى آل حمّاد في قراءتها لديوان روضة الحاج أن التكرار يشكّل «لغة من لغات الانفعال» توظّفها الشاعرة للكشف عن حالتها النفسية وتخفيف حدّة الانفعال، بعيدًا عن كونه مجرد حُلية أسلوبية (آل حمّاد، 2024: 1161–1163). كما يبرز حضور التكرار بصورة لافتة في دراسة «الرواية الرسائلية النسائية في المملكة العربية السعودية»، حيث استُخدم بكثافة لأداء وظائف دلالية وتنظيمية في بناء الوصف والسرد، مع أمثلة على تكرار أفعال مثل «أصعد/أفتح/أغلق» في المشاهد الرسائلية (البكر، 2022: 85–133).

•عنصر التكرار في رواية (ما بعد الحب)

في رواية ما بعد الحب لهدية حسين، يشكّل التكرار أداة أسلوبية محورية لبناء الإيقاع السردي وتعميق الأثر النفسي للنص. يظهر هذا التكرار على مستويات متعددة، منها المستوى المعجمي، حيث تتكرر مفردات مرتبطة بالذاكرة العائلية والعاطفية، مثل: أمي التي تتردد في مشاهد متعددة، سواء في المواقف الحميمية أو في سياق الحزن والفقد (لا أجرؤ على النظر إلى أمي، وتبكي أمي) (حسين، 2003: 58). ويبرز أيضًا التكرار الكثيف لكلمة ربما للتعبير عن الحيرة واللايقين (ربما اشباه نساء خلف ماكنات صماء) (المصدر نفسه: 12)، إضافة إلى صيغ نفي متكررة مثل لا أدري، ولا أحد التي تأتي في تراكيب متتالية (لا أحد يبكي .. لا أحد يصرخ) (المصدر نفسه: 58) لتوكيد القطيعة أو الغياب. كما يتجلى التكرار البنيوي في تراكيب متوازية تمنح النص بعدًا إيقاعيًا، مثل: القليل من الكلام .. والنكتة العابرة .. والشكوى المبتورة (المصدر نفسه: 18)، أو الصيغة المقلوبة نهار وليل .. ليل ونهار (حسين، 2003: 112)، إضافة إلى الجملة المتعاقبة مرات ومرات (المصدر نفسه: 115). ويظهر أيضًا تكرار العبارات الموجهة التي تحمل بعدًا حواريًّا مثل: يا أميري (المصدر نفسه: 109). بهذا، يتجاوز التكرار في الرواية وظيفته الزخرفية ليصبح أداة تكثيف دلالي وتوليد شعوري، تعمل على ترسيخ الثيمات المحورية مثل الأمومة، الحنين، الغياب، والحيرة الوجودية في بنية السرد.

•التكرار في رواية "صخب ونساء وكاتب مغمور"

في رواية صخب ونساء وكاتب مغمور لعلي بدر، يوظَّف التكرار كآلية خطابية تخلق إيقاعًا سرديًّا متوترًا ومشحونًا، يعكس طبيعة الشخصيات وحالة الفوضى المكانية والنفسية التي تحكم النص. يظهر ذلك جليًّا في التكرار المعجمي، مثل ترديد بعض الأسماء بشكل لافت مثل اسم "سعاد التركمانية" تكررت أكثر من خمسًا وخمسين مرة، وهو حضور لافت يدل على مركزية الشخصية في مسار السرد، وعلى كثافة الإحالة إليها في السياق الحواري والوصفي (بدر، 2005: 7، 67)، و تمارى، عايدة، وهو ما يعيد تثبيت هذه الشخصيات في بؤرة السرد، ويمنحها حضورًا ذهنيًّا مضاعفًا لدى القارئ. كما يتكرر ذكر الأماكن (طنجة)(المصدر نفسه: 101) أو الأغراض (السجادة)(المصدر: 143) في سياقات متتابعة، بحيث تصبح عناصر مرجعية تُحيل إلى مواقف أو دلالات بعينها. أما على المستوى التركيبي، فيظهر تكرار أدوات الربط والتوكيد، مثل: حتى الخرسان.. حتى العميان.. حتى الشحاذين (المصدر نفسه: 13)، وتكرار ألفاظ التوكيد مثل نعم.. نعم(بدر، 2005: 28) أبدًا.. أبدًا(المصدر نفسه:

