الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي – تبسة–
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

السرد الأنثوي وتمثيل الراهن العربي

– قراءة في روايات سمر يزبك–

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل. م. د. في الأدب العربي

تخصص: النقد وتحليل الخطاب

إعداد الطالبة:
أحلام مامي

إشراف الأستاذ الدكتور:
ليلى بلخير

أعضاء لجنـــة المناقشـــة:

الاســـــم واللقـــــب	الرتبـــــة	الجامعـــــة	الصفـــــــــة
عمر زرفاوي	أستاذ	جامعة العربي التبسي–تبسة–	رئيسا
ليلى بلخير	أستاذ	جامعة قسنطينة–1–	مشرفا ومقررا
جويني عسال	أستاذ محاضر–أ–	جامعة العربي التبسي–تبسة–	مناقشا
عبد الواحد رحال	أستاذ محاضر–أ–	جامعة العربي التبسي–تبسة–	مناقشا
عماد شارف	أستاذ محاضر–أ–	جامعة محمد الشريف مساعدية–سوق أهراس–	مناقشا
رشيد بلعيفة	أستاذ محاضر–أ–	جامعة عباس لغرور–خنشلة–	مناقشا

السنة الجامعية: 2021/2020

بسم الله الرحمن الرحيم

{اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ عَلَّمَ الْإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ}

[العلق: 3 – 5].

شكر وتقدير

أحمد الله تعالى وأشكره على أن وفقني لإتمام هذا البحث، كما لا يسعني في هذا المقام إلا أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى المشرفة الأستاذة الدكتورة **"ليلى بلخير"** على توجيهاتها ودقة ملاحظاتها وذلك من مستهل البحث إلى ختامه وإخراجه.

كما أتقدم بالشكر الخالص إلى السادة الأفاضل **"أعضاء اللجنة المناقشة"**، وكل من ساعدني في إنجاز هذا البحث من قريب أو بعيد.

والله الموفق والهادي إلى سواء السبيل.

إهـــــداء

إلى روح والدي وأختي الطاهرتين.. وما تبقى من عيني "أمي"

أطال الله في عمرها

إلى إخواني..

وصديقاتي..

أساتذتي..

وكل المحبين لي

أهدي هذا العمل.

أحلام فاتح حامي

مقدمـــــة

مقدمة:

في ظل التغيرات التي شهدها العالم العربي المعاصر ظهرت عدة كتابات أنثوية معاصرة، مزجت بين الواقع الأنثوي والواقع العربي المعيش وتمثيله من خلال فعل الكتابة؛ فاهتمت المرأة الكاتبة بتقديم قضاياها كأنثى جديدة داخل واقع المتغيرات؛ واقعا متداخلا أظهرت من خلاله الوجود الأنثوي في بعديه الذاتي والاجتماعي، وتقديم معالمه المتنوعة، متجاوزة السؤال التقليدي الذي كانت الكتابات الأنثوية القديمة تبحث عن إجابة له؛ و المتمحور حول الهوية وحضور الذات وموقعها في المجتمع الذكوري، وشغل تفكير الكثير من الكاتبات العربيات، وكان منطلقا لهن للبحث عن جوهرهن وتحديد مدى انسجامهن مع مايحملنه من قيم وأفكار، وإبراز حضورهن داخل المتون الروائية، متجاوزات الصراع بين المرأة والرجل وفكرة المساواة بينهما، مركزات على عرض قضايا الواقع العربي بعيون الأنثى الكاتبة الواعية، وتقديمه وفق رؤية موضوعية خالصة.

وهو مادفع بها إلى التأسيس لتمثلات جديدة حاولت من خلالها استرجاع ذاتها وتغيير رؤية المجتمع وفق منظور عصري والانتقال بذاتها من الهامش إلى المركز، وصنع مسار تحولي انتقلت فيه من الرؤية التقليدية التي ارتبطت بإثبات هويتها ومعالجة قضيتها الاجتماعية(استرجاع حقوقها الأنثوية المستلبة و التعبير عن معاناتها) إلى رؤية جديدة ظهرت فيها كامرأة قيادية رائدة ذات حضور فعلي في الواقع، تملك الوعي الكافي لخوض غمار التحديات والنظر إلى الواقع المعاصر برؤية نقدية واعية، والتركيز على الواقع العربي المعاصر وتقديمه وفق رؤية أنثوية جديدة واسعة الأفق.

وعليه فإن الكتابة الأنثوية الجديدة وبالتحديد روايات سمر يزبك حاولت تجاوز بعض الطروحات التقليدية والتعالي عليها، معززة وجودها ورؤيتها المعاصرة، وهو تعزيز لفاعلية الأدب الأنثوي. فجاء اختياري للرواية الأنثوية العربية السورية كأنموذج تتموضع داخله الهوية الأنثوية المعاصرة، ونظرا للأهمية التي حظيت بها الكتابات الأنثوية المعاصرة ومدى قدرتها على تمثيل المجتمع ورصد قضايا الوطن العربي ارتأيت أن يتسم موضوع بحثي ب: **"السرد الأنثوي وتمثيل الراهن العربي- قراءة في روايات سمر يزبك"**، والتركيز على تمثيل الواقع السوري المعاصر المتمثل في أزمة الحرب السورية التي تعيشها سوريا، وقد حفزتني عدة عوامل لاختيار هذا الموضوع أهمها:

– ارتباط الروايات المختارة بالأدب الأنثوي باعتباره خطابا مغايرا للأدب الذي يكتبه الذكر، ومعرفة الواقع العربي وفق عيون أنثوية تحدد معالم الوعي الأنثوي.

– تحديد الانتقال الذي شهدته الكتابة الأنثوية العربية من مجرد عرض قضايا الأنثى المهمشة إلى معالجة الواقع الذي تعيش فيه هذه الأنثى، وإبراز رؤيتها الخاصة تجاه قضايا وطنها وحياتها الاجتماعية والسياسية.

– ندرة الدراسات التي تقارب موضوع تمثيل الواقع العربي المعاصر في الرواية الأنثوية السورية، إذ أن معظم الدراسات السابقة التي طرحت في الساحة الأدبية والنقدية –على حد علمي –لم تتجاوز باب التنظير دون التطرق إلى قضايا ملموسة، إضافة إلى انعدام دراسات أكاديمية سابقة –تقريبا– لروايات سمر يزبك من كافة النواحي النقدية؛ بحيث لا توجد إلّا بعض المقالات والدراسات البسيطة النقدية المنشورة في الصحف والمجلات.

–التركيز على الروائية سمر يزبك بالذات نظرا لما تتسم به كتاباتها من ثراء فني وغنى أدبي وغوص في أعماق الواقع الأنثوي والسوري والعربي والإنساني، متجاوزة الواقع المألوف ورغبتها الكبيرة في لفت انتباه القارئ العربي بصفة خاصة إلى القضايا المطروحة.

من هنا ينطلق البحث عن إثارة الإشكالية الأنثوية والأسئلة التي تمحورت حول القضايا التي تقدمها الكاتبة العربية، وبالضبط القضايا التي طرحتها سمر يزبك، إذ تطرح التساؤلات الآتية:

– كيف قدمت الروائية سمر يزبك الراهن السوري من خلال فعل الكتابة ؟

– هل وفقت من خلال لغتها في عرض صورتها الجديدة التي تتناسب مع الطرح المعاصر الذي تقدمه أم أنها بقيت حبيسة لغتها الأنثوية التي ترتبط بعرض حالتها النفسية فقط؟

– هل يمكننا الحديث عن خطاب أنثوي في ظل الواقع المأزوم (الحرب السورية)؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات وقع اختياري على مدونات الروائية السورية سمر يزبك، والمتمثلة في:

– طفلة السماء– وصلصال – ورائحة القرفة – ولها مرايا – وتقاطع نيران.

معتمدة في مقاربتهم على المنهج السوسيونصي الذي ينطلق من اللغة (البنية اللسانية)، وتحليل العلامة سيميائيا للإمساك بالبنية الاجتماعية، وكان هذا المنهج هو الأنسب لهذه الدراسة.وبعد تحديد منهج البحث وآلياته الإجرائية المساعدة، قمت بتقسيم البحث إلى ثلاثة فصول، يسبقها مقدمة ومدخل مفاهيمي تمت عنونته ب: **الخطاب الأدبي الأنثوي"التاريخ..والمفهوم"**، تناولت فيه النسوية عند الغرب والعرب ومصطلح الأدب الأنثوي وأهم المراحل التي مر بها وسمات كل مرحلة، وكيف تم التنظير له من قبل بعض المفكرات الغربيات، والتطرق إلى كيفية انتقاله إلى الحقل الأدبي والنقدي العربي مع التركيز على المواقف المؤيدة والمعارضة له.

أما الفصل الأول جاء موسوما بـ:**"تمظهرات حضور الراوي وصور الأنثى"**؛ رصدت فيه حضور الراوي وأشكاله في مدونات سمر يزبك وتجلياته داخل النص الأنثوي، الذي جسدت من خلاله الذات الراوية الخصوصية الأنثوية وتجليات الهوية المتراوحة بين الحضور والغياب، مع عرض صور الأنثى بنوعيها صورة نمطية جاءت في إطار تقليدي حد من ظهور فاعليتها وهيمنتها منتقصا من حقها، وصورة جديدة قدمت من خلالها صوتها الذي قتله تسلط المجتمع، مقدمة طرحا استفزازيا كسرت من خلاله الحواجز التي وضعها ومساهمتها في نقل الواقع السوري السياسي.

أمّا الفصل الثاني والمعنون بـ: **التشكيل الزمني في تمثيل الوعي الأنثوي"**، خصصته للبحث عن الهوية الأنثوية المفقودة في خضم الأنساق الذكورية وتمثيلها من خلال ملامح استلاب أزمنة الأنثى التي تطرقت فيها الروائية إلى مراحل زمنية مختلفة عاشتها الأنثى في كنف مجتمع سلطوي، جمعت فيه بين مرحلة الطفولة والبلوغ، مرحلة المحنة والهروب، ثم عرض صورة هذا الزمن وعلاقته بالذات الأنثوية مستخدمة في ذلك تقنيات متنوعة جمعت فيها بين المفارقة الزمنية ووتيرة السرد.

وفي الفصل الثالث المعنون بـ: **"حركية المكان في الخطاب الروائي الأنثوي"**حددت فيه العلاقات التي تربط بين الشخصيات الروائية والأمكنة المغلقة والمفتوحة، موضحة كيف تعاملت الكاتبة سمر يزبك مع المكان، وكيف وظفته لصالح الأنثى، وعبرت من خلاله عن انهزامية الذكر وفحولته المزيفة، والكشف عن واقع الأنظمة الحاكمة في سوريا والعالم العربي ككل.

أما الخاتمة فكانت حصيلة لأهم ماتوصلت إليه من نتائج، وقائمة لأهم المصادر والمراجع التي كانت لي خير معين في هذا البحث.

كما اعتمدت على مجموعة من الدراسات السابقة تطرقت إلى مجال الأدب الأنثوي، وكانت خير موجه لي في هذا البحث خاصة في تحليل الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي للمرأة وسوريا والعالم العربي، أهمها:

– سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، تر: أحمد الشامي، مر: هدى الصدة، إشرا: جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة _ مصر، ط1، 2002.

–أميمة أبو بكر وشيرين شكري: المرأة والجندر"إلغاء التمييز الثقافي والاجتماعي بين الجنسين"، دار الفكر، دمشق–سوريا، ط1، 2002.

–عبد الوهاب المسيري: قضية المرأة.. بين التحرير والتمركز حول الأنثى، نهضة مصر للنشر، مصر، ط2، 2010.

–ليلى محمد بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية المعاصرة، مؤسسة حسين رأس الجبل، قسنطينة– الجزائر، ط1، 2016.

وفي الختام أتقدم بجزيل الشكر وخالص التقدير إلى أستاذتي الفاضلة، وموجهتي الأولى في إنجاز هذا البحث وتجاوز عقباته الأستاذ الدكتور "ليلى بلخير" التي تفضلت بإشرافها على بحثي هذا وكل ما قدمته لي من نصائح وتوجيهات فنية ومنهجية سديدة، ومتابعتها الحثيثة في كل مرحلة من مراحل إنجازه كما أتقدم بالشكر لأعضاء اللجنة المناقشة، فهذا بحثي بين أيديهم الكريمة ولهم جزيل الشكر وعظيم الامتنان بما يثريه بملاحظاتهم الوجيهة وآرائهم السديدة.

مدخل تمهيدي

مدخل مفاهيمي: الخطاب الأدبي الأنثوي "التاريخ والمفهوم"

شهدت فترة مابعد الحداثة مجموعة من التحولات والتغيرات التي طرأت على الساحة السياسية، والاجتماعية، والثقافية، والأدبية وغيرها، مما ولد ظهور حركات تحررية جديدة، حملت أفكار متنوعة، ومن أهمها **النسوية(Feminism*)**التي مثلت حركة ثورية، عملت على إعادة المكانة الحقيقية للمهمش، متضمنة رؤية جديدة قوضت فيها فكرة المركزية، ملتزمة «باجتثاث أيديولوجية الهيمنة التي تتخلل الثقافة الغربية على مختلف المستويات»[1]، منطلقة من كل ماهو سياسي وصولا إلى الساحة الثقافية الأدبية، خاصة في مجال الكتابة، فظهر ما يسمى بالأدب الأنثوي، وقبل التطرق إلى هذا المفهوم وتوجهاته الأساسية، ودوره في طرح وتقديم أفكار جديدة، لابد من التوقف عند الخلفيات التاريخية لهذه الحركة، ومتابعة مسارها الفكري والسياسي والأدبي، إضافة إلى الأسس والمرجعيات والدوافع التي ساهمت في ظهورها، ومنه يتم التساؤل: ما النسوية؟ كيف كانت البدايات الأولى لهذه الحركة؟ وما هي الأسس والمرجعيات التي انبنت عليها؟

---

*حركة غربية عرفت سابقا بحركة تحرير المرأة، تسعى إلى إعادة تنظيم العالم على أساس المساواة بينالجنسين(ذكر/أنثى) في جميع العلاقات الإنسانية، ورفض كل تمييز بين الأفراد على أساس الجنس، مع إلغاء جميع الامتيازات والأعباء الجنسية، تقوم على ثلاثة مواقف أساسية هي:

. معارضة الافتراء الذكوري وإساءة معاملة النساء، والمعارضة الجدلية لكره النساء.

. الاعتقاد بأن الجنسين قد يتكونا ثقافيا، وليس فقط بيولوجيا، والاعتقاد أيضا بأن النساء كن فئة اجتماعية تشكلت لتناسب الأفكار الذكورية عن جنس ناقص.

. وجهة نظر تسمو على أنظمة القيم المقبولة آنذاك عن طريق كشف الإجحاف والتضييق ومعارضتها والرغبة في مفهوم عام حقا للإنسانية، هدفها الأساسي تحرير المرأة من أجل المرأة؛ أي أنها النظرية والممارسة السياسية لتحرير جميع النساء، وخلق مجتمع تكون المرأة فيه قادرة على العيش حياة حرة الإرادة تماما.

–ويندي كيه كولمار، فرانسيس بارتكوفيسكي: النظرية النسوية"مقتطفات مختارة"، تر: عماد إبراهيم، مرا: عماد عمر، الأهلية للنشر، عمان– الأردن، ط1، 2010، ص، ص: 18، 20.

[1]–المرجع نفسه، ص: 21.

أولا- النسوية عند الغرب:

1. البدايات والإرهاصات:

ظهرت النسوية في نهاية ستينيات القرن العشرين كاتجاه مناقض ومقوض للهيمنة الذكورية، والمطالبة بالمساواة، خاصة وأنه «منذ ظهور الإنسانية كانت القوى الجسدية تفرض هيمنة الذكور»[1]، من هنا بدأت فكرة المواجهة والمقاومة، وظهرت أفكار متمردة رافضة للأوضاع المتدنية التي عانت منها الأنثى، وذلك في أعقاب أحداث الطلبة الشهيرة سنة (1968) في فرنسا، والتي امتدت إلى البلاد الأوروبية وغير الأوروبية، وكانت من العنف بحيث قابلتها قوات الأمن بعنف أشد، وكان للمرأة دور في التمرد الفكري والثقافي والسياسي والاجتماعي، لا يقل حيوية عن الدور الذي قام به الذكر، مدركة أن الأوضاع التي كانت تحاربها لم تكن مجرد أوضاع سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية عامة، بل هي أوضاع القهر والعنف والاضطهاد والضياع والانتهاك الأنثوي، لذلك كان إحساسها بالتمرد إحساسا شخصيا، أنثويا أكثر منه إحساسا سياسيا، اجتماعيا بصفة عامة.[2]

ظهر إحساس الأنثى بعدم الرضا نظرا للمشاكل التي تعاني منها والغموض الذي يكتنف حياتها، خاصة مع تصريح لبعض الخبراء أن: هوية المرأة تتجسد كزوجة وأم، فالرجل هو الذي يجعلها تشعر أنها على قيد الحياة، لكن هذا الطرح في حقيقة الأمر يعد بمثابة سلاسل تربطها عقليا وروحيا، مكونة من أفكار خاطئة ووقائع يساء تفسيرها وحقائق غير مكتملة دفعت بصوتها الداخلي إلى الإفصاح: هل هذا كل شيء؟ أريد أشياء أكثر من الزوج والأطفال والمنزل...إلخ[3]؛ أي محاولة البحث عن طرق جديدة تساعدها في تغيير وضعيتها التقليدية، واسترجاع أنوثتها الحقيقية التي غيبتها الثقافة الذكورية لأن «أكبر خطأ في الثقافة الغربية، عبر معظم تاريخها، هو بخس الأنوثة قيمتها»[4].

---

[1]- جيزيل حلمي: النساء نصف العالم: نصف الحكم، تعريب / تر: عبد الوهاب ترّو، عويدات للنشر، بيروت – لبنان، ط1، 1998، ص: 53.

[2]- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، دار توبار، القاهرة – مصر، ط1، 2003، ص: 654.

[3] – betty Freidan : the feminine mystique, the vail – ballou press, U.S.A, 1993, P,P : 15, 29, 31, 32.

[4]-بيتي فريدان: اللغز الأنثوي، تر:عبد الله، بديع فاضل، الرحبة للنشر، دمشق-سوريا، ط1، 2014، ص: 63.

من هنا بدأت الأصوات الأنثوية بالظهور من أجل تحدي المجتمع الذكوري، وتجاوز الأفكار المركزية والمبادئ الفلسفية التي يقوم عليها نظامه، خاصة أن الفكر الفلسفي في البدايات الأولى نظر إلى العقل على أن له قيمة أكبر من الجسد، في حين ربط الفلاسفة بين الجسد والطبيعة العقلانية وبين المرأة، وهنا يتجلى إقصاء فئة النساء في مجال الفلسفة نظرا لطبيعة الموضوعات الصارمة التي لا يقدر عليها النساء على حد تفكير بعض الفلاسفة[1]، لذا كان لزاما على الحركة النسوية أن تغير هذه المفاهيم لصالح المرأة، خاصة تغيير التفكير الفلسفي الذي حصرها في مجال الجسد، مما دفعها إلى« فضح ومقاومة كل هياكل الهيمنة وأشكال الظلم والقهر والقمع، وتفكيك النماذج والممارسات الاستبدادية، وإعادة الاعتبار للآخر المهمش والمقهور، وصياغة الهوية وجوهرية الاختلاف»[(2)]. معلنة فكرة الهجوم على كل ماهو ذكوري، معيدة الاعتبار للمرأة وجعلها منافسة للرجل في جميع الميادين، وتحدي الرؤية الذكورية التي حصرت طبيعتها في المهمة البيولوجية، «محاولة تحقيق ذاتها خارج أي إطار اجتماعي، نظرة صادرة عن رؤية واحدية امبريالية»[(3)] وظهور مسار جديد بدأت بوادره الأولى مع نهاية القرن التاسع عشر بريادة **"ماري ولستونكرافت*؛Mary WollstoneCraft"**في كتابها **(دفاعا عن حقوق المرأة؛ AVindication of the rights of woman)** سنة **(1792)**، رغم الكتابات التي سبقتها، والتي كانت بمثابة بدايات مبكرة للنزعة النسوية، مثل **(مقترح جاد للنساء) لـ"ماري استيلMary Estelle*"** سنة **(1694)** الذي هدف

---

[1]– حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة – الجزائر، ط1، 2007، ص: 122.

[2]– أوما ناريان و ساندرا هاردنغ: نقد مركزية المركز "الفلسفة من أجل عالم متعدد الثقافات بعد استعماري ونسوي، تر: يمنى طريف الخولي، ج1، عالم المعرفة، الكويت، ع 395، ديسمبر 2012، ص: 07.

[3]–عبد الوهاب المسيري: قضية المرأة بين التحرير..والتمركز حول الأنثى، إشر: داليا محمد إبراهيم، نهضة مصر للنشر، مصر، ط2، 2010، ص:20.

*(1759–1797)، مفكرة نسوية وكاتبة بريطانية من القرن الثامن عشر، مناصرة لحقوق المرأة ومؤسسة النسوية الحديثة، أول عمل إبداعي لها كان بعنوان:"ماري: قصة حياة"، وأول كتاب نسائي نشرته كان بعنوان: مناظرة حول حقوق المرأة، واصفة الرجال بأنهم وحوش داجنة، كما نشرت كتابا نسائيا ثانيا أعلنت فيه أن للمرأة ميولا جنسية قوية وانتقدت فكرة أن يكون محكوما على النساء أن يكنّ أقل منزلة من الرجال، ومن أهم مقولاتها في هذا السياق:"أعطوا النساء تعليم الرجال ولن تكون النساء أقل من الرجال في كونهن ناضجات أخلاقيا". من أهم أعمالها: كتاب دفاعا عن حقوق المرأة.

–سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، تر: أحمد الشامي، مر: هدى الصدة، إشرا: جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة _ مصر، ط1، 2002، ص: 517.

*(1666–1731)، مفكرة نسوية بريطانية ، سعت للتحرر من القيود الاجتماعية الضيقة التي كان يفرضها المجتمع البريطاني في ذلك الوقت. –سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ص: 517.

للإطاحة «بالمجتمع الذكوري على بكرة أبيه»[1]، إلا أن كتاب ولستون كرافت يعدّ من أهم« النصوص الأوائل في التراث الأنجلو–أمريكي الذي يحاول علنا أن ينظّر حول مكانة المرأة ضمن الخطابات السياسية والاجتماعية المهيمنة الراهنة»[2]. كان بمثابة بداية جديدة للحركة النسوية ودعوة إلى المطالبة بحقوق المرأة بصورة انفعالية في وقائع معينة، مناهضة لصور الظلم الذي عانت منه، مقدمة طرحا لقضايا التعليم والتوظيف وقوانين الزواج، محاولة فرض نفسها كجزء من الحركة الاجتماعية التي تميزت الكتابات فيها بالدراسة العميقة عن ازدواجية معايير الفضيلة التقليدية، وإتباع طريقة التحليل النظري لوضع المرأة في المجتمع مزيحة الستار عن الظلم الواقع بحقها.[3]

مع بداية ستينيات القرن العشرين بدأت الحركة النسوية بالاتساع والانتقال من موجة أولى إلى موجة ثانية، ورافق هذا الانتقال ظهور اتجاهات متعددة وآراء مختلفة مرتبطة بكل اتجاه، مثل:الاتجاه الماركسي الاشتراكي، الوجودي، السحاقي...إلخ. مما أثّر على الكتابة التي تبنت جميع أفكارها، ويعدّكتاب (**اللّغز الأنثوي؛Feminine Mystique**)**، لـ"**فريدان بيتيFreiden Betty**"*** العمل الأول المؤسّس للموجة الثانية من الحركة النسوية، بالإضافة إلى كتاب (**السياسات الجنسية؛ Sexual**

---

[1]– أليس جاردين: ما النسوية؟، تر: محمد السيد، الثقافة العالمية، ع 178، المجلس الأعلى للثقافة، يونيو – يوليو، 2015، ص: 64.

[2]–ويند كيه كولمار، فرانسيس بارتكوفيسكي: النظرية النسوية، ص: 15.

[3]– سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ص، ص: 342، 55، 40.

– كريستينا ناووف: تاريخ النقد النسوي، تر: فاتن موسى، ضمن: القرن العشرون "المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية"، موسوعة كمبردج في النقد الأدبي الكلاسيكي، ج9، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة – مصر، ع919، ط1، 2005، ص، ص: 301، 302.

**من أهم الترجمات التي قدمت لعنوان هذا الكتاب نجد: اللغز الأنثوي، السحر الأنثوي، الغموض الأنثوي

***(1921–2006): كاتبة وناشطة نسوية أمريكية، متخصصة في علم النفس، أول رئيسة للمنظمة الوطنية للمرأة(NOW)، اهتمت هذه الأخيرة تحت رئاستها بقضية عدم المساواة الجندرية في فرص العمل وكافة المجالات، وفي عام (1970) نظمت إضراب المرأة من أجل المساواة، مطالبة بفرص متساوية في مجال التعليم والعمل، كما دعت إلى إلقاء الضوء على حقوق الإجهاض وإنشاء مراكز للرعاية بالأطفال. أسست الاتحاد الوطني لإلغاء قوانين الإجهاض والتي أعيدت تسميتها إلى الرابطة الوطنية لحقوق الإجهاض. أول كتاب لها كان بعنوان (الغموض النسوي)، وكان له تأثير مباشر على النسوية الناشئة ودور كبير في تطور الموجة النسوية الثانية–سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ص: 349.

Politics)لـ:**"كيت ميليتKate Millett*"**، و**(جدلية الجنس؛The Dialectic of sex)**لـ**"فيرستون شولاميث FirestoneShulamith**"** قدمن فيه مقولات حررت المرأة من وضعها المأزوم[1].

اعتمدت كل واحدة منهن في كتاباتها على كتاب **(الجنس الثاني؛The Second Sex)**، لـ**"سيمون دي بوفوارSimone De Bouvoir***"** الذي حكمت من خلاله على الأنثى بأنها جنسا ثانويا لا «تتمتع بالبساطة إلا بصورة مؤقتة»[(2)]، فانطلقن من هذه الرؤية البوفوارية لإنتاج آفاق فكرية مغايرة، أساسها الابتعاد عن الرؤية الذكورية التي تنظر للأنثى على أنها«الآخر بالنسبة للرجل، أي السلب أو غير الطبيعي»[(3)]، بحيث تجاوزت كتاباتهن الأيديولوجية التي تميزت بها

---

*(1934-2017): كاتبة وناشطة نسوية أمريكية، من أبرز الكاتبات تأثيرا في الحركة النسوية، صاحبة أهم كتاب في الموجة النسوية الثانية (السياسات الجنسية)، الذي اتسم بالراديكالية، أكدت فيه على أن العلاقات الشخصية بين الرجال والنساء، هي علاقات سياسية، وتعد مهاجمة أيضا للنظرية الفرويدية. اهتمت بقضايا حقوقية ونسوية من ضمنها: قانون الإجهاض، مساواة النوع الاجتماعي وحقوق الإنسان، الحقوق المدنية والصحة النفسية.

- سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ص: 410.

- http://www.genderiyya.xyz/wiki. موسوعة ويكي جندر، بتاريخ: 03/25/ 2019، الساعة: 09:30.

**(1945-2012): داعية راديكالية إلى النسوية، من أشهر أعمالها: جدلية الجنس، أو ما يعرف بالسياسة القائمة على التحيّز للرجل، طرحت فيه فكرتها عن عدم المساواة النوعية، ولمقولاتها أهمية خاصة للحركة النسوية المعاصرة. شاركت في تأسيس ثلاث منظمات نسوية راديكالية: (منظمة نساء نيويورك الراديكاليات، وريد ستوكينغز، ونسويات نيويورك الراديكاليات).

-سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ص: 341.

http://www.genderiyya.xyz/wiki. موسوعة ويكي جندر ،بتاريخ: 03/25/ 2019، الساعة: 13:00.

[1]-المرجع السابق، ص: 342.

***(1908-1986): سيمون ازنستين لوسي ماري برتراند دي بوفوار، كاتبة ومفكرة فرنسية، وفيلسوفة وجودية، وناشطة سياسية، ونسوية، إضافة إلى أنها منظرة اجتماعية، ورغم أنها لا تعتبر نفسها فيلسوفة، إلا أن لها تأثير ملحوظ في النسوية والوجودية النسوية، كتبت العديد من الروايات والمقالات والسير ذاتية ودراسات حول الفلسفة والسياسة، وأيضا حتى القضايا الاجتماعية، اشتهرت بروايتها والتي من ضمنها "المدعوة" و"المثقفون"، كما اشتهرت كذلك بكتابها "الجنس الآخر" الذي يعد من النصوص الكلاسيكية في مجال الفلسفة النسوية، وفيه طرحت فهما جديدا للعلاقات الشخصية بين الرجل والمرأة، وطرحت الفكرة الفلسفية القائلة بأن حالة الأنوثة معناها أن يكون الإنسان آخر بالنسبة إلى نفسه، بينما الرجل هو ما عدا الآخر-سيمون دي بوفوار، http://ar.m.wikipidia.org/wiki بتاريخ: 03/25/ 2019، الساعة: 14:00.

-سيمون دي بوفوار،الرابط نفسه.

[2]- سيمون دي بوفوار: الجنس الآخر، تر: لجنة من أساتذة الجامعة، د.ط، د.ت، ص: 44.

[3]- المرجعالسابق، ص: 44.

المجتمعات الأبوية*(patriarchal) ، مطالبات بالتمرد على قوانين الذكر وتشكيل هوية خاصة بهن، محاولات القضاء على سياسة الدونية في التفريق بين الأنثى والذكر والمقابلات الضدية التي تحملها هذه المجتمعات، خاصة وأن «التفكير الأبوي ينطوي على فكرة الدمار والموت، لأنه يقيم التعارض بين كل ما هو سلبي وكل ما هو إيجابي، الإيجابي / السلبي والانتصار يرتبط بالإيجابية بينما ترتبط الهزيمة بالسلبية، وفي المجتمع الأبوي فإن المنتصر هو الذكر»[1] بحكم نزعته السلطوية التي تمتلك الحقيقة المركزية.

هذه التعارضات التي وضعها المجتمع الذكوري وجعلها قاعدة للتفريق بينه وبين الأنثى أنزلت هذه الأخيرة منزلة السلبي أو غير الطبيعي على حد قول سيمون دي بوفوار سابقا. فيتضح بجلاء الموقف الاضطهادي القائم على نظام التقابلات الثنائية التي تعد «نتاج تخلف تاريخي واجتماعي ثقافي

*الأبوية أو ما يسمى بالنظام الأبوي؛ انبثق عن نموذج الأبوية كما عهدته المجتمعات القديمة أو التقليدية السابقة لعصر الحداثة في بناه السياسية والاجتماعية والنفسية، وهو بنية اجتماعية وسيكولوجية متميزة تشير إلى نظامين مترابطين لا إلى نظام واحد، النظام الأبوي التقليدي والنظام الأبوي الجديد أو المستحدث، مكونا علاقات هرمية تقوم على النشاط والخضوع اللاعقلاني للعرف والقبلية والسلطة، والذي يتعارض مع قيم المجتمع المدني واحترام حقوق الإنسان، مشكلا مفهوما أساسيا في النظرية الاجتماعية النسوية، باعتباره نظاما سياسيا تكون فيه السلطة وحق التمرد على الأموال والأشخاص خاضعين إلى قاعدة نسب أبوي يسير وفق قانون الغاب وسيادة القوي على الضعيف، قائما على علاقات ومؤسسات اجتماعية تكون المرأة فيها ذات وضعية أدنى خاضعة لسلطة الرجل، ويتبوأ الرجال السيادة والمنزلة الأعلى حتى يمتلكوا سلطة تشكيل حيوات النساء بأنفسهن، مما يخضعهم لأشكال من القهر والكبت وفرق قيود وحدود.

جاء هذا النظام بعد النظام الأمومي (matriachy) الذي كانت تسوسه المرأة، خاصة وأن التجمعات السكانية البشرية الأولى كانت مجتمعات تعبد آلهة مؤنثة، وتعيش في تناغم قائم على التساوي، وتنعم بالرخاء المادي، حيث كانت المرأة تتضح بمكانة أعلى من مكانة الرجل وباحترام أكثر منه.

–هشام شرابي: النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، تر: محمود شريح، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت– لبنان، ط1، 1993، ص: 15.

– إبراهيم الحيدري: النظام الأبوي البطريركي في المجتمع البطريركي، صحيفة الوسط، ع 2723، الجمعة 19 فيفري 2013.

– يمنى طريف الخولي: النسوية وفلسفة العلم، عالم الفكر، مج 34، ع2، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، الكويت، ديسمبر 2005، ص: 12.

– رجاء بن سلامة: بنيان الفحولة "أبحاث في المذكر والمؤنث"، بترا للنشر، دمشق – سوريا، ط1، 2005، ص. ص: 87 – 88.

– سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ص، ص: 406 ، 407.

[1]– صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي "دراسات نظرية وقراءات تطبيقية"، دار شرقيات، القاهرة – مصر، ط1، 1996، ص: 31.

طويل»[1]، مما أظهر قدرتها على تقويض الثنائيات وتفكيكها، والسعي إلى التحرر من قبضته الآخر، «فيصبح التغيير هو نقطة الثبات الوحيدة»[2] التي تعتمد عليها في كسر الذهنية الغربية المقيدة لوجودها ومحاولة فرض هويتها الجديدة.

في حين ذهبت **"هيلين سيكسو*؛Helene Cixou"** إلى أن الاختلاف الجنسي **(الجندر**،**Gender**)** هو الأساس في كتابات المرأة، والتغيير في بعض المفاهيم التي كانت تنتقص من حق المرأة، والسعي إلى تحررها، لكن المنظّرات النسويات لم يأخذن الفكرة من منظور ايجابي بنّاء في «تفكيك النظريات التي قنّنت العبودية للمرأة والمؤسسة لفكرة عزلها عن الحياة العامة واحتجازها

---

[1]–نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وببليوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885–2004)، المؤسسة العربية للنشر، بيروت–لبنان،ط1، 2004، ص:36.

[2]– عبد الوهاب المسيري: قضية المرأة بين التحرير.. والتمركز حول الأنثى، ص: 07.

*كاتبة وفيلسوفة ومنظرة نسوية وناقدة أدبية، أسست أول مركز للدراسات النسوية في إحدى الجامعات الأوربية، كما أسست المجلة المهمة في النظرية الأدبية والمتخصصة في عرض الكتب والنظريات وأسمتها: الشعرية. لها العديد من الكتابات أهمها "ضحكة ميدوسا"، يقود خطابها في هذا المقال النساء لاستخدام الكتابة والجسد كمصادر للقوة والإلهام، وأوصت النساء بالتركيز على الفردية، ولاسيما فردية الجسد والكتابة لإعادة تعريف الهوية الذاتية في سياق تاريخها وروايتها مؤكدة على أن الكتابة أداة يجب أن تستخدمها النساء للدفاع عن أنفسهن من أجل الحصول على الحرية التي حرمن منها تاريخيا، واستخدام الكتابة كوسيلة للسلطة، ومن أبرز الكتاب الذين تأثرت بهم نجد: سيغموند فرويد، جاك دريدا، جاك لاكان، من أهدافها الكتابة عن التمثيل الإيحائي للأنوثة في الخطاب الذي تسميه الكتابة الأنثوية.

http://www.ar.m.wikipedia.org/wiki.، بتاريخ: 2019/06/30، الساعة: 09:30.

**يترجم أيضا بـ (النوع الاجتماعي)، وهي أساسا مقولة ثقافية وسياسية تختلف عن الجنس sex باعتباره معطى بيولوجيا، وتعني الأدوار والاختلافات التي قررتها وتبنتها المجتمعات لكل من الرجل والمرأة، ودراسة العلاقات المتداخلة بينهما

و الفروقات الاجتماعية التي تظهر تحت مصطلح الذكورة والأنوثة، وترتكز في المجتمع على نظام من الثنائيات المتعارضة بين النوعين، مثل: سيادة الرجل ضد انقياد المرأة، والعقلانية ضد العاطفية، والقوة ضد الضعف.

والبحث في الجندر يمكّننا من تعويض الماهوية البيولوجية بالبنائية الثقافية، بحيث يتبين لنا أن الاختلاف بين الرجل والمرأة مبني ثقافيا وإيديولوجيا وليس نتيجة حتمية بيولوجية، وفي الأصل تنطبق على التمييزات الاجتماعية والثقافية، والتاريخية بينهما، وأحيانا توصف بأنها دراسة التذكير والتأنيث، من خلال هذا المفهوم تسعى إلى تثبيت نقطتين هما:النوع ليس الجنس genderis nitsex/ النوع ليس المرأة genderis not woman فهو العلاقة المتداخلة بينهما، ومن المصطلحات المرادفة لمصطلح الجندر، نجد: النوع، نوع اجتماعي، التشكيل الثقافي للاختلاف بين الجنسين، جنوسة، استجناس.

–أميمة أبو بكر، شيرين شكري: المرأة والجندر"إلغاء التمييز الثقافي والاجتماعي بين الجنسين"، دار الفكر، دمشق–سوريا، ط1، 2002، ص: 29.

– رجاء بن سلامة: بنيان الفحولة، ص: 13.

– أهيلة شومر وآخرون: سرد مفاهيم ومصطلحات النوع الاجتماعي، منشورات مفتاح، رام الله – فلسطين، ط1، 2006، ص: 09.

– طوني بينييت وآخرون: مفاتيح اصطلاحية جديدة "معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع"، تر: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت – لبنان، ط1، 2010، ص: 262

بالمنزل»[1] بل دمّرن من خلالها الأسس الاجتماعية، مؤصلّات لوجودهن انطلاقا من استغلال أنوثتهن لتحقيق هدفهن الأسمى؛ وأغفلن حقيقة «أن المرأة المعاصرة كلما ازداد نجاحها العلمي تضخم شعورها بالانهزام»[2]. فكانت فكرة الجندر هي المنطلق الأساسي في تدمير الأيديولوجية الذكورية ورفض الثقافة التي كانت تتبناها والدخول في مسار التحرر.

كما تبنت رائدات النسوية أفكار منظريّ مابعد الحداثة والاعتماد على المنهج الذي يقوم على رفض المركزية الذكورة وخلخلة المفاهيم المرتبطة بها، ومن أهم الأفكار التي تبنينها، نجد فكرة (**الاختلافdifference***) التي سيطرت على الفكر النسوي، وحررته من القيود الأيديولوجية، فكانت التفكيكية الإستراتيجية الأولى للنسوية، خاصة أنها أعادت «قراءة الخطاب الأدبي مؤكدة أن المعنى في كل خطاب أدبي، هو نتيجة العلاقة الخلافية بين الحضور والغياب، أو بين المعنى المتحقق والمعنى المرجأ»[3]، وهذا ما حرص عليه الطرح النسوي بحيث «أعاد قراءة الأدب بصفة عامة، متتبعا ما فيه من صور لكل من الرجل والمرأة، بغية الكشف عما فيه من انسجام مع الأيديولوجية الأبوية أو اختلاف»[4].

وكلما ازدادت الكتابة، ازداد الوعي النسوي بقضية المرأة، مما أدى إلى ظهور حركة ما بعد النسوية(post feminism)المبنية على فكرة تقويض الثنائيات الضدية: ذكر/أنثى، إيجابية/سلبية، أعلى / أدنى، فجاءت «كرد فعل عل النسوية، فهيتهدد التقدم الذي أحرزهفلاسفة النسوية في مجال الفلسفة اللاتي حاربن من أجله ليثبتن أن المرأة قادرة على التفكير وأنها ليست محكومة عليها أن تظل مقيدة بلا أمل»[5].

---

[1]– أميمة أبو بكر، شيرين شكري: المرأة والجندر، ص: 29.

[2]– ليلى محمد بلخير: قضايا المرأة في زمن العولمة، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2006، ص: 111.

*يعد الاختلاف من القضايا المحورية في النقد النسوي للتفكير الثنائي، والاهتمام بالتحليل النفسي وإعادة صياغة وتفسير نظريات فرويد و لاكان اللذين أقاما المرأة بمقاييس الرجال، وتدين معظم النقاشات النظرية حول الاختلاف إلى أعمال جاك دريدا وجاك لاكان من اللغة وعملياتها الدلالية، بحيث يرون أن المعنى لا يمكن أن ينشأ إلا من خلال الاختلافات ولا يمكن أن يستمر إلا من خلال الإحالة إلى معان أخرى، وتعتبر أفكار دريدا مهمة، لإنكاره المعنى النهائي بفتح مجالات الخطاب التي يمكن من خلالها حل الأنماط التقليدية للتفكير، متحديا نظام التقابل الثقافي الذي يجعل من الذكر مبدأ لإضفاء المشروعية ومعيار القياس الحقيقية والتيمية، وهي العملية التي يصفها بالتمركز حول الذكر.

–سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ص، ص: 313 ، 315.

[3]–حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية"قراءة في سفر التكوين النسائي"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص: 73.

[4]–المرجع نفسه، ص: 73.

[5]– سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ص: 231.

وتعرّف على أنها «كل ما يتعلق بالأفكار والمواقف وما إليها، التي تتجاهل أو ترفض الأفكار النسوية التي تميزت بها الستينات من القرن العشرين والعقود التالية»[1]، مقدمة فكرة التنوع والتعددية مع إحداث نقلة نوعية في طرح القضايا المهمة، بناء على هذه المعطيات نجد أن النسوية قد مرت بثلاث مراحل، كل مرحلة كانت لها مبادئ وأفكار مختلفة ومفاهيم خاصة تتبناها، لكن تتفق هذه المراحل في أمر واحد، ألا وهو الدفاع عن المرأة وإخراجها من دائرة العبودية إلى دائرة الحرية على حد أفكار النسوية الغربية المعاصرة.

2. الأسس والمرجعيات:

جاءت النسوية الغربية لرد اعتبار المرأة والتأكيد على هويتها الخاصة التي غيبها تفكير الآخر القائم على التفرقة والتمييز وهو تفكير ليس وليد الساعة، وإنّما مترسخ في الثقافات والحضارات القديمة المؤيدة لأحكام النظام الذكوريوعرض المرأة في صورة تتسم «بالهامشية والدونيةوتعرض على أنها كمالية ثانويةأو مضاد مقابل لرغبات الرجل ومؤسساته»[2]محكوما عليها بالتبعية والدونية، وهذا التحيز إنما هو «فرق أيديولوجي ثقافي اجتماعي دافع عنه المجتمع والثقافات المختلفة»[3].

بدأت النظرة الدونية للمرأة مع الميثولوجيا والفلسفة اليونانية المشحونة بأفكار استعلائية، إذ حملت الأسطورة أدلوجة الرجولة كتيمات الوعي الذكوري المبكر عن المرأة وتهميش دورها باستغلالها واضطهادها، محتلة مرتبة تحتية بالنسبة للرجل[4]. فمعظم الأساطير والملاحم القديمة تميزت بالنزعة التهكمية بحق الأنثى، إذ قامت على استبعاد المرأة وإذلالها على يدي آلهة ذكور، أو على أيدي بشر لهم طابع مثني مثل **"عشتار؛Ishtar"** التي تمت إهانتها من قبل **"جلجامش؛Gilgamesh"** وصديقه **"أنكيدو؛Enkidu"** ومسألة قتل الثور الذي أرسلته له، والتي تمثل إمعانا ذكوريا في تصفية كافة أشكال

---

[1]– المرجع السابق، ص: 78.

[2]– سعد البازعي، ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي "إضاءات لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط2، 2002، ص: 330.

[3]– عيسى برهومة: اللغة والجنس "حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة"، دار الشروق، عمان – الأردن، ط1، 2002، ص: 30.

[4]– حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ط1، 2007، ص. ص: 19، 51.

القوة عند النساء[1]. فالميزة الأساسية التي تميز بها الطابع الأسطوري تتمثل في انحيازه للثقافة الذكورية وإتباع سياسة التفريق البيولوجي والتاريخي والثقافي،«الأنثى إلى حدّ أكبر من الرجل هي ضحية النوع»[(2)].

لحظة خروجها الأولى اصطدمت بفكرة الرفض واللااهتمام، وحرمت من كل حقوقها؛ ولدت في مجتمع أثيني، الرجل فيه هو السيد والمالك لجميع الحقوق المدنية والسياسية، ورغم المزايا الكبيرة التي قدمها **"أفلاطون؛Plato"** بحقها، إلا أن النظرة الدونية بقيت متخفية بين الأفكار التي يطرحها، لاعتقاده أن المرأة لم تصل بعد إلى الدرجة العلمية التي يملكها الرجل، وأن النضج العقلي لديها متأخر، فهو لم يكن داعيا إلى تحريرها ومساواتها بقدر ما مارس سياسة التحقير عليها[3]، ليأتي بعده**"أرسطو؛Aristote"**مقدّما طرحا بالغ الأهمية، وله أثر كبير في الثقافة الغربية؛ طرح مركزي ربط الذكر بالأعلى والأنثى بالأدنى، «مطبّقا مصطلحي الذكر والأنثى على الكون النظامي، تحدث عن الطبيعة بوصفها شيئا مؤنثا وأسماها (الأم) بينما أشار إلى السماوات والشمس بوصفها (المحدث) و(الأب)»[(4)].

كما خص الأنثى بالدونية لافتقارها لمجموعة من الخصائص التي يحظى بهاالذكر، وللبنية البيولوجية دور كبير في هذا النقص والضعف، فتظهر «تبعا للهيراركية الأرسطية، أدنى من الرجل، وأقل من حيث القدرة العقلية، إذ يطغى عليها الجانب الجسدي أو جانب الانفعالات والشهوات (...) كما أنها أضعف من الرجل في قدراتها العامة، نظرا لقلة الحرارة عندها، كما تكشف البيولوجيا، وهي الهيولى في حين أن الرجل هو الصورة، وهي الجسد في حين أن الرجل هو الروح وهي المادة الخام، والرجل هو المبدأ العقلي، ولهذا كان الرجل هو الأعلى»[(5)]. على حد طرح أرسطو فإن التكوين البيولوجي عزز حضور الذكر ومنح له فرصة التحكم بالمرأة، لتصبح «النّساء معرفات بالطبيعة أو مرتبطات بها بشكل رمزي، إذا ما قورنّ

---

[1]– تركي علي ربيعو: العنف والمقدس والجنس في الميثولوجيا الإسلامية، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط2، 1995، ص: 155.

[2]–المرجع نفسه، ص: 146.

[3]– إمام عبد الفتاح إمام: أفلاطون والمرأة، مكتبة مدبولي، القاهرة – مصر، د.ط، د.ت، ص، ص: 36، 80.

[4]– ليندا جين شيفرد: أنثوية العلم "العلم من منظور الفلسفة النسوية"، تر: يمنى طريف الخولي، عالم المعرفة، الكويت، ع 306، أغسطس، 2004، ص: 28.

[5]– إمام عبد الفتاح إمام: أرسطو.. والمرأة، مؤسسة الأهرام، القاهرة – مصر، ط1، 1996، ص: 97.

بالرجال المعرّفين بالثقافة»[1]، وبهذا تكون الطبيعة بمثابة وثيقة إدانة للمرأة والإقرار بدونيتها، فالحضارة الإغريقية لم تدفع إلى كراهية الأنثى فقط، بل أفرطت في الانحطاط بوضعيتها إلى أدنى درجة، بحيث ارتبطت في اللاوعي الإغريقي بالظلام، وما يدخل فيه وما يخرج منه، وبالشر أيضا، وهو تصوير شيطاني لها.[2]

رؤية لم ترتبط بالحضارة اليونانية فقط بل تجاوزتها إلى الحضارة الرومانية التي جعلت من نظرة الكراهية والتهميش أساسا في الحكم على المرأة وإزاحتها من النظام الاجتماعي، وذلك بحكم تكوين الأسرة الرومانية المتسمة بأبوية خالصة؛ الأب وحده له سلطة الحياة والموت على أولاده الذين لا يستطيعون فعل شيءدون موافقته، والمسيطر في جميع المجالات، فعلى الصعيد الدّيني نجد الرجل هو المهيمن، وعلى الصعيد السياسي وحده الموجود وليس للمرأة حقوق سياسية، مستبعدة من سائر الوظائف العامة ولهذا السبب يطلق عليها وظائف الذكور[3]، لكن السؤال المطروح: هل بقيت النظرة الدونية تلاحق المرأة في الديانتين اليهودية والمسيحية؟

بمجيء الديانتين اليهودية والمسيحية، استبدلت الأساطير بقصة خطيئة آدم وحواء مع الاحتفاظ بفكرة المركزية الذكورية التي توحي بضرورة تبعية المرأة للرجل، إذ تضمن سفر التكوين التوراتي الرؤية الدينية في قصة خلق آدم وحواء، معلنا الذكورة هي نقطة البدء، والأنوثة لاحقة وثانوية*، وإظهارها على أنها مصدرا للغواية. كما لخص تراث العهد القديم وضع المرأة المتدني مضيّقا الخناق حولها[4]. مدافعا عن المبدأ الذكوري العدائي، مؤكدا أنه«مازالت المرأة فنيا تواصل الخداع، مثلما بدأت خديعتها في

---

[1]– تركي علي ربيعو: العنف والمقدّس والجنس في الميثولوجيا الإسلامية، ص: 152.

[2]– يمنى طريف الخولي: النسوية وفلسفة العلم، ص: 16.

[3]– إمام عبد الفتاح إمام: الفيلسوف المسيحي... والمرأة، مكتبة مدبولي، القاهرة – مصر، 1996، ص، ص:28،21، 29.

*نظرت الديانة اليهودية إلى المرأة رؤية منتقصة، حرمتها الكثير من الأمور، أهمها: لا يجوز لها تلاوة التوراة، ليس لها حق المشاركة في العبادة، ولا تملك القدرة والحكمة في تأويل نص التوراة وفهمه وتفسير معانيه، كما جعلتها تحتل مرتبة شيطانية وأدنى مرتبة من الرجل، وإنزالها مرتبة الحيوانية ووجودها يساوي العدم.

– نادرة السنوسي: الذاكرة الذكورية للفلاسفة الغربيين ضد قابلية المرأة للتفكير، ضمن: مجموعة من الأكاديميين العرب: الفلسفة والنسوية "في فضح ازدراء الحق الأنثوي ونقضه، والتمركز الذكوري ونقده، إشر/تح: علي عبود المحمداوي، منشورات ضفاف، بيروت–لبنان، ط1، 2013، ص: 22.

[4]– تركي علي ربيعو: العنف والمقدس والجنس في الميثولوجيا الإسلامية، ص: 158.

–إمام عبد الفتاح إمام: الفيلسوف المسيحي... والمرأة، ص: 36.

الفردوس»[1]. وبهذا يجب أن تظل تابعة للذكر حتى لا تساهم في انتشار الخطيئة والفساد، لتبقى بذلك رهينة ذكورية «تستمد ريادتها وسيادتها من نص ديني أساسه أنّه لا ينظر إلى المرأة وكل عنصر أنثوي على أنّه عائق مثبّط، فهي غير قادرة على أن تصل إلى درجة التفكير»[2].

استمرت هذه الذهنية مع الديانة المسيحية*[3] رغم أنّها جاءت بأفكار جديدة وإنسانية عن المرأة، ونصفتها في كثير من المواقف، إلا أنّها حافظت على الصورة الدونية وجعلتها أقل مكانة من الرجل بسبب الرؤية الذكورية السائدة، وانحدار قيمتها واضطهادها باعتبارها خليفة للشيطان، متبنية مبدأ أن الله خلق الرجل صورة منه، وأن الله روح، أما المرأة هي الجسد والجنس، فتصبح العلاقة بينهما علاقة اختلاف في الجوهر، في عمق الشخصية، فتتحول الرجولة حسب هذا المبدأ إلى روح تتمشى في صميم شخصية الرجل، والأنوثة حياة تملأ المرأة[4]، مؤكدا على خضوعها له وطاعته في كل شيء، هذا ما أكده **"بولس؛Paulus"** في رسالته «أيتها النساء، إذا ضعف رجالكن كما للرب، لأن الرجل هو رأس المرأة كما أن المسيح هو رأس الكنيسة وهو مخلص الجسد، ولكن كما تخضع الكنيسة للمسيح كذلك النساء يخضعن لرجالهن في كل شيء»[5]. فالديانتين اليهودية والمسيحية قدمتا الأنثى انطلاقا من «بنية فكرية

---

[1]– ليندا جين شيفرد: أنثوية العلم، ص: 44.

[2]–نادرة السنوسي: الذاكرة الذكورية للفلاسفة الغربيين ضد قابلية المرأة للتفكير، ضمن: مجموعة من الأكاديميين العرب: الفلسفة والنسوية، ص: 23.

* نظرت الديانة المسيحية إلى المرأة على أنّها الخادمة المطيعة لزوجها، خاضعة إطلاقا لما يمليه عليها، منتزعة شخصيتها، مقدّمة إيّاها في صورة موغلة في ظلمة ذكورية الرّجل الذي حوّلها إلى فراغ لامتناهي، وركن من أركان تعبّده الدنيوي.

–المرجع السابق، ص: 23.

[4]– إمام عبد الفتاح إمام: الفيلسوف المسيحي...والمرأة، ص: 15.

– نوال السعداوي: دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع، المؤسسة العربية، بيروت – لبنان، ط2، 1990، ص، ص: 729،731.

– حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص: 28.

[5]– محمد علي البار: دراسات معاصرة في العهد الجديد والعقائد النصرانية، دار القلم، دمشق – سوريا، د.ط، د.ت، ص: 235.

منشدة إلى أفق فكري يكاد يكون قبرا ووأدا»[1]؛ أفق فرضت فيه رؤية منحت للآخر الحفاظ على قوته ومركزيته وسلطوية حضوره.

استمر إقصاء المرأة مع فلاسفة العصر الحديث، اللذين أكدوا على فكرة التفوق الذكوري وتغييب الحضور الأنثوي، انطلاقا من الفيلسوف**"جون جاك روسو؛J.J.Rousseau"** الذي اتبع مسار أرسطو في الحط من قيمة الأنثى، والجمع بينها وبين الذكر من خلال علاقة تناقضية تحكمها ثنائية السيد والعبد مؤكدا أنّ «حضورها يقتصر على أن تكون وسيلة ووسادة»[2]، محافظا على الفكرة المتجذرة في البيئة الفكرية الغربية والمتمثلة في أحقية الرجل على المرأة في إدارة شؤون الحياة، وجعلها ضحية للتفكير الأبوي، بهذا مثل فكر روسو« حجر عثرة أمام حضور المرأة، بل أنه مثّل حاجزا أمام إمكانية تحررها»[3]،وهو ماأكد عليه **"فريدريك نيتشه؛F.Nietzsche"**باستصغار كل ما هو أنثوي، وحصر الطبيعة الأنثوية في المهمة البيولوجية فقط، وصرفها عن أي تفكير وإنتاج فكري[4].

فكانت هذه الخلفيات المنطلق الأساسي لظهور الحركة النسوية الغربية التي حملت شعار الحرية والمساواة، ورفض آراء الفلاسفة ورجال الدين والمفكرين المبنية على الاستعلاء وتغييب حضور المرأة كعنصر أساسي فعال في الحياة، ومحاربة «نظرة الاستبعاد والإقصاء التاريخي»[5] وتغيير الأفكار التي تعتمد عليها الثقافة التقليدية.

---

[1]–نادرة السنوسي: الذاكرة الذكورية للفلاسفة الغربيين ضد قابلية المرأة للتفكير،ضمن: مجموعة من الأكاديميين العرب: الفلسفة والنسوية، ص: 22.

[2]– المرجع نفسه، ص: 25.

[3]– المرجع نفسه، ص: 27.

[4]– حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، ص: 66.

[5]– باقر إبراهيم الزيدي: رفض إقصاء المرأة فلسفيا–تحطيم لخرافة منهجية مريحة–، ضمن: مجموعة من المؤلفين: الفلسفة والنسوية، ص: 117.

3. المصطلح :

ظهر الأدب الأنثوي في العالم الغربي خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر مثيرا جدلا كبيرا في الساحة النقدية الغربية، فاختلفت الآراء في تسميته، إذ نجد **"توريل موي؛Toril Moi"*** ميزت بين مصطلحات ثلاثة وهي «الحركة النسائية (feminism) والتي تعتبرها ذات طابع سياسي، ومصطلح الأنثوية (femalness)وترى فيها قضية بيولوجية، ثم مصطلح النسائية أو النسوية (feminity)،وتصنفها كمجموعة من الخصائص التي تحددها الثقافة»[21].

فالنسوية حسب تصنيف موي ترتبط بالثقافة، والجانب الأدبي، و «همها وشغلها تميّز المرأة ، والاحتجاج على الغبن الواقع عليها ومناصرتها»[32].أما **"إلين شوالتر**؛Elaine Showalter"** قسمت الكتابة الأنثوية إلى ثلاث مراحل كل مرحلة لهامجال اشتغال معين وخصوصيات محددة كالآتي:

أ- **المؤنث (feminine): (1840 – 1880)**:ظهرت في هذه المرحلة مجموعة كتابات نسوية كانت محاكاة لكتابة الرجل وتقليدا لها، أي بروز كتابات«تحت وطأة أيديولوجيا جنساوية محملة بأعباء

---

*(1953-2006)، أديبة وناقدة نسوية، رئيسة لمركز البحوث النسوية، ومركز الفلسفة والفنون والأدب، عملت على النظرية النسوية وكتابة المرأة وعلى التقاطعات بين الأدب والفلسفة وعلم الجمال، من أهم كتاباتها: ثورة العادي: الدراسات الأدبية بعد فيتجنشتاين، أوستين وكافيل، السياسة النصية " النظرية الأدبية النسوية"، والفكر النسوي الفرنسي.
-http://www.3rabpedia.com//toril_moi بتاريخ: 2019/08/15، الساعة: 17:45.

-[1] محمد قاسم صفوري: شعرية السرد النسوي العربي الحديث (1980-2007)،(دكتوراه فلسفة)، جامعة حيفا، فلسطين، تشرين الثاني 2008، ص: 17.

-[2]حاتم الصكر: انفجار الصمت" الكتابة النسوية في اليمن"-دراسات ومختارات- ، مكتبة الدراسات والنقد، صنعاء-اليمن، ط1، 2003، ص: 12.

**(1941- إلى يومنا هذا)، ناقدة أدبية ومنظرة ثقافية، تشغل حاليا منصب رئيس قسم اللغة الانجليزية وآدابها بجامعة بريستون، تعد من مؤسسات مدرسة النقد الأدبي النسوي، وصاحبة مصطلح النقد النسائي الذي طرحته في السبعينات أو ما يعرف بمصطلح النقد المتمركز حول النساء في كتابها "نحو بلاغة نسوية" (1979) ذاعت شهرتها بفضل كتابها "أدبهن الخاص" (1977)، اشتملت اهتمامات شوالتر البحثية على الأدب الفيكتوري ومنعطف القرن التاسع عشر، والنساء والهستيريا.

- سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ص: 478.

موسوعة ويكي جندر http://www.genderiyya.xyz/wiki، بتاريخ: 2019/08/16، الساعة: 10:30.

موروث ثقافي كامل»[1]، مما جعل المحتوى النسائي للفن المؤنث فقير ويفتقد إلى نموذج جديد، إذ حاولت بعض الكاتبات التخفي وراء أقنعة أسماء ذكورية مثل **"جورج إليوت"[*]؛GeorgeEliot"**، وعليه فالسمة المميزة لهذه المرحلة الاسم الذكوري المستعار[1]. فكانت بمثابة محاكاة وتقليد للكتابة الذكورية.

ب- النسوي (feminist): (1880 – 1920): أو ما يعرف بالنسوية، واكبت هذه المرحلة تطور المشاركة السياسية والاجتماعية للمرأة، طرحت فيها الكاتبات فكرة الاحتجاج السياسي ورفض الأوضاع التكيفية للأنوثة وعرض المشاكل والمعاناة التي مرت بها المرأة، مطالبة بالمساواة التي تعطيهاالحق في الاقتراع والتصويت وجعلها أكثر تشددا في موقفهاوهذا ما نادت به أوليف شرانير[2]، مرحلة وضعت المرأة ضمن مجالات الحياة المختلفة.

جـ- الأنثوي (feminale) (1920 – حتى الوقت الحاضر): في هذه المرحلة قدمت المرأة أدبا خاصا بها متجاوزة المحاكاة والمعارضة ملتفتة إلى التجربة الأنثوية بوصفها مصدرا للفن المتنقل.[3] كما نددت بالسلطة الذكورية ومعارضة الفكر الخاص بها، وخلخلة مركزيته وإعادة الاعتبار للمهمش.

عمدت شوالتر من خلال هذا التقسيم إلى «تأسيس إطار أنثوي لتحليل أدب المرأة ووضع نماذج جديدة تستند إلى دراسة الخبرة الأنثوية، لا إلى تبني النماذج والنظريات الذكورية»[(4)].

---

[1]- زهرة جلاصي: النّص المؤنّث، دار سراس، تونس، د.ط، 2000، ص: 09.

[*] (1819-1880)، اسمها الحقيقي ماري آن إيفانس، روائية انجليزية، اختارت اسما قلميا ذكوريا(جورج إليوت)، لأنها أرادت أن تكون واثقة من أن تأخذ أعمالها محمل الجد ولتبتعد عن عالم الشهرة كي لا يتطرق أحد الى علاقتها مع الفيلسوف جورج هنري لويس الذي كان متزوجا في ذلك الوقت، نشرت أول رواية كاملة لها كانت بعنوان: أدام باد وحققت نجاحا كبيرا في تلك الفترة، بتاريخ: 2019/08/16، الساعة: 11:00 http://www.ar.wikipedia.org .

[1]- حفناوي بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة "ترويض النص وتقويض الخطاب"، أمانة عمان للنشر، عمان – الأردن، ط1، 2007، ص: 160.

- ظبية خميس: الذات الأنثوية من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي، دار الهدى، دمشق _ سوريا، ط1، 1997، ص: 36.

- نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الاجتماعية والإنسانية، ط1، 1996، ص: 284.

[2]-حفناوي بعلي: مسارات النقد ومدارات مابعد الحداثة، ص: 160.

[3]- المرجع نفسه، ص: 284.

[4]- سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ص: 199.

ليختلف بذلك ترتيب المصطلحات وتدريجاتها، ف"توريل موي"وضعت المصطلحات كالآتي: الحركة النسائية، الأنثوية، النسوية، أما شوالتر رتبتها كالآتي: المؤنث، النسوي، الأنثوي، مخالفة بذلك ترتيب الأولى في جعل مصطلح أنثوي مرتبط بالتجربة الأنثوية ومصدر للإبداع، عكس توريل التي ربطته بالطبيعة البيولوجية. ومن أهم الكتابات التي ترتبط بمرحلة الأنثوية حسب تقسيم شوالتر، نجد: كتابات **"دورثي ريتشاردسون؛Dorothy Richardson"**في روايتها(**الحج**)وكتابات**"فرجينيا وولف؛ Virginia Woolf"** التي أعلنت فيها رفضها للحتمية البيولوجية من خلال كتابها **(غرفة تخص المرء وحده)** الذي أصدرته عام **(1929)**، والذي ناقشت فيه كتابة النّساء، معلنة في مقولتها «العقل تام الذكورية ربما لاينتج شيئا أكثر من العقل تام الأنثوية»[1]. أي التركيز على الوعي النسوي الجديد وإبراز قيمة الكتابة النسوية.

كان لشوالتر الدور الأكبر في هذه التقسيمات، من خلال كتابها **(النقد النسائي الجديد)** الذي صدر عام**(1986)** والذي صرحت فيه بأن الكتابة النسائية هي «نقش جسد الأنثى واختلافها على اللغة والنص»[2]، لذا فالأدب النسائي هو «البناء الخيالي لجسد الأنثى باعتباره الموقع المميز للكتابة»[3]، أي أنه متعلق بالجانب البيولوجي الجسدي، فيصبح الجسد المصدر الأول للكتابة، وهو ما ساهمت "هيلين سيكسو" في التأكيد عليه ومقاومة البنية الفكرية الأبوية، ومناهضة فكرة الهيمنة الذكورية على عالمها الذي أظهره الجسد الأنثوي كموضوع يتناوله الرجل في ثقافته[4]. واستمر هذا التفكير مع الكثير من الكاتبات اللواتي اتخذن من هذا الطرحموضوعا لكتاباتهن، وموضعا لاسترجاع حريتهن.

في حين نجد الأدب النسوي يعبر عن واقع المرأة بشكل واقعي، تبنت فيه المرأة الكاتبة أسلوبا مخالفا ساعدها في الكشف عن التجارب والحقائق التي كانت تعيشها، والاهتمام بنقد الثقافة الأبوية السائدة.

---

[1]– فرجينيا وولف: جيوب مثقلة بالحجارة ورواية لم تكتب بعد، تر/نقد: فاطمة ناعوت، مرا: ماهر شفيق فريد، ط1، 2004، ص: 61.

[2]– محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة "دراسة معجم انجليزي – عربي"، الشركة المصرية العالمية، القاهرة – مصر، ط3، 2003، ص: 24.

[3]– بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوي، مر: جابر عصفور، المجتمع الثقافي، أبو ظبي – الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1995، ص: 323.

[4]– عبد الغفار العطوي: ثقافة الجسد "قراءة في السرد النسوي العربي"، مؤسسة الشباب، بغداد – العراق، ط1، 2013، ص: 10.

في حين الكتابة النسائية تأثرت بكتابة الرجل في الموضوعات والقضايا العامة[1]. يبقى الاختلاف في تبني المصطلح الأشمل قائما، حتى لو اختلفت المصطلحات وتنوعت سيبقى الأدب الذي تكتبه المرأة، أدبا معبرا عن الحالات المأزومة التي عاشتها والتي تعيشها، والتطلع إلى معالجتها مع تقديم صورة متحررة حسب أفكار النسوية الغربية مؤسسة لنفسها كيانا جديدا في كل المجالات بعيدا عن المركزية الذكورية وتحقيق أنموذج المرأة القيادية.

4.الحركة النقدية الأنثوية الغربية:

ظهرت هذه الحركة منذ ثلاثين عاما تقريبا ضمن إطار الحركة الأنثوية التي تناولت أفكار ونظريات مؤرّخة للنقد الأنثوي وطرح موضوعات ارتبطت بالمعرفة الأنثوية المتمثلة في: نسوية الثقافة والآداب والفنون، نسوية العلم، النسوية الإيكولوجية والبيئية، نسوية مابعد الاستعمار، النسوية النفسية، النسوية الاشتراكية، النسوية الزنجية، و نسوية مابعد الحداثة أو مابعد النسوية[2]، مقدمة المسائل النسوية والكتابات التي تنتمي إلى المرأة في إطار الدفاع عنها ومقاومة الاضطهاد والتهميش الذي كانت تعاني منه.

كما أن اقتران مصطلح نقد بكلمة أنثوي يضفي دلالات كبيرة في هذا المجال، مما يضع القارئ الباحث أمام مجموعة من التساؤلات أهمها:

ما النقد الأنثوي؟ ما هي الخصائص التي تميزه وماهي التقسيمات التي فرضتها عليه الحركة الأنثوية؟ هل منح المرأة رؤية جديدة في النظر لذاتها وثقافتها أم أنها بقيت مشدودة إلى النظرة المركزية؟

يعد النقد الأنثوي «أحد فروع المعرفة التي تتلاقى فيها تيارات مختلفة من العلوم والتي تعتمد على فكرة النوع كشريحة أساسية في الخبرة المتلقاة»[(3)]. مشكلا بذلك حركة تسمى **حركة النقد الأنثوي(Feminist Criticism)**، والتي ابتدأت مع الحركة الاحتجاجية التي أقامتها الحركة الأنثوية دفاعا عن حقوقها والوقوف في وجه التمييز الذكوري الذي يلاحقها. والتي كان لها دورا كبيرا في مساندة المرأة، بدأ هذا النقد بالاهتمام بكل ما تكتبه المرأة، والتطرق إلى الأساليب والآليات التي تستخدمها، وفحص المواضيع التي تشكل صميم كتاباتها مع التركيز على الدور الذي تمثله في النصوص.

---

[1]– عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية، دار المكان، الرباط – المغرب، ط1، 2011، ص: 60.

[2]–حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، ص: 29.

[3]– ظبية خميس: الذات الأنثوية من خلال شاعرات الخليج العربي، ص: 31.

خاصة وأن المعالم المميزة لهذا النوع من الخطابات أنه يقدم نفسه على أنه يتحدث عن النساء الحقيقيات مسجلا تجاربهن الخاصة ومدى ارتباطهن بواقعهن المعاش، مبتعدا عن إنتاج الصور التقليدية للمرأة، ومن جهة أخرى له القدرة على أن ينقد ذاته، لأن الفكر الذي لا ينقد ذاته لا يمكنه، في المحصلة النهائية أن يحمل إمكانات تحررية[1].

لهذا جاءت الكتابة الأنثوية متنوعة، ولم تفهم كظاهرة عابرة من خلال منتج الجنس، لكن كواقع أساسي محدد باستمرار وبشكل أكثر وضوحا، مما أحدث نقلة نوعية في قضية الإفصاح عن المرأة، التي لم تعد بحاجة إلى رجل يعبر عن الوضع الذي تعيشه، بل اتخذت زاوية جديدة وصوتا مختلفا للتقاليد الأدبية[2]. من هنا بدأت خلخلة القوة المركزية الذكورية، إذ لم يعد لها المكانة الأكبر التي كانت تحتلها من قبل «بسبب العمل النقدي والضخم للحركة النسوية»[(3)]. المتمثلة في النقد الأنثوي الذي سعى إلى فك وإزالة الغموض من كل الأسئلة التي خيمت على العلاقات بين التناص والجنس، النوع والجندر، الهوية النفسية والسلطة الثقافية، محاولا من خلالها تحرير دلالات جديدة وطرح أسئلة مختلفة، ساعيا إلى تقديم إنجازات معينة من قبل المرأة كمؤلف، وإمكانية تطبيقها[4]، وعرض هويتها الخاصة والعلاقات التي تربطها بمجالها الثقافي والاجتماعي والتجارب المساهمة في صنع هذه الهوية.

قدمته إلين شوالتر على أنه نقدا «يصف طرق تصوير المرأة في النصوص التي يكتبها الرجل، أو حذفها هذه الصورة منها. ومن ثم، فإن النقد النسوي، يهتم بدراسة كيفية تأثر جمهور القارئات بالصور الاختزالية أو الإقصائية للمرأة»[(5)] مقسمة إياه إلى قسمين، اختص القسم الأول بالمرأة كقارئة، مصورا إياها على أنها مستهلكة لأدب الرجال، مشكلا صورة نمطية للنساء، وأطلقت عليه اسم **(نقد نسوي؛ Feminist Critique)** في كتابها **(نحو بلاغة نسوية)**الذي صدر عام **(1979)**، واصفة فيه النصوص التي كتبها

---

[1]–جولي ستيفنس: روايات نسوية "نقد مفهوم" المرأة غير الغربية في الكتابات النسوية عند الهند ، ضمن: هدى الصدة وآخرون: أصوات بديلة"المرأة والعرق والوطن في العالم الثالث"، تح/تق: هدى الصدة، تر: هالة كمال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة–مصر، ط1، 2002، ص: 143.

[2]– نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص: 657.

[3]– بيير بورديو: الهيمنة الذكورية، تر: سليم قعفراني، مر: ماهر تريمش، المنظمة العربية للترجمة، بيروت – لبنان، ط1، 2009، ص: 134.

[4]– Elain Showalter : Feminist Criticism in the Wilderness, The University of Chicago Press P.P : 182-183.

[5]–حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، ص: 30.

الرجل، هذا النوع من النقد تميز بالمحدودية على الرغم من فائدته، مؤكدة أن دراسة القوالب النمطية لصورة المرأة، والتحيز لجنس الرجل عند النقاد الرجال والأدوار التي تلعبها المرأة في تاريخ الأدب، يشكل صورة جزئية عما تشعر به المرأة وتعايشه، من هنا جاءت دعوتها لإيجاد نوع آخر من النقد وهو القسم الثاني الذي يعنى بالمرأة الكاتبة والمنتجة للنص، يضم في اهتماماته الديناميكية المعنوية الإبداعية الأنثوية والعمل الجماعي لمهنة المرأة الأدبية، والتركيز على التيمات الأنثوية مع إظهار عبقرية البناء الأدبي الأنثوي مطلقة عليه مصطلح (**النقد النسائي الجنثوي ؛Gynocruticism**)[1]، ويعنى على وجه التحديد بإنتاج الأنثى من كافة الوجوه: الحوافز النفسية، والتحليل والتأويل والأشكال الأدبية، وباختصار هو نقد متمركز حول المرأة.[2]

في منتصف القرن العشرين أصبح النوع الثاني من النقد، اتجاها نقديا، اختلفت فيه الاتجاهات والأفكار المطروحة، وبرز فيه: الاتجاه الفرنسي، والإنجليزي والأمريكي، هذا الأخير سعى لخلق أرضية للمرأة ضمن جهود الناقدات الأمريكيات، وذلك من خلال التركيز على المهارات الفكرية النقدية، مؤكدا على قيمة تجربة المرأة، معتمدا على نظرية اللغة باعتبارها صورة شفافة، في حين الاتجاه البريطاني ركز على التجربة الأنثوية في حد ذاتها بغض النظر عن كونها تجربة أولا، فهناك مفهوم لثقافة نسائية مشتركة والحوار لا يدور في التيار البريطاني حول طبيعة الأدب بل يرتبط بطبيعة القرارات السياسية التي تجعل العمل متحررا نسائيا مركزا على قضايا متصلة بالعائلة والفضاء الشخصي أكثر من المواضيع المتصلة بالمخيلة أو الاختلاف[3]، فظهر النقد الأنثوي متحررا من القيم الذكوري، محاولا«التركيز على العالم المرئي حديثا للثقافة الأنثوية، يكون النقد النسائي مرتبطا بالبحث النسوي في التاريخ والأنثروبولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع، التي طورت كلها فرضيات ثقافة فرعية أنثوية»[(4)].

---

[1]–المرجع السابق، ص: 53.

[2]– يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة – مصر، ط1، 1994، ص: 43.

– ظبية خميس: الذات الأنثوية، ص، ص: 22،35.

– سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ص، ص: 339 ، 362.

[3]– المرجع السابق، ص: 262.

– بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، ص: 322.

– ظبية خميس: الذات الأنثوية، ص: 34.

[4]– ماري إيجلتون: نظرية الأدب النسوي، تر: عدنان حسن، رنا بشور، دار الحوار، اللاذقية – سوريا، ط1، 2016، ص: 361.

كل هذه الاتجاهات أكدت على فكرة واحدة، ألا وهي ضرورة مواصلة المرأة مشوارها الفكري النقدي الذي بدأ في مجال السياسة منتقلا إلى مجال الأدب والنقد وفق منظور أنثوي خالص.

انطلاقا مما سبق يمكن إجمال القول في مسارات وتطورات هذا النوع من النقد كالآتي[1]:

-تجليات المؤنث في الخطابات الكلاسيكية، اصطبغت بصبغة الحط من شأن المرأة، وتهميش دورها.

-تبلور مصطلح الأنثوية في أحضان الفكر السياسي التحرري أولا ثم الارتباط بالمجال الأدبي والنقدي ثانيا.

-تميز هذا النوع من النقد في مرحلته الأولى بمحاكاته للقيم الجمالية السائدة، أما الثانية طمح فيها للمساواة، وأخيرا تمثل وعي المرأة بذاتها وقدراتها.

-الكشف عن صوت الأنثى في تاريخ الفكر والإبداعالإنساني وإثبات الإسهامات الحضارية للمرأة.

-ظهور مصطلح الجندر وتأسيس مبدأ الهوية الأنثوية في قراءة النصوص.

ثانيا- الحركة الأنثوية عند العرب:

التطرق إلى واقع الأنثوية عند العرب يستوجب بالضرورة الوقوف عند الوضعيات المختلفة التي عاشتها الأنثى ابتداء من عصر الجاهلية وصولا إلى العصر الحديث، والمتتبع لهذا المسار يلحظ أن الأنثى العربية عاشت مراحلها الأولى في مجتمع جاهلي مغلق التفكير، تميّز بسلطة الذكر وتقديم المرأة في إطار ثقافة الوأد، وتغييب حضورها، لكن بمجي الإسلام بدأت الأنساق الجاهلية تختفي من خلال مناداة الله عز وجل بضرورة المساواة بينهما في قوله تعالى: «هُوَ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ وَجَعَلَ مِنْهَا زَوْجَهَا لِيَسْكُنَ إِلَيْهَا» (سورة الأعراف، الأية: 189)، مؤسسا بين الجنسين علاقة مساواة، والأصل في الشرع التساوي بينهما في الخلق، وتحريمه للوأد[2]، مانحا إياها حضورا ومكانة في مجال الشؤون العامة والحياة الاجتماعية، مؤكدا على أنها جزء لا يتجزأ من حياة المجتمع الإسلامي، مقدما«رؤية تراعي الجنسين ومطالبهما وتتعامل بحساسية محمودة مع المرأة بتأكيد دورها لتحقيق المساواة الإيمانية لها، رؤية

[1]- حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، ص،ص: 42، 43.

[2]- زينب المعادي: المرأة بين الثقافي والمقدس، الفنك للنشر، الدار البيضاء – المغرب، د.ط، 1992، ص: 65.

أقرت خصوصية مشكلات المرأة ولكنها في الوقت نفسه تسعى إلى دمج النساء وانخراطهن في صفوف المجتمع بعدالة وبدون تفريق»[1] والقضاء على المفاهيم التي جاءت بها الديانات السابقة والتي جعلت من المرأة أصل الخطيئة واعتبار هذه الرؤية بمثابة «قاعدة عامة في التعامل مع كل ماهو نسوي بمنظار النقص والتحقير»[2].

فكان القرآن الكريم المدافع الأول عن كرامة المرأة ووجودها من خلال ثلاثة مبادئ أساسية متمثلة في: وحدة الأصل: باعتبارها شقا أساسيا في تركيبة الإنسان، وحدة الخطاب التكليفي: كليهما(المرأة والرجل) حقيق بتحمل مسؤولية التكليف، الخطأ المشترك: التأكيد على الضعف الفطري الذي يملكه الفرد البشري دون تمييز بين الذكر والأنثى[3]، لكن مع تطور الزمن وانفتاح العالم العربي على العالم الغربي تحولت المرأة إلى منافس أكبر للرجل في جميع المجالات، مطالبة بالمساواة الفعلية بين الجنسين، مبتعدة عن النموذج الأعلى الذي رسمه لها الإسلام مواكبة موجة التحرر التي نادت بها المرأة الغربية التي خرجت من دائرة التهميش والعبودية، رغم ذلك لم تتخلص منها، إذ بقيت محاصرة بالهيمنة لتخرج من سجن الموؤودة وتدخل إلى سجن المغبونة، ولتمارس عليها مرة أخرى سياسة طعن تندرج تحت عنف هادئ بنيوي ومؤسس، ينفي إنسانية الأنثى، واضعا إياها في خانة المستثنى والمهمش[4]. واستمرار الصراع بين القيم الموروثة التي تخلت عنها واعتبرتها «تارة لغزا، وكائنا عجيبا، وأخرى رمزا للغواية والإغراء، إنها عورة»[5] وبين القيم الجديدة التي «تعتمد الكذب والتحريف والخداع وتجعل من الحقيقة خلودا وثباتا لايمكن زعزعتها»[6] أعلت من شأنها ظاهريا وزعزعت كيانها الداخلي.

---

[1]– أميمة أبو بكر، شيرين شكري: المرأة والجندر، ص: 16.

[2]– ليلى محمد بلخير: قضايا المرأة في زمن العولمة، ص: 31.

[3]– المرجع نفسه، ص: 32.

[4]– عمر سيد العزيز السيف: الرجل في شعر المرأة "دراسة تحليلية للشعر النسوي القديم وتمثلات الحضور الذكوري فيه"، الانتشار العربي للنشر، بيروت – لبنان، ط1، 2008، ص: 24.

– عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ج1، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط3، 2006، ص، ص: 10 ، 11.

– هادي العلوي: فصول عن المرأة، دار الكنوز الأدبية، بيروت – لبنان، ط1، 1996، ص، ص: 19، 20.

– رجاء بن سلامة: بنيان الفحولة "أبحاث في المذكر والمؤنث"، ص: 86.

[5]–عبد القادر عرابي: المرأة العربية بين التقليد والتجديد، ضمن: مريم سليم و آخرون: المرأة العربية بين ثقل الواقع وتطلعات التحرر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت–لبنان، ط1، 1991، ص: 39.

[6]– عبد الوهاب المسيري، فتحي التركي: الحداثة ومابعد الحداثة، دار الفكر، دمشق–سوريا، ط3، 2010، ص: 308.

ثارت المرأة المثقفة على هذه الأوضاع، حاملة شعار الدفاع عن كل امرأة، مؤسسة جمعيات نسوية، متوجهةإلى الكتابة كأسلوب أساسي لمعالجة قضاياها، وبناء على هذا سيتم التطرق إلى ظهور الرواية الأنثوية العربية وإشكالية المصطلح، وأخيرا موقف النقد العربي من الكتابات الأنثوية .

1. الرواية الأنثوية العربية:

تعمل الرواية على إثارة أسئلة تعالج الواقع، والإفصاح عن المسكوت عنه والمهمش مع إعادة النظر في بعض القضايا المطروحة، فوجدت الأنثى الكاتبة ملاذها الأول والأخير في هذا الجنس الأدبي للتحرر من القيود الذكورية، وإبراز صوتها المغيب، ومنه شكلت الرواية «وثيقة اجتماعية أقرب إلى أن تكون صرخة ملتاعة فيها كثير من الصدق والحرارة»[1]. مركزة فيها على الرؤى التي تنتابها، مدافعة عن حقوقها، والأهم من ذلك التركيز على هويتها التي اضمحلت منذ زمن من خلال تبني منظور جديد ينظر للمرأة كذات فاعلة، منتجة للفعل السردي، مخالفة الرؤية الذكورية التي أنتجت الأنثى كجسد، والأنثى الرمز، والأنثى الروح، معلنة بداية الكتابة الأنثوية(Feminist Writing) التي تكتب من أجل حسم تناقض وجودي مع المجتمع الذكوري الذي شكلها، وتارة تكتب للحديث عن نفسها أو الأصح للبحث عنها، لأنها ضاعت جراء عملية التنشئة التي سعت لتجعل منها جسدا للمتعة والتبادل[2]، من هنا يبدأ الحديث عن مسار تشكل الرواية الأنثوية العربية التي تعالج قضايا متنوعة.

كانت البدايات الأولى على يد كاتبات لبنانيات وسوريات ومصريات، شكلن اللبنة الأساسية لبروز هذا النوع من الكتابات، وعلى رأسهن**"عائشة التيمورية"**بروايتها **(نتائج الأحوال)،(1885)**، و**"زينب فواز"** بـ**(حسن العواقب)،(1899)**، إذ يؤكد معظم الباحثين والمهتمين بالكتابات الأنثوية على الأهمية الاجتماعية لعائشة التيمورية وحضورها الأدبي المتميز، التي تميزت بخروجها عن الدور التقليدي للمرأة (المنزل وواجباته) معاصرة بذلك زينب فواز التي كانت الأساس لانطلاق النهضة النسائية في مصر مع نهاية القرن التاسع عشر، ودورها البارز في تحسين أوضاع النساء ليس في ديار العالم الغربي فقط، بل

---

[1]– نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى، ص: 21.

[2]– الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة "قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى"، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ط1، 2001، ص: 05.

– محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف "في المرأة، الكتابة والهامش"، إفريقيا للنشر، الدار البيضاء – المغرب، د.ط، د.ت، ص: 58.

في العالم بأكمله، والدليل على ذلك مناهضتها لقرار مؤتمر الاتحاد النسائي العالمي في سنتياغو**(1893)** الذي رمى إلى تحديد تعليم المرأة وفق حاجات ومعالجتها.[1]

إضافة إلى الروائية "عفيفة كرم" التي برعت في هذا الفن، وطرحت فيه قضايا المرأة وساندتها في ذلك كل من: **"إليس البستاني"، "فريدة عطية"** وغيرهن من الكاتبات اللواتي تلونت كتاباتهن واصطبغت بصبغة اجتماعية مناهضة للمرأة، ومنه بدأت نبرة الخطاب الأنثوي تظهر بتجاوز ذلك التضييق الذي كان يمارس عليها والتناقضات التي تبناها الخطاب الذكوري من خلال رفع شعارات ظاهرية تنادي بحق المرأة في التعليم ومواصلة الحياة على وتيرة واحدة مع الرجل.[2]

في النصف الثاني من القرن العشرين ظهرت روائيات عربيات، أكدن على التجربة الأنثوية ورسخن المبادئ التي أردن إيصالها للمجتمع، محاولات القضاء على الهيمنة والسلطوية، نذكر منهن: ليلى بعلبكي، كوليت خوري، سحر خليفة، غادة السمان وغيرهن، حاولن من خلال تجربتهن عرض قضايا الأنثى العربية و«محاولة إثبات الذات وتجاوز المنقصة التي أفرزتها الذهنية الرجالية في واقعنا والتي مازالت تحركها أعراف وتقاليد ماأنزل الله بها من سلطان»[(3)].وتغيير واقعها السلبي بكل الطرق، خاصة وأنها نالت قسطا من الثقافة والوعي جعلها تتمرد، وتثور ثورة عنيفة لا على المجتمع الذي وضعها في زاوية الأنوثة نفسها، وكأنها هي السبب في الوضع المزري الذي تعيشه، لأنها عندما ترى خضوع بنات جنسها وخنوعهن واستلابهن واستسلامهن، تثور على جماعة النساء، وتنظر إليهن بدونية[4].مما رسخ لديها فكرة المقاومة وإثبات الذات، وكسر جميع الحواجز مدافعة عن قضيتها المصيرية، وتفكيك البنية النفسانية والفكرية والعرفية والسلوكية في لا وعي المرأة وأطراف الصراع الأخرى: الرجل والذات والمؤسسة الاجتماعية[5].

---

[1]– نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى، ص: 269.

– ليلى بلخير: الإبداع الروائي النسوي بين وعي الذات ووعي الكتابة، مجلة البيان، ع 496، رابطة الأدباء الكويتيين، نوفمبر 2011، ص، ص: 10 ، 11.

[2]– المرجعنفسه، ص: 12.

– محمد معتصم: المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 2004، ص: 13.

[3]– ليلى بلخير: قضايا المرأة في زمن العولمة، ص: 52.

[4]– إيمان القاضي: الرواية النسوية في بلاد الشام "السمات الهندسية والفنية (1950–1985)"، الأماني للنشر، دمشق – سوريا، ط1، 1992، ص: 33.

[5]– ليلى بلخير: الإبداع النسوي الروائي بين وعي الذات ووعي الكتابة، ص: 22.

مثل هذا الطرح مجموعة من الكاتبات المغربيات (المغرب العربي) اللواتي برزن في العقدين الأخيرين من القرن العشرين أمثال: "حنان الشيخ" التي رأت في العمل إمكانية يحقق من خلالها الفرد استقلاليته هذا من جهة، وواجهة للنضال من جهة أخرى. لذا وجب على المرأة أن تعمل وتناضل حتى تنقذ ذاتها من أغلال المجتمع ورقابته عليها ومطالبتها بدور الأنثى الأزلي أولا وقبل كل شيء، وتكون امرأة ذات قضية، وهو ما أكدت عليه القاصة "خناثة بنونة" والروائية "أحلام مستغانمي"، وغيرهن من الروائيات اللواتي ذهبن إلى النص كي يمارسن حريتهن المفقودة ويبحثن عن أفق أوسع يكسر صنم الهيمنة الذكورية، مفجرات المناطق المطمورة في الذاكرة، متلاحمات مع النص المكتوب الذي يعزي واقعهن، وليغدو الحبر الأسود سبيلا للخروج من أسر الذات عبر استعماله في الكتابة.[1]والبحث عن ذاتها المغيبةفي ظل سيطرة الآخر.

هذه الأسماء الروائية أكدت وجود كتابات أنثوية عربية جديرة بالمناقشة والتفصيل في جزئياتها والتوغل في تكويناتها، كتابات حداثية تجاوزت مراحل الكتابة التقليدية الرومانسية، معايشة مراحل الاغتراب المعاصر التي تمر بها الذات الإنسانية (الأنثى) المواجهة لمؤسسات تقل أمامها مساحة الإنسان ويتضاءل دوره[2]. حاولت من خلالها كشف الواقع الأنثوي، موافقة مقولة "سيمون ديبوفوار": «نحن النساء نعرف خيرا من الرجال عالم المرأة لأننا مرتبطات الجذور به، ونحن أقدر على إدراك ما معنى أن يكون الإنسان امرأة»[(3)].

ومنه فالأدب الأنثوي يعالج واقع الأنثى ملما بمعظم مشاكلها، في حين نجد أن هذا المصطلح واجه إشكاليات عديدة في الساحة النقدية مما جعله متأرجحا بين القبول والرفض، كما واجهت الخطابات الإبداعية والفكرية الأنثوية العربية نقدا من قبل بعض الباحثات العربيات ورفضها رفضا تاما لوجود مجموعة من الأفكار الغربية التي لاتناسب طبيعة المرأة المسلمة، ونادين بإرساء فكر نسوي إسلامي أو

[1]– محمد معتصم: المرأة والسرد، ص: 22.

– إيمان القاضي: الرواية النسوية في بلاد الشام، ص: 55.

– الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة "قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى"، ص: 02.

[2]– وجدان الصائغ: الأنثى ومرايا النص "مقاربات تأويلية لبلاغة الخطاب النسوي المعاصر"، نينوى للنشر، دمشق – سوريا، ط1، 2004، ص: 257.

– سيد محمد قطب: في أدب المرأة، الشركة المصرية العالمية، القاهرة – مصر، ط1، 2000، ص، ص: 104، 105.

[3]– إيمان القاضي: الرواية النسوية في بلاد الشام، ص: 56.

مايعرف ب:(**النسويةالإسلامية**[*]؛ **Islamic Feminism**)، جاعلات من القرآن والسنة مرتكزات لفكرهن ومرجعية له، متسائلات: لماذا تبنت المرأة المسلمة الأنموذج النسوي الغربي مع أن«الإسلام لايشكل مشكلة للنساء، بل يمنحهن الحقوق والامتيازات. وتبعا لذلك فإن هدفهن الأعم يتمثل في نشر التعريف بتلك الحقوق والعمل على احترامها وتطبيقها من قبل الجميع، بمعنى آخر فإن سبب معاناة النساء لايكمن في الإسلام ولكن في الجهل به وفي التفسيرات الخاطئة له»[1]. هذا ما دفع بالمرأة العربية إلى إتباع المسار الغربي المتحرر.

2. إشكالية المصطلح:

تم التأكيد في الجزء الأول من هذا المدخل النظري أن مصطلح "الأدب الأنثوي" ذو نشأة غربية، واكب الحركة الأنثوية الغربية، مما يعني أن المصطلح انتقل من بيئة غربية إلى بيئة عربية عن طريق النهضة والانفتاح الفكري على الساحة النقدية الغربية. وأكدت الناقدة "يمنى العيد" على ذلك بقولها: «إن

---

[*]يعود هذا المصطلح إلى مطالع التسعينات في إيران مع مقالات الصحيفة النسائية(نساء) التي أسستها في طهران في العام (1992)"شهلا شركت" وشاركت فيها كاتبات الصحيفة، وبخاصة: "أفسانة نجما باده، وزيبا مير حسيني"، ومن قبلهن استخدمته كاتبات تركيات: ياسمين أرات، وفريدة أكار، ونيلو فرغول بحيث وجهن اهتمامهن على وجه الخصوص الى الشرائع والقوانين التي تحكم المرأة وأوضاعها، كما استخدمت مي اليماني، الباحثة السعودية، المصطلح نفسه في كتابها المعنون ب: الإسلام والنسوية عام (1996)، أول ما انعكس عليه هذا المفهوم الجديد، هو محاولة تقديم قراءة جديدة للقرآن كمحاولة لتبيئته داخل السياق الإسلامي، وقامت العديد من الباحثات المسلمات بوصف ما وجدنه من مساواة جندرية في القرآن الكريم والعدالة الاجتماعية المرتبطة بها على أنها نسوية إسلامية ، واستخدمن الخطاب الإسلامي باعتباره خطابا أساسيا ، ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن القرآن الكريم أكد المساواة بين سائر بني البشر، بيد أن الفقه الذكوري انتهك المساواة بين الرجل والمرأة والتي بلغت أوجها في القرن التاسع العشر، وتشبعت بدرجة كبيرة بالأفكار الأبوية التي سادت تلك الفترة، وتكمن أولويات النسوية الإسلامية في التعامل المباشر مع النص المؤسس للإسلام؛ ألا وهو القران الكريم ثم سنة الرسول ﷺ، خاصة فيما يتعلق بأخلاقياته وسلوكه مع زوجاته وبناته والصحابيات، وهذان القطبان شكلا معا الأرضية التي انطلقت منها الباحثات للتصدي إلى بعض الأحكام الفقهية وتفنيدها إذا تم اكتشاف خطأ منهجي أو تناقض صارخ في الاستنتاجات التي بنت عليها الأحكام، وهدفها الأساسي أن تكون على وعي بالخطابات المعاصرة التي تنشأ فتكرس أفكارا متشددة ومحافظة ليس بالضرورة أنها تمت للأصول الإسلامية بصلة حقيقية، فتعيد مثلا إنتاج أفكار حداثية تعتبر المرأة الرمز لأوراق اعتمادها داخل دائرة النموذج الغربي للتحضر والتمدن، وهي رؤية تنبع من شعور دفين بالنقص.

–فهمي جدعان: خارج السرب"بحث في النسوية الإسلامية الرافضة وإغراءات الحرية"، الشبكة العربية للأبحاث، بيروت–لبنان، ط1، 2010، ص: 38.

– نورهان عبد الواحد: النسوية الإسلامية: إشكاليات المفهوم ومتطلبات الواقع، ضمن: زهور كرام وآخرون: النسوية الإسلامية،، إشر :بسّام الجمل، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط –المغرب، د.ط، 2016، ص،ص: 22، 23.

–أميمة أبو بكر، شيرين شكري: المرأة والجندر، ص: 82.

[1]– المرجع السابق، ص: 14.

استعمال مصطلح (الأدب الأنثوي) يعود في العالم العربي إلى مرحلة نهوض المجتمع، وهو ما استدعى تعليمها وأفسح لها من ثم إمكانية المشاركة في النشاطات الاجتماعية والثقافية والإنتاج الأدبي»[1].