30)، وطبعًا.. طبعًا،(المصدر نفسه: 32) التي تمنح الحوار طابع الإصرار أو السخرية المبطنة بحسب السياق. كما يتكرر استخدام العبارات الاحتمالية مثل ربما، سواء في مواضع متفرقة أو متتالية (ربما بطريقة مضبوطة.. وربما بطريقة مقلوبة) (بدر، 2005: 140)، وهو ما يفتح النص على احتمالات متعددة ويعكس التردد أو اللعب الذهني. وتبرز بشكل خاص ظاهرة التكرار اللوني (أبيض، أسود، أحمر، أحمر قانٍ، حمرة قانية) (المصدر نفسه: 155) في أوصاف الشخصيات والمشاهد، لتشكّل حقلًا دلاليًّا بصريًّا يُستخدم إما لتكثيف المشهد الجمالي أو لإضفاء إيحاءات رمزية مرتبطة بالشهوة، الطهارة، أو الموت. كذلك يظهر التكرار التعدادي في الوصف، كما في عبارة وسيم، ومترف، وساحر...(المصدر نفسه: 174)، التي تعكس الإغراق في التفاصيل وتكثيف الصورة. ولا يخلو السرد من تكرار استفهامات تحفيزية (ألا نسافر.. ألا تريد أن تكون مثل السندباد.. ألا نستطيع مثلهم...)(المصدر نفسه: 149)، ما يخلق إحساسًا بالحوار الجدلي المستمر. بهذا، يوظف النص التكرار ليس فقط لتعزيز الإيقاع وإبراز الثيمات، بل أيضًا كوسيلة للتصعيد الدلالي، بحيث يتحول من مجرد تكرار لغوي إلى أداة إنتاج لمعنى متجدد يتفاعل مع البنية الكلية للرواية حوله.

النتائج:

1.في رواية ما بعد الحب، يوظَّف اللون كأداة للتعبير النفسي والرمزي، حيث يظهر طيف واسع من الألوان يعكس مشاعر الساردة ورؤيتها للعالم، مع هيمنة الأسود للدلالة على الحزن والانكماش، والأبيض للنقاء، والأحمر بدلالة غير مألوفة مرتبطة بفقدان الإدراك. أما في صخب ونساء وكاتب مغمور، فيبرز اللون الأبيض بشكل طاغٍ للإيحاء بالجمال الأنثوي، والأسود للجاذبية والهيبة أو القتامة، بينما ترتبط الألوان الحارة كالأحمر والوردي بالإغواء، والألوان الترابية والحيادية بالخشونة والحضور الذكوري. يكشف ذلك عن اختلاف في زاوية التوظيف: منظور أنثوي داخلي في الأولى، ومنظور ذكوري خارجي في الثانية.

2.يكشف تحليل ألفاظ القسم في روايتي ما بعد الحب وصخب ونساء وكاتب مغمور عن اختلاف واضح في الأسلوب والدلالة. ففي رواية هدية حسين، يتجاوز القسم كونه أداة توكيد ليصبح وسيلة للتعبير العاطفي وحماية الذات وبناء الثقة، حيث تهيمن الصيغ الدينية والتأكيدية التي تحمل طابعًا وجدانيًّا وتستخدم في مواقف الحنين أو الدفاع أو الإقناع. أما في رواية علي بدر، فيأتي القسم أقرب إلى لغة الشارع وإيقاع الحياة اليومية، بصيغ مباشرة أو مبالغ فيها، تُستعمل للتبرير أو المبالغة أو حتى للسخرية. هذا التباين يعكس اختلاف الرؤية السردية والجمالية بين نص أنثوي يوظّف القسم كأداة حميمة للتواصل، ونص ذكوري يدمجه في الحوار العفوي بوصفه جزءًا من المشهد الواقعي.