هذا الانتقال للمصطلح، ساهم في اختلاف الآراء وتعدد المفاهيم والتسميات التي ترتبط به، لذا فالحديث عنه يطرح الكثير من التساؤلات أهمها: هل الكتابة الأنثوية تملك خصوصيات تميزها عن الكتابة الذكورية؟ وهل من الضروري ربط الأدب بنوع الجنس؟ أليس هناك كتابة ذكورية تندرج ضمن كتابة أنثوية؟

هذه التساؤلات جعلت المصطلح يتميز بالتعقيد والغموض، وحتى التسميات المتعددة (أدب نسوي، نسائي، أنثوي) ساهمت أكثر في حدة الإشكاليات، وهو ما يؤكد صعوبة تحديد المصطلح والتنظير له، مستندين في ذلك إلى الطرح الذي قدمته "زهوركرام" بأنه يصعب القبض على مفهوم محدد للكتابة النسائية، بسبب عدم تحديد مرجعيتها النظرية، واختلاف منطلقات النقاد في تحديد إطار اشتغالها، متسائلة: هل يعتبر الإبداع النسائي كل ما تكتبه المرأة؟ أم تلك الكتابات التي تعنى بموضوعات المرأة؟ أم أن الأمر متعلق بخصوصية فنية أدبية، قد يتوفر عليها الرجل كما المرأة؟.[2]

بحيث تم التطرق إلى العوامل التي ساعدت على ظهوره من بينها العوامل الاجتماعية والسياسية والثقافية. حاول بعض النقاد التفريق بين الكتابة النسوية والنسائية، كما تم ذلك في الساحة النقدية الغربية من قبل "إيلين شوالتر"، وفي الطريق نفسه سار "رضا الظاهر" الذي فرق بينهما على أساس أن الكتابة النسوية تتعلق بكل ما يكتبه النساء، من وجهة نظر النساء، سواء كانت هذه الكتابة من قبل النساء أو الرجال، أما المصطلح الثاني(الكتابة النسائية) يرتبط بالكتابة التي تعالج كل القضايا النسوية، مؤكدا على أن مصطلح النسوية لا يمكن أن تتبناه جميع النساء لأنه يندرج ضمن مصالح سياسية، وهذه التجربة ليست مشتركة بين جميع النساء.[3]

---

[1]– موقع ديوان العرب www.diwanalarab.com/article.php3?id-article:1543.p:2، بتاريخ: 2020/02/12 الساعة: 14:00.

[2]– زهور كرام: السرد النسائي العربي "مقاربة في المفهوم والخطاب"، المدارس للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 2004، ص: 65.

[3]– رضا الظاهر: غرفة فرجينيا وولف "دراسة في كتابة النساء"، دار الهدى، سوريا، ط1، 2004، ص: 10.

من خلال طرح "رضا الظاهر" يتأكد أن الأيديولوجيا هي التي تحكم رؤيته في الفصل بين المصطلحين، وقد سانده الناقد "عبد الله إبراهيم" في هذا التقديم بدليل قوله أن الكتابة النسائية، كتابة يترتب شأنها بمنأى عن فرضية الرؤية الأنثوية للعالم وللذات إلا بما يتسرب منها دون قصد مسبق، وقد تماثل كتابة الرجال في الموضوعات ومجموعة القضايا العامة، خاصة وأنها لا تتعلق بعالم المرأة فقط إنما تخص العالم المحيط بها بأكمله، في حين الثانية (الكتابة النسوية) تتقصد التعبير عن حال المرأة استنادا إلى تلك الرؤية –الأنثوية– في معاينتها للذات والعالم، ثم الاهتمام بنقد الثقافة الأبوية السائدة واعتبار جسد المرأة مكونا جوهريا في الكتابة، محاولة بلورة المفاهيم الأنثوية من خلال عملية السد[1]. ورغم الخصوصية التي يتمتع بها الإنتاج الأدبي للمرأة، إلا أنه لايفضي بالضرورة إلى تقسيم الإبداع على أساس جنسي.

الأدب الأنثوي هو ذلك الأدب الذي «يتضمن تلك الأعمال التي تتحدث عن المرأة وتلك التي تكتب من قبل مؤلفات، ويعني جميع الأعمال الأدبية التي تكتبها النساء سواء أكانت مواضيعها عن المرأة أم لا؟ هو الأدب الذي يكتب عن المرأة سواء أكان المؤلف رجلا أوامرأة»[(2)].الطرح الأول من هذا المفهوم لايهمل مؤلفة النص والموضوع الخاص بها، في حين الطرح الثاني يختص بالمؤلفة أيا كان موضوع عملها الأدبي، أما الطرح الأخير يركز على الموضوع النسوي ويهمل المؤلفة ليدخل الرجل في ذلك المفهوم على حد قول حاتم الصكر.

وهناك العديد من الآراء والطروحات النظرية التي تطرقت إلى إشكالية المصطلح، لكن يبقى عدم الاتفاق على مصطلح واحد راجع إلى البيئة الغربية التي ظهر فيها هذا المصطلح.

3. الآراء النقدية العربية:

نظرا لتطرق الكثير من الدراسات إلى هذه الآراء والمواقف بالشرح والتفصيل، حاولت الوقوف عند أهم وجهات النظر التي تعرضت لهذا المصطلح، وجعلته يتأرجح بين القبول والرفض، والانتقادات التي ترفض

[1]– عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية،ص: 60.

[2]– حاتم الصكر: انفجار الصمت، ص،ص: 11، 12.

هذه التسمية والتي تؤكد على أنه لا وجود لتحديد جنس الكتابة، لأن «الفكر الإنساني ينتج عن وحدة حية هي مخ الإنسان، وهذه الوحدة لا تختلف في طرائق التفكير إلا لبيان الفروق الفردية»[1].

الظروف التي يعيش فيها الرجل هي نفسها التي تعيش فيها المرأة، لكن الانتقاد الذي نوجهه لهذا الطرح، أن الرجل يعيش في مجتمع كل القوانين فيه لصالحه، مجتمع قائم على السيطرة والسلطة المركزية، في حين المرأة تحاول من خلال فعل الكتابة عرض صورتها النمطية وتحقيق وجودها المغيب، معظم النقاد أكدوا على أن الكتابة يجب أن تكون على أساس الموضوعات المطروحة فيها،على «اعتقاد بأن الإنتاج الأدبي للمرأة يعكس بالضرورة مشكلاتها الخاصة وهذا هو المسوغ الوحيد الذي يمكن أن يكسب مصطلح الأدب النسائي مشروعيته النقدية»[2].

أما الناقدة "يمنى العيد" ترى «أن أدب المرأة يتصف برؤيا محدودة لأنه يتمركز حول عالم الذات، عن طريق التعبير عن همومها بلهجة استسلامية من أجل البحث عن الحرية، ورفض السلطة الذكورية»[3]. ومنه يكون هذا الأدب مرتبطا بمشاكل الأنثى وخصوصيتها التابعة لعالمها الذاتي، ولا تعترف إلا بوجود «نتاج ثوري يلغي مقولة التمييز بين الأدب النسائي والأدب النسوي، كما يلغي مقولة الخصوصية النسائية كطبيعة تعيق مساهمتها في ميادين الإنتاج الاجتماعي والتي منها الأدب»[4].

فالأدب النسائي بنظرهم لا يكتسب المشروعية النقدية إلا إذا كان مرآة للمشاكل الخاصة بالمرأة، وهذا راجع إلى «الغموض الذي ينسحب على وجهات النظر المقدمة لمفهوم مصطلح الأدب النسائي، وهو آت من عدم تحديد وتعريف كلمة نسائي التي تحمل دلالات مشحونة بالمفهوم الحريمي الاحتقاري وهذا مايدفع المبدعات إلى النفور منه على حساب هويتهن»[5].

تتواصل الرؤية الرافضة لهذا المصطلح من قبل الباحث "عبد العاطي كيوان"مؤكّدا أنه لا يوجد فرق بين الإبداع النسائي والرجالي، إذ هو شكل أزلي واحد بصرف النظر عن نوع مبدعه، ولا يشترط فيه

---

[1]– طيبة أحمد إبراهيم: تطابق الصور في متوازي الأعمال الروائية للمرأة والرجل، عالم الفكر، ع2، مج 32، الكويت، 2003، ص: 227.

[2]– رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة "الاختلاف وبلاغة الخصوصية"، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2002، ص: 78.

[3]– المرجعالسابق، ص: 76.

[4]– المرجعنفسه، ص: 77.

[5]–زهرة الجلاصي: النص المؤنث، ص: 10.

التذكير أو التأنيث، وأن ما يطلق عليه بالأدب النسائي مصطلح لم يتبلور بعد ولن يتبلور[1]. متفقا في ذلك مع الناقدة زهرة الجلّاصي «لاوجود لنص مؤنث أو مذكر لأنه فعل الكتابة واحد لا يتجزأ»[(2)]

في حين ذهب"إدوارد سعيد" إلى أن الأدب الذي تكتبه المرأة يسمى ببساطة: كتابة المرأة، أو الأدب النسوي، أما الأدب الذي يعبر عن موقف محدد عقائدي بما يعتقد به صاحبه أو تعتقد صاحبته بأنه سمات خاصة بالأنثى ورؤيا للعالم وموقعها فيه، فإنه يسميه أدبا أنثويا، وما يعنيه هذا التمييز، هو أن النقد الأنثوي قد يكتبه الرجل لا الأنثى، أما الأدب النسوي فهو من إنتاج امرأة تحديدا، موازيا للأدب الذي يكتبه الرجل.[3]

هناك مجموعة من النقاد رفضوا مصطلح الكتابة الأنثوية، من بينهم: "نازك الأعرج"«واعتبار المؤنث علامة جنسية محملة بإيحاءات ومحمولات أيديولوجية صدامية تستفز الجميع، بما في ذلك المرأة الكاتبة، لذلك تتفق أغلب الكاتبات على رفض مفهوم الأنوثة في الكتابة ويتمسكن بالتبرئ منها»[(4)]

أما الكاتبات تراوح موقفهن بين الرفض والقبول، خاصة وأن هذا المصطلح يقف في طريق الثقافة الذكورية المهيمنة، فالأديبة "غادة السمان" ترفض هذا المصطلح؛ لأن التسمية في نظرها نابعة من الأسلوب الشرقي في التفكير وقياسا على المبدأ القائل: الرجال قوامون على النساء، فخرج النقاد بقاعدة تقول أن: الأدب الرجالي قوام على الأدب النسائي وإما أن تكون التسمية، الأدب النسائي انعكاسا لواقع تتجسد في كون أن أكثر نتاج الأدبيات قبل أعوام كان لا يدور إلا حول المرأة وحديتها وتمردها.[5]

لكن هذه الآراء والاختلافات التي تراوحت بين القبول والرفض تؤكد أن مصطلح النص المؤنث والأدب النسائي لا ينفصلان عن بعض، لأنه لايمكن أن يكون هناك «نص مؤنث منفصلا عن

---

[1]– عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفن والإسفاف "دراسة في السرد النسائي"، مركز الحضارة العربية، القاهرة – مصر، ط1 2003، ص: 13.

[2]– المرجع نفسه، ص: 08.

[3]– إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت – لبنان، ط2، 1998، ص، ص: 52 ، 59.

[4]– زهرة الجلاصي: النص المؤنث، ص: 09.

[5]– رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة، ص: 80.

النساء»[1]، رغم كل هذه الآراء التي قيلت في مجال الكتابة الأنثوية، إلا أنها اتسمت بميزات وخصائص مخالفة للكتابة الذكورية، أهمها، التمحور حول القضايا الشخصية التي تعيشها والبحث في الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي الذي يؤثر فيها ويتأثر بها.

كنتيجة لما تقدم في هذا المدخل النظري يمكن القول: إن مجال البحث الأنثوي بتوجهاته الفكرية والأدبية والنقدية رسم مسارا جديدا للمرأة مستقلا عن الأطر الخطابية الذكورية المختلفة والمهيمنة على المجالات الحياتية، معلنا بذلك ظهور امرأة جديدة معاصرة تعرف بالمرأة القيادية.

[1]– المرجع نفسه، ص: 13.

الفصل الأول

الفصل الأول: تمظهرات الراوي وصور الأنثى

تعمل المرأة العربية الكاتبة من خلال كتاباتها على تعرية الواقع ورفع الحجب والمغاليق، بحيث تتردد بين دواعي الفضول و إلزامات الحرج، وترتع في حقل المحسوس والسيكولوجيا[1]. إذ يتم من خلال هذه الأعمال السعي إلى عرض هوية جديدة ورؤية أنثوية معاصرة، وهذا ما سيتم البحث عنه انطلاقا من أعمال الروائية السورية "سمر يزبك" التي انطلقت دراستها الأدبية من منظور بنّاء، قدمت من خلاله الأنثى في إطار اجتماعي وسياسي وثقافي، وتسليط الضوء على الواقع السياسي الذي تعيشه سوريا الآن، والتركيز على الأنساق المفارقة التي شكلت هذا الواقع، و إبراز الصراع الذي تعيشه الأنثى ضمن تلك الأطر، محاولة تأكيد حضورها وإبراز الصوت الذي قتله تسلط المجتمع وقسوته، جاعلة منه سلطة مركزية.

حاولت الأنثى في الروايات المدروسة بسط سيطرتها على الخطاب الحكائي، وبث رؤيتها المعاصرة، والتأكيد على واقعية الأحداث وتقبلها من خلال زاوية نظر معينة. ويعد الراوي من أهم التقنيات السردية التي من خلالها تنطلق الرؤية إلى عالم الرواية، باعتباره محورا لها، فمن دون سارد لا توجد رواية، فهو الذي يقوم بتأطير الخطاب ككل[2]، وهو كل «محكي يتكون من طبقتين: نص السارد، ونص الشخصية»[(3)]. فلقد حظي الراوي باهتمام كبير من قبل النقاد، واختلاف واضح مما جعلهم يقومون بطرح التساؤل الآتي: هل الشخصية والراوي واحد في النص الروائي أم أن الراوي هو العنصر المهيمن في حركة العلاقات الروائية؟

ينطلق البحث من مجموعة طروحات نقدية، أولها رؤية الناقدة "يمنى العيد"التي أثبتت أن الراوي عنصر لا يمكن وضعه على مستوى التعادل الوظيفي مع بقية العناصر المكونة للعمل الروائي، لتميزه الوظيفي وإمساكه بكل لعبة القص، لكن هذه الهيمنة لا تعني أن الراوي ذو فعالية كلية ومطلقة تامة تلغي بشكل مطلق فاعلية العناصر الأخرى، بل تعني أن فعاليته تتحدد وظيفيا كفاعلية متميزة تقيم الاختلاف

---

[1]– زهرة جلاصي: النص المؤنث، ص: 29.

[2]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن–السرد–التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط3، 1997، ص:384.

[3]–جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989، ص: 106.

بين علاقة العناصر فيما بينها من جهة، وبين علاقة الراوي بهذه العناصر من جهة أخرى[1]. لتصبح العلاقة بينهما إلزامية، إذ أن حضور الطرف الأول يستلزم وجود الطرف الثاني.

التعرف على السارد يحتم علينا الإقرار بوجود مرافقه؛ أي الذي يوجه له الخطاب الملفوظ، هذا الظهور المتزامن لا يعدو أن يكون جزءا من القانون الدلائلي العام الذي يكون بمقتضاه "الأنا" و"الأنت" دوما مرتبطين أشد ارتباطا[2]. وتقديم وجهات نظر مختلفة تساهم في تحديد نوع الراوي، «المشار إليه في الملفوظ بواسطة علامات تحول التعرف عليه كالضمائر مثلا»[(3)]؛ أي مستخدما ضمائر مختلفة، أشهرها: الضمير الغائب، المتكلم، المخاطب، ويختلف الراوي الذي يروي بضمير الغائب عن الراوي الذي يروي بضمير المتكلم أو المخاطب، حيث يتجلى أحيانا «في صورة شاهد مشارك، أو غير مشارك، في الأحداث التي يرويها؛ فهو حينئذ يقص ما وقعت عليه عيناه، أو سمعته أذناه، وقد يجعله في صورة ناقل يحكي ما سمعه وحفظه عن رواة آخرين...»[(4)].

ومهما تعددت صور الراوي من عليم إلى شاهد إلى مشارك أو غير ذلك من الصور فإنه يبقى ينظر إليه على« أنه أداة أو تقنية يستخدمها القاص في تقديم العالم المصور (...) أداة للإدراك والوعي، وأداة للعرض، بالإضافة إلى ذلك، فإنه ذات لها مقوماتها الشخصية التي تؤثر –إيجابا أو سلبا– على طريقة الإدراك، وعلى طريقة العرض، وهو بهذا يقف في المنطقة التي تفصل بين المؤلف والشخصيات، والمنطقة التي تفصل بين القارئ والنص، والمنطقة التي تفصل بين العالم الفني المسجل في النص والصورة الخيالية للعالم نفسه عندما يتشكل من جديد في ذهن قارئ هذا النص»[(5)].

للراوي علاقة وثيقة بالشخصيات، حيث يصعب فصل مكون عن آخر إلا بغرض الدراسة، لأنها في الأصل تشكل بناء متلاحم العناصر والمكونات، بينما تتجلى وظيفة الضمائر في منح الشخصية فرصة

[1]-يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط1، 1990، ص:175،176.

[2]-محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 2001، ص:141.

[3]– زهرة جلاصي: النص المؤنث، ص: 33.

[4]–عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة– مصر، ط1، 2006، ص:18.

[5]–المرجع السابق، ص:18.

الكلام من منطلق موقعها في الرواية[1]. ويعد الراوي العليم من هم أنواع الرواة الذين لديهم ارتباط عميق بالشخصية وبتحركاتها، انطلاقا من هذا الطرح سيتم التطرق إلى أهم أشكال الراوي في روايات "سمر يزبك" وتجلياته داخل هذه النصوص.

أولا- حضور الراوي:

كما سبق الذكر أن الراوي تقنية أساسية يستخدمها الروائي للولوج إلى عوالم الشخصيات الروائية المشكلة للعمل السردي وعلى حد قول "**عبد الله إبراهيم**"،هو« الصوت غير المسموع الذي يقوم بتفصيل مادة الرواية إلى المتلقي (...) يتولى مهمة الإدلاء بكامل تفاصيل عالم الرواية، فهو يملك قدرة أن يقدم الشخصيات وسماتها وملامحها الفكرية وعلاقاتها وتناقضاتها»[(2)]. وله القدرة على التدخل بالتعليق أو الوصف الخارجي أو التفسير والتعليل أو الانحياز، مثل هذا الراوي يجيء منحازا إلى صف أبطال روايته[3]، ترتبط هيمنته بالراوي البطل المتحكم في الأحداث من خلال ضمير المتكلم أو الغائب، تظهر سلطته في إدراك رغبات الأبطال الخفية، تلك التي ليس بها وعي هم أنفسهم[4]. فيصبح الراوي العليم«صاحب المعرفة المطلقة، وهنا نجدنا أمام وجهة نظر المؤلف غير المحدودة وغير المرئية، وهو يتدخل سواء اتصلت تدخلاته بالقصة وأحداثها أو لم تتصل»[(5)].

يتميز الراوي العليم باستخدامه «للأماكن المعروفة بأوصافها الحقيقية كوصف شارع من الشوارع المعروفة (...)وذكر الأسماء المعروفة، والتقيد بالتواريخ ذات الأحداث المشهورة، ثم مطابقة الأحداث المذكورة للأحداث التي تتعلق بهذه الأماكن وهذه الأسماء وهذه التواريخ في الواقع المعيش»[(6)].

---

[1]-ليلى محمد بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية المعاصرة، مؤسسة حسين رأس الجبل، قسنطينة- الجزائر،ط1، 2016، ص،ص:184، 185.

[2]-عبد الله إبراهيم: المتخيّل السردي(مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط1، 1990، ص:117.

[3]-آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت- لبنان، ط2، 2015، ص:51.

[4]-حميد لحميداني: بنية النص السردي"من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي، بيروت-لبنان، ط1، 1991، ص:47.

[5]-سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص: 286.

[6]-عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص:94.

وعليه تصبح وجهة نظر الراوي مطابقة لرؤية الكاتب، وبالتالي يحدث تطابقا مع القارئ والراوي الذي يصنف ضمن المعرفة متعددة الزوايا، لا يمتاز بالحيادية ولا يختفي وراء "أنا" سارد، مقدما الحكاية كما تعاش من طرف الشخصيات، وعرض الأفكار والرؤى والمشاعر كما تتكون بالتدريج في وعي الشخصيات[1]، يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية عن نفسها، مما يؤدي إلى التقليل من سلطة الشخصية، ويعطي للخطاب الأدبي «إمكانات أدبية جديدة وجوهرية، إنه يعطيه فنية نثره التي تلقى تعبيرها الأكثر تماما وعمقا في الرواية»[(2)].

انطلاقا من هذا الطرح فإن التساؤلات التي تطرح هي كالآتي:هل اعتمدت الروائية في رواياتها على الراوي العليم فقط؟ أم جعلت من تعدد الرواة تقنية أساسية في تمثيل الراهن السوري؟ كيف تمظهرت الهوية الجديدة للأنثى في كتاباتها؟ هذه التساؤلات سيتم الإجابة عنها من خلال دراسة رواياتها وهي كالآتي:

1. مقاومة الراوي في تقاطع نيران:

تعد الذات الأنثوية الركيزة الأساسية التي انطلق منها السرد الأنثوي؛ هذا الأخير الذي يعتمد على شخصية أنثوية وراو يقدم الأحداث استنادا إلى الضمير الأول، جاء الراوي في "تقاطع نيران" بضمير المتكلم، والشخصية المتكلمة هنا الروائية "سمر يزبك"، قدمت سيرتها الذاتية التي عاشتها أثناء فترة الأزمة (الحرب) السورية المعاصرة، فكان«صوت السارد واضحا ولا غبار عليه، وأن المرأة الكاتبة اختارت السارد القوي الحضور في النص والمتحكم في سير وترابط الأحداث، ونادرا ما يكون السارد من خارج النص. ومن هنا يبدو تأكيد الدراسات النقدية العربية والغربية على التلازم بين السرد وبين المرأة والكتابة السير ذاتية»[(3)].

استلمت الشخصية الأنثوية قيادة الحكي، مع التركيز على فعل المقاومة والمواجهة وعرض الرؤية السياسية، والمشاركة في الأحداث وإثبات حضورها وإبراز صوتها، مما جعل النص دليلا على«حديث الشخصية عن نفسها» [(4)]. والتأكيد على فكرة مواجهتها للموت كصحفية، وكابنة خالفت قوانين عائلتها

---

[1]–جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص:14.

[2]– ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات، القاهرة–مصر، ط1، 1987، ص:51.

[3]–محمد معتصم: المرأة والسرد، ص:09.

[4]–نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي، ص: 89.

وطائفتها، محدثة تجاوزا على حياة الأنثى العادية، وتقديم انعكاس لصور الأنثى الجديدة الحاملة لروح التحدي ومشاركتها في الأحداث السياسيةالمعاصرة، متحملة مسؤولية قراراتها، والبحث في الصور المفترضة كهوية جمعية وتفكيكها، ومكاشفتها، وفك شفرات الحراك الشعبي الممهد للحرب السورية[1]. تقول «ينصحني الجميع بالابتعاد، لا توجد نساء، قال لي أحدهم باستهزاء ما الذي تفعلينه هنا؟ أدرت له ظهري، وعلت الهتافات مع الأعلام والصور، كان الأمن يحيط بالجامع، الجامع فعلا محاصر. لا اعرف إن كان بإمكاني الدخول، الطريقة الوحيدة هي الاندساس بين الذين يحملون الأعلام».[(2)]

يتواصل منعها من قبل الطرف الآخر من عدم التدخل بما يجري في ساحة الاحتجاجات «يقول السائق: لك يا أختي شو بدك بالبهدلة هدون ما بيفرقوا بين مرا و رجال» [(3)]. مقطع أثبتت فيه الساردة أسلوب الاستبداد الذي يمارسه رجال الأمن على الشعب السوري بأكمله دون تمييز بين الرجل والمرأة، وهو ما تؤكده عبارة (ما بيفرقوا بين مراو رجال)، كما ساهم هذا الضمير بشكل كبير في طرح الواقع كما هو، ووضعه ضمن خانة الاعترافات الذاتية والتصريحات الواقعية لما حدث في زمن الماضي القريب، مما يجعل المتلقي يتساءل عن سبب إلحاح الشخصية المركزية في التجمعات، ونصيحة السائق لها بعدم التدخل وأن من تريد مواجهتهم ليسوا من البشر، فيأتي ردها على كل هذه التساؤلات ممزوجا بلغة الأنثى المنتصرة على أوجاع رسمها نظام مستبد، تقول: «هنا سيذكر التاريخ، بعد أزمان، أن بشرا قتلت واقتيدت كبهائم إلى السجون، وأن نساء خرجن للدفاع عن أزواجهن وأولادهن»[(4)].

هذه الأحداث التي سيذكرها التاريخ لا تشمل تاريخ سوريا فقط، وإنما تشمل تاريخ معظم الدول العربية التي شهدت ما يعرف بثورات الربيع العربي، وقاتلت «بمرارة وعزيمة من أجل تغيير قواعد اللعبة التاريخية التي حكمت العالم العربي وحولت تاريخه إلى تاريخ أفراد وأبطال»[(5)].

---

[1]– سمر يزبك: تسع عشرة امرأة "سوريات يروين"، منشورات المتوسط، إيطاليا، ط1، 2018، ص،ص: 11، 12.

[2]–سمر يزبك: تقاطع نيران "من يوميات الانتفاضة السورية"، دار الآداب، بيروت–لبنان، ط1، 2012، ص:19.

[3]-المصدر نفسه، ص: 20.

[4]–المصدر نفسه، ص:38.

[5]– دارا عبد الله: عزام لايمكن للرواية تجاهل المحنة السورية، موقع الجزيرة، http://www.aljazeera.net بتاريخ: 2020/07/03، الساعة: 10:18.

هذه الثقة والمصداقية مما سيقوله التاريخ ناتج عن تجربة مشاركتها في الثورة، وثقتها بنفسها كأنثى قادرة على مواجهة وحشية النظام السوري الذي صنعه بشار الأسد، وفتنة الطائفية التي فرقت بينها وبين أهلها والتي جعلتها تتمسك بحريتها وإثبات نفسها كامرأة تملك رغبة كبيرة في تحدي كل ما هو سلطوي، وإلغاء الطرح الطائفي والتأكيد على ملامسة الواقع، ثائرة على كل ما يمت إلى الآخر بصلة، قائلة:«كنت في حالة قطيعة مع أهلي، كنت ممزقة عليهم ومنهم، أعرف مدى الضغط الذي يعيشونه، لكني لن أدفع ثمن استبداد هذا النظام ووحشيته، ولن أخضع لابتزاز ورقة الفتنة الطائفية التي عملوا عليها، وهكذا كما حدث في كل مرة من حياتي وعندما أكون على مفترق طرق، أنحاز لهذا القدر، أنحاز لحريتي... كانت لحظة تشبه اللحظة التي تركت فيها بيت أهلي، وأنا ما أزال في السادسة عشر من عمري، وتشبه اللحظة التي طلقت فيها زوجي، وأخذت ابنتي ذات السنتين، وهربت بها إلى دمشق، تشبه لحظات كثيرة مرت في حياتي، لا علاقة لها بموقف سياسي أو انحياز لطرف دون آخر، إنها فقط وببساطة انحيازي لحريتي، فيمن أكون»[1].

يكشف هذا المقطع السردي عن الحضور الجديد للأنثى المخالف للحضور النمطي الذي تعوّد عليه القارئ، نلمس فيه تحولات عديدة تمثل مركزية من نوع آخر، إذ تتغلغل الأنثى بصورتها الجديدة المنحازة لحريتها، مؤكدة على حقها في اختيار الطريق الذي يضمن لها حريتها الكاملة، وعرض واقعها المعاش وتمثيله وانخراطها في المقاومة، مقدمة «وجهة نظر خاصة عن العالم تنزع إلى دلالة اجتماعية. تدقيقا، باعتبار الخطاب نصا إيديولوجيا»[2].

وعليه حددت الساردة من خلال سيرتها الذاتية موقفها كامرأة في أخذ القرارات وصنعها، وعرض مسارها الثوري باعتبارها: طفلة، وامرأة، وأم، وصحفية، ثائرة ومناضلة مشاركة في المسيرات والتجمعات، متلقية هجوما، مذيعة أخبار لصالح النصر وضد النظام، فجاء تصويرها للذات أكثر واقعية، مقدمة المرأة كإنسانة فاعلة وقوية «ومخلوقة ثائرة تتخطى الأدوار التقليدية التي رسمها لها المجتمع الذكوري»[3].

---

[1]–تقاطع نيران، ص:66.

[2]– ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 102.

[3]–حسين مناصرة: المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت– لبنان، ط1، 2002، ص:40.

وهو تخطي جعلها خائنة في نظر النظام الحاكم وأنصاره تقول: «هاربة من بيتي حتى لايتم اعتقالي، وأجهزة الأمن تعد المزيد من التقارير الكاذبة عني وتبثها في مواقعها الإلكترونية(...) تحولت إلى خائنة للطائفة، لأني كنت إلى جانب المتظاهرين»[1]، فالنظام لم يجد من طريقة لإسكات صوت المرأة، وإبعادها عن مناصرة قضية المتظاهرين المعارضين للنظام إلا بفرض حصار على حريتها، وتهديدها بحياة ابنتها، ووضعها في صورة الخائنة أمام طائفتها؛ خائنة للطائفة العلوية وللوطن معا،«وتفتيت إرادتها وكيانها، ودفعها إلى الرضوخ بإذلال»[2]. وهو ما رفضته، مؤكدة على دورها في فاعلية الانتفاضة والسعي إلى المشاركة في تأسيس دولة سورية موحدة ديمقراطية، والتعبير عن صوتها بكل حرية ومصداقية وشفافية.

جاء السرد في تقاطع نيران، هذه المنطقة التي شكلها النظام والجماعات المعارضة له، كمرجعية لتمثيل الواقع السوري بشفافية، قدم مسار الأنثى الجديدة في مستوياته: الاجتماعية، والسياسية، والثقافية، والعملية، مميطا اللثام عن الصورة الحقيقية للخطاب الذكوري والنظام السوري الحاكم الذي رسخ فكرة في عقول العلويين وأهل مدينة جبلّة بأن هذه الأنا خائنة، تقول:«ربما كانت الحملة ضدي هي الأشرس لأنني أنتمي للطائفية العلوية وأمتُّ بصلات قربي لهم، ولأني امرأة، ومن السهل انكساري أمام الشائعات والتجريح الشخصي والإهانة التي تلقيتها على شبكة الانترنت»[3]؛ أي لأنها أنثى لم يجدوا من سبيل لكسرها إلا الشائعات والإهانات، وتملصها من الطائفة العلوية ومساندة الفرق الرافضة للحكم الدكتاتوري جعلها رمزا للتدمير لا البناء في نظر طائفتها، وقضية بالنسبة إلى الأجهزة الأمنية،هذه الحملة جاءت «لإسكات صوت الحق»[4]، خاصة وأنها ظهرت كعنصر فعال له القدرة في تغيير المسار السياسي، وامتلاك جرأة كبيرة في فرض رأيها ومعارضة النظام وآلياته، لتصبح في نظرهم مجسدة في الصورة الآتية:

النظام الحاكم/ الطائفة العلوية←الأنثى الجديدة ←خائنة مهرطقة،ومدمرة للنظام السياسي خاصة.

الأنثى ← صورتها الجديدة ←حافز وعامل هام لتحريك كيان النضال السياسي ونجاحه.

---

[1]– المصدر السابق، ص، ص: 44، 45.

[2]– سمر يزبك: تسع عشرة امرأة "سوريات يروين"، ص: 18.

[3]–تقاطع نيران، ص:80.

[4]– المصدر نفسه، ص:47.

يظهر هذا النص مستوى وعي الساردة بذاتها كمقاومة وناشطة سياسية ومستوى تفكير المجتمع الرافض لصورتها والذي يصفها بأبشع الصور تقول: «أنا المهرطقة الخائنة، لم تكن عائلتي فقط من أعلنت ذلك، العديد من عوائل القرية أعلنت براءتها مني وانهالت عليّ برسائل التهديد والاتصالات البذيئة»[1]، وهو ما أكدته الروائية سمر يزبك في إحدى حواراتها «أرادوا إخافتي لأنني كاتبة، كانت رسالتهم لي إن أردت أن تكوني مقاومة تعالي لتري ما يمكن أن تعيشيه»[2].

الذات المتلفظة هنا، حاولت خلق ولادة جديدة لها تجاوزت فيها التفكير النمطي التقليدي الذي خطه لها الذكر، رغم الإهانات الموجهة لها نتيجة مقاومتها ومعارضتها ووضع بصمتها في التاريخ، إلا أنها حاولت تكييف نفسها مع كل المتغيرات التي تعيشها وخاصة المتغيرات السياسية التي طغت على هذا النص، فتجلى حضورها الجديد كأنثى ثائرة عبر خطاب سياسي مأزوم، ورؤية حاولت من خلالها تجاوز المسكوت عنه في مجال السياسة وعرض الراهن السوري بحذافيره، والاتجاه نحو كشف جديد للواقع الاجتماعي السوري والعربي، ولحركة الشخصية ولوعيها وتحول المرأة من الموقف الهامشي السلبي إلى موقف إيجابي متمرد رافض وثوري حسب المستويات التي كشفت عنها التجربة السورية المعاصرة[3]. وعرضه وفق مصداقية كبيرة، أي أن فعل الشخصية وسلوكها لازمان، سواء لكشف وضعها الإيديولوجي وكلامها[4].

تحضر الساردة في النص بمواصفات تعكس الأزمة التي تعيشها تقول:«كاد يكفي أن أفكر بأن النظام جعل من العلويين دروعا بشرية له، حتى أعود وأغرق في نوبة كآبة لا آخر لها، كأنّ ما يحدث في سورية كلها بحدودها الأربعة يحدث ضدي! »[5]. قبل أن تربط بين ذاتها وسوريا، فإنها تعرض في هذا المقطع المدروس أسلوب النظام الحاكم في استغلال الطائفة العلوية لتحقيق مصالحه وجعلها دروعا بشرية، مثيرا خطاب الكراهية والتناحر الطائفي بين السنة والشيعة بحكم أنها القضية الأولى التي يعتمد عليها النظام

---

[1]–المصدر السابق، ص:101.

[2]– "أ.ف.ب': سمر يزبك كاتبة سورية في مرارة منفاها الفرنسي هربا من وحشين، http://www.elaph.com بتاريخ: 2020/07/03، الساعة: 11:25.

[3]– باسل أبو حمدة: تأثيرات الربيع العربي في لغة السرد، مجلة البيان إلكترونية، بتاريخ: 2020/07/07، الساعة: 12:23.http://www.albayan.ae/paths/art.com

[4]– ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 103.

[5]–تقاطع نيران، ص:101

الأمني في قمع الشعب، وهو قمع لم يكن وليد الساعة وإنما «مارسته السلطة في عهدي الأب والابن الوريث»[1]، فحافظ الأسد استخدم النظرة العصبية النازية نفسها في تحويل أبناء طائفته إلى مدافعين قتلة عنه، وعن عائلته بالطريقة نفسها في تحويل أبناء طائفته إلى مدافعين قتلة عن، وعن عائلته بالطريقة التي اتبعها هتلر وجهاز أمنه[2]. وهو الطريق نفسه الذي يسير عليه بشار الأسد الآن.

يتحدد من خلال هذا الطرح مفهوم اللاشعور السياسي الذي طرحه عابد الجابري على أنه «بنية قوامها علاقات مادية(...) علاقات من نوع العلاقات القبلية العشائرية والعلاقات الطائفية والعلاقات المذهبية والحزبية الضيقة التي تستمد قوتها المادية الضاغطة القسرية مما تيمه من ارتباطات بين الناس تؤطر ما يقوم بينهم، بفعل تلك العلاقات نفسها، من نصرة وتناصر أو فرقة وتنافر»[3]، وهي علاقات نستشفها من خطابات النظام الحاكم وسيطرته على سوريا، ولا تخرج عن إطار الفرقة والتنافر، كما أنه لا يجب أن نهمل النقطة الأساسية التي طرحتها الروائية والمتمثلة في أن ما يحدث في سوريا يحدث ضدها، فهي بقدر ما تؤرخ لتاريخ سوريا المعاصر، فإنها تؤرخ لنضال المرأة السورية ورصد وضعيتها الاجتماعية التي حددها لها النظام كعلوية خائنة، والوضعية الثقافية كصحفية لها الدور الأكبر في عرض الواقع كما هو والتأسيس لنظرة مستقبلية تتشكل فيها دولة سوريا الجديدة، فهدفها الأساسي يتمثل في« تعرية الواقع بدلا من تجميله وتختفي وراء المستقبلية والتنبؤ بالمستقبل لتتحرر من سطوة الماضي وقهره»[4]، وكل تحرر لا يأتي إلا بعد أساليب قمع عنيفة وعذابات متلاحقة.

رؤية سياسية تم من خلالها إظهار الالتحام الشديد بين الأنثى والوطن، مستحضرة الروائية معاناة سوريا التي تعكس معاناة الأنثى المقاومة، بحيث أصبحت لغة العالم معها واحدة، والمتتبع لخط السرد في هذه الرواية السيرية يتجلى له «صوت الراوي المهيمن على السرد، والمتحكم في المعلومات والتفاصيل

---

[1]– سمر يزبك: تسع عشرة امرأة "نساء سوريات يروين"، ص: 19.

[2]– المصدر السابق، ص: 256.

[3]–محمد عابد الجابري: العقل السياسي"محدداته وتجلياته"، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت–لبنان، ط4، 2000، ص:13.

[4]–داليا عاصم: المشهد الأدبي مابعد الربيع العربي كتاب ونقاد مصريون: 6أعوام ليست كافية لاختمار "أدب الثورة"، ، الشرق الأوسط، بتاريخ:2020/07/10، الساعة: 13:00.http://www.darfikr.com

صغيرة وكبيرة، وفي إطار هذا الفضاء يمكن تمييز لغة الراوي، لأنها تظهر كلغة بوح تأتي في خط واحد من القلب»[1].

تتجلى المقاومة في تقاطع نيران على امتداد (302) صفحة ابتداءً من ترك الساردة لعائلتها وتخليها عن نسبها الطائفي العلوي الموالي للنظام وتحمل التهديدات ولعنة الأهل التي لا تفارقها، مرورا بمشاركتها كصحفية في نقل الأخبار والدخول في المظاهرات ومساندة الحملات التي أقيمت ضد نظام بشار الأسد، والتي قابلها الطرف الآخر برسائل تهديد، وهو ما تعرضه ضمن هذا النص قائلة: «رسائل تهديد بالقتل من الموالين للنظام. رسالة غريبة وصلتني قالت: أيتها الكافرة السافرة إن الثورة السورية لاتريد بين صفوفها علوية كافرة مثلك، رسائل تنهال من كل صوب، أنا في تقاطع نيران»[2]. مسلطة الضوء على وضع المرأة المثقفة في ظل هذه الأزمة المبنية وفق حركة متنوعة من الماضي إلى الحاضر، ثم من الحاضر إلى الماضي، فالحاضر إلى المستقبل؛ فالماضي جسدته الشخصية البطلة بحياتها مع زوجها وأهلها، أما الحاضر يتمثل في معاناتها التي تتحملها كونها تنتمي إلى الطائفة العلوية ومهنتها كصحفية والتي أدخلتها مجال المظاهرات والحوارات الصحفية السياسية التي كانت ضد الحكم، فكانت سببا في دخولها إلى السجن والتعذيب، بسبب رصد الشهادات المعادية للنظام، وعرض حضورها كناشطة سياسية مقاومة قدمت الوجه الخفي لحرب سوريا وعرض آليات النظام، وتحديد هويتها الجديدة انطلاقا من الانتفاضات التي خاضتها وحركة الاحتجاجات والمطالب التي قامت بها، مصرحة: «لقد ردت لي الانتفاضة إيماني بأفكاري عن الحياة والعدالة والقوة»[3].

وجدت الساردة ذاتها الجديدة وسط هذا التحدي الثوري من أجل إحلال «قيم الديمقراطية والعدالة والمواطنة وحقوق الإنسان»[4]. خاصة بعد أن أصبح وجود المرأة في صفوف المعارضة والانتفاضات «تحديا مستمرا تواجهه المرأة في الداخل السوري»[5]، وهو كما ورد على لسان الساردة، باعتبارها ذات

---

[1]–ليلى محمد بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، ص:213.

[2]–تقاطع نيران، ص: 130.

[3]– المصدر نفسه، ص: 194.

[4]– سمر يزبك: تسع عشرة امرأة "سوريات يروين"، ص: 22.

[5]– نساء ثائرات..كيف واجهت المرأة السورية رحى الحرب؟ 2020/07/20، الساعة: 12:39.
http://www.aljazeera.net

فاعلة ما يلي: «وكنت عرفت أيضا أن كل ما مررت به من تجارب وآلام ظننت سهوا أنها كافية لتجعل مني امرأة قوية، لم تكن على قدر كاف من الوجع لتحولني إلى امرأة تتمتع بالهدوء اللازم لمواصلة العيش وسط الوضاعات المتراكمة للبشر، وتأكدت كما فعلت في كل مفاصل حياتي، أني رغم هذا الذعر، لو عاد الزمن إلى الوراء لفعلت كما فعلت، وربما لتجنّبت أخطاء كثيرة منذ بداية الانتفاضة»[1].

قامت الساردة بالتصريح بقدرتها على مواجهة كل الخيبات والأوجاع، وأنها ستعيد التصرف نفسه لو عادت بها الحياة مرة أخرى إلى الوراء، مما يؤكد على أنها أنثى تمتلك القدرة على التجاوز والاختراق والخوف؛ تجاوز على الطرح الروائي العربي التقليدي الذي يلخص الشخصية الثورية في الرواية بكلمة أو شعار والتركيز على دور الرجل الذي يثبت تجربته السياسية المحدودة معتبرا إياها أنموذجا أساسيا يحتذى به[2]، والتأكيد على رؤيتها السردية من خلال كلامها الصحفي «أنا أعي أهمية الابتكار وتخطي حواجز الخوف لصنع الحرية(...) إن الحرية صعبة العبودية سهلة جدا(...) ومن أصعب المعادلات أن يكون صوتنا مسموعا، وأن نحتفظ بالهامش الذي نريد»[3].

ومحاولة إيصال صوتها والوقوف في وجه استبداد نظام الأسد، والمحافظة على حياة ابنتها من تهديدات الطائفة العلوية جعلها تتأرجح بين كفتين أو إن صح التعبير وقوعها بين فكي كماشة نداء الوطن ونداء الأمومة، مصرحة«اترك البوابة مفتوحة على الموت في قلبي، وافتح لابنتي بوابة الحياة، هذا ما كنت عليه، أسير نحو الموت بخطى ثابتة»[4].

وبهذا تكون الروائية قدمت سردا قصصيا تناولت فيه ترجمة حالها، وما اعترضها من معضلات وشدائد، محاولة تتابع الأحداث زمنيا وعرض أهميتها من خلال سيرتها الذاتية، ولا تذكر إلا ما تشاء ذكره عن حياتها، وما تريد أن توضحه للناس من حولها[5]، وإعادة كتابة تاريخ الحرب السورية المعاصرة عن

---

[1]– تقاطع نيران، ص،ص: 301، 302.

[2]– أحمد محمد عطية: الرواية السياسية "دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية"، مكتبة مدبولي، القاهرة–مصر، د.ط، د.ت، ص: 64.

[3]– نائلة منصور: حوار مع سمر يزبك عن الفعل السياسي الممكن، بتاريخ: 2020/07/20، الساعة: 13:00. http://www.aljumhuria.net

[4]– تقاطع نيران، ص: 299.

[5]–محمد التونجي: المعجم المفصّل للأدب، ج2، دار الكتب المعرّبة، بيروت –لبنان، د. ط، 1993، ص:536.

طريق السرد بضمير المتكلم، ووضع القارئ وجها لوجه أمام الأحداث التي عايشتها وخاضت غمارها، ليصبح تلقيها من مصدرها الحقيقي دون أي واسطة. والإعلان عن التواجد الأنثوي الجديد المساير للأحداث السياسية بالدرجة الأولى، مؤكّدة أن المرأة لم تعد تهتم بقوانين الآخر، بل صنعت لنفسها وجودا جديدا عصريا وقياديا، مما أحدث انتقالا نوعيا من المرأة المستلبة إلى المرأة القيادية التي لها الدور الأكبر في طرح قضايا الوطن العربي من كل النواحي، فسمر يزبك انطلاقا من نصها تقاطع نيران استطاعت أن تعالج الأزمة السورية المعاصرة وتمثيلها مع عرض وجهات النظر المختلفة، والمشاركة في الأحداث السياسية والدموية، مع تحمل كل العقوبات من نفي وهجران من أجل الوطن.

2. تشظي الراوي في رائحة القرفة والكشف عن المستور:

اعتمدت الروائية في تقديم رواية رائحة القرفة على الضمير الغائب(هي)، الذي ساعدها في شرح القضية التي شغلت تفكير المجتمعات العربية المعاصرة، وسيطرت على التفكير الأنثوي؛ والمتمثلة في قضية المثليّة التي «تكون فيها عواطف امرأتين ومشاعرهما الأقوى موجهة نحو بعضهما بعضا، قد يكون الاحتكاك الجنسي جزءا من العلاقة إلى درجة أكبر أو أصغر، أو قد يكون غائبا كليا»[1]، وذلك باستخدام راو غائب يعرض الأحداث ويقوم بسبر أغوار الشخصيات، محققا رؤية استشرافية يعلم فيها كل شي عن عوالم شخصياته، الخارجية والداخلية، وتتبع مسارهم في الماضي، الحاضر والمستقبل، وإظهار معاناة الأنثى في مجتمعها ابتداء من أول كلمة في الرواية، والتخفي وراء عبارة «إنه خط الضوء المائل»[2] التي كشفت عن المجهول الذي تخفيه العتمة، فدلالة الضوء المائل توحي إلى ما هو مخفي أو ما كان مكبوتا، ليظهر بطريقة متدرجة، معلنا عن مفارقة تعيشها الشخصيتين الأنثويتين في الرواية وهما: السيّدة حنان الهاشمي وخادمتها عليا.

تولت الساردة في بداية الرواية الإخبار عن الحقيقة التي اكتشفتها شخصيتها«خط النور المائل الذي قسم الممر إلى شطرين، هو ما جعلها تفيق من كابوسها، وتنتبه إلى أنها حافية القدمين، تسمع هسهسات

[1]–ماري إيجلتون: نظرية الأدب النسوي، ، ص: 41.

[2]–سمر يزبك: رائحة القرفة، دار الآداب، بيروت– لبنان، ط1، 2008، ص:07.

تنبعث من غرفة زوجها، وقفت متصلبة، عيناها جاحظتان، لم تحرك قدميها لتعرف ما يحدث داخل الغرفة التي لم تدخلها منذ سنوات، ولا تذكر محتوياتها»[1].

استخدام ضمير الغائب يظهر حالة التشظي والوجع الذي تعيشه الأنثى، من خلال مصطلح "القرفة" الذي يحمل كل سمات الأنثوية، والهسهسة التي توحي إلى وجود شيء سري، وخط النور المائل الذي يدل على الحالة النفسية للشخصيات الموجودة في الغرفة. ومن خلاله تكمن إشكالية الخيانة، التي تمثل الجزء المعتم من مواجع الأنثى، والذي تتواطأ فيه بنت جنسها مع الآخر (الذكر)، ومنه جاء الفعل الروائي مساهما في إبراز خصوصية العالم الأنثوي الضعيف وإثبات سيطرة العالم الذكوري السوداوي كقول الراوية: «هسهسات ناعمة، ضحكات خافتة، وأنين ملتاع. مشت ببطء وتثاقل، محاولة التكهن بمصدر الصوت (...) كان زوجها العاري ممددا على السرير، وتغضناتألم واضحة على وجهه. ليس الألم تماما، هذه التعابير لم تعرفها من قبل، تعيد تشكيل ملامحه، لم يكن هو نفسه، لكنه زوجها وهناك مثل نفق عميق وسط الضوء الباهر، كانت... عليا»[2].