3.الإهانة في صخب ونساء وكاتب مغمور تتجلى بصيغة صاخبة ومباشرة، عبر شتائم فجة وتحقير علني يستهدف النساء في شرفهن والرجال في مكانتهم، كأداة صراع لغوي وكوميديا سوداء لفضح المجتمع. أما في ما بعد الحب، فهي أكثر هدوءًا وعمقًا، تُستبطن في الوعي وتتشكل كجرح نفسي مستمر عبر استعارات جارحة وخطاب اجتماعي ضاغط، لتغدو خبرة وجودية تعكس هشاشة الذات تحت القهر. الفارق أن بدر يوظف الإهانة كاستعراض قوة علني، بينما حسين تجعلها أثرًا داخليًّا يعيد تشكيل الهوية.

4.في ما بعد الحب، تأتي ألفاظ التوكيد محمّلة بالبعد الوجداني، لتؤكد المشاعر والمواقف في سياق دفاعي أو تفاوضي، كأنها وسيلة لانتزاع الاعتراف أو تثبيت الذات وسط ظروف ضاغطة. أما في صخب ونساء وكاتب مغمور، فالتوكيد مباشر وحاسم، يعكس سلطة الراوي الذكوري وهيمنته على السرد، ويقدَّم كحقيقة نهائية لا تحتمل النقاش. هذا الفارق يكشف عن اختلاف جندري في توظيف التوكيد؛ فخطاب هدية حسين يمنحه بعدًا شعوريًّا مقاومًا، بينما خطاب علي بدر يوظفه كأداة إحكام وسيطرة.

5.في ما بعد الحب، تعمل القيود التشكيكية كآلية دفاعية ولغة احتمال، تمنح البطلة مساحة أمان وتجنّبها القطع والمواجهة المباشرة، منسجمة مع ما تصفه لاكوف بوصفه سمة لخطاب ذي سلطة اجتماعية محدودة. أما في صخب ونساء وكاتب مغمور، فيتحوّل التشكيك إلى أداة للتحكم بإيقاع السرد وتوزيع الغموض بجرعات محسوبة، يستخدمها الراوي لإبقاء القارئ في حالة ترقب لا لحماية نفسه، بل لقيادة اللعبة السردية.

6.في ما بعد الحب، يحضر التعجب بوصفه أداة وجدانية مكثفة، تعكس انفعالات البطلة ودهشتها الصادقة أو استياءها العميق، وغالبًا ما يأتي بصيغ نداء أو استفهام تعجبي تفتح المجال للمشاركة الشعورية مع القارئ. أما في صخب ونساء وكاتب مغمور، فيتخذ التعجب طابعًا ساخرًا أو تهكميًّا، يوظفه الراوي لتعزيز هيمنته السردية والتحكم في زاوية نظر القارئ، فيتحول من أداة للتنفيس العاطفي إلى وسيلة للتهكم وإبراز الموقف السلطوي.

7.في ما بعد الحب، توظَّف العامية كجسر حميمي بين السرد والواقع، إذ تمتزج بالفصحى لتوليد حسّ واقعي ووجداني، يعكس الانتماء الاجتماعي للشخصيات ويكثف أثرها العاطفي عبر الدعاء، الأمثال، والمفردات المحلية. أما في صخب ونساء وكاتب مغمور، فتأتي العامية أكثر كثافة وحضورًا، محمَّلة بروح ساخرة وتهكمية، تُستخدم لإبراز الهوية المكانية والاجتماعية، وإضفاء طابع شفوي صاخب على السرد، مع حضور قوي للأوامر، التعابير الانفعالية، والمحاكاة الصوتية التي تمنح النص حيوية وجرأة لافتة.

8.في ما بعد الحب، تعمل الجمل القصيرة والبسيطة والمتوازية كأداة لإبراز الانفعال اللحظي والبوح الوجداني، فتضفي على السرد إيقاعًا متقطعًا وحميميًّا يقارب الخطاب الشفوي ويعزز القرب العاطفي بين الساردة والقارئ. أما في صخب ونساء وكاتب مغمور، فإنها تحافظ على سرعة الإيقاع لكنها تميل إلى النبرة التهكمية أو التقريرية الحاسمة، وتُستخدم لإبراز سلطة الراوي ورؤيته الكلية للأحداث، مما يجعلها جزءًا من البنية الخطابية الذكورية التي تمزج الإيجاز بالتحكم السردي.

9.في ما بعد الحب، تأتي الأسئلة كأداة حوارية وانفعالية تعكس الحيرة والتأمل والاحتجاج، وتفتح مساحة للتواصل مع القارئ، في انسجام مع ما وصفته لاكوف بطبيعة الخطاب الأنثوي الذي يوظّف الاستفهام لبناء التفاعل وتبادل المعنى. بينما في صخب ونساء وكاتب مغمور، تحتفظ الأسئلة بدورها التواصلي لكنها تميل إلى الطابع الجدلي أو الساخر، فتعمل على إدارة الحوار وفرض موقف الراوي، في انسجام مع النبرة الذكورية المهيمنة التي تجعل الاستفهام أداة للتحكم السردي وإثارة المتلقي.

10.في *ما بعد الحب*، تأتي الأوامر بصيغ متعددة تجمع بين السلطة والرعاية، فتتنقل من التوجيه الحاد مثل «أزيلي هذه الحمرة من على خديك» إلى الطلب المشوب بالتشجيع مثل «تمسكي بالصبر»، ما يعكس خطابًا نسويًّا يميل إلى التلطيف وإضفاء بعد وجداني حتى في لحظات فرض السلوك.

أما في *صخب ونساء وكاتب مغمور*، فتغلب النبرة المباشرة والحاسمة على الأوامر، حيث تُستخدم الصيغة الأمرية لفرض السيطرة أو الحسم السريع، وأحيانًا للتهكم، مما يرسّخ الطابع الذكوري المهيمن في السرد.

11.في ضوء تحليل عنصري التكرار في الروايتين، يمكن القول إن الكاتبين يوظفان هذه التقنية الأسلوبية بطرائق مختلفة تعكس تباينًا في الرؤية والوظيفة الجندرية للنص. في *ما بعد الحب*، يتخذ التكرار بُعدًا وجدانيًّا وتأمليًّا، حيث يتركز حول مفردات وعبارات ترتبط بالحنين، الأمومة، الغياب، والحيرة، مما يرسّخ البؤر العاطفية ويعزز البنية الشعورية للنص. يتبدى هذا التكرار في أسماء أشخاص وأماكن ورموز ذات حمولة وجدانية، وفي صيغ نفي أو احتمالية تترجم حالة اللايقين والانكسار. أما في *صخب ونساء وكاتب مغمور*، فإن التكرار يحمل طابعًا أكثر صدامية وكثافة بصرية ولفظية، إذ يهيمن على أسماء الشخصيات والأماكن والألوان والشتائم، ليخلق إيقاعًا متوترًا يواكب الفوضى المكانية والنفسية للنص. هنا، يصبح التكرار أداة للتصعيد والتضخيم، ويُستخدم في الوصف، الحوار، والمواقف الجدلية، مما يعكس حضورًا ذكوريًّا مهيمنًا يميل إلى الحسم والمبالغة في تثبيت الصورة أو الفكرة. بهذا، يظهر أن التكرار في الرواية النسوية عند هدية حسين يميل إلى بناء الحميمية والتأمل الداخلي، بينما يتجه في الرواية الذكورية عند علي بدر نحو الإصرار الجدلي، والحدة التعبيرية، وتكثيف البعد الصراعي في الخطاب.

12.تُظهر الألفاظ الدالة على الاحترام في ما بعد الحب وصخب ونساء وكاتب مغمور انسجامًا مع ملاحظات لاكوف حول اللغة النسوية في توظيف استراتيجيات تهدف إلى الحفاظ على "وجه" المخاطَب وتعزيز الانسجام الاجتماعي. ففي ما بعد الحب، يتجلى الاحترام عبر صيغ التبجيل الديني، والألقاب السياسية، والمخاطبات القرابية الحميمية، ما يعكس ميلًا إلى استخدام لغة تُعزّز الروابط وتخفّف حدة الصراع. أما في صخب ونساء وكاتب مغمور، فيأتي الاحترام غالبًا من خلال الألقاب الطبقية، والمديح الفكري أو الجمالي، مع حضور لمسات ودية، مما يرسّخ الهرمية الاجتماعية ويمنح الشخصيات مكانة مميزة. وبهذا، يثبت النصان أن الاحترام ليس مجرد علامة تهذيب، بل أداة تداولية لضبط العلاقات وتحديد الهوية الاجتماعية، بما يتوافق مع رؤية لاكوف لوظيفة اللغة في ترسيخ أو إعادة تشكيل البنى الاجتماعية.