تروي الساردة الحادثة بكل تفاصيلها، مستخدمة ضمير الغائب الذي يسمح لها بمعرفة كل شيء عن الشخصيات، مواصلة وصف لحظة تعرية الحقيقة وكشف ما تخفيه الغرفة التي يكسوها خط الضوء المائل، محاولة فضح المنظومة الذكورية وإثبات ضعف الأنثى واستغلالها من قبل الذكر، والانفعالات السوداوية المصاحبة لذلك الموقف «كان طعم الخيانة المباغت، السبب في جنونها ذاك، أخذت تدق بجنون باب غرفة الخادمة المغلق عليها من الخارج، تصرخ لاهثة، وفجأة قررت أن تتماسك، توقفت أصابعها عن معالجة الباب، وخطت نحو غرفتها، بعد أن أصدرت، بصلابة. الأمر للخادمة بالرحيل»[3].

العلامات التي تضمنتها هذه المقاطع السردية: (غرفة، سرير، ضوء،...إلخ)، تمثل تيمات بوح تعكس صورة الذات الأنثوية وتحولاتها، فالغرفة بالذات ترسم لنا عالما يحمل كل خصوصيات هذه الذات، وما تنطوي عليه من حزن أو فرح أو اغتراب تجاه الآخر، بالإضافة إلى الثنائيات الضدية التي يفرضها هذا المقطع السردي مثل: الثقة ≠ الخيانة، الواقع ≠ الحلم، التعلق ≠ الفقدان، القوة ≠ الضعف، القرار

[1]– المصدر السابق، ص، ص: 07، 08.

[2]– المصدرنفسه، ص، ص: 09، 10.

[3]– المصدر نفسه، ص:11.

≠اللاقرار، ثنائيات تم رصدها من خلال تفاصيل مشهد الخيانة الزوجية. ليأتي بعدها المونولوج الداخلي الذي استخدمته الساردة وجاء على امتداد ستة صفحات من الرواية، تركت فيه للشخصية البطلة حرية التعبير عن جبنها، مقدمة تشظي الذات الأنثوية وانشطارها والوجع الذي تعاني منه ليس في غياب الذكر وإنما في غياب واحدة من بنات جنسها (الخادمة عليا)؛ التي كانت تمثل لها السعادة الكبرى التي لم تحظ بها في عالمها السلطوي منذ ولادتها على حد قول الساردة«تقول لنفسها، وهي تزهو بوجودها أمام مرآتها، تقف على حافة السرير، وتحدق في سطحها الأملس، وكأنما تبحث في منطقة بعيدة عن شخص تجهل ملامحه:

– لم أطردها، لا يمكن أن أكون طردتها، ما تزال نائمة في غرفتها، تنتظر النهار لتبدأ أعمالها، تضرب المرآة بيدها، تحدق في العينين المتحديتين في المرآة، وتهز رأسها بعنف:

– لم أخرج من غرفتي. هذه صورة تدور في رأسي المتعب (...)ابتعدت عن المرآة، وأشعلت سيجارة (...)تنشج بصوت مبحوح وتصرخ: أريد أن أضمها إلى صدري»[1].

تم التركيز في هذا المقطع على معاناة شخصية السيدة حنان الهاشمي، وعرض الأفكار والرؤى والدلالات الباطنية التي تحملها، عالمة بتفاصيلها، وسبر أغوارها. فيتضح بناء الشخصية في «انكفائها على الذات الداخلية المتكئة على مخزونها الثقافي، والفكري، وحالتها النفسية ورؤية هذه الحالة الذاتية متعددة الرؤى والأبعاد»[2]، وتقريب الشخصية من القارئ، مساهمة في إظهار حالة التشظي والتبعثر الذي تعيشه انطلاقا من الحوار الذي أقامته مع المرآة، وبالتالي عدم الخروج عن إطار كل ما هو أنثوي، فتحضر كلمة (المرآة) التي اهتدت إليها الشخصية الأنثوية لأنها الوحيدة التي تعكس رغباتها، وهزيمتها أمام ما يحصل معها، مستعينة بها كإشارة دالة على الانكسار، تسمح لها بتقديم الجانب المعتم والمضيء من شخصيتها وكأن الأنثى حين «تكتب نصّها، تكون قد كتبت ذاتها، هذه الذات التي تتحول إلى علامة

[1]–رائحة القرفة، ص، ص: 20، 22.

[2]–حسن عليان: الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، ع2، مج23، دمشق– سوريا، 2007، ص:89.

أنثوية جاذبة مستقطبة لجميع المحاور الأخرى، كما تتحول إلى مطلق سريع الانتشار، يصعب الإمساك به، يتوزع في خلايا النص، معتمدا على الصيغ المحتملة التي تجعله في حالة تغير وتلون»[1].

أما الحوار جسد حالة التشتت التي تعاني منها حنان الهاشمي (لم أطردها، لا يمكن أن أكون طردتها، لم أخرج من غرفتي. هذه صور تدور في رأسي المتعب). ليستمر بعدها الحوار الداخلي المدجج بعلامات الوجع الأنثوي، تتوعد المرآة قائلة «لا تتفوهي بحرف واحد، لا تحدثيني عن العذاب، فأنا أعرفه خيرا منك. وأحفظه في صناديقه المخملية هنا: أنظري إلي. اضغطي على قلبي وستعرفين قبل أن أكسرك وأحوّلك إلى شظايا، هل تصدقين أنك عشت؟ أنت مجرد فراغ وهواء، لم تكوني أبدا، لكنك سترتاحين من عذاباتك، لو فعلت خيرا، وأغمدت النصل الشهي في قلبك. هيا افعلي»[2].

استخدام ضمير المخاطب للمرآة حسب المقطع المدروس جاء لتوجيه رسالة إلى الفئة الأنثوية بأن الأنثى ولدت من ضلع العذاب، والتخلص من أوجاعها لا يكون إلا بقتل القلب، رسالة بثتها حنان إلى نفسها ومن ثم إلى كل أنثى عن طريق المرآة، مشكلة علاقات كشفت عن صوت الأنثى من خلال لغة سردية حملت سمات الوجع الأنثوي.

يتضح لنا من خلال هذا الطرح أن صوت الساردة، هو صوت أنثى تحاول هدم مجتمعها، انطلاقا من تشكيل علاقات أنثوية مأساوية تهمش الطبيعي (العلاقة بين الرجل والمرأة) لتخرج أسطورة التلذذ بالألم في علاقة المرأة بالمرأة جسديا، تحت سقف تعذيب الذات والآخر[3]. مع تحقيق نوع من اللذة التي لم تجدها مع الطرف الآخر على حد طرح الساردة، «لطالما اعتقدت أن سيدتها تحبها إلى الحد الذي لا تستطيع العيش من دونها، إنها متأكدة أن ما لمحته في عينيها من دموع ولهفة كان حقيقيا[4]؛ أي التبرير لوجود هذه العلاقة المحرمة في المجتمعات المعاصرة «كواقع نفسي طبيعي وكواقع اجتماعي ليخرج من حيز

---

[1]– عبد الله الغذامي: المرأة واللغة "ثقافة الوهم" (مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 1998، ج2، ص:137.

[2]– رائحة القرفة، ص:23.

[3]– حسين المناصرة: مقاربات في السرد" الرواية والقصة في السعودية"، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، ط1، 2012، ص،ص: 143، 144.

[4]–المصدر السابق، ص:126.

المسكوت عنه إلى الممكن طرقه»[1]، لكن بعد هذه المتعة والعلاقة المحرمة والشاذة، التي لايمكن تقبلها في مجتمعاتنا الإسلامية تخرج كل واحدة فيهما بعذاب النفس وغربة الجسد، إذ تصبح هويتهما محددة من خلالها، قائلة:«الإنهاك العصبي قاد أعضاءها إلى الخدر، تشعر بحاجة إلى النعاس (...) أضاءت الأنوار، وحدقت في وجهها الشاحب تلمست خديها، وهي تحدق مرهقة في وجه المرأة العجوز بالمرآة، هالتان سوداوان تحيطان بعينها، رأسها الصغير يتكئ على أكتاف هزيلة، الشعر قصير واقف مثل إبر الحديد. مسّدت شعرها، بقي على حاله، كان وجهها مضحكا، مثل صور أفلام الكرتون المتحركة»[2].

أي التركيز على معاناة الأنثى والعذاب الجسدي الذي شكلته العلاقة المحرمة، ليصبح الألم والوحدة هما الضريبة الوحيدة التي تدفعها الشخصية البطلة كضمان لاستمراريتها وسط الخيبات، حالمة بعودة غير محققة للطرف الذي يضمن لها الراحة «تتهاوى على فراشها، لا أستطيع أنا مشتاقة إليها. لم طردتها؟ هل فقدت عقلي لأرميها هكذا؟ ربما تعود. من المؤكد أنها ستدق الباب بعد دقائق. لا مكان في العالم تذهب إليه بعيدا عني»[3].

يتجلى صوتها محملا بأسئلة جاءت إجاباتها على مدى صفحات الرواية معلية من فكرة الشذوذ وطرحها كجزئية من حركية الواقع المعاصر للمرأة، وبالتالي تقديم واقع أنثوي عربي بعيون غربية، ودعوة إلى التحرر والخروج من إطار المجتمع المحافظ القائم على أحقية الرجل على المرأة، وهو ما أكدت عليه من خلال قولها:«خوف المرأة من إقامة علاقة جنسية مع الرجل ضمن مجتمع محافظ يدفعها للبحث عن بديل بين بنات جنسها، فالعلاقة مع الرجل محرّمة وتحتاج إلى إطار شرعي للدخول فيها، وفي ظل ما يخّيم على مجتمعاتنا من انغلاق وتشتت وفقر أصبح إقامة هكذا علاقات أمر وارد؛ هذا في الوقت الذي ينعم فيه الرجل بمباركة المجتمع لفحولته وتعدد علاقاته؛ لابد أن النساء يشعرن بميل نحو الاحتفاظ بمكانتهن في المجتمع وعدم إلحاق الأذى بهن»[4].

---

[1]– ياسين بن علي: تبديد حيرة مسلمة"ملاحظات على كتاب حيرة مسلمة في الميراث والزواج والجنسية المثلية للدكتورة ألفة يوسف"، ط3 " مزيدة ومنقحة"، 2018، ص: 199.

[2]–رائحة القرفة، ص:126.

[3]–المصدر نفسه، ص،ص:134، 135.

[4]–رانيا ريشة: سمر يزبك: طرحت فكرة العلاقات الجنسية المثلية بين النساء ليس لأختلف..بل لأننا نعيش ازدواجية المعايير، مجلة الجميلة، ماي 2008، ص: 76.

تثبت الكاتبة من خلال نصها رائحة القرفة وحوارها الصحفي إباحة فعل الشذوذ وممارسته، والدفاع عن المثلية من منظور نسوي غربي، وتغيير نظرة المجتمع و«إعادة النظر في تحريم هذا الفعل شرعا وقانونا، أي تريد رفع حكم الحرمة عنه كما فعل الغرب»[1]، معتبرة حرية الجسد من أهم الحريات التي تملكها المرأة ولايمكن لأحد أن يصادرها هذا الحق على حد قولها: «النهاية لكل إنسان الحق أن يحدد شريكه في جسده وفي حياته، وإن كنا نقبل ذلك أو نرفضه فلا يحق لأحد مصادرة حريات الآخرين مادامت هذه الحريات غير مسيئة، ولا تقترب من حرياتهم. علينا أن نتقبل الاختلاف والتعددية في مستويات العيش الإنساني بين البشر»[2].

ولو اتبعنا الواقع المعاصر سنجد أن هذه العلاقة المحرمة التي طرحتها سمر يزبك لايمكن تقبلها، انطلاقا من المبادئ الإسلامية التي تتبناها مجتمعاتنا؛ ديننا الإسلامي حلل الاختلاف وجعله مبدأ مهما للتعايش، وذلك في حدود مقاصد الدين وأسس ومقومات إسلامية، لا تقبل فكرة الاختلاف باسم الأهواء والنزوات وإحلال فكرة الشذوذ الجنسي كنوع من الاختلاف على حد قول الكاتبة ولم تجعلها المنظومة العربية من الحريات الفردية وحق من حقوق الإنسان، وإنما حرية فردية نابعة من بيئة غربية يحاول البعض من أمثال الروائية سمر يزبك تبيئتها مع الطبيعة الفكرية العربية المعاصرة بحجة التقدم الحضاري، وهي من العلاقات المخالفة للرؤية الإسلامية. فما قدمته الروائية على أساس أنه حرية هو بمثابة الأزمة للمرأة العربية المعاصرة.

استمرت الساردة في وصف معاناة الأنثى في المجتمع السوري خاصة والعربي عامة، مجتمع تحلم فيه الأنثى من الطبقة الفقيرة (الخادمة عليا) بإكمال المشوار الدراسي والظفر بعمل يضمن لها الخروج من سيطرة الذكر (الأب)، وأنثى حولتها عائلتها إلى ذكر لحرمانهم منه، فأصبح حلمها الأوحد أن تتعلم كيف تكون أنثى (السيدة حنان الهاشمي) وكيف لها أن تتعالى على قوانين عائلتها الأرستقراطية، فكل من عليا وحنان كانا يبحثان عن الحرية التي سرقها منهما الذكر (الأب/الزوج/العائلة)، فإذا كانت (عليا) ترى حريتها في التعبير والخروج من وطأة الأب الذي يجعلها سيدة نفسها، فإن "حنان" تحلم بأن تكسر قوانين

[1]– ياسين بن علي: تبديد حيرة مسلمة، ص: 199.

[2]– رانيا ريشة: سمر يزبك: طرحت فكرة العلاقات الجنسية المثلية بين النساء ليس لأختلف..بل لأننا نعيش ازدواجية المعايير ، ص: 76.

الذكر لتصبح ملكة جسدها، لكن يقتل حلم الأنثى ككل مرة على يد الذكر الذي صنع لها عالم تحكمه: المعاناة، التهميش، الاستيلاب على حد ما ورد في النص السردي.

عليا عادت إلى بيتها وهي تحمل بداخلها خوفها من والدها، وبقيت حنان تعيش على خيال خادمتها عليا الذي لن يعود، وبالتالي تحقق خيبة جديدة «كانت تتمنى أن يزور الموت البيت، ويرحل بصحبة أحد ما؛ فالموت هو الحل الوحيد القادر على جعل حياتها أقل تعاسة، إذا ذهب الزوج ستكون ممتنة لله، لكن الزوج لم يذهب...، مات الأب وانتظرت أمها سنوات طويلة حتى ماتت ذات شتاء. عليا هي الإنسان الوحيد الذي لم تتخيل موته، لكنها ترحل الآن، وتموت من حياتها»[1].

قدمت الساردة من خلال هذا المقطع مدى قوة الاغتراب الذاتي الذي عاشته الشخصيات من خلال العالم الداخلي وانشطاراته وتقديم علاقة ايروتيكية متمثلة في علاقة المرأة بالمرأة، وهو ما عملت على رصده منذ بداية الرواية إلى نهايتها، وتصوير فساد المجتمع وازدواجية المعايير التي تحكمه، والكشف عن فساد أخلاق الطبقة المخملية الثرية وابتذالها، والتي تعد من طبقة النبلاء المثقفين في نظر الطبقة الفقيرة الكادحة هذا من جهة، ومن جهة أخرى التوجه إلى هذا النوع من العلاقات؛ لأن حنان الهاشمي أثناء مسار السرد الروائي يتضح أنها كانت تريد تعويض الخواء العاطفي الذي تسبب في صنعه الاضطهاد الذكوري على حد طرح الروائية والتبرير للمثلية انطلاقا من العنف الذكوري المتواجد في الرواية و«الإحساس بعدم الأمان الذي تبثه تلك الهشاشة والرغبات المتصارعة»[2].

فالمثلية عند حنان الهاشمي شكلها العنف الذكوري الذي صنعه زوجها الذي كانت «تتمنى موته ! تشعر أنه كائن طفيلي يمتص حياتها، (...)، لم تحب يوما هذا الرجل الذي كان أخاها، ثم تحول إلى ابن عم، ثم صار زوجا، وأخيرا أصبح تمساحها العجوز»[3]. لكن في حقيقة الأمر هذا التبرير الذي تم تقديمه لايمكن تقبله، لأن اللجوء إلا هذا النوع من العلاقات ماهو إلا خواء روحي وقلة وازع ديني وتشوه أخلاقي

[1]–رائحة القرفة، ص: 47.

[2]–رانيا ريشة: سمر يزبك: طرحت فكرة العلاقات الجنسية المثلية بين النساء ليس لأختلف..بل لأننا نعيش ازدواجية المعايير، ، ص: 27.

[3]– رائحة القرفة، ص:91.

محرم لا يجب أن نبرر له بأي وسيلة من الوسائل، لأن التبرير لها يولد دلالات عبثية عميقة، تفضي إلى واقع اجتماعي فاسد[1].

هكذا قدمت الساردة في رواية "رائحة القرفة" الأحداث، موظفة ضمير الغائب تارة الذي حقق لها السيطرة على الشخصيات والتحكم فيها، وأحيانا توظيف ضمير المخاطب الذي كشفت من خلاله عن قضية فساد تعيشها مجتمعاتنا المعاصرة وعلاقات لايمكن أن ندرجها في مجال المسكوت عنه بقدر ماهي علاقات تدخل في دائرة المحرم، لأنه «لايمكن أن نطلق عليها في بلداننا الإسلامية تسمية المسكوت عنها لأنها محرمة شرعا وممنوعة قانونا، والسكوت يعني الصمت عنها أو عدم اتخاذ الموقف منها سلبا أو إيجابا»[(2)]، سعت من خلالها إلى تحطيم فحولة الذكر وكشف المستور عنه والمغيّب، وإثبات تشظي الأنثى و إتباعها لرؤية غربية مشتتة يحكمها الانحراف باسم الانفتاح النسوي والتطور الحضاري.

ثانيا- صور الأنثى "من النمطية إلى التجديد":

حظيت الأنثى بمكانة كبيرة في الساحة الروائية العربية، خاصة على الصعيد الروائي الذكوري، إذ تقمص الذكر هذا العالم الأنثوي مقدما لها صورا تمثلت في«الأنثى الجسد، الأنثى الرمز، والأنثى الروح»[(3)]. وضبط هذه الصور في قوالب نمطية سلبية حدت من فاعليتها وحضورها، جاعلا من الجسد الصورة الأولى الممثلة لها، مكتفيا برؤية خارجية تخدم مصالحه فقط، طرح جعلها تبحث عن ذاتها بنفسها مكتشفة عالمها الذي غيّبه الرجل، مقدمة صورا عديدة يحكمها التحرر والتمرد، فالحضور الجديد للأنثى يدفع القارئ إلى طرح تساؤلات عدة أهمها: هل قدمت سمر يزبك صور الأنثى انطلاقا من الرؤية التقليدية أم أنها عمدت إلى تقديم صورة جديدة تتناسب مع متغيرات الواقع السوري المعاصر؟

سيتم عرض هذه الصور انطلاقا من مجموعة الروايات التي تبين مدى وعي الكاتبة وإدراكها للواقع النسوي الاجتماعي والسياسي، وعرض التغيرات والتطورات التي تعيشها في ظل الأزمة السورية، والمتتبع لمسار هذه الدراسة سيجد أن صور الأنثى لم يتجاوز نوعين؛ الأنثى النمطية والأنثى الجديدة على حد

[1]-حسين مناصرة: مقاربات في السرد، ص،ص: 142، 143.

[2]- ياسين بن علي: تبديد حيرة مسلمة ، ص: 199.

[3]-الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة قراءة في "حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى"، ص: 05.

تقسيم إيمان قاضي، وسيتم التركيز أكثر في هذا البحث على الأنثى الجديدة وتقديم دورها في عرض مستجدات الراهن السوري ومقاربة أوضاعه السياسة والاجتماعية.

1. الأنثى النمطية:

قدمت الكتابات الأنثوية صورة الأنثى النمطية في إطار يحكمه الخوف والتبعية والخضوع التام، فهي «ابنة المجتمع الأبوي المتمثلة لموروثه، والصادرة عنه، القانعة بقيمه، والمحافظة على مثله، حتى لو عانت منه إنه عندها كالقدر الذي قد يكون مدمرا لكن لا سبيل لرده أو الثورة عليه. هذه المرأة ترى نفسها مخلوقا أدنى من الرجل»[1]، معتبرا إيّاها مساعدا أساسيا لترسيخ أفكاره وتقاليده.

إذ نجد أن معظم الروائيات العربيات قدمن الصورة النمطية للأنثى في قالب القهر والمعاناة والخضوع والمحافظة على الموروث الذكوري من الضياع، وتعد الروائية "سمر" واحدة من بينهن ، حيث عمدت إلى تقديم خطاب روائي يحمل دلالات متفاوتة، مقدمة نموذجا نمطيا للأنثى التقليدية، محددة علاقتها مع الطرف الذكر«الذي له توقيعاته المختلفة فهو الأب والزوج، وهو دكتاتورية العادات والتقاليد التي تمارس على المرأة في المجتمع وتترك الرجل حرا له عاداته وتقاليده الخاصة به»[2]، مما أضفى على هذه النماذج أسلوب الخضوع والاستسلام وتقديم صورتها وفق وجهة نظر ناتجة عن تفاعل من معطيات عالمها، ومع غيرها من الذوات المحيطة بها ومع نفسها أيضا[3]. وعليه تتجلى هذه الصور كالآتي:

1.1- صورة الأم: (التضحية/الاستيلاب)

قدمت "سمر يزبك" الأم في صورة نمطية خاضعة، نتيجة لسلطة الذكر وسيطرته عليها ونفوذه المتعالي بدءا برواية "طفلة السماء" التي تدور أحداثها في قرية عين الدّيب والتي لا تبعد عن اللاذقية سوى ثلاثة كيلومترات، فكل بيت من بيوتها يحمل صورة لأم خاضعة مستسلمة لأوضاعها المعيشية،

---

[1]- إيمان قاضي: الرواية النسوية في بلاد الشام، ص: 57.

[2]-نهال مهيدات: الآخر في الرواية النسوية العربية "في خطاب المرأة والجسد والثقافة"، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2008، ص:14.

- سيد محمد قطب: في أدب المرأة، ص: 104.

[3]-نصر حامد أبو زيد: دوائر الخوف" قراءة في خطاب المرأة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط3، 2004، ص: 29.

متبنية سياسة الصمت أمام عنف الزوج وغطرسته. تتحدث "نور" بطلة هذه الرواية عن المعاناة النفسية التي عاشتها والدتها تقول: «أذكر ضعفها أمام أبي، والوله الذي عاشت من أجله وأدى إلى موتها، الوله الصامت، والأنين الصامت، تصمت دوما وتغص بالكآبة (...) صمت أمي يناقض ضجيج أبي»[1].

تجسد صورة والدتها في هذا المقطع سياسة تكميم الأفواه التي فرضها المجتمع على الأنثى مقابل حرية تعبيره التي تجعل منه سيدا عليها، فيأتي الصمت الأنثوي مقابل الكلام الذكوري، والملفت للنظر أن الروائية قدمت من خلال مصطلحات: (الضعف، الصمت، الأنين، الكآبة، الغصة) فكرة القتل الرمزي الذي مارسته سلطة الذكر على الأنثى، فصمت أم نور يمثل انهيار وخضوع للآخر مستمر من الماضي إلى الحاضر ومتواصل إلى المستقبل، إذ تصرخ نور «صمتها قتلها ودمر حياتي بعد ذلك»[2]، وهو ما أكدته نوال السعداوي «إن المرأة من أجل أن تكون مقبولة في المجتمع تضطر إلى أن تكبت حقيقتها، إن عملية التكيف مع المجتمع التي تقوم بها المرأة ليست إلا عملية قتل لوجودها الحقيقي»[3].

تتمثل هنا فكرة توريث الخضوع والاستسلام، التي تؤكد آلام ومتاعب الأنثى المستمرة على امتداد الزمن وترسيخه. هذا التوريث يساهم في تقوية وإنتاج سلطة اجتماعية ذكورية، وفسره **"ج. لاكان"**و**"ج.كريستيفا؛ J. Kristeva"**بعملية اللاوعي، وأثبتته فكرة **"ميشال فوكو؛ Michel Foucault"**، التي رأى فيها: أن ما هو صواب يعتمد على من يهيمن على الخطاب، والسليم بأن سيادة خطاب الرجل أوقع المرأة في فخ الذكورة والانحصار والتقوقع فيه[4]، انحسار جعل نور تستغرب هذا الصمت مقابل فكر الذكر المنحصر في تعنته، «كنت استغرب ضعفها أمام أبي الذي لم يكن يفقه شيئا أبعد من منصبه الرفيع في الدولة»[5].

تقف الأم مستسلمة أمام هذه السلطة، محافظة على مبادئ منظومتها، خاضعة لواقع تحكمه ازدواجية المعايير السلبية «فتبرز علاقات التسلط الذكوري التي تحكم الشخصيات، مشكلا بذلك علامة إيديولوجية لا عقلانية يعاد إنتاجها على المستوى الأدبي من خلال تمويه النظم التسلطية في المجتمع وتجسيدها

[1]–سمر يزبك: طفلة السماء، دار الآداب بيروت–لبنان، د.ط، 2007، ص: 35.

[2]–المصدر نفسه، ص:35.

[3]–نوال السعداوي: الأنثى هي الأصل، كتب عربية للنشر، د.ط، د.ت، ص: 266.

[4]–رامان سلدن: في النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للنشر، القاهرة–مصر، 1998، ص:197.

[5]–طفلة السماء، ص: 35.

إبداعيا»[1]. وبقدر ما يبدو الصمت الوسيلة الأقوى والأنجع في الرّد على أفعال الأب، بقدر ما يمكن وصفه بأنه وسيلة التعذيب الأوحد التي عبرت عن الضيق والقمع الذي تلقته الأنثى من قبل الذهنية الفكرية الموروثة، يمثل الشخصية الحقيقية للأنثى النمطية التي تعيش ضمن هوية تقليدية فرضها عليها الآخر حسب مقاييسه التي تناسبه، وهو في الحقيقة طرح تقليدي مقارنة بالوضعية المعاصرة التي تعيشها المرأة (الأم) اليوم، لم تعد تتحمل مسؤولية التربية والخضوع لأوامر المنظومة الأسرية «متسمة بلا مبالاة مغروسة بعناية»[2]، والاهتمام «بدور المرأة العاملة(البرانية) مع إهمال دور الأم(الجوانية). وبهذه الرؤية المعاصرة تم زعزعة تماسك الأسرة وانسجامها»[3].

تتواصل صورة الأم على مدى صفحات الرواية مشكلة «لوحة سوداء تطمس شخصية الأنثى وتهمشها في سلعة جسدية وآلة إنتاج، وشيء مضطهد، وعلاقة اجتماعية مشوهة في الحب والزواج، وكبش الفداء، فكلما غابت الحرية، وتفاقمت الأزمة، وازداد الشعور بالإحباط، تزايدت الحاجة إلى كبش الفداء، وساء وضع المرأة»[4]، صورة ناتجة عن خوفها من الأب، والحوار الذي دار بين الأم والأب والذي تصفه نور يؤكد ذلك من خلال قولها: «أبي كان يتهمها بالإفراط في دلالنا، تدور نقاشات بينهما على مائدة الطعام، فتؤكد أمي أنها لا تريد لنا التلوث بالعالم الخارجي، يستغرب أبي عن أي تلوث تتحدث، تتلعثم أمي وتغص. تقول:

– أريد أن يكونوا أمراء حقيقيين، لا يتعاطون مع أي كان، عليهم أن يشعروا بخصوصية حياتنا، وأننا من عائلة مختلفة عن بقية العوائل.

– لكنك تفسدينهم بذلك.

– على العكس، أنا أزرع فيهم القيم والمثل والأخلاق.

---

[1]–حسن بحرواي: بنية الشكل الروائي" الفضاء، الزمن، الشخصية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 1990، ص: 279.

[2]–ويندي كيه، كولمار، فرانسيس بارتكوفيسكي: النظرية النسوية "مقتطفات مختارة"، ص: 227.

[3]– عبد الوهاب المسيري: قضية المرأة بين التحرير..والتمركز حول الأنثى، ص: 18.

[4]–حسين مناصرة: المرأة وعلاقتها بالآخر، ص: 40.

يستمر النقاش حتى ينتهي بصراخ أبي ودموع أمي المختنقة»[1].

هذا الابتعاد عن كل ما هو خارجي مرده إلى أن كل ما يتحكم فيه الذكر يعتبر مفسدة وتلوثا، وهو ما أكدته الأم عندما سألها زوجها عن أي تلوث تتحدث، فأحسّت بالتلعثم، مما يعتبر دليلا كاف على أنها لا تملك القدرة لمصارحته، فيوحي سياق النص بوجود عالمين مختلفين:

عالم الذكر ← الأب (والد نور) ← القسوة،القوة،السيطرة، الانفتاح.

عالم الأنثى ← (والدة نور) ← الحب، الضعف، الخوف، التضحية، الانغلاق.

ليكتمل العرض المشهدي لهذا الخوف من الواقع المعاش، من خلال عملية الحرص المتواصلة من قبل الأم على ابنتها، التي كانت تتذكر ما تقدمه لها من نصائح، «أما التوصيات فلا نهائية: نور لا ترفعي صوتك. نور كبرت، لا تضحكي بصوت عال، لا تعبسي أمام الآخرين. نور، من المعيب التحدث مع أي كان (...). لا تلبسي الشورت. صرت بطول النخلة... لا تقضمي أظافرك.لا تتصرفي كالصبيان»[2]، مؤدية بذلك إلى استمرارية توريث التصور النمطي الأنثوي، فالأم ركزت نصائحها واهتماماتها على البنت بدلا من الولد، لأنها ناقصة عقل، فعليها أن تلتزم بمبادئه وقوانينه كي لا تخرج عن سيطرته حسب رؤية الكاتبة، مناقضة الرؤية الإسلامية التي كرّمت المرأة ورفعت منزلتها، مؤكدة على الرؤية النابعة من التقاليد الاجتماعية التي ينتمي بعضها إلى عصر الجاهلية، وأخرى مستحدثة «قننت للتحيز والعبودية وللتراتب الإنساني والاجتماعي»[3].

هذه اللاءات السلبية،(لا ترفعي صوتك، لا تضحكي، لا تلبسي القصير، لا تتصرفي كالصبيان...إلخ)، كانت عنصرا مهما في صنع عقدة الخوف والكبت والضعف عند الأنثى ومؤشرا دالا على حالة العنف والقهر التي يمارسها الآخر على الأنا على حد الفكر التحرري للكاتبة، وما فيها من توترات سياسية واجتماعية ونفسية، ترفع المؤشر السياقي لهذا العنف المتولد من أصناف القهر المتعدد،

[1]–طفلة السماء، ص: 38.

[2]–المصدر نفسه، ص:39.

[3]–أميمة أبو بكر، شيرين شكري: المرأة والجندر "إلغاء التمييز الثقافي والاجتماعي بين الجنسين"، ص: 30.

ووصف ما تشعر به هذه الذات من تسلط قوة ما على مصيرها[1]، كما توضح أن معاملة الأم لابنتها تكون من «فطرتها الثابتة التي هي دائما العاطفة المفرطة والانفعالية والتهور إلى جانب صفات التفاني لخدمة الآخرين والتضحية وإنكار الذات وتحمّل الضرر والمبالغة في اعتبار الحنان الأمومي والعطف والعطاء صفات تختص بها المرأة»[(2)].

والدة نور كي تحافظ على أسرتها قتلت وجودها كأنثى لها الحق في الحياة، ملبية أوامر الزوج متحملة عنفه الشديد. تصرح نور: «ماتت أمي وبقيت إلى جانبها أطوقها بشدة، الآثار الزرقاء المنتشرة في جسدها منعتني من البكاء»[(3)]، الآثار التي وشمت على الجسد، هي العنصر المهم في إبراز مشهد العنف الذي جعل من هذه الأم تتبنى سياسة الصمت من بداية الرواية إلى لحظة موت هذه الشخصية وذلك لحماية نفسها، مشكلة مظاهر الكبت الاجتماعي والنفسي الذي فرض سطوة على الشخصية الروائية بوصفها احتجاجا صامتا ومكبوتا ضد القهر والاستيلاب والقمع[4]، لتترسب داخل الشخصية الأنثوية فوبيا من رد فعل الشخصية الذكورية، مما نتج عنه خضوعا لأوامره وتنفيذها دون اعتراض، مصورة ذاتها(شخصية الأم) تصويرا سلبيا، شخصية مبنية على عادات وتقاليد المجتمع الذكوري، مخبئة أوجاعها التي صعب عليها البوح بها وبالقهر الذي تعيشه على المستوى الأصغر (الأسرة)، وعليه «فالعلاقة القائمة واقعا بين الرجل والمرأة، علاقة قوة وتحكم وسيطرة، وبالتالي استسلام ورضوخ ومعاناة»[(5)]. والاكتفاء بالإشارة إليها إشارة هامشية.

رؤية تقليدية لا يمكن للقارئ المعاصر أن يتقبّلها، لأن المرأة اليوم أصبحت ترى نفسها مقبولة انطلاقا «من حجم وعيها ومكانة عملها، استطاعت أن تفك قيود عبوديتها وتخرج إلى فضاء العمل ولكسب

---

[1]–سيد محمد قطب: في أدب المرأة، ص: 42.

[2]– المرجع نفسه، ص: 44.

[3]–طفلة السماء، ص:50.

[4]–فاضل ثامر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى، دمشق– سوريا، ط1، 2004، ص: 13.

[5]–جورج طرابيشي: شرق وغرب، رجولة وأنوثة" دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية"، دار الطليعة، بيروت– لبنان، ط4، 1997، ص:16.

وتحقق استقلاليتها الاقتصادية وتتحول من منفق عليها إلى منفقة على نفسها وعلى أسرتها بل وعلى الرجل»[1].

تواصل سمر يزبك هذا العنف من خلال عرض صور الأم النمطية، المتجسدة في رواية رائحة القرفة بطريقة سلبية، لا تملك القدرة على تجاوز محنتها والإحساس بالدونية والاضطهاد الذي تفرضه طبيعة العلاقة بين الذكر والأنثى من خلال حمولة ثقافية تعبر عن «ثنائية المنطوق والمسكوت عنه»[2]، فتظهر شخصية "أم عليا" متبعة مسار "أم نور" الذي جاء محكوما بخطاب مهزوم خاضع لسلطة الأقوى، تعيش حياة فقر مدقع مع زوج لا يهتم لظروف أولاده، فما يهمه هو كيفية استيلاب أموال زوجته عن طريق التهديد، ففي كل صباح «كانت تلح له أن ظهرها يؤلمها، وتريد استراحة منه ليوم واحد، وكان ينظر في عينيها ويجيبها: المرأة لا تدخل الجنة إذا لم تلب زوجها في الفراش، فتهز رأسها(...) ويخبرها أنه لا يفعل ذلك معها كل يوم، فسيفعلها مع إحدى العاهرات, وكانت تبكي عندما يهددها بذلك، ليس غيرة عليه، بل خوفا من أن يأخذ ثمن طعام الأطفال ويذهب إلى عاهرة.. تصمت وتخرج إلى عملها، ويبقى هو في البيت مع أولاده الذين يبذلون كل ما يستطيعون لإرضائه»[3].

يتضح من خلال هذا الملفوظ السردي قدرة الساردة في انتقاء المفردات المشكلة لبنية الدلالة المتداخلة، وتقديم كل ما يحمل معنى الكبت، والطمس، الضعف والسيطرة، وإلغاء الذات من خلال مجموعة ملفوظات تنتمي إلى معجم الخضوع والتبعية والقهر مثل: (الألم، تلبِّ، العمل، تبكي، التهديد، الخوف، الصمت). مما ساهم في تقديم صورة الأم المضحية والمستلبة، الخاضعة للآخر (الأب/الزوج) من خلال جسدها الذي كان منذ الأزل قيد الأنثى الأول، ومعاناتها الأكبر؛ أي استغلال الرجل للمرأة جاء «مغطى تحت حجابات، ومخفي وراء الجدران»[4] باسم الملكية.

حضور الجسد في هذا المقطع فتح آفاقا لتأويل العلاقة بين الذكر والأنثى، وأن هذه الأخيرة تخضع خضوعا كليا عندما يتعلق الأمر بحماية أولادها، مقيمة الحد على نفسها من خلال معاناة رسمها لها

---

[1]– نوال السعداوي: الأنثى هي الأصل، ص: 266.

[2]–سعيد الوكيل: الجسد في الرواية العربية المعاصرة" قراءة استطلاعية"، رسالة دكتوراه، جامعة عين شمس– مصر، 2001، ص:24.

[3]–رائحة القرفة، ص:54.

[4]– ويندي كيه كولمار، فرانسيس بارتكوفيسكي: النظرية النسوية، ص: 228.

الآخر ف«وراء عذاب كل أنثى يقف ذكر أو مجموعة من الذكور، أو المجتمع الذكوري كله»[1]، لكن هي نظرة لم يعد لها وجود في عصر مابعد الحداثة، خاصة بعد تمأسس فكرة القوة الناعمة وسيطرتها على كل المجالات.

تعرض الرواية لبعض الاختلالات التي عرفتها الأسرة العربية، ففي المجتمعات العربية تكون إدارة الأسرة بيد رجل يسيرها وفق فكره الخاص وعدم احترام خصائص الأسرة المبنية على ركيزة الإسلام، والابتعاد عن مبادئ الأسرة البناءة القائمة على التحاور والتفاهم بين الطرفين، مماساهم في تشكيل خلل ونقص في بناء الأسرة ورصد مشاكل نوعية، بحيث يفرض الأب سلطته على حساب الأم واعتبارها قطعة من أثاث البيت، وحصر دور الأم في كيفية المحافظة على كيان الأسرة على حساب الذات الأنثوية، وهذا ما تشترك فيه "أم نور" و"أم عليا"، اللتان حملتا مشقة الحياة، راضختان لحضور الذكر رغم الاضطهاد الذي يمارس عليهما، وانتفاء علاقة الحب التي جمعت بينهما، إلا أنهما تمسكتا بوجوده وبكل عنفه، محافظتان على الصورة الموروثة التي أخذنها عن أمهما، والسيروفق المثل القائل «"ظل رجل ولا ظل حيطة"»[2].

كما قامت الذات الساردة بترسيخ ثقافة العنف ضد المرأة «التي تجعل الناس يعتقدون أن العنف ليس عنفا، وهي التي تسمّي العنف بأسماء أخرى هي حماية المرأة، أو تهذيبها، أو الدفاع عن الشرف والعرض والخصوصيات الثقافية»[3]، ورسم مسار علاقة مأزومة تحكمها مبادئ المنظومة التقليدية، مما جعل الأنثى منقادة له، متشبثة به، حسب مثل والدة أم عليا (ظل رجل ولا ظل حيطة). فرغم الخيبة التي يحملها الذكر والضياع والاغتراب الذي تعيشه ضمن مجتمعها، إلا أنها تعتبره نصفها الآخر الذي لا يكتمل إلا به على حد قول الأنثى النمطية.

تنحصر الذات الأنثوية المتمثلة في صورة الأم النمطية بين صفتي الضعف والاستسلام، لا تملك روح المقاومة والصمود، فتظهر كشيء تابع للذكر، يسيّرها كما تشاء رغبته، مرسخة بدورها ثقافة الخضوع، ليصبح الاستيلاب من أهم الصفات المتجذرة في أعماقها.

---

[1]–فيصل دراج: دلالات العلاقات الروائية، دار كنعان، دمشق– سوريا، د. ط، 1992، ص:240.

[2]–رائحة القرفة، ص: 54.

[3]– رجاء بن سلامة: بنيان الفحولة، ص: 101.

2.1- صورة الزوجة: (المستعبدة/المهزومة)

سيطر على روايات "سمر يزبك" نوع واحد من العلاقات الزوجية اتسمت بالرضوخ والقلق والتنافر، «علاقات قائمة على أسس غير سليمة منها: عدم التكافؤ، والتفاهم، والانسجام بين الزوجين، وأكثر ما نقع عليه في أوساط الطبقة البرجوازية»[1] التي تناولتها سمر بالتعرية والنقد، إذ عملت من خلالها على كشف المنظومة الزوجية في الطبقات البرجوازية المثقفة، ويظهر ذلك جليا في روايتي "طفلة السماء" و"رائحة القرفة"، مسلطة الضوء على إشكالية مكانة الزوجة المستعبدة من قبل مركزية الزوج، ممارسا عليها استلابا جسديا ونفسيا مع التأكيد على الصورة المهزومة.

تعرض رواية طفلة السماء نموذجا للزوجة المهمشة التي تعيش في فضاء معبأ بأوهام العادات والتقاليد، تحكمه الخيبة، هذه الأخيرة التي مثلتها أم نور، وصورتها ابنتها قائلة:«أصيبت بالعشق واستطاع أبي –رغم بدائيته– على حد قولها، سلبها عقلها بين ليلة وضحاها»[2]، وجدت حبه لها بعد الزواج تبخر وضاع وسط المبادئ التي ينتمي إليها، مما جعلها تدخل في معاناة يحكمها الصمت والرضوخ والالتزام والامتثال لأوامره باسم الحب، «استغربت تصرفات أمي مع أبي، حتى عندما كبرت قليلا وأدركت الحب الهائل الذي تكنه له، حيرني سبب صمتها على تصرفاته، رغم انتمائها الأسري العريق، لا ينقصها أي شيء لتعبر عن رفضها (...) تشبه إلى حد كبير الدمى التي كانت تشتريها لي»[3].

واللافت للنظر في المقطع السردي المقدم تواجد إشارة بالغة الأهمية تفسر هذا الرضوخ والصمت من خلال تيمة "الحب"، هذه العاطفة الإنسانية النبيلة التي تجمع بين بني البشر، لكن عندما يتعلق الأمر بالأنثى، فسنجدها تتخذ مسارا آخر، يتميز بقداسة كبيرة، إذ أن المرأة «تعبر بعمق عن إحساسها بالحب، الذي يدخلها سجنه، [الذكر] وتقدس تلك العلاقة بينها وبين الرجل»[4].

---

[1]–حسان رشاد الشامي: المرأة في الرواية الفلسطينية(1965– 1985)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص: 48.

[2]–طفلة السماء، ص: 40.

[3]–المصدر نفسه، ص: 34.

[4]–فاطمة حسن العفيف: لغة الشعر النسوي العربي المعاصر"نازك الملائكة، سعاد الصباح، نبيلة الخطيب"، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، ط1، 2011، ص:132.

هذا ما جسدته الزوجة (أم نور) التي جعلت من الحب أسمى من أن يرتبط بالجسد، متغاضية حتى عن خيانته لها، متخذة قرار الابتعاد عن جسده والاحتفاظ بحب الروح، تقول ابنتها نور:«لم أعرف أن حب أمي لأبي كان على الدوام رغبة إلهية منها في البقاء إلى جانب الرجل الذي منحته قلبها وجسدها كما يليق بامرأة نبيلة، ولأنها عدت زواجها مقدسا، وعدّت مغامرات أبي النسائية نوعا من الدنس، رفضت جسده وبقيت محافظة على حب الروح التي صنعتها كما تريد»[1].

فإن العيش في ظل مؤسسة زوجية تحكمها ثنائية الحضور والغياب، الحضور الشكلي والغياب الفعلي، يجعل الزواج وفق منظور الروائية وثيقة اضطهاد وتعذيب بالنسبة للأنثى التي كرست تبعيتها للزوج الذي يملك كل الحق في الامتلاك والاستهلاك، معتبرا الزواج مركز سيطرته عليها لا نصف دينه الذي حثه عليه الإسلام وجعل مبادئ الاحترام والتفاهم من أهم أسسه، معلنا من خلاله «تمرير دونية النساء وإحكام السيطرة عليهن وشرعنتها دينيا»[2].

هذا الصمت الذي تقابل به الزوجة عنف الآخر يحمل اتجاهين متناقضين ، اتجاه أول كان فيه بمثابة السلاح الأمثل لمواجهة تعالي الزوج وكسر شوكته، واتجاه آخر جعل فيه الأنثى أداة طيعة في يد الزوج، مما جعل ابنتها نور تستفسر عن سببه «لماذا صمتت هذا الصمت المخيف»[3]. فجاءت إجابتها محملة بدلالات أنثوية جارحة «عندما تكبرين ستفهمين معنى صمتي»[4]؛ أي أن فعل الصمت ناتج عن رؤية اجتماعية تحكمها السلطوية والانهزامية، مجبلة بذلك على ثقافة العنف التي شرعتها المجتمعات الذكورية، وعليه فمعظم «المقاربات الاجتماعية النسوية لظاهرة العنف ترى أن سبب هذه الظاهرة يكمن في الموافقة الضمنية التي يمنحها المجتمع للرجل الممارس للعنف، يمارس وصفة ثقافية معززة في المجتمع: العدوانية والهيمنة والدونية الأنثوية، وهو يوظف القوة الجسدية لتعزيز هذه الهيمنة»[5].

---

[1]–طفلة السماء، ص: 49.

[2]– زهية جويرو: الدراسات الدينية النسوية في المجالين المسيحي والإسلامي"دراسة مقارنة"، ضمن كتاب: زهور كرام وآخرون: النسوية الإسلامية، ص: 33.

[3]–طفلة السماء، ص: 50.

[4]–المصدر نفسه، ص:35.

[5]–أماني أبو رحمة: أفق يتباعد "من الحداثة إلى مابعد الحداثة"، دار نينوى، دمشق– سوريا، 2014، ص: 238.

تتمظهر صورة أم نور في وضعية مستسلمة لظروفها، وقدرها الذي تحكمه قوة قاهرة (الزوج) وعدم البوح، وعرض علاقة متوترة مأزومة تحكمها ثنائيات القهر والصمت والاغتراب و الخيانة، وتعرية الطبقة الارستقراطية وذلك عن طريق «تحليل التكوين النفسي والمزاجي لكل طرف، ومن ثم إلى طبيعة العلاقات الاجتماعية المتفسخة في أوساط المجتمع البرجوازي الارستقراطي...، الذي يعيش أفراده على هامش الحياة العامة، يعانون تناقضات شتى»[1].

هذا العنف لا يقتصر على الطبقة الإقطاعية وغيرها من الطبقات ذات المكانة الراقية، بل هو ثقافة راسخة في كل المجتمعات؛ وخاصة العنف الأسري الذي يمارسه الزوج على زوجته وأبنائه، مشكلا مرحلة قهر الأنثى الزوجة، فرائحة القرفة هذه الرواية المختومة بتاء التأنيث، تحمل دلالات أنثوية تعكس قهر شخصياتها التي تعاني من العبودية، كما تعكس طبيعة المجتمع السوري الذي لا يزال يرى أن سلطته لا تكمن إلا في أسلوب فكرة الاستعلاء والتفوق، بحيث تنتفي علاقة المودة والرحمة بين الزوجين، فتجده متمسكا: «قهر الأنثى ونفيها إلى دونيتها الراهنة موروث منحدر من مراحل العبودية الأولى، فيغتال الأنوثة والثقافة الإنسانية في آن واحد، فاغتيال الأنوثة اغتيال للثقافة والتحضر وجملة القيم النبيلة في المجتمع»[2].

لكن في حقيقة الأمر أن الواقع النسوي المعاصر اليوم يفرض وجود زوجة عصرية، لا تملك رقيبا ولا تخاف من السلطة التقليدية وقوانينها التي سنتها منظومتها، معتمدة على منظمات حماية المرأة في ظل هذه العصرنة مما منحها قوة أكبر في التعالي على الآخر، وهذا ماتفتقده المرأة في روايات سمر يزبك.