المراجع العربية

آل حمّاد، نجلاء بنت راشد. 2024. «جماليات التكرار في شعر روضة الحاج: ديوان قلبي على نون النساء أنموذجًا». المجلة العلمية بكلية الآداب، ع 57: 1161–1184.

الأوسي، محمد رضا. 2012. الخطاب الروائي النسوي العراقي: دراسة في التمثيل السردي. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الأسدي، محمد مهدي. 2021. «الكتابة النسوية بين اللغة والانفعال: مقاربة نقدية نحوية». مجلة اللغة (al-Lugah)، ع 7.

البكر، فهد إبراهيم سعد. 2022. «الرواية الرسائلية النسائية في المملكة العربية السعودية: دراسة إنشائية لشعرية الخطاب في النماذج الأبرز». مجلة العلوم الإنسانية والإدارية، ع 28: 85–133. جامعة حائل.

بورديو، بيير. 2009. الهيمنة الذكورية. ترجمة سلمان قعفر. بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

برهومة، عزمي. 2002. علم اللغة الاجتماعي. عمّان: دار الشروق.

برهومة، عزمي. 2002. اللغة والجنس: حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة. عمّان: دار الشروق.

برهم، سارة. 2019. «استعمال اللهجات العامية في الرواية النسوية الجزائرية: فضيلة الفاروق أنموذجًا». مجلة دفاتر 3(10).

بلاسم، حسن. 2017. عراق + 100. بلجيكا: دار الآكا.

ترادجل، جينيت. 2017. اللغة والجندر. ترجمة يوسف حلاق. دمشق: وزارة الثقافة.

الحسناوي، ك. 2022. «اللغة ومكانة المرأة في المجتمع: مقاربة وفق نظرية التهذيب». مجلة سند للعلوم الإنسانية والاجتماعية، 4(2): 45–63. https://sanad.iau.ir/article_698926.html

حسان، تمام. 1994. اللغة العربية: معناها ومبناها. القاهرة: عالم الكتب.

حمدان، سمير. 2011. «تحديد التمايزات الجندرية في أسلوب كتابة الروائيين العرب». المجلة العربية للتعليم والثقافة والمجتمع 2(2): 55–62. https://doi.org/10.15503/jecs20112.55.63

حميد، وليد. 2017. «قراءة في رواية ما بعد الحب لهدية حسين: سرد الذاكرة وتحولات المنفى». مجلة الأقلام العراقية 3(112): 77–90.

خليفة، حسين. 2006. التفكير النمطي وأثره في المجتمع. القاهرة: دار الفكر.

رضا، عامر. 2016. «الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح». الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية 15(ب): 3–8. https://search.emarefa.net/detail/BIM-801269

روضة بن عثمان. 2022. «الجندر في اللغة، بين السلطة والمقاومة». إنكفاضة، 8 مارس. https://inkyfada.com/ar/webdoc/لغة-عربية-جندر-سلطة/

السعداوي، نوال. 2017. المرأة والجنس. القاهرة: مؤسسة الهنداوي.

السعدي، حسين عودة. 2024. «أيديولوجية الخطاب النسوي: رفقة دودين أنموذجًا». مجلة كلية الآداب – جامعة طنطا 42(4): 1–25. https://doi.org/10.21608/jartf.2024.292484.1827

الطائي، نغم محمد. "تمايزات اللغة والجنس في شعر إبراهيم وفدوى طوقان: دراسة في ضوء نظرية لاكوف ."مجلة إضاءات نقدية، (4)2، 130–115، 2021.

شقرة، محمد. 2015. الصور النمطية في الخطاب العربي. الرباط: المركز الثقافي العربي.

العنامي، محمد. 1997. التفكير النمطي وبناء الهوية. بيروت: دار الطليعة.

العليوه، صباح محمود. 2020. «شواهد المرأة في النحو العربي: دراسة وتحليل». مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة 39(2): 731–792.

العليوه، صباح محمود. 2020. «وأد المرأة في النحو العربي: دراسة وتحليل». مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة 39(2): 731–792. https://doi.org/10.21608/jflm.2020.138676

العبيدي، زينب. 2021. «اللغة العاطفية في الخطاب النسوي العربي». مجلة الآداب واللغة العربية 18: 44–60.

عبدالرحمن، إبراهيم محمد. 2024. «من ظواهر التشكيل البصري في القصيدة النسوية السعودية المعاصرة». مجلة كلية الآداب – جامعة بورسعيد 28(28): 1–33. https://doi.org/10.21608/jfpsu.2024.270612.1328

علي بدر. 2005. صخب ونساء وكاتب مغمور. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

عمر، علي. 1996. اللغة والمجتمع. القاهرة: دار الفكر.

المغلوث، فهد بن سالم. 2025. «تشكّلات الدرس اللغوي عند المرأة العربية: دراسة تاريخية وصفية». مجلة كلية اللغة العربية بأسيوط. https://doi.org/10.21608/jfla.2025.348451.1509

هدية حسين. 2003. ما بعد الحب. عمّان/بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. [الترجمة الإنجليزية: Syracuse University Press، 2003].

كتـــارا. 2015. «هديـــة حســـين – القائمـــة الطويلـــة للجـــائزة العالميـــة للروايـــة العربيـــة». المؤسســـة العامـــة للحـــي الثقـــافي – الدوحـــة. https://www.kataranovels.com

المراجع الأجنبية

- Al-Harahsheh, Ahmad Mohammad Ahmad. 2014. "Language and Gender Differences in Jordanian Spoken Arabic: A Sociolinguistics Perspective." *Theory and Practice in Language Studies* 4(5): 872–882. https://doi.org/10.4304/tpls.4.5.872-882.
- Al-Wer, Enam. 2014. "Gender and Language in the Arab World: Research Trends and Directions." In Reem Bassiouney & Enam Al-Wer (eds.), *Arabic Sociolinguistics*, 164–187. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Cameron, Deborah. 1998. "Gender, Language, and Discourse: A Review Essay." *Signs* 23(4): 945–973.
- Culpeper, Jonathan. 2011. *Impoliteness: Using Language to Cause Offence*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dawood, Milad Mohammed, Sharif Alghazo, and Marwan Jarrah. 2023. "Effects of Gender and Degree of Formality on the Use of Euphemistic Strategies in Iraqi Arabic." *Humanities & Social Sciences Communications* 10(414): 1–10. https://doi.org/10.1057/s41599-023-01876-8.
- Eckert, Penelope, and Sally McConnell-Ginet. 2013. *Language and Gender* (2nd ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Hamdan, Samir. 2011. "Male and Female Novelists' Style: A Study of Linguistic Features in Arabic Fiction." *Journal of Education Culture and Society* 2(1): 177–193. https://doi.org/10.15503/jecs20111.177.193
- Holmes, Janet. 2008. *An Introduction to Sociolinguistics* (3rd ed.). London: Pearson Education.
- Lakoff, Robin. 1975. *Language and Woman's Place*. New York: Harper & Row.
- Newman, Matthew L., Carla J. Groom, Lori D. Handelman, and James W. Pennebaker. 2008. "Gender Differences in Language Use: An Analysis of 14,000 Text Samples." *Discourse Processes* 45(3): 211–236. https://doi.org/10.1080/01638530802073712
- Tannen, Deborah. 1990. *You Just Don't Understand: Women and Men in Conversation*. New York: William Morrow.
- Talbot, Mary. 2022. *Language and Gender*. Trans. M. A. Abdullah. Basra: Dar Shahriar.
- Wierzbicka, Anna. 1999. *Emotions Across Languages and Cultures: Diversity and Universals*. Cambridge: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511521256
- Yousefabadi, A. A., Yousefabadi, F. A., & Abdolahzadeh, F. 2025. "Investigating the Feminine Language Features in the Novels *Adore Me* and *My Bird* Based on Robin Lakoff's Model." *Dirasat: Human and Social Sciences* 52(3). https://dsr.ju.edu.jo/djournals/index.php/Hum/article/view/6099