كما جاءت رواية رائحة القرفة هي الأخرى مواصلة مسيرة الاستعباد والاضطهاد المترسخ في العلاقات الزوجية، لتأتي علاقة السيدة حنان الهاشمي وزوجها مكملة زيف العلاقة الزوجية التي وردت في رواية طفلة السماء، والمشكلة في سياق منظومة اجتماعية ثقافية ذكورية مسيطرة؛ فوصفت الساردة خيانة الزوج لزوجته، والتي تمت في غرفته وعلى سريره، وهو ما أشارت إليه حنان الهاشمي على لسان الساردة في وصفها قائلة: «عليا التي تتلوى لصق الزوج بغنج، وقد تصلب جسدها فجأة؛ عندما لمحت سيدتها،

[1]–حسان رشاد الشامي: المرأة في الروايات الفلسطينية، ص: 57.

[2]–صلاح صالح: سرد الآخر" الأنا والآخر عبر اللغة السردية"، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان، د.ط، د.ت، ص: 179.

لكنها بقيت تحدق في عينيها بثبات حاد، كلتاهما خيطا حادا من النور المتوهج، أشقر في بياض عينيها، واخترق مسام الجلد كحد السيف، لم تتفوه أي منهما بحرف، وجسد الزوج الفاصل بين جسديهما، ساكن مفضوح بعريه الذي لا تعرفه، عاشت عمرها معه وهي تعتقد أنه بلا تفاصيل»[1]، لكن تنكشف خيانة الزوج، وتنهار الأقنعة، فما رأته السيدة حنان ليس حلما كما عدّته هي، إنما حقيقة أظهرت علاقة ضدية من التواطؤ: تواطؤ الذكر ضد الأنثى، تواطؤ الأنثى ضد الأنثى:

– النوع الأول من العلاقة (تواطؤ الذكر ضد الأنثى) أظهر دناءة الزوج وقسوته، وعدم احترام زوجته ومشاعرها، خاصة وأن الخيانة تمت في المنزل، ممارسا بذلك نوعا من التعذيب النفسي على الأنثى الزوجة، مما يخلق لديها نوعا من الانفصام أو حالة جنون، وتصرفات شاذة تعكس من خلالها أثر الصدمة، فحنان الهاشمي «كان طعم الخيانة المباغت، السبب في جنونها»[2]، هذه القسوة والدناءة التي وصفت بها الساردة الزوج، كان الهدف من ورائها إثبات تشتت العلاقة الزوجية التي جمعت بينهما، وتأييد فكرة الزواج التقليدي الذي فرضته العائلة على طريقتها، وعليه فإن العلاقة ستكون تقليدية الغرض منها تأدية الواجب الزوجي ومحاولة إنجاب طفل للعائلة، علاقة يتسيدها القهر الاجتماعي والتسلط الذكوري، تتميز بالمودة والحب خارجيا، يسيرها الموت والبرود داخليا، وبهذا تفضح العلاقات الزوجية في الأوساط البرجوازية بأنها علاقات زائفة.

والمتتبع لمسار الرواية سيجد أن السيدة حنان الهاشمي وأم نور يشتركان في تبعيتهما للذكر والحفاظ عليه باسم "السند" والتغاضي عن فعل الخيانة الذي ساهم في خلق مشاكل، فخيانة هادي النمر لزوجته حولتها إلى صنم لا يتقن البوح، أما حنان الهاشمي خرجت عن سيطرتها ودخلت في حالة جنونية، سائرات بذلك وفق القانون السلطوي الذي يجعل الأنثى تلغي ذاتها متماهية في ذات زوجها مهما كانت صفاته (عصبي، عنيف، خائن) جاعلات إياه مرآة يحققن من خلالها ذاتهن الملغية لتصبح علاقة تابع بمتبوع، وضع لا يمكن تجاوزه على طرح الكاتبة.

– أما النوع الثاني من هذه العلاقة (تواطؤ الأنثى ضد الأنثى)، تمثل في خيانة عليا لسيدتها مع زوجها والذي كان بمثابة الانتقام الأنثوي، ورد صفعة تحمل كل الإهانات التي وجهتها لها سيدتها يوما،

[1]–رائحة القرفة، ص:10.

[2]–المصدر نفسه، ص: 11.

قائلة: «كيف تسمحين لنفسك بالبقاء في فراشي حتى الصباح؟ نظرت عليا بذهول إلى السيدة الغاضبة، وهبّت واقفة من فراشها، وارتدت ثيابها، وعيناها توشكان على الانفجار، انسحبت من الغرفة، وعندما أقفلت الباب عليها، ارتمت على السرير، وصارت تنشج بصوت عال، استيقظت فيها شرارتها الحيوانية، قررت من حينها، أنها ستجعلها تدفع ثمن إهانتها غاليا، دون أن تضطر لمغادرة المكان أو أن تتحول إلى متسولة، يضاجعها المتسولون»[1]. استغلت هذه الفتاة نقطة ضعف سيدتها حنان الهاشمي، مساهمة في تقوية سياسة التعذيب والعنف والقهر الذي تعانيه، فجعلت من العلاقة الجسدية هي الطريق الأمثل لتشكيل وضعية قهر يصعب الخروج منها، خاصة وأنها تعلم كل نقاط ضعف سيدتها التي تعيش معها علاقة مثليةقوية يصعب الخروج منها حسب ما جاء في الرواية.

هذا التواطؤ الذي صنعته عليا ضد سيدتها، أدخلها في حالة هستيرية، جاء رد الفعل من قبل سيدتها بالطرد، «أخذت بجنون، باب غرفة الخادمة المنغلق عليها من الخارج، تصرخ فيها لافتة، وفجأة قررت أن تتماسك، توقفت أصابعها عن معالجة الباب، وخطت نحو غرفتها، بعد أن أصدرت، بصلابة،الأمر للخادمة بالرحيل»[2].

أكدت سمر يزبك من خلال هذا الطرح صورة الزوجة المقموعة التعيسة التي تعيش في دائرة التبعية والخضوع، فطرد الخادمة يعتبر الحل الأمثل لحل مشكلة الخيانة، لكن هذه المشكلة الاجتماعية لها بعد أكبر من هذا وهو«عدم وعي المرأة لمفارقات الزوج، وبأن له مهمة جنسية واجتماعية في نفس الوقت وينعكس هذا الازدواج في صورة الرجل كما تبدو المرأة»[3]، لتتشكل بوضوح فكرة توريث ثقافة الخضوع للزوج، بعد أن ورّثت الأم لابنتها الخضوع للأب بأنه المرجع والسيد الأكبر، فإنها جهزتها لدخول مرحلة جديدة من الاستيلاب والخضوع، استيلابها كزوجة، أي يجب أن تكون في منطقة اللاءات السلبية وتحفظها جيدا، لا تعترض ولا تتعالى بل تطيع وتتحمل.

[1]–المصدر السابق ، ص، ص: 147.

[2]–المصدر نفسه، ص: 11.

[3]–نهال مهيدات: الآخر في الرواية النسوية العربية، ص: 22.

لقد وظفت سمر يزبك الكثير من النصوص أو المقاطع السردية التي تحمل الوجع النفسي والجسدي للأنثى الزوجة التقليدية، محاولة وصف الهيمنة والتسلط والأفعال العنيفة الموجهة ضدها مهما كان نوعها باعتبارها أنثى«لم تتعود أن ترى الحياة برؤية المرأة الحرة القوية»[1].فوجودها نابع من الآخر ومقيدا به.

وبهذا تكون الروائية فصلت تفصيلا وافيا لمسار قهر الأنثى والكشف عن العلاقات الزوجية المأزومة من خلال قاموس لغوي تميز بالضعف الأنثوي والقهر والاستعباد، موضحة الصورة المشوهة للمجتمعات الذكورية، معلنة إلغاء الذات الأنثوية وتهميشها مقابل سطوة الذكر المركزية، فصورة الزوجة النمطية التي تعيش وفق ميثاق زواج بعيد كل البعد عن مبادئ الإسلام ما هي إلا صورة هامشية تحمل دلالات الاستعباد، وهي الصورة نفسها التي تمثل الزوجة المعاصرة التي تعيش في إطار زوجي تحكمه مبادئ الثقافة الغربية، وبناء على هذه المعطيات، فإن صور الأنثى الزوجة النمطية جاءت مستمدة من واقع معطوب.

3.1- صورة البنت:(المقهورة / الدونية)

تعرض الكاتبة في رواياتها صورة الأنثى البنت، مؤكدة على صفة الضعف التي ارتبطت بأنوثتها من الجانب البيولوجي، والتهميش الذي ألصقه بها الآخر، محاولة تعرية الأوضاع الاجتماعية والثقافية والسياسية التي تعيشها، فالأنثى البنت «تبدو كعبء على الأب في معركة صراعه: فهو من جهة يعاني مايسمى مأزم العار، المتصل عميقا بأخلاق الشرق أو أنويّة الجاه/الذات؛ ومن جهة ثانية يبدو عاجزا عن النهوض بواجبه لتربيتها وأداء حاجاتها؛ وهو أخيرا يدرك مهما فعل لأجلها، فهي لن تكون له في النهاية.»[2]

وعليه فإن متابعة السرد في نصوص سمر، يظهر مدى صحة هذا القول، وذلك من خلال مجموعة من الأحداث السردية التي لاحقت شخصياتها الأنثوية الممثلة في صفة البنت في مختلف مراحلها العمرية، تظهر شخصية "نور" في رواية طفلة السماء حسب رؤية الكاتبة خاضعة لقرارات وأوامر الأسرة وتشكل وعي أنثى ضعيفةلا تملك القدرة على تقديم قرارات عقلانية صائبة تصل من خلالها إلى نتيجة

[1]–حسين مناصرة: المرأة وعلاقتها بالآخر، ص: 332.

[2]– خليل أحمد خليل: المرأة العربية وقضايا التغيير"بحث اجتماعي في تاريخ القهر النسائي"، دار الطليعة، بيروت–لبنان، ط1، 1972، ص: 39.

إيجابية تفيد الطرف الآخر، تتذكر نور حالتها أمام والدها قائلة: «كنت أتحين الفرصة لأقول "لا" في وجهه، ذلك النهار قام من مكانه شاعرا بسعادة غامرة، وعندما اختفى جسده داخل الغرفة، نهضت وحاولت الصراخ، فعجزت، وعدت إلى كرسيي ملتصقة بقعر مظلم، أبدي. كان من الممكن قول "لا"، لكني ما جرؤت يوما على إطلاق هذه الـ"لا" في وجه أبي، فلا أذكر أنه تحدث إلي بأي أمر من الأمور، أو أخذ رأيي في قضية ما، كان وجودي في البيت مثل أي قطعة أثاث»[1].

هذا القمع الذكوري الذي وصفته الساردة، جعل نور تنظر إلى نفسها نظرة دونية على حد قولها(مثل أي قطعة أثاث)، مما أدى بها إلى قتل كينونتهاوالتزامها الصمت الذي ورثته لها والدتها، محافظة على أسلوب الانصياع والخضوع المطلق لقرارات الأب التي تربت عليها ولم تقف في وجهها منذ ولادتها، لتصبح كائنا يحمل ثنائيات ضدية، ويمثل عدم الأخذ برأيها مؤشرا له دلالة قوية على سيطرة التفكير الذكوري الذي تعدى على كيانها، فمهما بلغت من المكان علوا فإنها تبقى أنثى لا يعتد برأيها، وهذا ما جعل الباحثات النسويات الإسلاميات «يراجعن الخطابات الثقافية التي تكرّس الدّونية و التراتبية»[2].

وبقدر ما تكشف الساردة عن الصورة السلبية للموروث الاجتماعي الذكوري ومعاناة البنت من سيطرة الأب، فإنها تعلي من مكانته ونسقه الفحولي وحضوره المتعالي الذي تشير من خلاله إلى الموروث الثقافي العربي في تعامله مع البنت التي وضعها في دائرة الأعراف والتقاليد التي كانت دوما لصالحه، هذا الخوف الذي تميزت به نور، كان نتاج ثقافة الخضوع التي ترتبت عليها منذ الصغر تقول نور: «لكن الخوف الذي تفشى في عظامنا، منذ أن وعينا على صورته الأولى في مخيلتنا، كسيد أكبر للبيت، ومرجع أساسي في عائلتنا الكبيرة، جعل من مسألة مناقشته في أي أمر من الأمور أشبه بالدخول إلى وجر ذئب، لم يخطر في بالي أبدا أن أقول له: لا. كنت أستغرب خوفي أمام أبي، ليس الخوف فقط، بل الرهبة والشعور بالضآلة، أمام كائن واحد، وفرد يختصر العالم بتقطينةحاجبيه، ورغم الجرأة التي لم تنقصني يوما، إلا أن خياله وحده كان كفيلا بخلق الرعب في نفسي»[3].

---

[1]–طفلة السماء، ص:04.

[2]– أميمة أبو بكر، شيرين شكري: المرأة والجندر، ص: 49.

[3]– المصدر السابق، ص:04.

نجد الساردة في هذا النص تقدم صورة الأب كما جاء في مخيلة البنت، وهي مخيلة لم تكن صنيعة تفكيرها، وإنما صنعتها ثقافة الآخر ورسختها الأنثى بتوارثها عبر الأجيال، والصورة التي وضعتها الأعراف والتقاليد للذكر (الأب)؛ صورة متعالية غير قابلة للتغيير، صورة السيد والمرجع، مما خلق الرهبة والخوف في نفس الأنثى، وهذا الخوف ليس خوفا من الأب فقط، وإنما هو خوف من السلطة الذكورية بكل أنواعها، ومنه فإن الناظر في «أدوار المرأة الاجتماعية يتبين أنها لاتخلو في صميمها من عنف ضد المرأة»[1]،

إن انطباع الخوف الذي حملته نور لوالدها وصل إلى درجة التقديس من خلال الطاعة العمياء التي فرضها تحت مسمى الاحترام والطاعة، طاعة تغيّب وجود الأنثى كفرد، وكذات مستقلة، مما يوحي بسياج القهر والدونية الذي لا ينتهي، فيتجلى قهر الأب (هادي النمر) لابنته (نور) من خلال ثنائية: السيادة والطاعة، تقول نور: «الأب الأكبر، رب الأسرة، الذكر الوحيد المسؤول عن حياتنا، كان يردد دائما على مسامعنا أنا وأخي علي: أنا من خلقكم وعليكم احترامي وطاعتي»[2]، حمل هذا المقطع إشارة إلى النص القرآني الذي يحث على طاعة الوالدين، والالتزام بأوامرهم لقوله تعالى: «وَاعْبُدُوا الله وَلَا تُشْرِكُوا بِهِ شَيْئًا وبِالوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا» (سورة النساء، الآية:36)، لكن في حقيقة الأمر هذه الطاعة جاءت مخالفة لما نصت عليه الآية الكريمة، طاعة عبيد، لا طاعة فرضها الله على الأبناء وجعلها أساس الرضا؛ طاعة تجلى فيها خطاب الضعف والسكون والصمت المثالي، فأصبحت الأنثى عبدا في نظر الأب، كيان لا وجود له، واصفة إياها كالآتي:«أما الطاعة فهي أن نكون مجرد تماثيل أمامه، يحلو له متى يشاء كسرها وحطم ملامحها، ونحتها بالطريقة التي يريدها، وكان احترامه يعني الإلغاء لكل ما يحيط بنا»[3].

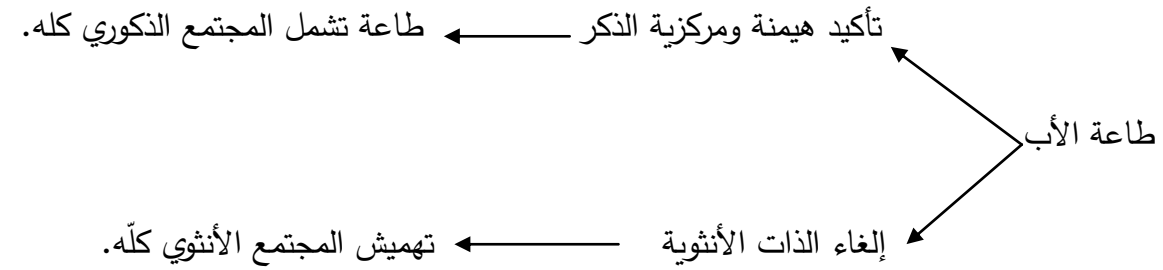
وعليه فإن حضور الأب جعل الأنثى مجرد تمثال وهنا تنتفي الخصوصية الأنثوية، مظهرة وحشيته ونظامه الهمجي، ليصل أن يضع نفسه في مرتبة الله؛ بأنه الخالق كما ورد في المقطع السردي السابق، وهو تجاوز يجب أن يوضع له حد ولا يجب أن يتواصل، فهو ليس تجاوز على الأنثى فقط بقدر ما هو

[1]– هاجر المنصوري: النسوية في تونس، وخطاب العنف ضد المرأة من خلال"الكريديف"، ضمن: زهور كرام وآخرون: النسوية الإسلامية، ص: 56.

[2]–طفلة السماء ، ص: 33.

[3]–المصدر نفسه، ص:33.

تجاوز على المقدّس، "فكرة الخلق" التي تخص الله وحده، وعليه فإن هذه الطاعة ساهمت في خلق ثنائية المتن والهامش.



تعيش البنت بذات لا تعرفها، ذات شكلتها الأسرة والذكر، وهذا ما نلاحظه على شخصية البنت ""حنان الهاشمي" في رواية "رائحة القرفة"، موضّحة كيف يقف المجتمع الذكوري في وجه أنوثتها، مواجهة أول نسق اجتماعي مضطهد يرفض الأنوثة، معلّيا من شأن الذكر الذي كان إنجابه حلما بالنسبة لعائلتها، مجسدافكرة الاستمرارية والخلود.

مرحلتها العمرية الأولى كانت مبنية على أساس أنها ذكر ملبية رغبة والدتها التي حاولت أن تجعل منها «شخصية استثنائية تفخر بتربيتها، وتعوضها عن ذكر يحمل اسم العائلة، ولم تخيب حنان ظن الجميع بها، كانت طفلة هادئة ومطيعة، وهذا السمت الهادئ الذي استطاعت الحفاظ عليه، رافقها مدى حياتها، لأنها استطاعت الإيحاء بذلك لعائلتها الصغيرة، لوقت طويل، عندما صارت ترافق ابن عمتها إلى سهراته، كانت تبدو مدهوشة من كل شيء وحذرة في الوقت نفسه، تفكر كيف تتحاشى ما يجعلها محط أنظار آخرين تخيلتهم متحفزين أبدا لانتقادها أو للنيل منها، ظلت تعيد بين شفتيها، كلمات أمها، وحين كان يطرونها، ينظرون إليها بحب كبير (...) كانت مستعدة للصراخ حتى ينفجر قلبها في وجه أمها، ولكنها لم تجرؤ على فعل ذلك أبدا. كل ما يحيط بها مرتب لدرجة مقيتة، وجاهز للتحرك ضمن خط مستقيم لا تحيد عنه. وفي أكثر لحظاتها حزنا، لم تجرؤ على التصريح بانفعالاتها أمام العائلة، فهذا عيب ستكون مضطرة للاعتذار عنه فيما بعد، وستعاقب بحرمانها من الجلوس بينهم لوقت طويل، ويقفل باب غرفتها عليها، بعد أن تسدل الستائر، ويمتنع الجميع على توجيه الكلام إليها لمدة طويلة، كانوا يعاقبونها

بالصمت والوحدة، فتشعر أنها تسجن، وتفضل أن تعاقب مثل بنات الجيران، بالضرب وهو الأمر الذي لم يكن واردا عند عائلتها التي تعتبر هذا التصرف همجيا»[1].

يتضح من خلال هذا المقطع السردي مجموعة من الأنساق الاجتماعية والتي تحيل إليها مؤشرات ودلائل تعكس الاضطهاد الذي عاشته حنان وسط هذه الأنساق التي ألغتأنوثتها من خلال تحويلها إلى ذكر، أجبرتها عائلتها على تقمص هذا الدور ليحسوا بوجود هذا الحلم متجسدا وإرضاء رغباتهم، معوضة إياهم عن خيبتهم الكبرى في عدم الحصول على ذكر يحمل اسم العائلة.

تواصل الساردة التأكيد على سلاح الشخصية الأنثوية النمطية الذي يظهر ضعفها واستسلامها وعدم قدرتها على المواجهة من خلال الصمت، لأن التعبير عن انفعالاتها وما تواجهه يعتبر من المحرّمات أمام الأسرة الأبوية وعيبا. فتحاصر تصرفاتها وتهدر حريتها باسم العيب (لم تجرؤ على التصريح بانفعالاتها أمام العائلة، فهذا عيب ستكون مضطرة للاعتذار عنه فيما بعد، وستعاقب).

تظهر ثنائية الصمت والبوح؛ صمت تمارسه الأنثى خوفا من العقاب، وبوح يلازم الذكر الذي تعوّد على القمة والتسلط، فيصبح الصمت أعنف وسيلة لتعذيب البنت، وله تأثيرات أقوى من الضرب الذي كانت حنان تتمناه بدلا من ذلك الأسلوب المتبع معها(كانوا يعاقبونها بالصمت، فتشعر أنها تسجن، وتفضل أن تعاقب مثل بنات الجيران، بالضرب). فابتعاد عائلة حنان عن أسلوب الضرب، لأنهم ذو مكانة راقية ولا يليق بهم تصرفا همجيا مثله، لكنهم يتبعون أسلوبا أكثر وحشية وربما كانت الأسرة الذكورية تتعمد إتباع أسلوب الصمت على الضرب ليس لأن هذا الأخير همجيا كما يعتقدون، بل لأنهم يرونه الأسلوب الأنسب للقتل البطيء، المؤدي إلى صدمات نفسية، وحالات هستيرية، تعجز فيها الأنثى عن الصراخ وإخراج المكبوتات الدفينة.

هذه المرحلة التي عاشتها الأنثى، تعتبر أعلى مرتبة من مراتب الشعور بالاضطهاد، إذ تممن خلالها التعبير عن وصول الإنسان إلى درجة عالية من التوتر الانفعالي والوجودي العام، ومن ثم شعوره بالغليان

[1]–رائحة القرفة، ص، ص: 68، 69.

الداخلي للعدوانية التي كانت مقموعة بشدة، والتي بدأت تفلت من القمع وتطفو على السطح في شكل بحث مع الذات الأنثوية المهدرة والمضطهدة[1].

أكدت الساردة من خلال هذه المقاطع الروائية كره الأنثى لذاتها ولأنوثتها، فإن كانت "نوال السعدي" تنادي بـ"الأنثى هي الأصل"، فإن نور اعتبرت الأنوثة لعنة، قائلة: «أي لعنة حلت بي عندما خلقت أنثى؟»[(2)]، أما في نظر المجتمع فهي العدم، «أن تكوني أنثى يعني أن تكوني غير موجودة، الأنوثة لا وجود لها في تعاليمنا، حتى السيدة فاطمة الزهراء، هي في الأصل ذكر واسمها فاطر، وهي تجسيد للذات الإلهية مثلها مثل الحسن والحسين ومريم العذراء، هذه هي التعاليم»[(3)].

يضعنا هذا المقطع الحكائي أمام القضية الكبرى والإجمالية، ألا وهي أن الأنثى تساوي العدم، هذا النفي الوجودي أو الوأد الرمزي لها جاء عبر مراحل وضعتها لها الرؤية الذكورية، تبدأ من مرتبة الفاعل نزولا إلى المفعول به، فنلاحظ أن العالم قائم على نمط واحد؛ نمط ذكوري ينفي الأنوثة نفيا تاما، متجاوزا حضور المرأة الذي نصت عليه الآية القرآنية، لقوله تعالى: «يَاأَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِن ذكرٍ وأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ» (سورة الحجرات، الآية: 13).

الله لم ينزل من مكانة الأنثى بقدر ما رفعها، وقد لجأت الساردة إلى استخدام الشخصيات الدينية لتثبت التعاليم الذكورية المتعالية، من خلال توظيف اسم "السيد فاطمة الزهراء"وتحويلها إلى فاطر، وهي رؤية عنصرية تؤكد عنصر التفوق الذكوري وعدمية الشخصية الأنثوية من جهة، وتجاوز على شخصية فاطمة الزهراء لأنها نموذج متعالي عن الأنوثة، بعيد كل البعد عن الشخصيات الأنثوية التي قدمتها سمر من جهة أخرى، هنا يكمن مغزى الفكر الذكوري الذي أكّد على موت الأنثى وعدميتها ونفيها نفيا تاما، حتى الوجود الأنثوي الذي نراه على أرض الواقع هي أرواح مذكرة عاقبها الله بالأنوثة على حد قول الساردة «الأنوثة المتجسدة في الأرض هي أرواح مذكّرة عاقبها الله بمسخها إلى أنثى، وعندما تتحول

[1]–مصطفى حجازي: التخلف الاجتماعي "مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء–المغرب، ط9، 2005، ص: 51.

[2]–طفلة السماء، ص: 11.

[3]–المصدر نفسه، ص: 12.

الروح المذكرة إلى أنثى، فمن الصعب عليها العودة إلى الذكورة، هي فقط تستمر على تجلي كونها امرأة»[1].

لتأتي بعدها مرحلة جديدة، تحول فيها هذا الوجود الذكوري لأنثى من خلال فعل المعاقبة، مرسخا في الذاكرة الأنثوية ووعيها الخاص، أن وجودها كان نتيجة لإثم ارتكبه الذكر، وبالتالي تقديم صورتها وفق منظوره الخاص، متجاوزا بذلك الطرح الديني في خلق الأنثى، وهذا التحول يصعب الرجوع منه، بل سيتواصل من خلال صفة المرأة ، وبالتالي تفقد الأنثى هويتها وذاتها تحت سطوة الذكورة وتفكيرها القمعي الذي رسخته، فتصبح الأنثى تنظر لنفسها نظرة احتقار، نظرة مهمشة تتمنى لو أنها خلقت شيئا آخر ما عدا الأنوثة. «إذا حدث وأذنبت هذه الروح فهي تتحول إلى حيوان، وربما إلى حشرة وربما إلى أشياء أكثر دقة لا تراها العين المجردة، (...) تمنيت لو كنت حشرة دقيقة الصغر لا صدر لها ولا فرج، ولا شعر، ولا أرداف، أي شيء، بعيد عن عالم الأنوثة كان كفيلا لأكونه، هذه الأنوثة التي دمرت عفويتي»[2].

تبقى الأنثى ملاحقة بالعقاب إذا أذنبت، خاضعةلسلطة الآخر المفروضة عليهاأينما كانت، ينظر إليها نظرة مشوهة بعيدة عن الصورة الحقيقية، جاعلا منها تابعا، والأدنى من هذا تحويلها إلى مسخ، مواصلا على «خطى الثقافة العربية القديمة، كما في أغلب الثقافات البشرية الأخرى، ملأت حياة المرأة بتيماتالوأد والاستيلاب والتشيؤ»[3].وبهذا يتم سلب الأنثى ذاتها وتحقيق فحولته التي كان على يقين أنها لن تتحققإلا بسلب ذاتها وقهرها ورفضها.

تتواصل آليات القهر التي فرضها الأب على ابنته، فتظهر شخصية "أميرة" في رواية طفلة السماء، مومس مضطهدة مقهورة، ضحية لوالدها، يتاجر بشرفها باسم الزواج، لا تصمد أمامقراراته كونه السيد والمسؤول عنها، فتصف الساردة حالة أميرة وكيفية تحولها من أنثى إلى بضاعة وسلعة، مستلبا جسدها مقابل مبلغ من المال تضمن به حياة والدها، تقول: «إنه أبي، أنا في العشرين ومتزوجة ومطلقة ثلاث مرات، في كل مرة يترتب عليّ البقاء مع الرجل أشهر ثم يطلقني»[4].

---

[1]–طفلة السماء، ص: 12.

[2]–المصدر نفسه، ص:12.

[3]–حسين مناصرة: النسوية والإبداع،ص: 81.

[4]–طفلة السماء، ص: 85.

قبل أن نقف عند الوضعية المأساوية لشخصية "أميرة"، يجب أن نقف عند موقف الأب، الذي يعيش حالة من التناقض واللااستقرار في تأكيد قراراته، إذ يحصر بغاء ابنته في حدود الشرع، أي يغلف فعلته بغلاف شرعي مباح يصطلح عليه بالزواج، وهذا المصطلح كفيل بأن يبرر شرعية فعل الأب، وبذلك تكون السلطة الأبوية التي مورست على أميرة وإخوتها كما سنرى تمت في حدود غايات اجتماعية، قائلة:«كان زوجي الثاني أكثر لطفا، وعاملني باهتمام وحب كبيرين، لكنه اختفى مثل الأول، ثم جاء أبي ليعيد علي الكلام نفسه، لقد طلقني!! (...) كان أبي يزوجنا لرجال غرباء لمدة أشهر، ثم يطلقنا منهم، ويقبض الكثير من المال لقاء ذلك، عشنا في سير دائم، بعد أن كبرنا وبدأنا نتزوج الواحدة تلوى الأخرى، ونطلق الواحدة تلوى الأخرى أيضا، أتألم اعترض رغم معرفتي لما يحدث، ولكن أي خيار كان أمامي؟»[1].

لتتضح هنا صورة الأنثى السلعة التي أنتجها الآخر حسب ما تقتضيه حاجته المادية، وعرض واقع اجتماعي يتميزبنزعته الاستهلاكية، مصورا خضوع الذات الأنثوية لقرارات السيد الأكبر "الأب" الذي يتحكم في مصيرها، والمتقبلة لفكرة أن تكون أنثى سلعة تباع وتشترى باسم الزواج، مما شكل «نوعا من البغاء المقنع بقناع الشرعية المزيفة التي تتناقض مع جوهر الشرف ومعناه السامي»[2].

الشرع ينفي كل علاقة تعسفية، مقيما العلاقات على أساس الاختيار المقنع والحر، عكس ما تعيشه "أميرة". فالطرح اللغوي يوضح من خلال الفعل "يقبض" الدال على المال، لعبة الأب التي أخرجته من أزمته المالية وحسنت أوضاعه، مقابل صمت بناته وتحملهن المعاناة ووحشية الزواج بالغصب. ليتجلى بذلك الخضوع لسلطة الذكورية دون معارضة، وتتضح الرؤية المناقضة للذكر، فبقدر ما يفرض نوعا من الرقابة على جسد الأنثى البنت كما تجلى في رواية طفلة السماء مع نور، فإنه يجعله في بضع لحظات موضع متاجرة وسلعة، وبهذا يتأكد طرح "كانط"«إن الشخص إذا أصبح موضع اشتهاء شخص آخر فإنه يتحول إلى شيء، ويمكن أن يعامله كل فرد ويستخدمه حسب هذه الصفة»[3].

---

[1]–المصدر السابق،ص: 86.

[2]–نوال السعداوي: دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي، ص: 75.

[3]–محمد عناني: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، ص: 185.

استخدام يعود بالأثر السلبي على حياة الأنثى، فيخلق نوعا من المشاكل والتمرد على سلطة الأب المدمرة، مما يؤدي بالأنثى إلى مواجهة الصراع مع ذاتها ومع الآخر، محاولة إثبات تفوقها على الذكر الذي طالما كان سببا في هزيمتها، فأميرة تعالت على سلطة الأب وباعتجسدها مثلما تريد هي ولمن تريده، تقول: «أعرف ستقولين إنني أبيع جسدي، وليكن أنا أبيعه بثمن أقل، هكذا هو الفرق فقط. ولكني أبيعه لمن أريد؟ ولا يقبض الثمن أحد سواي»[1].

هذه الشخصية لا تهتم لقيمة المبلغ الذي ستتقاضاه مقابل بيع جسدها، الأهم عندها هو حريتها في امتلاك جسدها، وبيعه لمن تريد هي والسير على درب والدها مؤكدة صفة المومس، لكن ليس عن طريق بيع الشرف بزواج نفعي، كما تصرح نوال السعداوي، وإنما عبر طريق قائم على الشعور بأنها تملك حرية ولو قليلة في جسدها الذي طالما كان ملكا للآخر، وفي حقيقة الأمر هذا الانتقال ماهو إلا انتقال سلبي أكد فيه السرد من خلال شخصية أميرة على نقص عقل المرأة التي ربطت حريتها بحرية جسدها.

ومن خلال هذه النماذج النمطية للأنثى، نقف عند أنموذج رمزي للكتابة الأنثوية، حاولت فيهالكاتبة تعرية الواقع العربي الذي تعيشه الأنثى في بعض المناطق الريفية السورية، كاشفة ازدواجية المعايير الذكورية والثقافة السلطوية التي تميزه، لكن هناك بعض المقاطع الروائية بقيت محافظة فيها على فكرة النسوية في الثمانينات، ومتمسكة برؤية أن المرأة مستعمرة الرجل وهو طرح تم تجاوزه في الزمن النسوي المعاصر، فهي لم تعد تعيش على الهامش بل أصبحت سيدة كل مؤسسة «والعمود الفقري لها»[2].

2- الأنثى الجديدة:

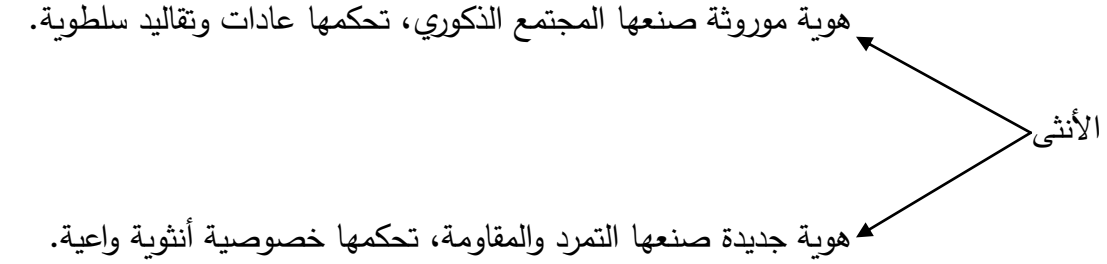
عبرت سمر من خلال رواياتها عن نموذج المرأة النمطية الذي جاء في صورة مستلبة مقهورة، خاضعة لسياق المنظومة الاجتماعية الثقافية الذكورية المهيمنة، لكن لم تقف رؤيتها عند هذا الحد، بل تجاوزت ذلك إلى نوع جديد مخالف لهذا النموذج. متمثلا في صورة الأنثى الجديدة التي تمظهرت من خلال مقاطع روائية متنوعة، ملغية التفكير التقليدي، مشكلة رؤية جديدة تعتمد على إبراز السياسية

[1]- طفلة السماء، ص:87.

[2]- عبد الوهاب المسيري: قضية المرأة بين التحرير.. والتمركز حول الأنثى، ص: 16.

والاجتماعية والثقافية المبنية على جدلية الصراع والتفاعل والتداخل، وأمدّها الأوضاع التي تعيشها«بنوع من الإحساس بالقوة»[1].

طرح سمر في رواية طفلة السماء: أن تكوني أنثى يعني أن تكوني غير موجودة، كان بمثابة طرح استفزازي كسرت من خلاله الحواجز السلطوية، مثبتة ذاتها عن طريق شخصياتها الروائية، متبنيّة قضيتها وقضية مجتمعها من الناحية السياسية والاجتماعية خاصة، فجاء خطابها صورة معبرة عن حركية واقع مأزوم، كان الرجل ولا يزال هو السبب الرئيسي في تأزمه وتدهوره حسب ماجاء في نصوصها، مما جعلها تضعه في الهامش لتبدأ مرحلة جديدة لا تفرض فيها نفسها كأنثى فقط وإنما كذات فاعلة في عالمها الخارجي الذي كان حكرا على الرجل، مقدمة صورة جديدة تكشف ضعف المؤسسة الذكورية وثورتها ليس على مجتمعها الذي وضعها في زاوية الأنوثة التي تحكمها اللاءات السلبية فحسب، بل ثورة على الأنوثة نفسها وكأنها السبب في الوضع المزري الذي تعيشه[2]، مكتسبة وعيا جديدا جعلها تسير في طريق ثوري تمردي، وكانت لأزمات الواقع السياسي تأثيرا بالغا فيه؛ مكونة هوية جديدة خالفت فيها كل ما هو تقليدي وإلغاء الآخر بموروثه وسلطته التعسفية، وعرض شخصية متفوقة في الخطاب الجديد، متفطنة إلى هويتها الغائبة والمسكوت عنها، ليصبح لـ:



مقدمة ذاتها كجسد ولغة وفكر، معيدة النظر في صورتها الهامشية والمقموعة بفعل الهوية الموروثة، مشكلة مواقف تسعى من خلالها إلى تلبية نداء الوطن، حاملة بواعث الثورة السورية المعاصرة وآليات النظام السوري، معبرة عن رأيهاالسياسي في نصها "تقاطع نيران" الممثل لموقع مجموعة قتالية وسياسية في مرمى نيران متعددة من العدو والصديق، والذي جاء على لسانها بلغة فجائعية سوداوية، كشفت فيها

[1]– مصطفى حجازي: التخلف الاجتماعي" مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور"، ص: 55.

[2]–عبد الله الغذامي: المرأة واللغة" ثقافة الوهم"، ج2، ص:151.

–إيمان قاضي: الرواية النسوية في بلاد الشام، ص: 33

الساردة عن طبيعة العلاقات السياسية السورية المخلخلة للقوى المركزية، وتمثيل الراهن السوري، مناقشة قضية الطائفية التي جاءت على امتداد صفحات الرواية التي شملت خطين متناقضين مثلهما كل من: طائفتي السنة والشيعة.

ظهر دور الأنثى الثائرة المثقفة في صورة المقاومة، معبرة عن المراحل الصعبة التي مرت بها في الأزمة السورية، من خلال رصد الأحداث الدموية التي تعرضت لها سوريا بمدنها وقراها، إذ تغادر الساردة قريتها بعد أن تبرأ أهلها منها، بسبب معاداتها للطائفة العلوية ومواصلة مشوارها الصحفي الذي صنعت من خلاله شخصية ثائرة قدمت فيها مواقف رجالية، هذا المجال (الصحافة) سمح لها بالولوج إلى عالم السلطة (سلطة الذكر/الحكم السوري)، لتجد نفسها في دائرة الموت والنضال والمواجهة و«تأكيد استقلال المرأة السياسي والاجتماعي»[1].

تتحدد ملامح هذه الشخصية انطلاقا من فكرة الموت ومواجهتها له في فترة الحرب السورية المعاصرة، هذه التيمة (الموت) التي لم تكن وليدة الساعة في حياتها وإنما رافقتها منذ طفولتها، صنعها مجتمعها بكل الطرق، موت تعودت على رائحته وصوره بكل أشكاله كما صورته الساردة، هو «الكائن المتحرك الذي يمشي على قدمين الآن، وأسمع صوته، وأحدق فيه، أنا التي تعرف طعمه، أنا التي تعرف طعم السكين على الرقبة، وطعم الأحذية على الرقبة، عرفته منذ زمن بعيد، منذ لحظة هروبي الأول من هذا العالم الضيق، ومن هروبي الثاني والثالث»[2]. موضحة مواجهتها له من خلال صور متعددة مثلتها عوالمها الثلاث المتجلية في الهروب من عالمها الأول الضيق الذي مثلته الأنوثة والتي شكلت مرحلةالموت القاسي، والهروب من العالم الثاني الذي خرقت فيه قوانين الطائفة العلوية ومجتمع جبلّة وأوامر عائلتها، فأصبحت خائنة متمردة، عقوبتها الموت. إذ تقول: «لقد عبرت أمام الموت الأول، وأستعد لرؤية موت جديد»[3]، ويتمثل العالم الثالث الذي حاصرها فيه الموت بسبب معارضتها للنظام وممارسة أساليب التحريض ضد السلطة السورية (نظام بشار الأسد).

---

[1]– هنري عزام: المرأة العربية والعمل، ضمن: مريم سليم وآخرون: المرأة العربية بين ثقل الواقع وتطلعات التحرر، ص: 55.

[2]–تقاطع نيران، ص:12.

[3]– المصدر نفسه، ص: 40.

ليصبح الموت ملازما لها على مدى الحياة، وموقفا يرسم شجاعتها بعيدا عن الصورة النمطية التي رسمها لها فكر الآخر بعاداته وتقاليده وصوره، مظهرة عزيمتها وقوتها في الدخول إلى مجال السياسة والثورة مع تقديم صورة للمرأة تتميز بالفرادة الأنثوية، خاصة وأن المرأة المعاصرة اليوم تعيش في واقع يتميز بتحولات سياسية عربية تتأرجح بين ما تخطه ثورات الربيع العربي وبين ما تخطه القوانين التي تحارب حريتها[1].وزيادة المناطق الملغمة بالقتل والوحشية، مصرحة «لم أعد أخاف الموت! نحن نتنفس الموت، أنتظره مع سيجارتي وقهوتي بهدوء (...) أعود وأعرف أني لن أيأس من تكرار تمارين العدالة، حتى لو فتحت صدري للموت»[(2)].

مما يثبت أنها تمتلك نظرة جديدة مفادها أن «المعادلة التغييرية تبدأ من الطرف الأساس فيها وهو الفرد، فبتغير الفرد يتغير المجتمع، هذا التغيير يجب أن يمس المحتوى الفكري والثقافي(...) ولابد من ثورة تغييرية على هذه الأوضاع السيئة والظرف الفاسد، ثورة على الأفكار البالية»[(3)]، صورة شكلتها عوامل اجتماعية بالدرجة الأولى في قولها (لم أعد أخاف الموت!نحن نتنفس الموت)، هنا تتجلى المرأة الجديدة التي عملت على كسر القوانين الظالمة في سبيل رسم هذا الطريق، والضمير (نحن) يعود أولا على مجتمع الأنثى بصفة عامة التي قاومت الموت منذ لحظة ولادتها، كما صرحت البطلة سابقا وعلى المجتمع السوري الذي يعاني من ظلم النظام واستبداده ثانيا.

والمتتبع لهذا المقطع السردي يلاحظ عزيمتها ومواجهتها في سبيل فداء الوطن بالنفس مقابل تحقيق العدالة التي لا يؤمن بها الذكر، ومنعدمة في دساتيره المستبدة، وعليه فهي تشير إلى ظلم الذكر من جهة وانهزامه وضياعه من جهة أخرى، مشكلة ثنائية ضدية جمعتفيها بين شجاعة الأنثى وجبن الذكر الذي يحتمي بالأسطح والبنايات حفاظا على حياته، فمن «يقتل وراء الأسطح والأبنية؟ قاتل جبان هو؟ القاتل جبان، وكيف يمكن أن يكون شجاعا، فهو مجرد من شرطه الأخلاقي سلفا»[(4)].

---

[1]– عائشة الحضيري: الخطاب النسوي المعاصر: بين المكابدة والتأسيس، ضمن: مجموعة من المؤلفين: الفلسفة والنسوية، ص: 190.

[2]–تقاطع نيران، ص:13.

[3]– ليلى محمد بلخير: قضايا المرأة في زمن العولمة، ص: 119.

[4]– تقاطع نيران، ص: 14.

جاء ضمير المذكر الغائب (هو)، يحمل دلالة استهزائية للذكر والمجتمع والنظام بصفة عامة، واصفة إياه بأنه مجتمع لا أخلاقي، وكأنها تضعه في ميدان الهزيمة والنقص والضعف، وإعلاء مكانة الأنثى التي تميزت بقوة المواجهة ووعي أكبر منها بوطنها، لتظهر بضميرها الحي الذي جعل منها ثائرة واعية بكلام شعبها، خاصةوأن الثورة السورية شهدت «مشاركة واسعة من قبل ناشطات خبيرات وثوريات في الساحة. النساء السوريات يمثلن رمزا للمقاومة الشعبية»[1].

مما نتج عنهاختفاءالصورة السلبية التي كانت فيها فريسة للذكر وأوامره،والخروج في صورةالمقاومة، ويتجسد ذلك في قولها: «أغادر البيت، باتجاه ساحات المدينة، باتجاه الجوامع. الآن في منتصف الظهيرة يجب أن أعرف شوارع المدينة، شارعا شارعا، وساحة ساحة، لا أصادف إلا عيني، ساحات المدينة خالية من ناسها، ربما لأن اليوم عطلة، لكن الجميع يختبئ في خوفه اليوم»[2].

يتحدد من خلال هذا النص هوية المؤنث التي كانت مخفية، معتلية المركز، وهوية الذكر التي كانت مسيطرة محتلة المرتبة الهامشية، وكأنه اختراق علني للمبادئ الذكورية، وقلب للموازين، فيتجلى بذلك خوف المنظومة الذكورية في الواقع السياسي، وتضمحل قوته التي كان يفرضها على الأنثى الضعيفة.

تستمر روح الثورة والتجدد مع البطلة سمر في نصها تقاطع نيران، مقدمة الذكر دوما في طرح هزائمي من خلال رؤية وقفت فيها الأنثى بين متطلبات جسدها ومتطلبات وطنها والتأكيد على موت الضمير لدى الذكروثباته عندها،قائلة: «عزلاء إلا من ضميري، لا يعنيني إن كانت الفترة القادمة تحمل ملامح إسلام معتدل وما يقال حول هذا الأمر لا يعنيني وجه القتلة، ولا حتى كل ما يشاع ويكذب، أنا الآن يعنيني أن لا أكون شيطانا أخرس عندما تصير الدماء لغة بين الناس»[3].

يعد الضمير حسب هذا الطرح من أهم القضايا التي ركزت عليها الكتابة النسوية الثائرة لأنها طرحت من خلاله قضية موت الضمير العربي والسكوت الأخرس الذي شمل الدول العربية إزاء قضاياها، وخاصة القضية السورية مؤكدة أن «هناك صمتا عربيا ودوليا على جرائم آل الأسد»[4]، ظهر الضمير الأنثوي في

---

[1]–نساء ثائرات..كيف واجهت المرأة السورية رحى الحرب؟

[2]– تقاطع نيران، ص، ص: 14، 15.

[3]– المصدر نفسه ص:20.

[4]–المصدرنفسه، ص: 294.

المركز له المسؤولية الكبرى في عرض الواقع وصنعه، والمشاركة في أحداثه دون التخلي عن القضية الكبرى المتمثلة في نجاح الانتفاضة وإسقاط النظام وهو ما جاء في ردها على كلام صديقها عندما طلب منها أن تكتب شيئا لصالح النظام «أكتبي شيئا يرضيهم، قلت: لن أفعل، بعد كل هذا الظلم تريدني أن أخون ضميري. لن أفعل»[1].

جاء تأكيدها واضح على حتمية الطرح وضمان مصداقيته، فبين مرحلة الإسلام المعتدل الذي لم يأت بعد ومرحلة سفك الدماء؛ اللحظة الراهنة التي تعيشها سوريا، تتحرك هاته الشخصيةبين المرحلتين لتقف مع لغة الحق، مواجهة عائلتها وطائفتها ونظام بشار الأسد الذي تتحكم فيه الشبيحة وغيرها من الأطر السياسية التابعة للنظام السوري، معلنة أنه «إن كان ثمة ثمن يجب أن ندفعه من حياتنا في سبيل قول كلمة حق، فهو مقدر لنا، وهو من ضمن القوانين الطبيعية لوجود إنساني أكثر عدالة»[2].

هذه المسألة جعلتها تلقي الضوء على الصعوبات التي تواجه المرأة القيادية في محاولة تحقيق العدالة السياسية والاجتماعية، معبّرة عن «أزمة مجتمع فقد فعاليته، أو بالأحرى أزمة شاملة وعامة، أزمة رجل وامرأة على السواء»[3].مصورة الواقع السياسي السوري الذي حدّ من حرية التعبير وتبنى النظام وقوانينه دون مناقشة، مما ولد صراعات على مستوى شوارع سورية ومدنها وقراها، وتوظيف قاموس لغويدل على الموت والرعب والتحدي، بحيث تصبح الحياة سبيلا لفداء القضية الوطنية، وقربانا لها«أسأل عما يحدث، ينصحني الجميع بالابتعاد، لا توجد نساء، قال لي أحدهم باستهزاء: ما الذي تفعلينه هنا؟ أدرت له ظهري»[4].

التجاهل لكلمة نساء من قبل البطلة هو إثبات للآخر بأن الميدان السياسي لا يفضل الرجل على المرأة، فكل واحد منهما يتبنى القضية نفسها مع إلغاء الفكرة التي يحفظها الرجل أن «النساء يحدثن خللا حين يظهرن في المكان الذي لا ينتظرن فيه»[5]، وربما الأنثى تتبناها أفضل من الذكر أو إن صح

---

[1]– تقاطع نيران، ص:124.

[2]– المصدر نفسه، ص: 140.

[3]– ليلى محمد بلخير: قضايا المرأة في زمن العولمة، ص: 116.

[4]–تقاطع نيران، ص:19.

[5]–فاطمة المرنيسي: السلطانات المنسيات" نساء رئيسات دولة في الإسلام"، تر: عبد الهادي عباس و جميل معلى، دار الحصاد، دمشق–سوريا، د.ط، د.ت ، ص: 17.

التعبير، هو اختراق للرؤية الذكورية التي قيدت الأنثى بالضعف والخوف والمكوث في البيت، هذا الطرح يثبت شجاعة الأنثى في مقابل جبن الذكر الذي وصفته سابقا، فالوعي النسوي المعاصر تجاوز مرحلة المطالبة بالحقوق والمساواة بين الجنسين، وتحدي العراقيل لإيصال الصوت المسموع للمرأة، لأن هذه الأخيرة أصبحت تحتل مناصبا تنفيذية وتمتلك رؤية واعية تساهم في تقديم ضعف ما يقدمه الرجل في جميع المجالات، تحمل وعيا سياسيا «يتعلق بفهم وإدراك طبيعة النظام السياسي القائم بعلاقاته الداخلية وارتباطاته الخارجية، وإلمام واستيعاب أهم القضايا والتحديات السياسية على المستوى الوطني والقومي والدولي»[1].

كما أن هذا النص الذي يعد سيرة ذاتية للكاتبة يضعنا أمام كل تفاصيل الثورة السورية المعاصرة بدءا بالنظام السوري الذي وردت فيه صور واقعية معبرة عن وحشيته واستبداده، وكأنها تعلن بطريقة غير مباشرة أن كل نظام يتحكم فيه الذكر لابد أن يتوفر على هذين العنصرين(الوحشية والاستبداد)، جامعة بين سلبية نظام الأسد وتخفيه وراء الطائفة العلوية بالضبط، تقول:«أعرف ما الذي سيفعله الشبيحة وأزلام النظام، من أجل إثارة العلويين على السنة، سيقومون بإطلاق النار على العلويين لإيهامهم أن المتظاهرين يريدون قتلهم»[2].هذه الخطة الإجرامية التي يتبعها حاول من خلالهاالمحافظة على حضوره وقوته وضمان تبعية الطائفة العلوية، وإتباع أسلوب التحريض الذي ساهمفي تأجيج الصورة العدائية الطائفية لأن «ممارسات الدولة هي التي تغذي الطائفية والدولة هي المسؤولة عما يحدث من فتنة»[3].

هكذا تكشف الساردة حقيقة النظام وفساده الذي حاول الاختفاء وراء الطائفة العلوية، مستغلا مخاوفها كي يحافظ على بقائه ووجوده[4]، كما أنآلية الاستغلال الطائفي ليست وليدة الساعة وإنما متجذرة في تاريخ سوريا تظهر في «استعانة آل الأسد بهذه التقسيمات نفسها لحكم البلاد منذ سبعينات القرن العشرين»[5].

---

[1]–ليلى عبد الوهاب: تأثير التيارات الدينية في الوعي الاجتماعي للمرأة العربية، ضمن: مريم سليم وآخرون: المرأة العربية بين تطلعات الواقع وثقل التحرير، ص: 172.

[2]–تقاطع نيران، ص:49.

[3]– المصدر نفسه، ص: 93.

[4]–المصدرنفسه، ص:200.

[5]– جاكسون دورينغ: رسم الطائفية في الحرب السورية، معهد واشنطن لسياسة الشرق الأدنى، بتاريخ 2020/06/30، الساعة: 19:00. http://www.washingtoninsitute.org

وهو فساد لا يشمل سوريا فقط، وإنما يشمل عبره معظم الدول العربية التي تعيش الآن تشتتا واضطرابات ولعبة فساد كبرى يصعب السيطرة عليها.

هذه النزعة التي استغلها نظام الأسد، حاولت الكاتبة تفنيدها بوعي أكبر ووضع العلوية في صورتها الحقيقية والتي لا تتناسب مع التوجه العلوي المعاصر، وذلك من خلال تعليق لها على صفحة الفيسبوك وجهته إلى العلويين«كان جدّنا، عزيز بك هوّاش، هو الزعيم الذي رفض إقامة الدولة العلوية، بطلب من فرنساحفاظا على وحدة سورية، وكان جدي عثمان من جهة أمي من قام بمقاومة العثمانيين، وله وبطولات يعرفها أهل الجبل والساحل. أما جدي إبراهيم صالح يزبك فقد تخلى عن ممتلكاته وأراضيه للفلاحين، كان هذا قبل الستينيات، نعم أنا حفيدة هؤلاء الرجال،(...) أنتم أحفاد حق، ولستم أحفاد باطل»[1].

وعليه فهي توجه خطابا مشفرا للطائفة العلوية، والتذكير بالواقع الفعلي الحقيقي للعلويين، الذين كانوا منذ القدم يسيرون في طريق الحق والتضحية بالنفس والنفيس والمواقف الموحدة، لا إتباع طريق الباطل وسفك الدماء وطعما سهلا للحاكم الذي وضعهم في نسق سياسي متغير، ظهرت سمر يزبك كفاعل نشيط يسير في اتجاه الحق وتصويب الخطأ متبنية الفعل السياسي باعتباره سلطة تفاعلية في الميادين العامة والتي تكشف عن ذاتها أمام الآخرين، وذلك يعني الحرية في الفعل والقول، هذه الحرية جعلتها مستهدفة من قبل النظام وفتح أمامها أبواب الموت مرة أخرى قائلة: «كان هذا التعليق هو الذي فجر الأمور أكثر لدى العائلة ولدى رجال الأمن أيضا، وأعلنوا مرة ثانية البراءة مني، أنا المهرطقة الخائنة»[2]، وتزداد حدة كره النظام لها أكثر بعد تبني الفئة المعارضة للنظام لرؤيتها، والسير على خطى صالح العلي وتسمية واحدة من الجمعات باسمه، باعتباره «الرجل الثائر الذي رفض عرضا فرنسيا لإقامة دولة علوية، وبقي مصرا على وحدة سوريا»[3].

دخول الساردة في مسار الثورة والتغيير يعد رمزا «للشعب المظلوم، ورمز للحرية، ورمز للحق والجمال(...) إنها رمز لشعب مظلوم يسوؤه ما يسوؤها ويرضيه مايرضيها»[4]، ورمز للأنثى المقاومة المناهضة من أجل التغيير في نظر المظلومين، وخيانة وتمرد في نظر النظام وأعوانه، مما جعلها

---

[1]– تقاطع نيران، ص:101.

[2]–المصدر نفسه، ص: 101.

[3]–المصدر نفسه، ص: 181.

[4]– طه وادي: الرواية السياسية، لونجمان للنشر، مصر، د.ط، د.ت، ص: 208.

مستهدفة من قبل الطائفة العلوية بأكملها. تقول: « أناالتي اعتدت الخروج عن المجتمع والتقاليد والسائد، أشعر بالرعب، فهي المرة الأولى التي أكون فيها مستهدفة بالكامل من طائفة بأكملها»[1]، والتأكيد على الصراع مع السلطة يؤكد دوما أن صاحب الحق لا مكانة له، لأن السلطة ومهما كان نوعها تحتاج مبادئ جائرة يجب إتباعها، وأن تصبح لها دروعا بشرية تحتمي بها لضعفها.

وهذا ما جعل الطبقة المثقفة تلتزم الصمت وتبتعد عن توثيق جرائم النظام خوفا من الأجهزة الأمنية وتقديمه على أساس أنه جريمة، «كيف يصمت المثقفون عما يحصل (...) الصامتون شركاء في الجريمة»[2]، وخاصة المثقف الرجل بالدرجة الأولى الذي أثبت خوفه من الدخول في مجالات التحولات السياسية التي تشهدها سوريا واختفاء صوته وسط تصاعد الاحتجاجات والانتفاضات، فبدل أن يفرض وجوده في منطقة الصراع السياسي، ألقى بالثورة إلى الشعب واحتضنتها المرأة، باعتبارها «تملك القدرة على أن تكون ثورية بكامل معنى الكلمة»[3]،والتأكيد على دورها النضالي في مجالات التحرر والمقاومة، خاصة إذا ارتبط الموضوع بأمن الوطن، هذا الصمت الذي اعتبرته الساردة جريمة، دحضه بعض المثقفين العرب بحجة أن المثقف لا دور له في المجال السياسي، وليس قادر على التدخل في هذه الشؤون، مفضلا العمل في الثقافة التي تضمن له الحياد البسيط[4].

سابقا كان يشار إلى المثقف على أنه الممثل الأول لقضايا الأمة والوطن، والذي لا يربط نفسه بالهوية الثقافية فقط، وإنما يتعداها للهوية السياسية، باعتبارها الركيزة الأساسية التي تشكل مواقف المثقف، وهو مانفتقده اليوم على حد طرح الساردة في نصها، إذ لم يكن له دور كبير في القضية السورية خاصة في الاحتجاجات والانتفاضات التي كان بإمكانه أن يوصل من خلالها صوت الشعب أكثر بمساندة النخبة المثقفة، وعلى هذا الأساس تقدمهم الساردة على أنهم «يعيشون في بيئة جامدة، العالم يسبقهم، والحراك الذي حصل في سورية، من دفع به إلى الشارع ليس الكتاب ولا الشعراء ولا المثقفون، المثقفون حتى الآن لم يكونوا على مستوى شجاعة الشارع؛ والكتاب، مع استثناءات قليلة، وقفوا خائفين مذعورين»[5].

---

[1]- تقاطع نيران، ص،ص:124.

[2]- المصدر نفسه، ص: 161.

[3]- حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، ص: 249.

[4]-دارا عبد الله: عزام لايمكن للرواية تجاهل المحنة السورية.

[5]-تقاطع نيران، ص: 224.

تم على مستوى هذا المقطع السردي توضيح رؤية المرأة المثقفة فيما يخص صورة المثقف العربي-السوري، والتأكيد على أن كل ماحدث في العالم العربي وما يعرف بثورات الربيع العربي لم تكن بسبب مثقف وإنما بسبب فئة من الشعب البسيط أرادت التغيير ودفعت بالثورة إلى الشارع ورفعت صوتها ضد الأنظمة الديكتاتورية الحاكمة، وساندت هذه الفئة مجموعة من النسوة المثقفات اللاتي كان لهن الدور الأكبر في الحصول على التغيير وجعله فعلا واقعيا لا مجرد هتافات وشعارات ترفع كل يوم، مبرزة دورها في التغيير «لن أقف متفرجة على ما يحدث من حولي، من قتل وترويعوسجن واختفاء وإبادة مدن. كيف يقف الإنسان على الحياد في مثل تلك اللحظات»[1].

وهي رسالة جاءت كرد على المثقفين الذين تخلوا عن القضية السورية، وتفكيك فكرهم المبني على رؤية اتباعية للطرف القوي، والتذكير بأن المثقف الحقيقي يجب أن تكون علاقته بالعدالة والضمير علاقة مفصلية، والخوض في الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية يقتضي الخوض في الوحل أحيانا أيضا، كما يجب أن يعنى بالتغيير والانحياز للثورة والعدالة، لأنه انحياز أخلاقي وفي الأخير كل شخص مثقف أو غير مثقف له نصيب من العنف الحاصل الذي فرضته التراجيديا السورية الكبرى[2].

جاءت لغة نص تقاطع نيران معبرة عن «فاعلية الحراك النسوي السياسي والمجتمعي»[3]، وتخليد ذاكرة نسوية كان لها الدور الأكبر في مسار الثورة والتغيير، وتقديم الحقائق والوقائع كما هي على أرض الواقع بعيدا عن التزييف؛ فاعلية نسوية جاءت على مدى صفحات هذا النص كواجهة أساسية لكسر حواجز الصمت والضعف، وإعطاء الكلمة للمرأة في صنع التغيير ومواجهة الذكر وجها لوجه(التعذيب والعنف الذي واجهته من قبل النظام ورجال الأمن). وإثبات الحس السياسي النسوي وخلق تفاعل بين بينه وبين الأزمة السورية وهو ظهر مجسدا على أرض الواقع من خلال إنشاء منظمات تنسيقية، ومشاركة المرأة الحقوقية في الربط بين هذه المنظمات والعمل وفق رؤية سياسية واحدة وساعدهن في ذلك مناخ الثورات في العالم العربي على حد طرح الكاتبة.

---

[1]- المصدر السابق، ص، ص:113، 114.

[2]- نائلة منصور: حوار مع سمر يزبك عن الفعل السياسي الممكن، بتاريخ: 2020/06/30، الساعة: 11:29.
http://www.aljumhuria.net

[3]- سمر يزبك: تسع عشرة امرأة "نساء سوريات يروين"، ص: 20.

هذه «الثورات لم يكن لها طابع ذكوري، بل لعبت به المرأة دورا مماثلا للرجل سواء في التظاهرات بالميادين والشوارع، أو ممارسة النشاط السياسي(...) نزول المرأة إلى الشارع لم يكن تحديا واعتراضا على جور الحكم الذكوري فحسب بل على الديكتاتورية الأنثوية كذلك»[1]، وعليه فإنقوة المرأة وحريتها مستمدة من قوة الوطن وحريته وتبني قضيته، خاصة وأن «تحرر المرأة لا ينفصل كحركة ثورية عن حركة تحرير المجتمعاتالعربية بأسرها»[2].

ولم يقتصر النص على صمت الطبقة المثقفة فقط، وإنما تجاوزت الساردة ذلك إلى وصف الإعلام الرسمي في فترة الحرب السورية، وتحديد توجهاته في طرح الأحداث، والإعلان عن الحمولات السياسية التي يعتمد عليها في نقل الواقع السوري، قائلة: «ليس لدينا إعلاما حقيقيا، وهو مجرد أداة تخضع لقوانين صارمة وكلاسيكية صعبة. من صيغة الخبر حتى اختيار الضيوف، كل ذلك يخضع لمراقبة أمنية، والبرامج الحوارية السياسية يجب أن يكون معدها ومقدمها متعاونا مع الإدارة والأمن»[3]. أي تسييس الإعلام وجعله في خدمة النظام خضوعه للأجهزة الأمنية، وسيطرة قبضتهم عليه وهذا لا يقتصر على الوضع السوري فقط، وإنما يعمم على كل الدول العربية التي قامت فيها ثورات الربيع والتي استغلت الإعلام لتقديم صورة مغبركة عن الواقع والإعلاء من شأن النظام وتحريف الأحداث واستغلال العاطفة لجذب الشعب إليه و«التركيز على الأغاني الوطنية الجياشة،وحب الوطن الذي يعني حب الرئيس فقط»[4].

تختزل صورة الوطن في صورة الرئيس فقط، فتطغى رؤيته على كل الشعب، ولا تقتصر هذه الصورة على الأغاني الوطنية فقط، وإنما تشمل التقارير الصحفية والتغطيات الإخبارية التي تمنح متابعتها من قبل الأشخاص المقربين للرئيس فقط، «التقارير التي تظهر على الشاشة، يقوم بها أناس معينون، وهم

---

[1]– ليلى الرفاعي: المرأة والعمل السياسي في بلاد الربيع العربي، بتاريخ: 2020/07/1، الساعة: 21:56.
http://www.aljazeera.net

[2]– خليل أحمد خليل: المرأة العربية وقضايا التغيير، ص: 104.

[3]– تقاطع نيران، ص، ص: 82، 83.

[4]– المصدر نفسه، ص: 81.

مقربون جدا من النظام وصناع القرار، مثلا؛ الآن من يجري الريبورتاجات الميدانية حول حركة الاحتجاجات هو ابن عم الوزير»[1].

تضعنا الساردة أمام مجسم الإعلام السوري المضلل الذي تتحكم فيه الرؤى السياسية المعارضة لما يحدث في الشارع، وتضليل الرأي العام بما يحدث في سوريا وتبييض صورة الحكم والحاكم، فتتحرك بطلة هذا النص بين صمت الطبقة المثقفة وسيطرة الأمن على النظام مؤكدة أن الدم السوري «يضيع وسط ألاعيب النظام السوري وبين ألاعيب السياسة الخارجية وتوازنات القوى»[2].

هذا التوجه في عرض الصورة السلبية للإعلام في نصها تقاطع نيران دحضه بعض الكتاب والإعلاميين، والتأكيد على أن الإعلام كان أكبر سند للثورة السورية وتوصيل صوت الشعب وتقديم الحقائق دون تزييف، لأنه كان من «أكبر المسيئين للنظام السوري ولشخص الرئيس بشار الأسد»[3]، ولم يسعى إلى تقسيم الشعب السوري إلى طرفين مع أو ضد كما قدمه النص.

ومنه فإن سمر يزبك في نصها تقاطع نيران عبّرت عن وعيها، وعن ذاتها في إطار ممارسة الصحافة كحركة تعبيرية مستقلة كفيلة بأن تكشف عن مدى عمق ونضج الوعي النسوي الجديد، وإظهار صوتها ودروها الجاد في أخذ كل القرارات المصيرية، وحصولها على المقومات التي تجعل منها امرأة جديدة ثائرة، لا تخشى الخوف، متحدية الموت، متحملة الأوجاع والآلام من أجل الوطن الذي اتخذت فيه قرارا إما «الدماء أو الذلّ، لا مفر من أحدهما»[4]، ممثلة هذا الراهن من خلال مقاومتها كصحفية وثائرة، والانضمام إلى الساحة السياسية، وعليه فإن «ظهور النساء هذا يثبت أن الأسفلين Les inferieurs يحكمون، وان المتمردين أو العصاة يقودون وأنّ شيئا ما تعطل في النظام»[5].

تجاوزت صورة المقاومة في المجال السياسي، منتقلة إلى المجال الاجتماعي ورصد صورة التمرد، هذا الأخير الذي يعد أهم العوامل المنتجة للأنثى الجديدة ضمن الخطاب الروائي الأنثوي، هذا الفعل

---

[1]– تقاطع نيران، ص:83.

[2]– المصدر نفسه، ص: 176.

[3]– فلاح إلياس: الإعلام السوري–بين فقدان ثقة الشعب والفشل في دعم النظام–، مرا:عماد غانم، بتاريخ: 2020/07/1، الساعة: 18:00 http://www.dw.com

[4]–تقاطع نيران، ص:160.

[5]–فاطمة المرنيسي: السلطانات المنسيات"نساء رئيسات دولة في الإسلام"، ص: 27.

حسب تعبير "ألبير كامو"يشكل ظاهرة إنسانية تستمد نسغها من واقع الفرد داخل المجتمع الذي ينتمي إليه.ومحاولته أن يتحرر ويتخلص من عبودية الآخر، سواء كان هذا الآخر فردا أم جماعة، « والإنسان المتمرد هو الإنسان الذي يقول: لا. وعلى الرغم من هذه ال"لا"، التي هي عبارة عن معارضته لنظام أمور معيّنة، فهو في الوقت نفسه يعترف بوجود حدود وخطوط ما سمحعبرها للظروف السلبية بأن تتدخل في حياته. يتضمن التمرّد، دون أدنى شك قيمة معيّنة»[1].

هذا ما سعت الشخصيات الأنثوية في روايات سمر يزبك إلى تبنيه،والظهور بروح التحدي التي يحتاجها كل تغيير، خاصة وأن كل«تغيير الواقع يحتاج إلى ثورة اجتماعية أو إلى مدى تاريخي، أما التمرد بالمعنى الفلسفي فهو فعل التحدي الذي يمارسه الفرد ضد قوى عاتية لا يستطيع إلحاق الهزيمة بها، ولكنه يواصل الصراع، رغم تكرار الفشل لأن لا خيار أمام الإنسان سوى التمرد»[2].

المتابع لشخصيات سمر سيجد أنها تبنت التمرد الفلسفي الذي حاولت من خلاله البحث عن حريتها الضائعة، وإثبات روح التحدي والمقاومة ضد الذكر وسلطته الاضطهادية، مستخدمة في ذلك أساليب تدل على رفضها، وغضبها، للخروج من مجال الصمت إلى المجاهرة بالتمرد، فوجدت« الروائية في بطلاتها وسيلة الاعتراف التي تحقق لها هذا الهدف بردم الهوة بين الأنا والعالم (...) تحقيق ذاتها الجديدة خارج الحرملك»[3]، إذ تظهر الأنثى المتمردة في رواية طفلة السماء من خلال شخصية "نور" التي تعمل على كسر قوانين المنظومة الثقافية الذكورية، من خلال صراعها مع الذات التي جعلتها تعيش بين شخصيتين مختلفتين؛ نور طفلة السماء التي فرض عليها العيش بطريقة الاستسلام والخضوع لسلطة الذكر، ونور طفلة الأرض الغاضبة، المتحدية لهذه السلطة.

تبدأ ملامح التمرد والبحث عن الحرية انطلاقا من لحظة الخروج من البيت والهروب من قرية "عين الدّيب" وعاداتها وتقاليدها، ومن الضياع الذي حاصرها إذ تقول: «لابد أنها الضباع وربما ستلحق بي، التصقت رجلاي بظهري وتعالت أنفاسي وسبقت الريح، وأنا أركض خالية من أي شيء سوى الابتعاد (...) سأترك عين الديب والطريق الأسطوري، الذي كنت إحدى بطلاته، لن تحملني الغيوم ثانية لإلقاء

[1]- ألبير كامو: الإنسان المتمرد، دار الحريّة، القاهرة- مصر، د.ط، د. ت، ص:11.

[2]-نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى، ص: 25.

[3]-المرجع السابق، ص،ص: 26، 27.

التحية على شواهد القبور التي تركتها وحيدة دون ورود، حرية الأساس بأن أضع قدمي حيث أشاء، أشعرتني بثقل وجودي على الأرض. سوف أمشي وحيدة، دون محظورات المحيطين بي. لن أرى وجه ابن عمي الذي تحول إلى كابوس (...) كل ذلك صار تاريخا قديما»[1].

جاء هذا المقطع السردي مسكونا بلغة البحث عن ذات جديدة، بعيدا عن كل ما له صلة بالحياة القديمة المحكومة بأغلال سطوة الذكر (أب – أخ – زوج – عم – ابن عم) وإذلاله لها، والاستعباد الذي لحقها في ظل حكمه، مركزا على الهروب الذي اعتبرته شخصية "نور" الحل الأمثل للبحث عن الحرية؛ حريتها التي أثبتت من خلالها وجودها الخفي المضمحل بعيدا عن محظورات ثقافة مجتمعها،الصادرة«عن نظام سلطوي يحكم العائلة وعلاقات أفرادها، ويقوم على مفاهيم التقليد والتراث، والعنف والطاعة، والشرف والعار، والاحترام، في هذه المظاهر تتجلى قوة العائلة، وسلطة الرجل الذي يحكمها، ويحول دون عبور قيم الحرية والديمقراطية والاستقلال الفردي»[2].

من هذا المنطلق تتضح فكرة الحرية عند الأنثى، متبلورة في الهروب من قسوة الواقع المعاش الذي قتل بذرة الحرية داخلها (التحكم في مصيرها، الزواج بالغصب من ابن عمها، السجن في الغرفة...إلخ)، لتجد في دمشق ذاتها الضائعة، وتبرهن وجودها لكل من اعتبروا أنوثتها عائقا، «جئت إلى هنا لكي أكون ابنة أمي، وامرأة مسكونة بالأحلام والحيوات الجديدة والغريبة، التي لم يعرفها الآخرون. أردت أن أبرهن لنفسي ولسالم، ولأبي الذي تحت التراب ولعائلتي، أن حريتي، حبة العنب المزروعة في قلبي، أنا الأنثى الصغيرة. لن تقوض ممالكهم، وستجعلهم ينتمون إلي، سوف أدلهم على معنى هذا الروتين الذي يعيشون بموجبه، وإلى أين سينتهي، وإذا كان لابد أن أعيشه، فليكن كما أريده أنا»[3].

لتتواصل عبر هذا النص ملامح إثبات الحضور الأنثويوالرغبة العارمة في إدانة الذكر وموروثه والتخلي عن نسبه الذي ساهم في اضطهادها، مكبّلا إياها بجملة من القيود الثقافية التي حالت بينها وبين الحصول على حريتها وهو ما يؤكده قولها (جئت إلى هنا كي أكون ابنة أمي)؛ أي التخلي عن النسب الذكوري الطاغي واللجوء إلى عالم تحكمه رؤية أنثوية جديدة، مبرهنة لمجتمعها الذكوري حريتها التي

[1]– طفلة السماء، ص،ص:03، 04.

[2]–فهمي جدعان: خارج السرب"بحث في النسوية الإسلامية الرافضة إغراءات الحرية"، ص: 206.

[3]–المصدر السابق، ص:62.

ستجعله ينتمي إليها، ومانحة إياها القدرة لتشكليه وفق قوانينها وأطرها، لكن من المآخذ التي تأخذ على هذا الطرح أن الروائية ابتعدت كثيرا عن المنظور الإسلامي في عرض قضية حرية المرأة العربية عامة والسورية خاصة، حيث جعلت الشخصية ترى أن حريتها تكمن خارج البيت وبعيدا عن مقر العائلة(الأسرة)، محددة موقعها انطلاقا من «ثقافة غربية هدامة ثقافة فك وشائج الأسرة وتراحم الأفراد، فلا وصاية لولي على ابنته»[1]. والناظر في حرية المرأة العربية المعاصرة يتبين له أنّها لا تخلو في صميمها من أسس التحرر الغربي.

جاء هذا النص يحمل دلالة رمزية تعرض تمرد الأنثى على الذكر وإثبات الوجود لكل طرف آذاها ابتداء من سالم وصولا إلى ابن عمها، لكن هذه الحرية التي تنظر إليها الأنثى على أنها متنفس لها من قيم المجتمع الذكورية التي تضطهدها، يعتبرها الذكر التزاما يجب التعامل معه بحذر، وكأن الذات الساردة تؤكد بطريقة غير مباشرة على التصور الصحيح للذكر، في وضع حد لحرية الأنثى، وتتجلى هذه النظرة من خلال شخصية عادل الصوفي ومقولته: «عندما نكون أحرارا نصبح أكثر مسؤولية وتصبح حريتنا التزاما. أنت اخترت أن تكون لك حياتك التي ترسمينها وحدك، بعيدا عن قيم العائلة والمجتمع، عليك إذن أن تكوني مسؤولة عن هذا الخيار الذي هدمت من أجله كل ما يحيط بك وإلا ستنتهين مثل كثيرات قدمن إلى هذه المدينة وابتلعتهن وحولتهن إلى مسوخ»[2].

تمردها الذي جعلها تبحث عن حريتها التي تعالت فيها عن قريتها، وعائلتها ومجتمعها والخروج من إطار الأنثى الضعيفة، السجينة إلى الأنثى القوية الحرة جعلها تجد نفسها فجأة بين يدي ذكر (عادل الصوفي) رسم لها طريقا آخر تحكمه الهزيمة والاستيلاب باسم الحب، وبهذا فالذات الساردة «تدين فعليا السلوك النسوي نفسه فيما هي تعتقد أنها تدافع عنه»[3].

هذا الهروب الذي قدم على أساس أنه انتقام من الذكر على حد طرح الشخصية البطلة«هل هذا ما أردته؟ الانتقام من أبي ! الانتقام من كل ما يحيط بي، من الخراب الذي صادفته أينما توجهت، من سطوة أبي التي حولت حياتنا إلى تعاسة وأودت بحياة أمي؟ (...) أجل أردت الانتقام من كل الأوامر التي

[1]– ليلى محمد بلخير: قضايا المرأة في زمن العولمة، ص: 16.

[2]–طفلة السماء، ص: 66.

[3]–نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى، ص:47.

رافقتني منذ الطفولة، من التنبيهات التي جعلتني أكثر عبودية للآخرين، وخسرت معها روحي وجسدي الذي لم يعد ملكا لي، بل ملكا لما يراه الناس ويعتقدونه، ويؤمنون به»[1]. ماهو إلا انتقام من أنوثتها الضعيفة التي هربت من قيد الذكر لتجد نفسها بين أحضان ذكر يمارس قمعه بطريقة أكثر عنفا، فأحضان عادل الصوفي جعلتها تعود مرة أخرى إلى عالم يحكمه الذكر الذي هربت منه، ذكر أكد لها أنها ابنة الموروث الذي لا تستطيع أن تتخلى عنه أو تهرب منه، «لا تحاولي التحدث مطلقا عن الحرية، إياك فأنت ابنة عائلتك بامتياز، ابنة الموروث المتخلف من الأحكام الجاهزة في عقول البشر، الرجولة، الشجاعة، الفحولة...»[2]، وعليه تبقى الأنثى تعيش تحررا وهميا، وذلك نتيجة الانسياق وراء مفهوم الحرية المضللة التي ترى أنها تكمن خارج البيت.

ويستمر التمرد على الأنوثة من خلال مقاطع سردية أنثوية جديدة تفيض بقيم البحث عن الذات، إذ تظهر نزعة التمرد في الحلم، فنور تحلم بأن تكون ذكرا «أتخيل نفسي أحد التجار الذين يجوبون العالم وينتقلون في الأرض مثل الغيوم التي لا يقف في طريقها عائق، وفي مرات أخرى حلمت أني أجوب أزقته الضيقة، متنكرة في ثياب ولد فقير»[3].

هذه المغامرة التي عاشتها في الحلم، أدخلتها في لعبة تمرد على النسق الأنثوي الذي جعلها تفقد حريتها، فالتنكر في صورة الذكر، منح لها حرية أكبر، وقدرة على الانتقال لأي مكان دون قيود، لتصبح الأنوثة بذلك بمثابة السجن مقارنة مع فضاء الحرية الواسع الذي يمتلكه الذكر، وهذا الحلم ناتج عن شدة الاغتراب والواقع المأزوم الذي تعيشه الأنثى، فتنتقل من الانتقام من الذكر إلى الانتقام من الذات نفسها والتعالي عليها، أما بطلة "لها مرايا" ليلى الصاوي، يظهر تمردها على الألعاب الأنثوية، إذ تتجه إلى لعبة ذكورية، محاولة من خلالها دخول عالم الذكر وتقمص شخصيته. «علي يصرخ بها: هيا يا بطل يا كونتاكينتي... ثم لمست خدها، تحاول تقليد حركات أصابعه، وهو يمرغ الوحل على وجهها ليجعلها ذلك الفتى الأسود»[4].

---

[1] –طفلة السماء، ص:10.

[2] – المصدر نفسه، ص،ص: 98، 99.

[3] –المصدر نفسه، ص:37.

[4] –لها مرايا، دار الآداب، بيروت– لبنان، ط1، 2010، ص:289. سمر يزبك:

الميل إلى الألعاب الذكورية وتقمصها، هو تحدٍ للعالم الذكوري وللنفس الأنثوية أيضا وظهرت عليا في رائحة القرفة في ثوب الشجاعة والوحشية معا، مزيلة بذلك الطابع النمطي الذي لاحق الأنثى فظهر ذلك من خلال تهديدها «رجل ابن رجل يلحق بي»[1]، هذا التهديد الذي تبنته، لا يخص شخص واحد فقط، إنما هو تهديد يشمل المنظومة الذكورية كلها، لكن النظرة التي تأخذ على رؤية الكاتبة أنه كان بإمكانها أن تعرض تمرد الأنثى بصورة أقوى وذلك من خلال تغليب «الصوت الأول على الثاني»[2]. وإظهار صورتها من الناحية الإيجابية التي تخدم الواقع النسوي، لا عرضها برؤية نسوية رافضة للقيم والمبادئ التي حث عليها الدين الإسلامي.

بين التمرد والاغتراب تتجلى لنا أنثى جديدة، اخترقت المنظومة الذكورية التي احتوتها، مقوضة المبادئ التي فرضت عليها، جاعلة من الجسد الوسيلة الأنسب لمعاقبة الذكر، إذ عملت على إخراجه من دائرة الاستغلال الذكوري إلى مساحة الامتلاك الأنثوي، خاصة وأنه يعتبر محور العالم الذي تعيش بواسطته على حد قول ميرلوبونتي[3]Merleaponty، مفككة القيود والأغلال التي قيدتها بها السلطة الأبوية، مكونة علاقة جديدة بعيدة كل البعد عن كل ما هو ذكوري، منتقلة فيها من هامشية الجسد إلى مركزيته، ملغية النص القائل: «أن الجسد نص تاريخي واجتماعي يخط عليه مصيرا كاملا من العبودية»[4].

---

[1]–رائحة القرفة، ص: 35.

[2]– أميمة أبو بكر، شيرين شكري: المرأة والجندر، ص: 31.

[3]– جمال بوطيب: الرواية العربية الحديثة المرجع والدلالة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013، ص: 02.

[4]–سلمى بالحاج مبروك: التأسيس لهوية أنثوية خارج الباراديغم الذكوري، ضمن: مجموعة من المؤلفين العرب: الفلسفة والنسوية، ص: 353.

مستبدلة ثنائية العبودية والاغتراب بالحرية والامتلاك من خلال علاقة سحاقية*. هذه الأخيرة التي تعد من المواضيع المحرمة والمسكوت عنها في الواقع العربي الإسلامي، بحيث تندرج في خانةالمحرمات، لكن أصبحت اليوم من أكثر المواضيع تداولا في الرواية النسوية العربية، إذ ظهرت الأنثى في صورة ثائرة على كل ما يمت للذكر بصلة من أعراف وتقاليد وثقافة بالية، تجسدت هذه الثورة على مستوى الكتابة التي اختزلت سلطة الذكر، مؤسسة حركة جديدة عززت من خلالها«الهوية الأنثوية مقابل تقزيم صورة الرجل ودوره، ورفض مؤسسة الزواج، تكثيف موضوعة الجنس، تفصيل الحديث عن الجسد الأنثوي، اختراق الثالوث المحرم: الدين، السياسة، الجنس»[1].

قد تم عرض الكثير من الروايات التي اتخذت من السحاق موضوعا، وأهمها رواية"رائحة القرفة" لسمر يزبك؛ هذه الأخيرة التي قدمت فيها المثلية كنتاج لأسباب نفسية واجتماعية،إضافة إلى طرح العلاقات التي تعيشها المؤسسة الاجتماعية العربية كاشفة بذلك المستور والمغيّب، حيث صرحت في إحدى حواراتها

*جاء في مادة سحق: "سحق الشيء يسحقُه سحقا: دقَّهُ أشدَّ الدَّق، وقيل: السحق الدَّق الدقيقُ؛ وقيل: هو الدّقُ بعد الدَّقِ،وقيل: السَّحقٌ دون الدَّقِ. (...) والسَّحقُ الثوب الخَلَقُ البالي (...)،وأسحقَ الضرع: يَبَسَ وبلي وارتفع لبنه وذهب ما فيه" السحاق علاقة تكون فيها عواطف امرأتين ومشاعرهما الأقوى موجهة نحو بعضهما بعضا. قد يكون الاحتكاك الجنسي جزءا من العلاقة إلى درجة أكبر أو أصغر، أوقد يكون غائبا كليا.

وبالتفصيل تمضي المرأتان جل وقتهما معا وتتقاسمان معظم مظاهر حياتهما مع بعضهما، بل إن تلك الروابط بين امرأتين هي عامل قاسم في حيوات النساء، يشمل الوجود السحاقي كلا من كسر المحرم (التابو) ورفض الطريقة القسرية في الحياة، إنه أيضا هجوم مباشر أو غير مباشر على حق الذكر في الوصول إلى النساء، لكنه أكثر مقاومة، ولقد شمل بالطبع العزلة وكره الذات والتحلل والانتحار، لهذا جاء الأدب السحاقي، بصفته أدبا يتعامل مع مشاكل الخروج عن المجتمع المصاب برهاب المثلية والتلازم معه ومع الجنسانية بين النساء، وخاصة الرواية السحاقية التي تضع الحب بين امرأتين، بما في ذلك الشغف الجنسي.

إذاعدنا إلى المثلية في الواقع العربي،سنجد أنها محرمة تحريما تاما، فهي تعتبر فجورا مناقضا للطبيعة ويتم تنزيه الحيوانات عنها، ومع ذلك فإنه مل ايلجأون إلى التشخيص الذي يقدمه الطب النفسي في عملية إخراج المثلية إلى الطبيعة والبيولوجيا. بل يلجأون إلى تصورات شيطانية تصاحبها تخيلات هووية عن الأمة التي يفضي تطهيرها إخراج الآخر منها وإخراج كل من يدخلون في اتصال معه.

–ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة–مصر، طبعة محققة، ص، ص: 1955، 1956.

– ماري إيجلتون: نظرية الأدب النسوي، ص، ص:41، 35، 330، 332.

– رجاء بن سلامة: التذكير والتأنيث، ص: 23.

[1]–محمد صفوري: السحاق في السرد النسوي" وقوف في وجه الريح"، المجلة،ع5، مجمع اللغة العربية، حيفا–فلسطين، 2014، ص: 128.

الصحفية «أنا أؤمن بأننا الآن بحاجة إلى مكاشفة الواقع والحديث عنه بصراحة دون خوف ولكن باعتبار أننا نعيش بمجتمعات مزدوجة المعايير ومعلقة فالإفصاحكما يحدث داخل مجتمع يبقى أمرا مرفوضا»[1].

رغم أن الروائية حاولت أن تخفي موقفها المساير لهذا الموضوع، إلا أن رؤيتها على مدى صفحات روايتها جاءت واضحة وجلية، متمثلة في إنشاء حركة أنثوية تحررية غربية، والسؤال الذي يطرح في خضم هذه الرؤية الخاصة بعلاقة محرمة هو كالآتي:

-كيف قدمت الكاتبة هذه العلاقة المحرمة في إطار مجتمع إسلامي والتبرير لوجودها رغم التحريم والرفض؟ وهل ترتقي كتابة المرأة وتتسم بالانفتاح فقط بتوظيف هذا النوع من المواضيع؟

يذهب الناقد "عبد الله إبراهيم"إلى عرض رؤيته النقدية في هذا الموضوع مؤكدا أن: «العلاقة بالرجل فلها وجه آخر، لأن الذكر يفرغ من الأنثى كل طاقة الأنوثة عبر الاستيلاب الفحولي القائم على أساس فكرة الظفر والهيمنة والسيطرة، فيما المثلية تتأسس على ركيزة الشراكة القائمة على فكرة العطاء المتبادل وغير المحدود بين أجساد مماثلة، فليس ثمة استثمار؛ لأن فكرة الإشباع المتبادل هي الدافع للعلاقة بينالمثليات، وبعبارة أخرى فالمثلية عشق مضاعف للذات سعيا لبلوغ كمال أعمق يتممه الشبيه، حيث ترد المتعة إلى صاحبها عبر المنح المطلق بين الطرفين»[2].

أكد عبد الله إبراهيم من خلال طرحه هذا،أن الأنثى تجد حريتها في هذه العلاقة بعيدا عن الاستيلاب الذي يفرضه الذكر في علاقته معها، إضافة إلى تحقيق نجاح شخصي على مستوى الروح والذي تضمن فيه التفوق عليه ، لكن في حقيقة الأمر يجب أن نعيد النظر في هذا الدفاع عن الشذوذ الجنسي بحكم ديننا الإسلامي الذي يحرم هذا السلوكمن جهة، وتفكيك مقولات مناصري هذا الاتجاه وإزالتها من جهة أخرى لأنها «في جوهرها ليست دعوة للتسامح أو لنفهم وضع الشواذ جنسيا، بل هو دعوة لتطبيع الشذوذ الجنسي، أي جعله أمرا طبيعيا عاديا، الأمر الذي يشكل هجوما على طبيعة الإنسان الاجتماعية وعلى

[1]-رانية ريشة: سمر يزبك طرحت فكرة العلاقات الجنسية المثلية بين النساء ليس لأختلف..بل لأننا نعيش ازدواجية المعايير، ص:74.

[2]-عبد الله إبراهيم: السرد الأنثوي" الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، 2011، ص:131.

إنسانيتنا المشتركة كمرجعية نهائية وكمعيار ثابت يمكن الوقوف على أرضه»[1]، وهذا ما حاولت سمرترسيخه وتفعيله من خلال العلاقة التي جمعت بين شخصياتها الروائية (علاقة السيدة حنان الهاشمي بخادمتها عليا، وعلاقة نازك بالسيدة حنان الهاشمي).

كان خط الضوء المائل الذي تكرر في بداية كل فصل من الفصول الثلاثة للرواية، محورا فاصلا بين مرحلتين: مرحلة المتعة ومرحلة الفقد والحرمان؛ علاقة نشأت في ظل طبقية اجتماعية تسيرها ثنائية: الغنى والفقر، السيد والعبد، القوة والضعف؛ فحنان تمثل الطبقة البرجوازية في حين عليا تمثل الطبقة الكادحة الفقيرة، وكلا الشخصيتين عاشتا حياة سيطرت عليها المعاناة النفسية والقسوة الأبوية، وعدم الإحساس بالحنان والحب، فوجدتا في العلاقة السحاقية متنفسا لهما وإحساسا بنوع من الحياة والحرية التي افتقدتها كل واحدة منهما على حد رؤية الروائية.

دخلت حنان في هذه العلاقة لتملأ الفراغ الذي تركه زوجها والنفور الذي تتميز به علاقتهما الزوجية تقول الساردة: «كم تتمنى موته ! تشعر أنه كائن طفيلي يمتص حياتها، وطالما فعل ذلك منذ الليلة الأولى. لم تحب يوما هذا الرجل الذي كان أخاها، ثم تحول إلى ابن عم، ثم صار زوجا، وأخيرا أصبح تمساحها العجوز»[2].

تعرض من خلال هذا المقطع السردي العامل الأساسي الذي دفع بالشخصية حنان إلى ممارسة السحاق، متمثلة في الظروف القاسية التي مرت بها والتي بدأت بمحاولة تحويلها إلى ذكر من قبل أمها مما حرمها من ممارسة حياتها كأنثى، إضافة إلى تزويجها من ابن عمها الذي كان بمثابة أخ لها من أجل إنجاب وريث للعائلة، لكن كل هذا باء بالفشل؛ فشل أنور في إنجاب وريث يحفظ اسمه، متوجها إلى ممارسة نزواته مغطيا هذا الضعف الجنسي، تاركا زوجته في دوامة فراغ لا متناهية.

إهمال جعلها تميل إلى هذا النوع من العلاقات، التي بدأت أولا بجلسات نسوية مع السيدة نازك التي صرحت أن «مع النساء هناك شيء أكثر جمالية وحساسية، شيء يجعلك تلمعين،(...) مع النساء للحب شكل مختلف(...) النساء أكثر إحساسا بالحياة، صدقيني. الرجال أجلاف حتى لو تظاهروا بالعكس،

[1]– عبد الوهاب المسيري: قضية المرأة بين التحرير.. والتمركز حول الأنثى، ص: 11.

[2]–رائحة القرفة، ص: 91.

النساء ينسبن كالحرير بين أحضانك، ويعطين قلوبهن قبل أجسادهن. الرجل لا يفعل ذلك»[1]، مؤكدة من خلال هذا القول جمال فكرة ممارسة السحاق مع النساء، علاقة تضمن لها الراحة دون استغلالها أو«احتلالها أو امتلاكها كما يحدث في علاقة مع الرجل، ويبقى لكل من الجسدين في العلاقة السحاقية أمنه واستقلاليته، مع الشعور الغامر والفائض بالأمان بسبب إلغاء احتمال فقدان البكارة والحمل، إنها متعة خاصة لأنها مزدوجة، المتعة الجنسية ومتعة الأمان في المتعة الجنسية ذاتها مما يجعلها أكثر غزارة وتشعبا»[2].

ومنه تؤكد هذه النظرة التحررية اعتراف المثليات بأن اللذة والشعور الغامر بالمتعة التي وجدنها مع بنات جنسهن أجمل بكثير من التي يحصلنعليها في حضور الذكر، وهي نظرة يجب أن تدرج ضمن نظام الحياة البهيمية التي تحكمها النزوات والخواء الروحي وضعف الوازع الديني، ودائرة المحظور ولايمكن بأي شكل من الأشكال أن تعتبر تجديدا وتحولا في حياة المرأة،وكل هوية امرأة عربية مسلمة جديدة يتم بناؤها وفق مقاسات النموذج الذي يتصوره الغرب مبتعدة فيها عن مبادئها الإسلامية، تعتبر استعراضا للثقافة الغربية فقط، ولا يمت بصلة إلى أنموذج المرأة المسلمة التي قدمها الإسلام في إطار التعزيز والتكريم والرفعة هذا من جهة، وتأسيس لتحرر منبوذ، كونه ينطلق من«موقف انهزامي مستعار من الثقافة الغربية، لأن ثقافتنا الأصيلة بريئة من هذا العرف المقزّم لشخصية المرأة»[3] من جهة أخرى.

فهو إن كان يعتبر تحررا بالنسبة للمرأة الغربية، فإنه في بيئتنا الإسلامية يعد فعلا محرما وشاذا، إضافة إلى أنه سلوكا بهيميا لايمكن تقبله، وكأن المرأة الجديدة تسعى فقط لتقليد الحركة النسوية الغربية، وماهو إلا«وأد لنفسها وطمس لهويتها، وتقبل كل أشكال القيود الجديدة وكل أنواع العبودية المستحدثة»[4].

وغيرها من النصوص التي وردت في روايتي رائحة القرفة وطفلة السماء والتي جاءت مرتبطة بهذا الموضوع الذي لم يكن حضوره في الروايات نتيجة خلل جيني كما تفسره بعض الدراسات، وإنما جاء كرد فعل على التمرد والتجاهل والعنف الذي مارسه الذكر ضد الأنثى هذا من ناحية، والإحساس بأنوثتها

---

[1]– المصدر السابق، ص، ص: 95، 96.

[2]–محمد صفوري: السحاق في السرد النسوي، ص: 131.

[3]– ليلى محمد بلخير: قضايا المرأة في زمن العولمة، ص: 74.

[4]– عفاف مطيراوي: مسيرة تحرر المرأة التونسية بين الأمس واليوم، ضمن: مجموعة من المؤلفين: النسوية الإسلامية، ص:67.

وحضورها الأكيد في المجتمع من ناحية أخرى، وهي أهداف لايمكن تقبلها انطلاقا من الأحكام الإسلامية والنسوية الإسلامية التي ترفض أن ينظر للمرأة من منظور جنسوي بل تعزز فكرة النظر إليها على أنها قضية إنسانية بالأساس «ومسألة تحريرها لها جوانب عدة تربوية واجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية بالأساس»[1].

وعليه هذا النوع من العلاقات لا يعتبر تجديدا للمرأة بقدر مايعتبر وأد جديد أقامته الذات على نفسها، لم تكن تملك القدرة والوعي الكافيفي التخلص من براثن المؤسسة الذكورية الجامدة والسلبيةفي انتقاء ما يناسب تجديدها من البيئة الغربية، والحل الأنسب للخروج من هذا التجديد المدمر يكمن في فهم أساسيات الدين جيدا لتجاوز هذه الأفكار التي لا تعبر عن شخصيتها ولا عن هويتها و«تحويل العقلية الجاهلية من درك البهيمية السافلة إلى رفعة الإنسانية»[2].

و هذا النوع من الموضوعات الذي ترى من خلاله الكاتبة سمر يزبك أنه يقدم صورة جديدة للمرأة وللعمل الإبداعي ماهو إلا رؤية مشوهة تنزل من قيمة العمل وقيمة الهدف الذي تحاول الوصول إليه.

3. تمظهرات الرجل في روايات سمر يزبك:

سعت الروائية من خلال عرض صور الأنثى النمطية والجديدةإلى إثبات وجودها، وتقويض كل مظاهر التحيز الذكوري في الثقافة الإنسانية، محدثة خلخلة في نظام الذكر ومنظومته الاستعلائية، مسترجعة حضورها الذي تم تغييبه من قبل ثقافة الآخر، هذا التغييبواغتيال الأنوثة، هو«اغتيال للثقافة ذاتها، بوصفها المجال الأسمى والأرقى الذي يمارس فيه الإنسان إنسانيته»[3]من جهة، وأكدته الأنثى بذلك الوهم الذي أقنعت به نفسها، أنها أدنى مرتبة من الرجل، مما شكل منها أنثى مقهورة، خاضعة، مستلبة، لكن حضورها الجديد أحدث انقلابا في المنظومة الذكورية جاعلا من صورتها في المرتبة الأولى، والذكر في المرتبة التي تليها، إذ تصرح الناقدة "سوسن ناجي"في ندوة بعنوان: "صورة الرجل في الكتابة النسائية"أن صورته في كتابات المرأة في جيل ما بعد ثورة يوليو تختلف عن سنوات الانفتاح والمرحلة الحالية، لأن هذه المتغيرات أحدثت خللا في تركيبة المجتمع والمرأة، فالجيل الأول مثلته (جاذبية صدقي،

---

[1]– المرجع السابق، ص: 78.

[2]– ليلى محمد بلخير: قضايا المرأة في زمن العولمة، ص: 29.

[3]–صالح صلاح: سرد الآخر، ص:138.

إحسان كمال...إلخ)، كانت رؤيتهنللرجل تقليدية، وفي الجيل الثاني الذي مثلته (نوال سعداوي، وفوزيةمهران...إلخ)، ظهرت مرحلة محاولة البحث عن الذات وشكل جديد من العلاقة تبرز صورة الرجل المقهور والثوري، أما الجيل الثالث مثلته (منى حلمي، وسلوى بكر...إلخ)، تجاوزن فيها مرحلة فقدان الذات إلى مرحلة اكتشافها وتحقيق توافق بين الرجل والمرأة[1].

سعت الروائية انطلاقا من هذه المراحل إلى تقديم الرجل في صورة سلبية عبرت من خلالها عن مجتمع ذكوري قيد حريتها ورفض وجودهاكجنس له خصوصيته، معتبرا إياها شيئا جامدا، فجاءت صورهمتفاوتة من ناحية السلبية، يحكمها منظور نسوي جديد، وعليه فإن التساؤلات التي تطرح في خضم هذا العنصر هي كالآتي: ما واقع حضور الرجل في الرواية النسوية؟ هل قدمت الروائية الرجل بطريقة سلبية أبرزت فيها الحضور السوداوي له، باعتباره سببا في فقدان ذاتها أم أن هذا الطرح السلبي للذكر بانكساراته وازدواجيته سيخفف من معاناتها؟ وهل المرأة المعاصرة بحاجة إلى تشويه صورة الرجلعلى الرغم من أنها وصلت إلى أعلى مستويات القرار والتأثيرفي كل المجالات؟

ستتم الإجابة عن هذه التساؤلات انطلاقا من تقديم نموذج الرجل السلبي الذي حاولت من خلاله الساردة تقديم صورة لنفسها، مزجت فيهابين الحرية وتصوير الواقع الذكوري وفق رؤيتها الإبداعية من خلال شخصيات أنثوية استغلها الآخروفرض عليها شروط صادرة عن فكره الذي ورثه عن منظومته، وبالتالي فإن تعايشها مع الواقع الذكوري جعلها تكوّن صورة مخالفة عن الذكر في الأسرة وخارجها، محولة بذلك المعطى الإيجابي الذي قدمه الذكر عن نفسه إلى تصور سلبي قدمت فيه الرجل بمنظور استلابي، قاهر، فقسمته إلى:

[1]–عبد الناصر عبد المنعم: صورة الرجل في الكتابات النسائية الغامضة، جريدة الشروق، ع7629، القاهرة– مصر، ماي 2009،ص: 37.

1. صورة الرجل داخل الأسرة:

1.1- صورة الأب: (القسوة / الاضطهاد)

الرواية	الصفحة	النص	الدلالة
طفلة السماء	04	" الخوف الذي تفشى في عظامنا، منذ أن وعينا على صورته الأولى في مخيلتنا، كسيّد أكبر للبيت، ومرجع أساسي في حياتنا الكبيرة، جعل من مسألة مناقشته في أي أمر من الأمور أسبه بالدخول إلى وجر ذئب".	والد "نور" تميز بسلطته وهيمنته على أولاده، باعتباره السيد، مرسخا ثقافة منظومته المبنية على الاستغلال والقمع.
	33	" ذلك المارد الكبير الذي لم يلتفت يوما إلا لذاته، الأب الأكبر، رب الأسرة، الذكر الوحيد المسؤول عن حياتنا، كان يردد دائما على مسامعنا أنا وأخي علي: – أنا من خلقكم وعليكم احترامي وطاعتي".	الانتقال من المرتبة الفوقية المتمثلة في صورة المارد الأناني إلى مرتبة دونية صور فيها على أنه قاتل.
	44	"لقد كان أبي غير واضح الملامح بالنسبة لي، لكن أكثر ما أذكره منه أنه كان يشبه التماثيل لا أكثر".	صفة التمثال تنعكس على كل أفراد المجتمع الذكوري الذي تعيش فيه نور.
	86	"أبي رجل متدين وله سمعته النظيفة في الحي (...) كان أبي يزوجنا لرجال غرباء، لمدة أشهر ثم يطلقنا منهم، ويقبض الكثير من الأموال'	الجمع بين الثنائيات المتناقضة والمتمثلة في التدين وبيع شرف البنت.
	41	" لقد فضلت في تلك اللحظات أي شيء على البقاء قرب هذا الرجل الذي يظهر كل فترة في البيت، ويأخذ ثمن طعامها وطعام إخوتها، والذي قتل أختها وسيقتلها يوما بالتأكيد".	أب سلبي خاضع لسلطة موروثه الذي علمه معاقبة الأنثى و إهانتها مهما كانت صفتها، إضافة إلى

رائحة القرفة	55	" أمسكها من شعرها ودفعها داخل الغرفة، وركلها وهو يدعو بالموت على أمها (...) التي تلد له البنات".	أنه شخصية متذرعة بالدين، ممارسة السلطة القمعية باسم التدين.
	60	"كان والد عليا يتردد إلى المسجد بشكل يومي ويجد السلوك في حياته، وتكون لديه الفرصة لسماع أخبار الحي (...) كان الرجال يتهيبونه، ويخافون نوبات غضبه ويخشون على نسائهم منه".	
لها مرايا	80	"بعد ضرب الأخت لأخيها،عندما حصل ذلك كان الأب يقف غير بعيد يراقب ما يحدث، فحمل عودا من الرمان وركض متوعدا باتجاه الأخت التي فرت مذعورة من عود الرمان الذي سيترك خطوطا على ظهرها، تركض وتركض، والأب يلحق بها ويصرخ، وفجأة اختفت البنت، لكن الأب استطاع أن يلمح طيران ثوبها الكحلي في الهواء وهي تطير نحو الهاوية، قبل أن يستدير ويلتفت غلى من حوله، ويتأكد أن ابنته رمت نفسها من حافة المكان الملعون".	والد سعيد ناصر أب ظالم عنصري، يثبت من خلال دفاعه عن ابنه ومعاقبة الابنة التي لقت حتفها جراء خوفها منه، مؤسسا بذلك لسلطة اضطهادية تعلى ولا يعلى عليها.
	81	"حلم أن يجعل من ابنه الوحيد ضابطا في الجيش، وحبس بناته في البيت حتى زوجهن. كما فعل مع زوجته".	
	84	"كانت ماري ابنة وحيدة لامرأة عمياء، لم تعرف يوما من أبوها، وقالت لها الراهبات عندما بدأت تسأل عنه، أنه مات بعيدا في بلد غريب".	والد ماري، أب مستبد

	91	"والدها الذي قيل أنه غائب. كان رجلا مجهولا. أمسك بيد العمياء وهي تقف أمام الدير، واختفى معها عدة أيام، ثم عاد بها في إحدى الأمسيات إلى الدير ثانية، وتركها أمام بوابته الحديدية، لينتفخ بطنها بعد أشهر".	وزوج متهرب من مسؤوليته

انطلاقا من الجدول أعلاه، والذي يستعرض صور الشخصية الذكورية المتمثلة في "الأب"، نجد أن الساردة أنزلت من مكانته، وحصرتها بين صفتي القسوة والعنف، ابتداء من رواية طفلة السماء وانتهاء برواية لها مرايا التي نفت من خلالهم الصورة الإيجابية المثالية للأب وانعدامها كليا في هاته الروايات، مصوّرة إياه على أنه«متحجر أناني تعود على المحورية في كل شيء حتى في الخطأ ولا من يعترض»[1].مقارنة بصورة الأم التي جاءت تحمل صفات الأمومة والمثالية والكفاح والمقاومة من أجل الأبناء، خاصة من ناحية تحمل المسؤولية .

مرسخة من خلال هذا الحضور دونية الذكر المنصهر في تقاليد مجتمعه، وتفكيك شفرات منظومته التي تشبع بصفاتها حتى وصل إلى مرتبة عليا من السلبية وبناء شخصية غير سوية، إضافة تسليط الضوء على سوداوية واقعه الذي أدخل البنت السجن قبل لحظة ولادتها وحكم عليها بالعبودية والرضوخ، مبرزا «عقدته الاستملاكية تجاه المرأة»[2].

فالمفاهيم التي ورثها الأب عن منظومته تظهر شخصيته الرجعية التي لا يمكن أن تكون صالحة في كل الأزمنة، عقلية تقليدية تتحكم فيها مجموعة من العوامل النفسية والاجتماعية والثقافية، تمحورتهذه العوامل حول إبراز العلاقات الموسومة بالتوتر والخوف والكره بين البنت والأب. والتأسيس لصورة قمعية، رسخت تيمة الكره الذي عرضته النصوص السردية، وتقديم نموذج الأب القاسي،فجاءت صورته في سياق الحقد والانتقام كقول نور:« كتبت في روحي أبي قاتل، سأعاقبه بقسوة»[3].

[1]– ليلى محمد بلخير: قضايا المرأة في زمن العولمة، ص: 89.

[2]– خليل أحمد خليل: المرأة العربية وقضايا التغيير، ص: 89.

[3]–طفلة السماء، ص: 51.

تصوير واقع الأبوة في بعض المناطق الريفية السورية، مبتعدة كل البعد عن المنهجية الإسلامية التي قدمت الأب كمسؤول إيجابي عن أسرته «ومسؤولية الآباء عظيمة لأنهم السلطة والفعل»[1]،مستبدلةهذه المسؤولية وعلاقة الأبوة الحنونة المتعارف عليها بعلاقة مستبدة قمعية ساهمت في خلق أنثى متمردة من جهة، واضعة الأب في صورة مشوهة من جهة أخرى، تشويه جاء بصور لغوية دالة على دنو مرتبته أهمها: "مارد، وحش، تمثال، قاتل".وتجلت صفة قاتل في قتل الأب لابنته، تصرح عليا«لقد فضلت في تلك اللحظات أي شيء على البقاء قرب هذا الرجل الذي يظهر كل فترة في البيت ويأخذ ثمن طعامها وطعام إخوتها، والذي قتل أختها وسيقتلها بالتأكيد»[2].

الأمر الذي جعل "عليا" تفضل البقاء خارج بيتها حفاظا على حياتها من قبضة الذكر، الذي له سلطة الاستيلاب في الثقافة العربية، والتحكم في حرية الأنثى كما تخول له ثقافته لا كما يفرضها الدين الإسلامي، وإنما اتخاذ الدين الإسلامي وسيلة لتحقيق غاياته وهو ما يتجسد على مستوى شخصية والد أميرة الذي مارس عملية الاستيلاب والاستغلال والمتاجرة بشرف ابنته باسم الزواج، مما دفع بها إلى الخروج من البيت، والهروب من سطوته، والتمرد على قراراته الاستغلالية، محاولة أن تحظى بحرية بعيدا عن سلطة الأب، لتتضح بذلك «أدوار ذكورية سلبية، لا تقل سلبيتها عن سلبية استعمار الدول القوية للدول الضعيفة أو النامية»[3].

هذا الأسلوب نفسه الذي سار عليه والد عليا في رواية رائحة القرفة، إذ باعها كخادمة لعائلة من الطبقة الارستقراطية، وكان رد فعل كل من أميرة وعليا ازدياد نسبة الكره لأبويهما وتفضيل دناءة العالم الخارجي على وحشية الأب الذي يمثل سيد الأسرة ومرجعها، ومنه تتجلىفكرة إنكار الأبوة؛ وإنكار السلطة الأبوية ككل ورفض أساليب الأب العربي الذي يحاول «خلق الفرد الخائف أبدا من الحياة والسلطة»[4]. لكن الأنثى خلخلت هذا النظام وتمردت عليه وقابلته بعدم الخضوع له، مظهرة من ناحية أخرى صورة أب استبدادي عنصري منحاز لبني جنسه في رواية لها مرايا، وهو ما مثله"والد سعيد ناصر" بتخلفه الثقافي ودوره الاستعماري الذي مارسه على البنت انطلاقا من معاقبتها بسبب تجاوزها على أخيها بصفعه، انتهى

[1]– ليلى محمد بلخير: قضايا المرأة في زمن العولمة، ص: 87.

[2]–رائحة القرفة، ص:41.

[3]–حسين المناصرة، مقاربات في السرد، ص:106.

[4]– هشام شرابي: النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، ص:64.

توعده لها بالعقاب، فكان الانتحار هو الحل الأمثل بالنسبة للبنت وتجنب عقوبة الأب القاسية، ليتأكد بذلك نسق الدونية الطاغي القائم على تفضيل الذكر على الأنثى، ووضع نفسه في مرتبة أعلى منها، كأن «يجعل من ابنه الوحيد ضابطا في الجيش وحبس بناته في البيت حتى يزوجهن»[1].

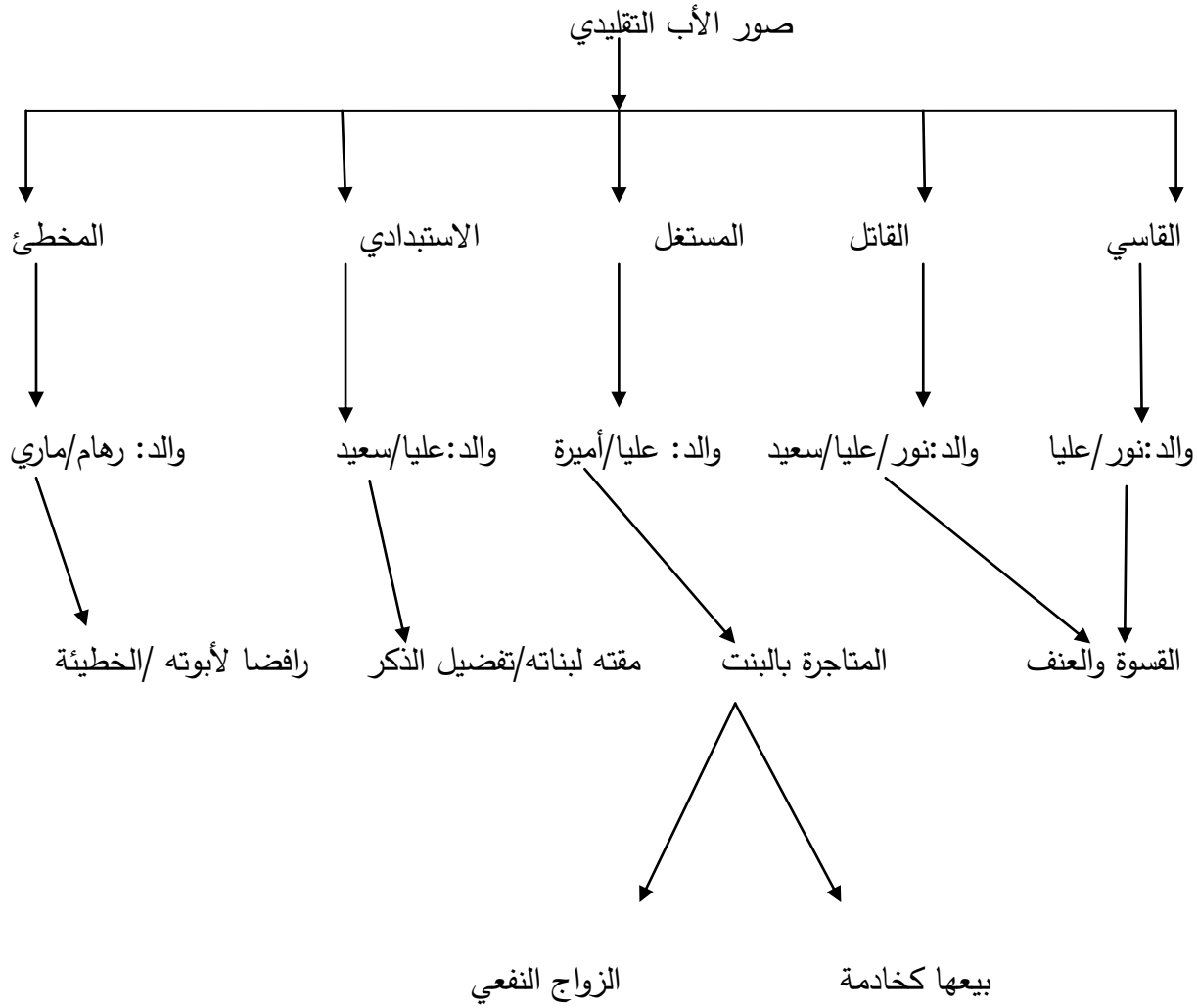
هذا النسق الذي وضع الذكر في المركز والأنثى في الهامش يؤكد أن المجتمعات الذكورية ترى أن «الرجل هو الأصل الثابت(المبدأ الأول–اللوجوس)والمرأة هي العكس»[2]، لكن الأنثى المعاصرة تجاوزت هذه الرؤية ورفضت الأبوة المسيطرة البعيدة عن تعاليم الدين الإسلامي.

تتجلى صورة الأب في مشهد آخر من رواية لها مرايا بطريقة مأساوية، فوالد ماري؛ الابنة الغير شرعيةاغتال أنوثة والدتها بطريقة لا إنسانية، ناتجة عن تخلف فكره، ليصبح مجرما في نظرها، وتتمثل جريمته الأكثر قمعا في ترك ابنته التي لا تعرف عنه شيئا إلا وصف أمها العمياء له، والتلميح الذي استطاعت ماري أن تكون من خلاله صورة لوالدها، صاحب الخطيئة الكبرى وقليل الإيمان على حد قولها.

هذا الفعل أثبت دناءة وجبن الأب الذي استغل الأنثى ولم يصحح خطيئته،وهي صفات تمثل فظاعة أفكار منظومته التي يتبناها والتي ساعدته في فرض سلطته الانتهازية بكل قوة، متجاوزا الرؤية الإسلامية الذي تحث على رعاية الأبناء دون تفريق، وأن المسؤولية التي توضع على عاتق الأب يجب أن يؤديها على أكمل وجه، فجاءت صوره كالآتي:

[1]–لها مرايا، ص: 81

[2]– عبد الوهاب المسيري: قضية المرأة بين التحرير..والتمركز حول الأنثى، ص: 23.


صور الأب التقليدي
القاسي
القاتل
المستغل
الاستبدادي
المخطئ
والد:نور/عليا
والد:نور/عليا/سعيد
والد: عليا/أميرة
والد:عليا/سعيد
والد: رهام/ماري
القسوة والعنف
المتاجرة بالبنت
مقته لبناته/تفضيل الذكر
رافضا لأبوته /الخطيئة
بيعها كخادمة
الزواج النفعي

2.1- صورة الأخ: (الانهزام / الانتهازية)

الرواية	الصفحة	النص	الدلالة
طفلة السماء	10	"أخي علي كان ينظر إلى خالتي بحقد وهي تضربني، ولكنه لم يحاول التدخل".	شخصية سلبية ومطيعة.
	80	"فتى بلا ذكريات وبلا حنين، اليوم هو رجل كما قال عمه، وعليه أن يجر تلك الكلبة من شعرها ويعود بها إلى القرية، وإذا كان لابد، ولم يستطع، فطلقة واحدة كفيلة بإنهاء الموضوع".	
صلصال	81	"في ذلك النهار كان احتقانه على أشده، فلم يبدأ بالصراخ، بل نهض من مكانه، وأمسك شعر أختي الأسود الطويل، ولوى رقبتها الصغيرة ثم رمى بها أرضا صارخا: - إذا عذبت أمي فسأقطع رأسك".	"علي حسن" شخصية انتهازية، صنعتها سطوة التقاليد الذكورية.
	82/81	" نظرت بحقد في عيني علي، ثم بصقت في وجهه، انقلبت الدنيا فوق رأسها، وضاعت بين رجلي علي حسن".	
لها مرايا	79	"الجدائل التي اعتاد التأرجح بها، بينما أخواته يصرخن ويبكين بصمت، وأمه واقفة حريصة على بقاء جدائل بناتها في متناول يد حبيبها الوحيد، أخته تلك كانت ترفس وتخبط وهي واقفة في كل مرة يشد شعرها، تصرخ فيه من الوجع وهو يشدها أكثر ويضحك. يشدها بقوة من جديلتها ويحاول التأرجح بهما".	سعيد ناصر يصنع سعادته على حساب معاناة وتعذيب أخته، باعتباره السيد الفحل.

	212	"صدمته كانت نوعا من الحفاظ على رباطة جأشه أمام أخته الصغيرة، كم سيندم بعد ذلك بسنوات عندما سيتركها وحيدة في المدينة وسوف يقضي لياليه الطويلة في شجنه يفكر فيما تفعله الأخت الصغيرة (...) كان يفكر أنه قتل نفسه بفعلته هذه، وأنه ميت ولن يعود إلى الحياة حتى يخرج من السجن ويعود لاحتضانها، كان يفكر في ذلك الشهور الأولى لسجنه. فيما بعد ستموت أشياء داخله، أشياء لم يعرف أنها فيه (...) كان كل شيء قد انتهى، تحول الحلم إلى جزء من الماضي، وصال الصمت مقل لون عينيه، لا يعرف كيف بدأ به بوصفه دفاعا أول عن نفسه وعن ليلى. الصمت يشبه أحد قمصانه القليلة التي تتأرجح في غرفته الطيبة (...) كره وداعته وأحلامه وغباءه، كره وصايا جده وعائلته وقريته، وكل شيء".	صورة الأخ المهزوم الذي ألبسه واقعه المأساوي رداء الصمت الأبدي، الذي يعد بمثابة اللعنة التي سترافقه طوال حياته.

انطلاقا من هذه المقاطع السردية الواردة في الجدول نستنتج أن الذات الساردة اهتمت بكشف سلبية الأخ تجاه أخته، موضحة عجزه انطلاقا من رواية "طفلة السماء"التي قدمت فيها ملامح أخ تعددت فيه الصفات السلبية. ابتداء من صورة "الأخ علي" الذي ظهر في شكل الظالم، المطيع، الصامت، مسيطرةعليه أعراف وتقاليد منظومته، ويتجلى ذلك في عدم دفاعه على أخته لحظة تعرضها للضرب من قبل زوجة أبيها، متخذا موقفا محايدا؛ إذ يعد حريصا على الأنثى ووصيا عليها بحكم أعرافه التي تمنحه السلطة الأقوى من جهة، ومتجاهلا تلك الحماية والوصاية، واضعا إياها مرتبة الضعف من جهة أخرى، فأظهرته الساردة في صورة متناقضة، ف:علي ذلك الفتى الصغير الذي كان متعلقا بأخته نور ويحبها أكثر من نفسه.

أصبح حسب رأي عمه (رأي السلطة الاستعلائية) رجلا،«اليوم هو رجل كما قال عمه، وعليه أن يجر تلك الكلبة من شعرها ويعود بها إلى القرية، وإذا كان لابد، ولم يستطع، فطلقة واحدة كفيلة بإنهاء الموضوع»[1]، لحظة التحول هذه جعلت منه مسيطرا على الأنثى، وعليه أن يظهر فحولته التي تمثل نسقا لا حضاريا، وإنما نسقا وحشيا حسب التفكير الأنثوي، وهذه الذهنية الفحولية لازالت مستمرة إلى يومنا هذا.

هذا الصمت والفحولة المزيفة لا يتوقف عند شخصية "علي" في طفلة السماء فقط، إنما يتعداها لشخصية "علي الصاوي" في رواية "لها مرايا" إذ حرصت الساردة على تقديم هذه الشخصية في صورة انهزامية تنضوي على صمت وكره كبيرين للذات، فتضع الذكر أمام حقيقة واقعه الذي حاول أن يفرض سيطرته عليه، واقع مسكون بالانهزامية والتناقض، مقدمة رؤية هامشية، غيبت حضوره الفعلي وسط الأزمات النفسية التي يعيشها.

لتتشكل صورة الضياع انطلاقا من المعجم اللغوي المستخدم، ونفت فيه كل مظاهر السلطة والقوة الذكورية، بل لجأت إلى صفات ترفضها منظومة الذكر، مثل: الندم، قتل النفس، الصمت، كره الواقع، كره المنظومة الأبوية، الفشل، الإحساس بالعار، الانهزام، التلف، وفتح النص السردي على صدمة الواقع[2]، الذيقدم صورة علي الصاويضمن حياة امتزجت بالندم نتيجة ترك أخته ليلى وحيدة، ومعاناة السجن، والصدمة النفسية التي أوصلتهإلى حد التفكير بأنه ميت، لإحساسه بعدم المحافظة على أخته، وأنه أصبح جزءا ضبابيا في حياتها لا ينفعها بشيء، وكأن السجن أفقده كل قوته، مما دفعه إلىالإحساس باللاوجود، وعدمامتلاك القدرة على المواجهة، مما جعله عرضة للتشتت النفسي الذي جعله «على قناعة تامة أنه غير قادر على حماية الهواء الذي يتنفسه»[3]، ليصبح بذلك لا شيء أمام الضعف الذي يعتريه والعذاب الداخلي الذييتملكه، مما أفقده صورته التي تعود عليها وشوهها، بالإضافة إلى هذه الانهزامية.

تتجلى صورة أخرى لأخ انتهازي، اضطهادي، تجسدت من خلال شخصية "علي حسن" و"سعيد ناصر" فكل منهما مارس سلطته المتعالية على الأخت، فاتسم الخطاب الذي جاء بوصفهم، بانتهاك حق الأنوثة وإبراز وجه القوة الذكورية التي استفحلت في الذكر منذ مرحلة المراهقة، فعلي حسن تميز بأسلوب

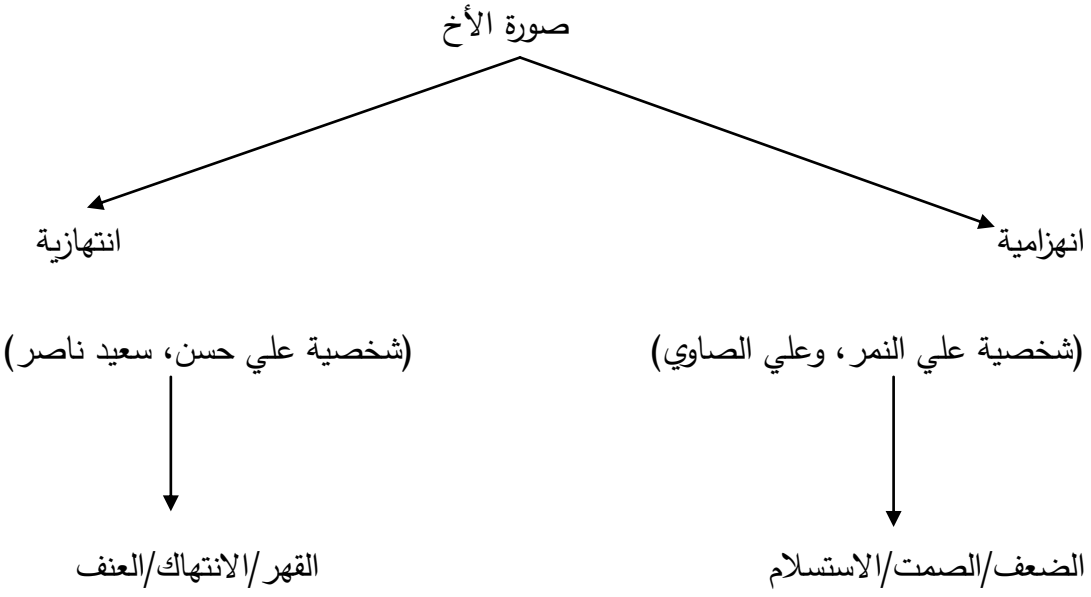
---

[1]–طفلة السماء، ص: 80.

[2]–عبد النور إدريس : الكتابة النسائية "حفرية في الأنساق الدّالة..الأنوثة..الجسد..الهوية" سجلماسة للنشر، مكناس–المغرب، ط1، 2004، ص:90.

[3]–لها مرايا، ص:212.

الضرب المعنف الذي ترك آثارا على جسد أخته وضاعت بين رجليه، وسعيد ناصر الذي جعل من أخواته لعبة يتلذذ بمعاناتهن وهو يتأرجح على جدائلهن، ليظهر في صورة القاهر الذي يصنع سعادته على حساب ألم الأخت من جهة، وضحية لمنظومته وثقافته المتسلطة التي نمت فيه روح التلذذ بمعاناة من هو أضعف منه من جهة أخرى، انطلاقا من هذا الوصف الذي صنعته السلطة الاجتماعية المهيمنة والأعراف والتقاليد المسيطرة، نجد أن صور الأخ تمظهرت كالآتي:



3.1- صورة الزوج: (التوحش/الضعف)

الرواية	الصفحة	النص	الدلالة
طفلة السماء	49	"أرى أبي يصفع أمي وهي تنشج بصمت، حاول أن ينزع عنها ملابسها وكانت ترفض رغم إلحاحه. تتوسل إليه أن لا يقترب منها. تحلف بالرب إن هو لمسها فإنها ستموت على الفور".	الزوج العنيف الذي يأخذ حقوقه بطريقة الاغتصاب (والد نور).
	86/18	"بقيت ثلاثة أشهر مع ذلك الرجل، لا تتخيلي ما الذي فعله بي، كان يطلب مني أشياء غريبة، ويستمتع بالنوم معي وأنا أصرخ، وقمة سعادته عندما أجثو على ركبتي (...) كنت خائفة منه	زوج أميرة، لا تربطه بأميرة لا القرابة ولا الحب، إنما تجمع بينهما مصلحة

		على الدوام واعتبرته كائنا متوحشا، وتمنيت لو أنه يموت، وفرحت عندما خرج ذات يوم ولم يعد".	الأب فقط.
صلصال	18	"كان محيمود يدرك بطريقة ما، أن هذه المرأة لم تنجب له إبنا، فسينتهي كما جاء، من الفراغ ومن اللاشيء، وكان يريد إثبات أنه مرّ يوما على هذه الحياة".	"الزوج العاجز والضعيف"، ربط وجوده في الحياة بإنجاب ذكر.
	42	"كان حيدر قد عاد بعد غياب طويل، تزوج وأنجب بنتا كالقمر، وصار ضابطا كبيرا في الجيش، عاد فجأة وحيدا، بلا قبعة عسكرية، رحل صغيرا، وعاد بشاربين، وحزن، وسيارة مكشوفة".	زوج منهزم، يحمل خيبة لا متناهية.
رائحة القرفة	54	"كانت تترك له قيادة الأمور، كرجل وسيد حقيقي، لذا عندما طلب منها أن تترك الباب مفتوحا، صمتت وهي تلمح غضبه، وقررت عدم التدخل في طريقة معاقبته لابنته، في النهاية، هو رجل البيت وأبوها، وعلى البنات أن يجدن أمامهن من يقوم بتربيتهن".	زوج أم عليا، امتاز بسطوته وتسلطه على عائلته، معلنا عن تواطئه مع مجتمعه ضد الأنثى.
	64	"دخل بهدوء وصمت في ليلة الشؤم تلك، وهو يراقب زوجته وابنته تتمتمان، وتعدان النقود، كان طويلا ومحنيا، وكثيرا ما كانت هذه الانحناءات تضفي عليه مسحة رومانسية، جعلت زوجته تقع في حبه من النظرة الأولى، (...) كان يعرف سطوته على امرأته ويعرف أنه معشوقها، وأنه سيكون مطاعا كما يشتهي، ويعرف أن الأم ورثت الطاعة لبناتها، كان سعيدا بحياته السهلة، (...)	

		لكنه عندما دخل ورأى الأوراق النقدية ملقاة على الفراش الإسفنجي، شعر أن الأمور ستخرج عن سيطرته".	
	161	"بدأ أنور بالابتعاد عنها، ليس عنها فقط، ولم ينتفخ بطنها"	أنور الهاشمي، الزوج الأناني المضطرب اللامبالي والخائن.
لها مرايا	81	"كما فعل مع زوجته عندما اشترط عليها عدم مغادرة بيتها حتى قبرها، وإلا فسيقوم بذبحها كما فعل بابنة عمه".	الزوج الناقم، تميز بعدم الثقة في زوجته خوفا من تكرار مأساة الماضي.

إضافة إلى صورة الأب التي جمعت بين التسلط والقهر، وصورة الأخ التي تراوحت بين الانهزامية والانتهازية، تضيف الروائية صورة أخرى للرجل الذي اضطهد حرية الأنثى، ألا وهي صورة الزوج التي جمعت بين ثنائية متناقضة تمثلت في القوة والضعف، تأخذ هذه الصورة في روايتي "طفلة السماء"و"رائحة القرفة" بعدا لا يختلف عن الأبعاد السابقة التي مثلها الأب، حيث ظهر في صورة وحشية عنيفة، جسدتها المواقف الموضحة في الجدول أعلاه.

قدمت الساردة من خلال شخصية "هادي النمر"، "زوج أميرة"، "زوج أم عليا" شخصية ذكورية سلبية وتعريةواقعها الاجتماعي والنفسي، الأنساق اللغوية المستخدمة من قبل الساردة أثبتت وحشية هادي النمر الذي قام بصفع زوجته، وضربها لأنها تعالت عليه وحرمته حقوقه، بسبب خيانته لها، أما أميرة التي باعها والدها وتاجر بها باسم زواج المنفعة، واعتبرها زوجها فريسة، جعل سعادته مبنية على أساس معاناتها، مقدمة إياه في صورة كائن متوحش على حد قولها، وبهذا فإن الذات الساردة حاولت عرض الواقع الظالم المنحاز ضد النساء، مقدمة شخصية الرجل في نماذج سيئة[1].

لا يتوقف العنف والوحشية عند هذه الشخصيات فقط بل يتعداها إلى شخصية "والد عليا" الذي مارس العنف على الزوجة بغرض الحصول على المال الذي تحصل عليه مقابل خدمتها في بيوت الناس، فيظهر في ملامح سلطوية استغلالية استيلابية، منتهكا مبادئ تكوين الأسرة والمحافظة عليها، ممارسا

[1]–حسين مناصرة: مقاربات في السرد، ص: 118.

عليها سطوته،متأكدا من طاعة زوجته له «كان يعرف سطوته على امرأته ويعرف أنه معشوقها، وأنه سيكون مطاعا كما يشتهي، ويعرف أن الأم ورثت الطاعة لبناتها، كان سعيدا بحياته السهلة»[1]، فيقضي مصالحه المادية بكل سهولة ويسر، لكن هذا الوضع المادي الذي يريد الزوج تحسينه من خلال أخذ مال زوجته عنوة، جعله في صورة القاتل بسبب استغلاله الذي دفع به إلى قتل جنين زوجته وهو في بطنها، لتتأكد الرؤية الانتهاكية بحق الأنثى الزوجة من جهة وتصوير الواقع الذكوري الذي يتبنى سياسة القمع من جهة أخرى. فيصبح المال هو الهم الأوحد للزوج وأساسا لتواجده، متجاهلا مستقبلالأسرة التي تقوم على وجوده بصفة عامة.

أما الزوج المنهزم العاجز، فهو ذكر يعيش ازدواجية الحضور والغياب، وهو ما كشفت عنه رواية"صلصال"من خلال عرض صورة "محيمود" زوج "دلّا" في صورة مأزومة، ونفس مشبعة بالألم تبحث عن ذكر يحفظ الوجود.وهنا تتجلى عادات المجتمع الذكوري الزائفة القائمة على أن الذكر هو الوحيد الذي يضمن استمرارية السلالة، تفكير بدائي يقتل حضور الأنثى من جهة، ويضع الذكر في صورة سلبية يحكمها الوهم من جهة أخرى، فمحمود غير قادر على الإنجاب وهذا يمثل نقصا بالنسبة للذكر، أمام زوجته التي تشتمه وتضعه في صورة ضعفه الجسمي « تشتم زوجها لأنه لا يجيد حمل امرأة تشبه عود القصب»[2]. وأكثر ماتتجلى هذه الانهزامية في شخصية حيدر العلي الذي «عاد بعد غياب طويل، تزوج وأنجب بنتا كالقمر، وصار ضابطا كبيرا في الجيش، عاد فجأة وحيدا بلا قبعة عسكرية، رحل صغيرا، وعاد بشاربين وحزن وسيارة مكشوفة»[3]، كان يعيش حالة انفصام ووهم كبيرين، بعد ما فقد زوجته وابنته وعمله، مما أدخله في دوامةالحزن والوحدة التي جعلته يمر مرور الكرام في عالمه بعد أن كان ابن عائلة غنية برجوازية لها اسمها في كل مكان.

سعت الساردة لرصد هذا الانهزام النفسي والواقعي لإثبات فشل الذكر وكشف خيباته التي عانت منها الأنثى النمطية سابقا، وكأنه تبادل للأدوار، ولم تكتف الروائية برصد هاته الصور السلبية فقط، بل تعدتها إلى صورة الزوج المضطرب اللامبالي الذي يعاني من عقدة الإنجاب أيضا، مما دفعه إلى الابتعاد عن زوجته، وخيانته مع خادمتها لتعويض ذلك النقص وهذا ماجسدته شخصية "أنور الهاشمي" والزوج الناقم

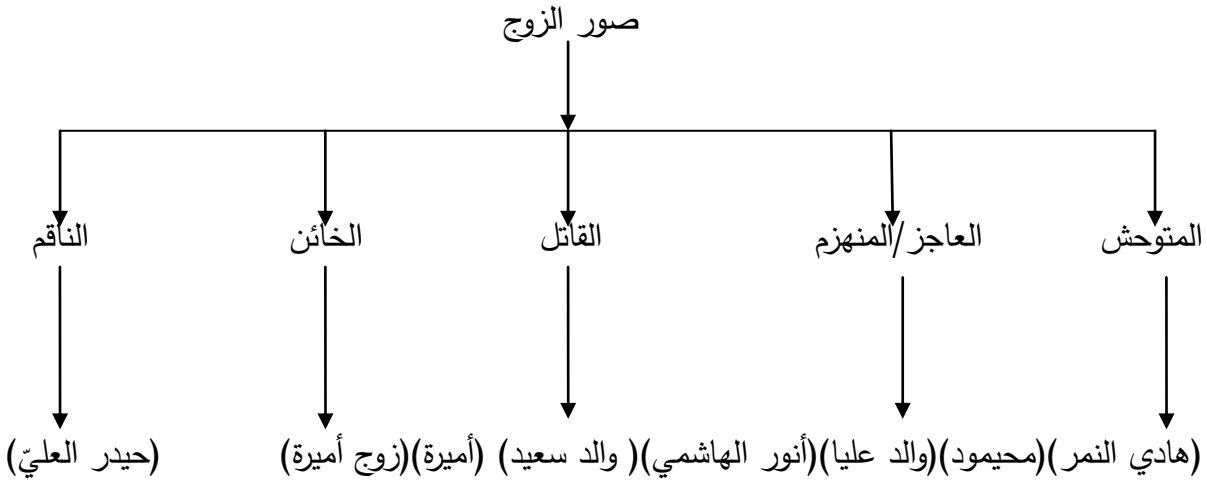
---

[1]–رائحة القرفة، ص:64.

[2]–سمر يزبك: صلصال، دار نينوى، دمشق– سوريا، ط2، 2008، ص:30.

[3]–المصدر نفسه، ص:42.

الذي عانى من خيانة زوجته له مما دفعه إلى قتلها ومعاقبة زوجته الثانية وحبسها في البيت، مما يؤكد تفوق الأنثى على الذكر وجعله شخصا انهزاميا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، لتصبح صور الذكر الزوج كالآتي:



تم تقديمه بطريقة غير مستقرة مزجت فيها بين التوحش والضعف، الانكسار والانهزامية، الاستيلاب والاستغلال، من خلال قاموس لغوي مليءبالتناقضات والأضداد، وتعمدت هذا الطرح لتعكس الواقع الذكوري العربي التقليدي، ابتداء من سلطة الأب وصولا إلى حكم الزوج، وعرض ذلك بطريقة إبداعية ردت فيها على أسلوب التهميش والإقصاء الذي مارسه عليها من جهة، والكشفعن الموروث الذكوري الظالم الذي صنع منها أنثى مقهورة من جهة أخرى.

وعليه فإن المجتمع الذكوري يبدو«وكأنه إقطاعية رجالية، يقف على رأسها، يليه الرجال(الأخ، الزوج، العم، الخال...إلخ) فالنساء، فهن دون الرجال منزلة ومكانة، لا شأن لهن بالحياة العامة، ويعتبر التسلط من الناحية الأيديولوجية أبرز خصائص الأسرة الأبوية»[1]، لكن معظم الأسر العربية اليوم تعيش في نطاق الحكم فردي، فلم يعد للزوج سلطة أكبر على المرأة معتمدة على القوانين التي تحميها، ومثال ذلك قضايا الخلع التي تعيشها الأسر العربية كل يوم وبنسب مرتفعة جدا؛ لتصبح بهذا مضطهدة للزوج.

[1]– عبد القادر عرابي: المرأة العربية بين التقليد والتجديد، ضمن: مريم سليم وآخرون: المرأة العربية بين تطلعات الواقع وثقل التحرر، ص: 41.

الرؤية التي اعتمدت عليها سمر يزبك في تقديم صورة الزوج، بالرغم من أنّها قدمت الرجل في صورة منتقصة ومتوحشة منزلة من قيمته إلا أنها تبقى رؤية تقليدية لم يعد لها وجودا كبيرا إلا في بعض الأسر التي أصبحت ترى في المرأة شخصا قاصرا، لايتوقف هذا الطرح عند نطاق الأسرة فقط بل تجاوزته سمر إلىعرض صورته انطلاقا من العالم الخارجي، إذ قدمته في صورة الخذلان والانهزام والخوف من المرأة والهروب منها، فتتجلى سيطرة الأنثى الجديدة على الذكر، خاصة في رواية "لها مرايا" من خلال شخصية "سعيد ناصر"، مما يجعل حضوره مليئا بالتناقضات والوهمية. هذا مانلاحظه من خلال الجداول الآتية:

2-صورة الرجل خارج إطار الأسرة:(الهزيمة، اللاوجود، الموت الرمزي)

الرواية	الصفحة	النص	الدلالة
طفلة السماء	06	"خذلان عنيف بدا بالتسرب الى أحلامي . وماذا بعد ؟ لماذا أتيت الى هنا؟ لألتقي برجل خائف من ظله(...) لقد تركني وحيدة في بستان كثيف الأشجار بعد منتصف الليل، ولم يحاول حتى أن يوصلني الى البيت، خاف من افتضاح أمره".	ظهرت شخصية سالم في صورة القسوة والخوف، ونسق الانهزام والهروب، والجبن.
	19	"قال إنه خائف عليّ من تصرفاتي غير الحكيمة، (...) كرهته مرة أخرى. يا لجبنه، إلا يتجاسر قليلا،آلا يتجاسر قليلا، آلا يفكر بما أعانيه ؟ آلا يعنيه ذلك الحب الأسطوري الذي انتشله من الرتابة".	
	67	"عادل الصوفي، رجل هارب من كل ما يحيط به، يبحث عن حلمه الصغير ويحاول ما أمكن نسيان انكسارات الروح والأزمنة والهزائم التي مني بها سنة وراء سنة، جاءت نور طفلة السماء لتجعله يشعر بان هناك ما يجب أن يعيش من أجله".	عادل الصوفي شخصية منهزمة على المستوى النفسي، هاربة من كل ما يحيط بها، تعيش ضمن دائرة الانهزامات
		"كان يقول لي: لم اعرف لماذا كنت منذورا للهزائم، ولماذا سارت بي حياتي على هذا الخوف	

	68	المأساوي(...) ولكن ياعزيزتي لا أعرف إن كنت سأتحمل ذلك اليوم، أو سأعيش حتى أراه، كثيرا ما أفكر بان أنهي هذا النبض مثل أي كلب أجرب يقع في مزبل".	والأزمات،مصيرها:الهزيمة والخسران.
صلصال	175	"أنا كل المعاني والأحلام التي صرت لأجلها جنديا هربت، وهرب علي حسن مني. وتحولت الى رجل بائس يذهب الى عمله من الصباح الى المساء، وربما من أول الليلة حتى نهاية الصباح(...)كل ما حدث من أول اليوم الذي حملنا فيه سلاحا، كان مرهونا بالخطيئة".	حيدر العلي الزوج السابق لسحر النصور ووالد رهام العلي، يعيش: - هزيمته المثقلة والمتراوحة بين الوحدة والهروب من الواقع الذي يحكمه نظام دكتاتوري وانتماء طبقي قاتل. -عذاب تسيطر عليه أسئلة وجودية يبحث من خلالها عن جواب لوجوده. - العيش بين ثنائية الانفتاح والانغلاق.
	177	"لا اعرف لماذا خلقت، ولماذا كنت، ولست سواي منذورا للعذابات وكل التواريخ الماضية والحاضرة واللاحقة للدماء".	
	163	"كنت أكبر مع وصايا أبي، حول التصرف كأمير، وعديم الاختلاط بالناس والاستعداد لدخول الحياة من بابها الواسع، كما يقول، وإعادة مجد العائلة الذي غيبته الهجرات والارتحالات والعذابات. كان يعدني لنبوة من نوع ما، وقد أدركت ذلك بعد فوات الأوان، كان يريد استعادة مجده الضائع الذي لن يعود أبدا".	
	202	"أنا حيدر، حفنة الغبار. أنا التراب الطائر في النور. أنا المنسوخ مني. أنا المخلوق من ضلع أنثى، والمولود من رمشة أنثى. أنا التائه الأبدي من بسحرها الى نحرها أنا الذي غشني الله، وقال لي ، إنها خلقت من ضلعي.	

		أنا من هربت نساؤه منه. أنا آخر صلصال يموت من عناصره وتكوين".	
	112	"هو علي حسن الذي يحصل على كل شيء أراده، (...)هو الرجل الوحيد الذي تبيع نساء الأرض دينها ودنياها لأجله. وهو الوحيد القادر على فعل مالا يفعله غيره، حصل على كل شيء:ولاء طائفته، ولمعان المجد، وسطوة الحضور(...)وهومن هو؟الولد المتشرد بين السواقي والطين ، الذي انتزعه إبراهيم بك من الفقر وحوله الى لعبة لابنه".	زوج سحر النصور، والصديق القديم والعدو الجديد لحيدر العلي، ديكتاتور منهزم بفعل السلطة يظهر في صورة متناقضة جمعت بين القوة والضعف التفوق والهزيمة، الوجود واللا وجود.
	113	"أيها الضبع القادم، المتدثر بعواء الذئاب...يا سيد الخراب".	
لها مرايا	133	"اعتاد تغيير النساء، كما اعتاد تغيير جواربه اليومية كل صباح. لكنه فجأة تخيل نفسه وحيدا في هذا العالم.	سعيد ناصر، يمثل رجل السلطة القوية، لكنه يعيش بين الخوف والهروب، ينظر إلى نفسه على أنه مكللا بالخزي والعار، سيد الرجال الذي لا يهزم كانت هزيمته على يد امرأة(ليلى الصاوي).
	145	"هو يجوز أن يخاف؟ هو سعيد ناصر ولا يخاف ، لكن خائف. أجل يعترف لنفسه: أنت خائف".	
	155	"أنت ضبع يتسلح بأسلحته ضد واحد من أبناء طائفته العزل".	
	165	"سيعرف أن مقتل الرجل هو قلبه(...) لقد أهانته كما لم يفعل احد، حتى الغصة التي اعتقد أنها سيطرت على قلبه عندما خضع للإقامة الجبرية، لم تكن بحجم إهانتها له. لقد أذلته وصفعته وطردته من عالمها".	
	235	"تضربه على صدره، تصفع وجهه، وهو صامت لا يتحرك، هذه المرأة تضربه، هو الذي لم يتجرأ مخلوق	

		على لمسه".	
	286	"هو رجل عسكري فقط، تأتي النساء وتذهب في حياته، كما تأتي أشياؤه الأخرى".	

جاءت هذه الرؤية الأنثوية لصورة الذكر خارج إطارالأسرة في نسق مضطربمقدمة واقعه الذي تميز بالانهزامية والتشتت والاستسلام، إذ نلحظ من خلال الشخصيات المصنفة في الجدول أعلاه أن الذات الأنثوية «متواطئة مع نظام العالم والتي تثير كراهية الأب»[1]؛ كراهية للعالم الذكوري وثقافته المستبدة التي كانت الحل الأمثل لمواجهة الأنثى، إذ يظهر خوفه عن طريق سطوته، فهو «يتمادى في استيلاب المرأةلأنه يخاف من استيلابها إياهإن لم يحافظ على سيطرته عليها»[2]. ووضعها تحت وصايته.

لكن الأنثى قلبت الموازين،فأصبحت لها الريادة في صنع شخصية ذكورية خائفة، قلقة، مهزومة على كافة المستويات، متبعة في ذلك الرؤية الجديدة التي أسست لها الطروحات النسوية الغربية المتمثلة في «تفكيك النظام التقليدي وتحرر المرأة»[3]، وهذا ماأثبتته النصوص المدروسة التي تعيش شخصياتها تأزما كبيرا وانغلاقا على الذات، فنلحظ اغترابا وتشتتا انطلاقا من شخصية سالم وعادل الصوفي اللذان شكلا علاقة عاطفية مع البطلة نور، لكن هذه العلاقات توجت بالفشل والإخفاق، فسالم الحبيب الأول كان عاجزا على مواجهة والد نور بعد لقائهما ليلا مما جعله يبتعد تاركا نور تتحمل مسؤولية تلك اللحظة التي ضيعت حياتها، فتضعه في صورة الخذلان والخوف في قولها:«لماذا أتيتإلى هنا؟ لألتقي برجل خائفا من ظله؟»[4].

تتجسد هنا شخصية الذكر الخائف وصورة الأنثىالأكثر شجاعة التي أثبتت قدرتها على المواجهة ومواصلة الحياة والتمرد على قوانين المنظومة المجتمعية كلها على حد طرح الساردة،فبعد هروبها إلى دمشق يظهر في حياتها شخصية عادل الصوفي الذي جاء في صورة الرجل الهارب من الحياة ، ومن

[1]–بيير بورديو: الهيمنة الذكورية ، ص: 111.

[2]–عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ج1، ص:18.

[3]– ويندي كيه كولمار، فرانسيس بارتكوفيسكي: النظرية النسوية، ص: 230.

[4]–طفلة السماء، ص:06.

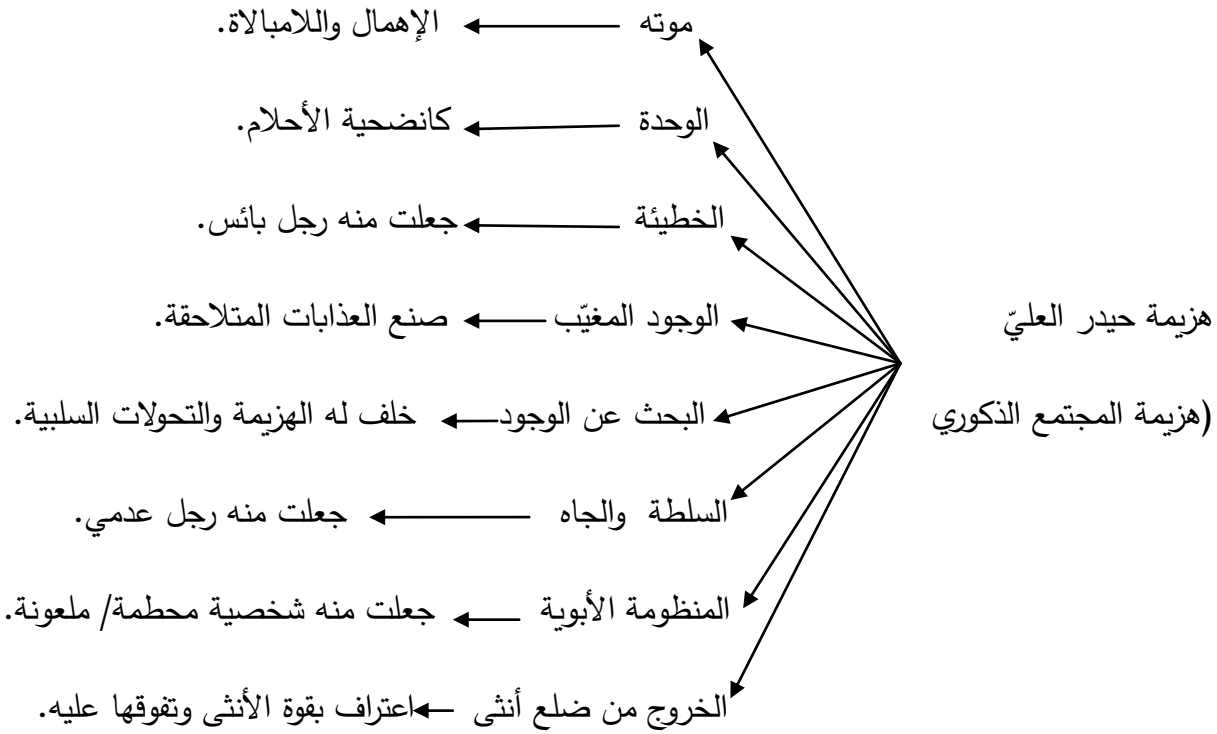
انكسارات الروح والهزائم التي عاشها، فوجد في نور ملاذا ينسيه كل تلك الهزائم، مظهرة من خلاله عقدة الضعف والنقص داخله،مؤكدة أن هذه العقدة ليست حكرا على الأنثى فقط، مما جعله ينضوي تحت سلطتها والنظر إليها بوصفها السند والملجأ والمهرب من كل الشتات الذي يعيشه، فتصبح هي مركزا والذكر هامشا، مؤكدةأن هذا الأخير ولد للهزائم، والمعاناة، لكن يبقى في الأخير يحمل ثقافة منظومته. «رجل معقد ولايعرف ماالذي تعنيه الأنوثة»[1]. فيستمر استسلامه لواقعه حتى يقضي عليه وتصعد روحه مهزومة خائنة.

تظهر الشخصية الذكورية في صورة ضعيفة خاصة في رواية "صلصال" التي تعيش شخصياتها هزائم فردية على مستوى الروح والسلطة والمجتمع، تظهر شخصية حيدر العلي ضمن العلاقات الاجتماعية المنهارة وفي وضع المستسلم، وتتجلى هزيمته عبر نوعين من العلاقات.

العلاقة الأولى: تجسدت على المستوى الشخصي، عاش حيدر محكوما بخيانة صديقه علي حسن مع زوجته سحر النصور، تلك اللحظة التي حولت حياته إلى سلسلة من العذابات المتتالية، موضحة تواطؤ الذكر ضد الذكر، الذي سلبه مايملك تحت اسم الانتقام والغيرة والتفاوت بين الطبقات، هذا التصور السلبي الذي عاشه حيدر عكس وحشية الحياة التي كانت تعيشها الطبقات البرجوازية الذكورية بصفة عامة ولازالت تعيشها و«تعرية الوضع الذي عمل منظّرو الأبوية المستحدثة على التستر عليه بأساليبهم»[2]، أما العلاقة الثانية: تجسدت على المستوى الروحي والوجودي، وظهور تحولات السلبية صنعت شخصيةمنهزمة،متراوحةبين التعذيب والعدمية، والتي صنعتها السلطة والانتماء الطبقي والوهم، انطلاقا من هذا التصور نمثل هذه الخسارات كالآتي:

[1]–المصدر نفسه، ص:73.

[2]– هشام شرابي: النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، ص: 50.



لم تتوقف الهزيمة هنا، بل قد تجاوزتها إلى شخصية علي حسن الذي جعل من قوته وسيلة للاستحواذ وأخذ مايريده، جامعا بين السطوة والجاه، والحصول على ولاء طائفته بعد أن كان عبدا مأمورا، لكن هذا التحول والتفوق على مستوى السلطة والحضور لم يمنع من ظهور هزيمته وفشله على المستوى الشخصي، والماضي الذي يلاحق ماهيته، بأنه ولد متشردا، ولعبة لابن سيده، وكأن الساردة أنزلت الذكر من طبقته العليا التي يفتخر بها في مجتمعه إلى مرتبة أدنى تضعه في مرتبة اللعبة، حيث تقول" حوّله إلى لعبة لابنه". فيصبح مثله مثل الأنثى النمطية.

الأنثى النمطية ← لعبة الذكر(السيد الضعيف).

الذكر الضعيف ← لعبة الذكر القوي.

هذا الخوف الذي لاحق الشخصيات الذكورية عند سمر استمر مع شخصية سعيد ناصر في رواية لها مرايا، التي حاولت من خلالها الأنثى إثبات هويتها الضائعة في خضم قوانين المجتمع والكشف عن ثقافة المكبوت التي عانت منها، واضعةإياه في مرتبة دونية متجاوزة سلطته وقوته، فسعيد ناصر الذي كان واحد من رجال الدولة السورية يشهد له بقوته وقسوته، أصبح في لحظة صنعتها الأنثى ليلى الصاوي رجل يحاصره الخوف من كل مكان، هذه الدلالة الجوهرية للخوف تنفي السلطوية التي يعتمد عليه الذكر،

وتبرز هزيمته وتفوق الأنثى التي عذبته وسلبته روحه، مساهمة في قتله وإهانته،محيطةإياه بسياج اللانسيان الذي جعله ينظر إلى نفسه بطريقة مذلّة.

تم رصد هذه الهزيمة والتحولات انطلاقا من قاموس لغوي سلطوي، مثل سلطة سعيد الصاوي لتنتقل بعدها إلى وضع قاموس آخر تنضوي تحته كل دلالات الضعف والهزيمة، القاموس الأول جاء كالآتي: (لن يستطيع البكاء، تغيير النساء، عسكري، تأتي النساء تذهب في حياته).

أما القاموس الثاني شمل الدلالات الآتية: (وحيدا، خائفا، خائنا، العذاب، السلب، والإهانة، الصفع، الذل، الطرد ، تمثال من حجر، رفضه، الخزي، العار، الضرب) مما يبدو واضحا وجليا أن البنية اللغوية اعتمدت على الصور السلبية لكي تثبت الأنثى حضورها المغيّب وإعادة هويتها التي اضمحلت في وجود سلطته وسلبيته، فظهرت ليلى الصاوي في صورة المنتقمة التي حولت سعيد إلى تمثال من حجر، محققة وجودها الفعلي والمستقل عنه، مظهرة قوتها وضعفه، شجاعتها وهزيمته...إلخ.

انطلاقا من هذه النصوص المقدمة، نجد أن الساردة عكست الصورة السلبية للذكر ، وقدمت منظومته بطريقة مشوهة، عرضت فيها التقاليد البالية التي صنعت ذكرا مشوها مهزوما على كافة الأصعدة.

بهذا تكون الأنثى قد جعلت من الجانب السلبي هو المسيطر على صورة الذكر لتحقق بذلك وجودها التي تم تغييبه، وتشويه صورته وصورةمنظومته ككل التي تتمسك بوجود عدمي فاشل، لكن عالم المرأة اليوم لم يعد يعتمد على تغييب الذكر أو تشويه صورته، وتفكيك منظومته لإثبات حضورها، بل فرضت ذاتها انطلاقا من وجهتين مختلفتين:

الوجهة الأولى، اعتمدت فيها على المبادئ الغربية في تقديم صورتها، ومسايرة العالم الاستهلاكي مما أدى بها إلى تعميق «الهوة بين الأنساق القيمية التقليدية والمعاصرة وتجعل كثيرا من العادات لا يماشي التطور»[1]، لأن الفكر التحرري الغربي انطلق من الذات الأنثوية كوسيلة وغاية، لكن هذا التوجه في حقيقة الأمر جاء مخالفا للتوجهات الإسلامية، لأن الانطلاق من ذاتيتها باعتبارها «المنطلق والوسيلة

[1]– هشام شرابي: النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، ص: 36.

والغاية على حساب الثوابت والأصول مما أدى بشخصيتها للانفتاح والتضخم المرضي فتنفق حياتها في فوضى واضطراب ينتهي بها للتمزق والانهيار وإلغاء ذاتها تماما»[1].

في حين اعتمدت الوجهة الثانية، على المبادئ الإسلامية ومواكبة الرؤية النسوية الإسلامية التي آمنت «بأن معاناة النساء راجعة إلى الجهل بالدين وإنكار حقوق النساء الموجودة فيه والتي يجحدها ممثلو الثقافة الذكورية. ذلك أن الدّين مكّنهم من التواجد مع الرجل في الفضاء الخارجي جنبا إلى جنب، لكن هذا التواجد لايمكن أن يكون إلا إسلامي الطابع؛ أي أنهن مطالبات شرعا بالمشاركة الفعالة في المجتمع ولكن بشكل لائق دينيا»[2]؛ أي أن المرأة العربية المعاصرة متيقنة أنها تحظى بمكانة رفيعة مثلها مثل الرجل، مكلفة وليست مقصاة من الحياة، ولايجب أن يحكم عليها بالانزواء والابتعاد، لأنها نموذج المرأة القيادية التي يحتذى بها، والواقع المعاصر يثبت ذلك.

[1]– ليلى محمد بلخير: قضايا المرأة في زمن العولمة، ص: 41.

[2]– وفاء الدريسي: النسوية الإسلامية: مشاغلها وحدودها، ضمن: مجموعة من المؤلفين: النسوية الإسلامية، ص: 15.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: التشكيل الزمني ودوره في تمثيل الوعي الأنثوي

استمرت الروائية سمر يزبك في البحث عن الهوية الأنثوية المفقودة في خضم الأنساق الذكورية وتمثيلها من خلال تقنيات سردية متنوعة وظفتها في تقديمها وفق رؤى مختلفة، فكان الزمن الروائي الوسيلة الأنسب في ذلك، إذ جمعت بين الماضي والحاضر والمستقبل، وتحقيق تداخل مع شخصيات المتن الروائي، إذ يصعب الفصل بينهما على حد قول "سيزا قاسم": «ليس لزمن وجود مستقل تستطيع أن تستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان أو مظاهر الطبيعة، فالزمن يتخلل الرواية كلها ولا تستطيع أن تدرسه دراسة تجزيئية فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية»[1].ويتضح أكثر في الكتابات النسوية باعتباره عنصرا أساسيا، وله تأثير كبير على الشخصيات الروائية.

الباحث المتتبع لنصوص سمر يزبك، يلحظ أن الروائية استغلت الزمن بوصفه تقنية سردية، عبرت من خلالها عن التحولات التي تطرأ على الجانبالداخليوالخارجي للشخصية الروائية الأنثوية، وذلك باستخدامأساليب مختلفة في عرض الأحداث، وقبل التطرق إلى التشكيل الزمني ودوره في تمثيل الوعي الأنثوي في هذه الروايات المدروسة، فإنه ارتأينا أن نقدم جزءا نظريا بسيطا عن الزمن بصفة عامة، بحيث يتضح الاختلاف في التعامل معه من خلال وجهات نظر مختلفة، قدم فيها برؤية فلسفة وفيزيائية، قبل أن يكون رؤية نفسية يعتمد عليها الروائيونفي كتاباتهم.

إذ تم طرح مجموعة من المفاهيم الفلسفية من خلال التساؤل الآتي: ما الزمن؟ يذهب أفلاطون في رؤيته الفلسفية إلى«أن الزمن هو الصورة المتحركة للأبدية يكشف عن نفسه في عالم تحكمه دورات غير متكررة»[2]، معتبرا إياه تمييزا بين النموذج والصورة، أما الفكر الأرسطي يقدمه باعتباره «عدد الحركات الحاصلة قبل وبعد وأن الحركة هي صفة الجوهر والزمن بالمقابل هو صفة الحركة»[3]. ليصبح الزمن عنده عددا غير منته.

---

[1]– سيزا قاسم: بناء الرواية "دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، مكتبة الأسرة، القاهرة –مصر، د.ط، د،ت ص: 27.

[2]– أنوار قاسم منسي، ياسمين هاشم جراح: تقنيات الزمن الروائي في رواية (حارس التبغ) لعلي بدر، جامعة القادسية، العراق، 2017، ص: 06.

[3]– المرجع نفسه، ص: 06.

في حين يذهب "أوغسطين؛ **Augustine**" من خلال قوله: «ما هو الزمن؟ عندما لا يطرح علي أحد هذا السؤال فإنني أعرف. وعندما يطرح علي فإنني آنذاك لا أعرف شيئا»[1]مؤكدا هنا على الزمن النفسي أو ما يعرف بالمفهوم النفسي للزمن، على حد قول الفيلسوف الفرنسي "برجسون؛ **Bergson**":«الزمان: المعاش أو الخبرة التي يمر بها الإنسان»[2]؛ أي تجربة نفسية يمر بها الإنسان من خلال مراحل حياته، إضافة إلى ما يقوم به يوميا، وتقديم حالته النفسية وفق زمنالماضي، الحاضر، والمستقبل.

أما"بنفنيست؛ **Benveniste**"حدده انطلاقا من الرؤية الفيزيائية باعتباره «خطي ولا متناه، وله مطابقته عند الإنسان، وهو المدة المتغيرة، والتي يقيسها كل فرد حسب هواه وأحاسيسه وإيقاع حياته الداخلية»[3].وهو طرح مخالف لما جاء به علماء النفس، إذ اعتبروا الزمن «نسبيا داخليا دفين النفس البشرية لا يمكن قياسه ورصده، كما هو الحال في الزمن الخارجي»[4].ومنه يصبح للزمن رؤية خارجية يحكمها المنطق والفيزياء، ورؤية داخلية تعتمد على علم النفس،وتتغير حسب طبيعة الأحداث التي يعيشها الإنسان أو الشخصية الروائية إن صحّ التعبير، وعليه فإن مقولة «الزمن متعددة المجالات، ويعطيها كل مجال دلالة خاصة، ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري»[5].

ويعد مجال الرواية واحد من أهم المجالات التي تبنت مقولة الزمن واتخذت منها عنصرا مهما في البناء السردي إذ «من المتعذر أن نعثر على سرد خالٍ من الزمن، وإذ جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السرد، فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد، فالزمن هو الذي يوجد في السرد، وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن»[6]، أي استحالة إهمال هذا العنصر الذي ينظم الأحداث السردية، ولقد مسّ كل أشكال التعبير الأدبي، (قصة، مسرح، شعر، ملحمة...إلخ)، إلا أن الرواية كانت الجنس الأدبي الذي أبرز صورة الزمن بشكل واضح،«حيث خيمت إشكالية الزمن في القرن العشرين بضلالها على أشكال

---

[1]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص: 61.

[2]– كريم زكي حسام الدين: الزمان الدلالي "دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظه في الثقافة العربية، دار غريب، القاهرة – مصر، ط02، ص: 24.

[3]– المرجع نفسه، ص: 54.

[4]– والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص: 158.

[5]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص: 61.

[6]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 117.

التعبير. جاءت حاملة نفس الميسم، فالاهتمام بالزمن يتبدى في كل فن، لكن الاهتمام بالزمن كان أكثر جلاء في الرواية باعتبارها أكثر الأشكال الأدبية مرونة وحساسية»[1].

ليعد بذلك عنصرا مهما من العناصر التي يقوم عليها الفن الروائي، فهو بمثابة«سياج يربط كل عناصر السرد، فإشارته المبثوثة في جزئيات العمل السردي تؤثر وتتأثر، وهذا التشابك ينتج دلالات جديدة تسهم في خلق عالم القصة»[2]. ملّما بكل الأحداث واضعا إياها في إطار زمني ينتمي إلى عالم الرواية، وخاصة الرواية الجديدة* وكتابها الذين وظفوا الزمن بطريقة مخالفة للرواية التقليدية، محاولين من خلالها الكشف عن أزمات الحياة المعاصرة والمشاكل التي تتضمنها، وأهم ما يميزه في الرواية الجديدة، هو أنه «زمن مرن، يتحرر فيه الروائي من قيوده، يتسع وتتقلص، وتتجلى مهمة الزمن الروائي في خلق الإحساس بالمدة الزمنية الروائية، والإيهام التام بأن ما يعرضه الروائي هو واقعي»[3]، والجمع بين جماليةالرواية وواقعية الأحداث.

---

[1]– أ.أ. مندالو: الزمن في الرواية، تر: بكر عباد، دار صادر، بيروت – لبنان، ط1، 1997، ص: 17.

[2]– بان البنا: الفواعل السردية "دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة"، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009، ص: 43.

* من أبرز كتاب الرواية الجديدة، "ميشال بوتور؛M. Butor"، الذي قسم الزمن إلى ثلاثة: زمن المغامرة، زمن الكتابة، زمن القراءة، مؤكدا على وجود تفاوت بين هذه الأزمنة الثلاثة من حيث السرعة، فقد يلخص الكاتب في دقيقتين ما قد استغرق في كتابته ساعتين، وهو تلخيص لقصة قد يكون شخص قد قضى يومين في إنجاز أحداثها، و"ألان روب؛ غرييه A. Robbe Grillet" الذي عمد إلى الربط بين الزمن الروائي بزمن القراءة، محددا الأول بأنه ينقضي بمجرد الفراغ من قراءتها، لذلك فهو لا يلتفت إلى زمنية الأحداث وعلاقتها بالواقع، ويذهب إلى أن الرواية لا تعتمد إلا على زمن واحد هو الزمن الحاضر.

أما "جان ريكاردو؛J. Ricardou"، يميز بين مستويين من الزمن، زمن السرد، زمن الحكاية، وفي معرض حديثه عن زمن السرد، وتطرق إلى المدة وخصائصها الزمنية الناتجة عن العلاقة بين زمن السرد وزمن القصة، محافظا على ثنائية الزمن الواقعي والزمن الروائي؛ أي زمن الأحداث وزمن السرد ودراسة العلاقة بينهما وما ينتج عنهما من مفارقات تترك أثرها على عملية البناء. والتمظهرات الأخرى التي يخلقها البناء ذاته.

–ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، عويدات للنشر، بيروت– لبنان، ط2، 1982، ص:101.

–مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ط1، 2004، ص:49.

–الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي "دراسة في روايات نجيب الكيلاني"، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص: 44.

[3]– مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بخار – النخل – المرفأ البعيد)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق – سوريا، 2011، ، ص: 229.

استغلت الأنثى الكاتبة الزمن لعرض الثنائيات المتناقضات التي يتضمنها الواقع الداخلي والخارجي لحياة الأنثى، وتقديمها ضمن متن روائي يحمل دلالة زمنية تمزج بين التشتت والخضوع، الهيمنة والتمرد على سلطة الآخر.

سنعالج من خلال هذا الفصل عنصرين أساسيين تمثلا في ملامح استيلاب أزمنة الأنثى والزمن وعلاقته بالذات الأنثوية، وسنحاول من خلالهما مقاربة عنصر الزمن الروائي الأنثوي والتعرف على آلياته، وتوضيح كيف استغلت الروائية سمر يزبك الزمن النفسي في عرض هوية الأنثى النمطية والجديدة، مضفية عليها حركيتها، وما مدى إظهار قدرتها في استثمار الزمن لصالحها وسعيها الدائم في محاولة التمرد على سلطة الآخر.

أولا- ملامح استيلاب أزمنة الأنثى:

تطرقت الروائية سمر يزبك في رواياتها التي عالجت فيها قضايا أنثوية تراوحت بين الاضطهاد والحرية، الاستيلاب والتمرد إلى مراحل زمنية مختلفة ارتبطت بهذه القضايا، معبرة عن المراحل الزمنية التي تعيشها الأنثى في كنف مجتمعها، بداية بمرحلة المرآة التي تشكل النواة الأساسية التي تتكون منها الأنا ليتحقق بعد ذلك مفهوم هذه الأنا كاستقلالية ذاتية تشير إلى الجسد وما تملكه عبر وجودها في هذه المرحلة والتي لايمكن إدراكها إلا عن طريق الترميز، والخروج من استيلاب المتخيل لدخول عالم الرمز وصولا إلى التماهياتالمخيالية التي تكون الأنا في منطلقها نحو التعريف، فتنطلق بذلك من آخر لأجل آخر[1]،محولة الزمن إلى علامة أنثوية ترصد من خلالها سلوكيات وأفعال الأنثى التي مارس عليها الآخر حسب طروحاتها مبدأ«التخلف العقلي والقحط العاطفي والشلل الفكري»[(2)].

انطلاقا منالمراحل الزمنية الذي تعيشها الأنثى والمتراوحة بين مرحلة الطفولة والبلوغ، مرحلةالهروب والمحنة، والتي تتضمن أنساق ثقافية هامشية وأخرى مركزية يتم طرح تساؤلات جوهرية أهمها:

[1]- عدنان حب الله: التحليل النفسي للرجولة و الأنوثة"من فرويد إلى لاكان"، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط1، 2004، ص، ص: 163، 164، 165.

[2]-هشام شرابي: النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، ص: 89.

-كيف تمظهرت الشخصية الروائية في هذه المراحل الزمنية المختلفة؟ هل قدمت نفسها انطلاقا من الأنا أم عن طريق الآخر؟

الإجابة عن هذه التساؤلات تفضي بي إلى البحث في المراحل الزمنية القديمة والجديدة للأنثى، ورصد جمالية العلاقة التي تجمع بين التشكيل الزمني وصورة الشخصية، وعرض معاناة الشخصية بداية من لحظة ولادتها مرورا ببلوغها، وصولا إلى أزمنة العذاب الأخرى المتلاحقة، ولقد اعتمدت في هذا التقسيم على دراسات الناقد "حسين المناصرة"فجاءت هذه المراحل كالآتي:

1- مرحلة الطفولة والبلوغ:

المتتبع لواقع الرواية التقليدية العربيةسيجد أن هذه المرحلة الأنثوية لم تحظ باهتمام كبير من قبل الروائيين، ولحظات تقديمها النادرة جاءت في نسق خفي هامشي أعلى من سلطة الذكورة، ملغيا كينونة الأنثى، ولم تعرض القضايا الأنثوية التي عاشتها الأنثى في طفولتها، وفي كنف حضور الآخربقدر ما ساهمت في إخفاء تفاصيل الحياة الأنثوية التي همشتها سلطة وجوده المتعالي، مما يعكس خلفية ثقافية فكرية متسلطة وقاهرة حسب النصوص الروائية المدروسة، لكن بالعودة إلى النصوص السردية الأنثوية، فإن أول ما يلفت انتباه الباحث طريقة عرض الكاتبات لهذه القضايا، وتعد الكاتبة السورية "سمر يزبك" واحدة من اللواتي اهتممن اهتماما كبيرا بمراحل زمن الأنثى وخاصة المرحلة المتراوحة بين الطفولة والبلوغ وعرضها بصورة مختلفة خاصة في رواياتها: "طفلة السماء"، "رائحة القرفة"، "لها مرايا". مبرزة في هاتين المرحلتين أساليبالتعذيب والتشاؤم، عدم الاستقرار وسلب الطفولة.

خصصت جزءا كبيرا من روايتيها: "طفلة السماء"و"رائحة القرفة" لعرض هاتين المرحلتين المرتبطتين بشخصية كل من: "نور"، و"عليا" والسيدة "حنان الهاشمي"،وتقديم ماهو آت بعد مرحلة الطفولة، تنطلق رواية "طفلة السماء" من نسق طفولي يجمع بين سلب الأحلام وتشويه عالم البراءة، فشخصية"نور" منعها والدها حتى من الحلم أو مجرد التفكير فيه بأن تكون مشابهة للشابة "سناء محيدلي" التي ضحت بنفسها في أول عملية استشهادية في الجنوب اللبناني تقول: «لم يعجب أبي بتعلقي حول بطولتها اتهمها بالكفر

لأنها قتلت نفسها. وقتها صرخت فجأة: سأفعل مثلها في يوم من الأيام. عنفني وطلب مني الدخول إلى غرفتي»[1].

هذا التعنيف هو قتل لعالم الأحلام واضطهاد له، خاصة وأنّ ثمراته الأولى ابتدأت مع مرحلة الطفولة، ويمكن اعتباره سجن للنفس والحلم معا، وتقليل من شأن الأنثى، بأن هذه العمليات لا تكون مرشحة إلا للذكر؛ أي وضع حدود بين موقف الشابة المستشهدة من الناحية الأنثوية التي تراها نور مثلا يحتذى به، وموقف الذكر الذي يرى أن هذه العمليات البطولية لا تتاح إلا لبني جنسه و«كأن المرأة ووجودها [منذ مرحلة الطفولة] كله محض علامة اعتراضية ! كأن المرأة، في عالم الرجل الكلي الصفو والحكمة، مجرد لغط وتشويش»[2]. وجودها منذ لحظة الطفولة مجرد تشويش في حياة الذكر وشيء عرضي يمكن تجاوزه، فالروائية تطرح من خلال هذا المقطع إيديولوجيا الأحلام التي يفرضها الآخر، والتي ينتج عنها صراع الأنثى مع ذاتها ومع الآخر من أجل تحديد هويتها.

نلحظ أن الحلم في مرحلة الطفولة هو البداية الأولى لمحاولة إثبات الذات، لذا فالذكر يسعى لاختراق أحلامها بفعل التعنيف كما ورد عند "والد نور"، جاعلا من طفولتها موضعا لأحلام صنعها هو على طريقته الخاصة، تقول نور: «وكأن الظلام انزاح في تلك اللحظة القدرية الحزينة ليجعلني أرى أبي يصفع أمي (...) حاولت القفز كالأبطال لتخليص أمي منه، لكن رجلي لم تطاوعني. بقي أنين أمي وسط صمتالليل. بقيت على حالها ساكنة بلا صوت. عدت إلى غرفتي. وقبل أن أدخل سريري وأغمض عيني، قررت اعتبار ما رأيته مجرد حلم، حلم لا أكثر»[3].

تستعرض الساردة في نصها هذامرحلة الفقدان التي عاشتها "نور" في كنف سيطرة أب تميز بعنفه القاتل، لتضع القارئ أمام الدور الاستيلابي الذي يمارسه هذا الاب، وقتل طاقة التمرد والرفض والصخب

[1]– طفلة السماء، ص: 45.

[2]– جورج طرابيشي: رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، دار الطليعة، بيروت – لبنان، ط1، 1981، ط1، 1985، ص: 33.

[3]– المصدر السابق، ص: 49.

الذي يسكنها قبل أن تعرفها[1]، فيسلبها بذلك حالة البراءة الأولى وأجمل فترة وأصدقها وأنبلها معا، أو على حد قول نور«الفردوس المفقود لطفولتي»[(2)].

هذا المثال الذي جمع بين التعنيف وسلب حلم البراءة لا يقتصر على الشخصيات الروائية فقط، بل يشمل مجموعة البنات اللواتي مازلن يعشن في بعض الأرياف والقرى الموجودة في سوريا، اللواتي يتصفن بالحساسية المفرطة تجاه قيد العبودية والقهر المكبل لطفولتهن، مما جعلهنموضع استغلال وامتلاك واحتكار، وهذه الرؤية التي طرحتها الروائية تابعة لمرحلة التسعينيات رغم حداثة كتاباتها، لأن الأنثى اليوم تعيش طفولتها في كنف الأسرة المعاصرة بنوعيها: النوع الأول يتمثل في الأسرة التي ينكمش فيها دور الأب وحضوره الروحي والتربوي، القائمة على منظومة الأنثى الجديدة[3]. والنوع الثاني من الأسرة مبني وفق المبادئ والأسس الإسلامية وتنظيم سلوكياتها وضبط العلاقات بين أفرادها، وأهمها حفظ كرامة الأنثى(طفلة/ امرأة).

الاستيلاب لهذه المرحلة يستمر عبر كل المراحل ويصعب التخلص منهفي فترة الكبر، هذا ما عاشته نور من خلال قولها«فأتكور حول نفسي وكلي خجل من هذا الاهتمام المربك، والذي كنت فقدته منذ زمن البراءة، ذلك الزمن الذي مازالت عوالمه ترافقني حتى لحظات موتي المتقطع بين الحلم واليقظة، ورغم السواد الذي لوّن لحظات عمري الماضية»[(4)].

تضمن هذا النص علامة زمنية تحيل إلى مرحلة الطفولة، من خلال لفظ (الاهتمام) الذي يوحيبالخوف والذي أكده فعل (التكور) حول النفس، هذا الاهتمام الذي تخافه "نور" صنعه الذكر، إذ يذكرها باهتمام والدها الذييتبعه تعنيف وضرب بعدها، وكأن هذه المرحلةالتي تم تقديمها على أنها مرحلة قلقة ومشتتة كانت بمثابة دليل على خوف الأنثى من سلطة الأب؛مرحلة خاضعة لأسلوب الامتلاك وميثاق العبودية الذي يمس أزمنتها المختلفة، لأن فترة الطفولة حسب مقولة نورلا ترتبط بزمن معين في حقيقة الأمر، وإنما مرحلة مستمرة في حياتها، ترافقها حتى لحظات موتها، ومنه تتبلور مرحلة الطفولة

[1]– حاتم الصكر: انفجار الصمت، ص:261.

[2]– طفلة السماء ، ص: 59.

[3]– ليلى محمد بلخير: الطاغوت الجديد، الاتحاد العالمي لعلماء المسلمين، بتاريخ: 2020/06/26، الساعة: 09:53.
http://www.msf-online.com

[4]– المصدر السابق، ص: 65.

والبلوغ الخاصة بشخصية نورضمن إطارعلاقة أبوية غير متوازنة، بقيت راسخة في ذهنها كمرحلة سوداوية وشمت ماضيها وحاضرها ومستقبلها.

لكن هذه الرؤية المتزمتة في حق الأب والتي قدمتها الروائية، كانت نتيجة أفكار غربية تتطلع إلى التحرير الشامل للمرأة منذ ولادتها، «مبتعدة عن الموروث الأخلاقي الإسلامي فيما يخص بناء الهوية(بداية من مرحلة الطفولة وصولا إلى مرحلة البلوغ)»[1]. فهذه المراحل يجب أن تكون مبنية منذ بدايتها على الثوابت الصحيحة والمرجعيات الإصلاحية التي يكون قوامها الأسرة البناءة لا «الوصاية الذكورية التي طالما استحوذت على المجال الديني {كل المجالات}لمأسسةدونية المرأة»[2].

إن واقع شخصية نور لم تجعله الساردة حكرا عليها فقط، بل اشتركت فيه مع شخصية أميرة التي تتعرف عليها البطلة بعد هروبها من قرية عين الديب إلى دمشق، فتعرض عليها مرحلتها الطفولية المشوهة واصفة ذلك كالآتي:«نشأت بنتا خجولة، ذات أطراف نحيلة، ومسحة من الكآبة لم تفارق وجهها، دخلت المدرسة لسنوات عدة، ثم تركتها بعد ذلك لتتغير حياتها كليا. بالإضافة إلى الخوف المزروع في صدرها من والدها ذي اللحية الطويلة البيضاء، والسبحة الخمرية، صار يتوجب عليها وضع حجاب والتصرف كامرأة ناضجة، لم تشعر بأي مشكلة عندما فعلت ذلك وهي لم تبلغ العاشرة بعد (...) تعلمت إخفاء كل ما يبدو من جسدها أمام الرجال(...) بعد مرور عدة أشهر على وضع الحجاب خاب أملها، وعاد كل شيء إلى وضعه الطبيعي. وجب عليها إيجاد لعبة جديدة تلهي بها روحها. لم يعد مسموحا لها الخروج إلى الحارة واللعب مع الأولاد (...) لم تكن تشعر أنها موجودة»[3].

نص استلابي صورت فيه الساردة انعكاس الواقع الطفولي على حياة أميرة، مجسدة واقعية الزمن الذي عاشته في فترة قبل العاشرة من عمرها انطلاقا من حقل لغوي سعت من خلاله إلى استرجاع فترة طفولتها وتمثل في:(الكآبة، الخوف، حجاب، امرأة ناضجة، الإخفاء، خيبة الأمل، عدم السماح باللعب، وعدم

[1]– حسن عبود: النسوية الإسلامية لا استشراقية ولا استغرابية، مداخلة مقدمة ضمن: مؤتمر السرديات النسوية في الواقع العربي بين الاستشراق الحديث والاستغراب المستحدث، المؤتمر الثالث للمجلس العربي للعلوم الاجتماعية، بيروت–لبنان، 11مارس2017، ص: 02.

[2]–المرجع نفسه، ص: 04.

[3]– طفلة السماء، ص: 102.

الخروج إلى الحارة، الإحساس بعدم الوجود)، الكاتبة هنا تعرض فكرتهاوفقا لأفكار الحركة النسوية الغربية، ملحة على إظهار الجانب السلبي فقط فيما يخص واقع المرأة والأسرة العربية وكل ما يتعلق بها.

ولعل أهم ما يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار في هذا النص موضوع الحجاب الذي قدمته الساردة على أنه قيد لحرية الأنثى؛ حد من طفولتها وقتل فيها بذرة الأمل وبصفة عامة وضع حدا لوجودها، وكأنها تسعى لترسيخ فكرة رفض الحجاب باسم التسلط الذكوري، استنادا إلى نصها، فإن الحجاب هو وقوع في نسق الذكورية المغلقة وقتل لجمال الأنثى مثل استبدال الضفائر الجميلة المزينة بأشرطة ملونة بحجاب تغطي به شعر رأسها وجسدها،ومنه فليس الحجاب«لباسا للجسد بل شطب للجسد بحيث أن حاملته تكون حاضرة–غائبة»[1] وهي رؤية سلبية «لأن الحجاب ليس معناه أن ليس للمرأة أي مجال للتنويع في الأزياء والاهتمام بالتفصيلات الجذابة»[2]، ولا يقلل من شخصية المرأة ويجعلها سجينة قطعة قماش، كما أنه «لا يجب النظر إلى سيادة الحجاب في منطقة ما على أنه دليل قمع وسطوة ذكورية»[3] بقدر ما يجب أن ينظر إليه على أنه هوية وجزء من العقيدة وصون وحماية للأنثى.

إن رؤية الكاتبة التي تحاول فرضها لايمكن اعتبارها تحررا، وإنما هي أزمة فرضتها أفكار النسوية المعاصرة، هذه الأخيرة التي أصبحت فيها المرأة الجديدةتبحث عن حل تسعى من خلاله لتحرير نفسها من تسليعها والتخلص من لباسها الجديد الذي عاملها كسلعة جنسية لا أكثر ولا أقل، وكأنه قلب للموازين فبعد أن كانت المرأة تعارض الحجاب باعتباره شكل من أشكال الاغتراب المفروض عليها[4]، فإننا نراها اليوم تسعى لمعارضة الحركة النسوية القائمة على إظهار فتنة جسدها وتغيير شكلها. وعليه فارتداء الحجاب لايلغي هوية الأنثى بقدر مايمنحها من وقار وحضور ثابت، لأن الأزياء المعاصرة «تتفنن في طمس الشخصية الإنسانية والاجتماعية للمرأة وإبراز مفاتنها الجسدية لتتحول إلى جسم طبيعي/ مادي(...) وهكذا

[1]– رجاء بن سلامة: بنيان الفحولة "أبحاث في المذكر والمؤنث"، ص: 74.

[2]–ليلى محمد بلخير: قضايا المرأة في زمن العولمة، ص: 26.

[3]– نورهان عبد الوهاب: النسوية الإسلامية "إشكاليات المفهوم ومتطلبات الواقع، ضمن: زهور كرام وآخرون: الفلسفة النسوية، ص: 26.

[4]–المرجع السابق، ص: 26.

يتم ترشيد جسد المرأة ووجهها في الإطار المادي ويتم سحبها من عالم الحياة الخاصة والطمأنينة إلى عالم الحياة العامة والسوق والهرولة والقلق»[1].

هذا هو الاستيلاب الحقيقي الذي يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار مقارنة بالإحساس الذي تعرضه الكاتبة من خلال شخصياتها بأن التخلي عن الحجاب هو مصدر الحرية وتحقيق الذات، فالفارق هنا درجة الاستيلاب ومداه، وليس في نوعيته وطبيعته، وبالتالي في درجة الإحساس والوعي بالقهر.[2]

استحضار فترة الطفولة من قبل نور وأميرة، كشف عن الوجه المظلم الذي يعيشانه الآن والذي أوصلهما لحالة الانفصام والشذوذ في مرحلة البلوغ والكبر، ورغبة منهما في عرض مراحل زمنهما، وعليه فإن عالم الطفولة هو «العالم الوحيد الذي لا يفقد معناه النفسي»[3]، وأصعب استيلاب يبدأ من هذه الفترة، بحيث تبقى الذاكرة الطفولية محافظة على كل تفاصيله.

وتكشف رواية رائحة القرفة عن الاستيلاب الزمني للأنثى الطفلة، والقبض على دلالات المأساة المرتبطة بالشخصيات، وتماهي شخصية حنان الهاشمي مع ما أراده لها مجتمعها بالتخلي عن طفولتها كأنثى والتوجه إلى مسار الذكورة وارتدائها كقناع لإرضاء رغبة أسرتها التي حرمت منه، وعليا التي قيدت طفولتها في شارع فقيرمدقع وبيت قصديري، والتوغل في تفاصيل مرحلتها هذه وعرضهاانطلاقا من رؤية تثبت فيها مدى القهر وفقدان الإحساس الأنثوي، ومحاولة صنع ماض كما أرادته في مخيلتها بحيث «كانت تحلم أنها حفيدة مدللة، ولديها جدة تضع نظارات مذهبة، وتجلس قرب سريرها النحاسي، تروي القصص، وتنقل حلمها إلى أرض الواقع، في آخر الليل»[4].

ملفوظات الحلم التي أوردتها الساردة (حلم، حفيدة، مدللة، جدة، سرير نحاسي...إلخ)، ماهي إلا رؤية مناقضة للواقع الذي عاشته عليا ضمن فقر مدقع وقهر اجتماعي، جاء توظيف الحلم كوسيلة لتجاوز الماضي الذي وضعها في خانة الاستيلاب، إذ ساهم بإعطائها مساحة أكبر من الحرية لمغادرة الواقع الاجتماعي الذي عاشته قبل بيعها من قبل والدها، وقبل الخروج من الحي القصديري المدقع، والبيت

[1]– عبد الوهاب المسيري: قضية المرأة "بين التحرير.. والتمركز حول الأنثى"، ص، ص: 46، 47.

[2]–ليلى بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، ص: 135.

[3]– حسين مناصرة: المرأة وعلاقتها بالآخر، ص: 487.

[4]– رائحة القرفة، ص، ص: 27، 28.

الضيق الذي لا تملك فيه غرفة خاصة بها، وإنما تعيش مع إخوتها الذكور في غرفة واحدة، بحيث كانوا «عند النوم يتزاحمون بطريقة خاصة، يضع كل منهم ركبة على الأرض ويسند الأخرى بمرفقه، فيترك مجالا أكبر لاستيعاب فرد من العائلة، خاصة أيام الشتاء، فتشعر عليا أنها داخل علبة من الأشواك الناعمة»[1].

جعلت من الحلم ملاذا للهروب من طفولتها القاسية، والمعاناة النفسية التي عاشتها في طفولتها، والضرب المتكرر لها من قبل والدها، فكانت تشعر «بالرعب عند أول لكمة، أو عند ارتطام جسدها بقدم الأب الضخمة، لكنها بعد ذلك تفقد الوعي، ولا تصحو إلا بعد ساعات، وآلام شديدة تغطي جسدها»[2]. فكانت طفولتها مضطهدة ومعذبة بسبب مأساوية المحيط الذي تعيش فيه أولا، وذكورية والدها المتعجرفة التي حولت حياتها إلى مأساة ثانيا، فحوادث الضرب التي تعرضت لها "عليا" في طفولتها من قبل والدها، كانت قاسية إلى حد أكبر، ولأنها تعلم أنه السلطة الأعلى في البيت، فإنه لا خيار أمامها إلا الرضوخ له، وتقبل ركلاته، وسبها وشتمها، خضوعاكان لصالح الفحل دائما، لأنه «جبار لا يمكن للموت أن تقترب منه»[3] على حد قول الشخصية الروائية، فعاشت في كنف الغربة؛ غربة الأسرة التي لم تمنحها الحق في عيش مرحلتها الطفولية كما يجب، و غربة ابتعادها عن والدتها، فتحولت هذه المرحلة بذلك إلى حلبة زمنية متناقضة أفقدتها وضعية هويتها الأصلية، لأن «الهوية هي الهوية وإنما الذي يتغير هو الوضعية التي نمنحها لهم»[4].

إن الهوية التي اختارتها الساردة لعليا منحتها زمن مستلب، من خلال حضور ذكوري وضعها منذ الطفولة في مرتبة دونية، فعاشت بذلك طفولة تشرد وضياع داخل بنية الأسرة وخارجها،«انطلاقا من هذه الرؤية لابد أن يعاد تعليم الرجل بحيث يكتسب بعض خبرات الأبوة والعيش داخل الأسرة والمجتمع»[5]، في حين أن طفولة السيدة حنان الهاشمي تميزت بالتشرد والضياع على مستوى النفس، بحيث تم سلب

---

[1]– المصدر السابق، ص: 78.

[2]– المصدر نفسه، ص: 56.

[3]– المصدر نفسه، ص 51.

[4]– جون جوزيف: اللغة والهوية "قومية –إثنية–دينية"، تر: عبد النور خراقي، ع342، عالم المعرفة، الكويت، أوت 2007، ص: 08.

[5]– عبد الوهاب المسيري: قضية المرأة"بينالتحرير..والتمركز حول الأنثى"، ص: 39.

طفولتها الأنثوية وكبت أحلامها وتقييدها وتحويلها من أنثى إلى ذكر، والرضوخ لقوانين أسرتها، والاستسلام لمصيرها، متحملة معاناة كانت دالة على تشويه الأنوثة، فيتضح بذلك استيلاب عائلتها لزمنها الحقيقي وخاصة الأم التي سعت إلى نجاح هذا التحويل من أنثى إلى ذكر،«حنان التي حلمت أن تكون صبيا بالغت أمها في تجاهل مشاعر أمومتها، معتقدة أن هذا سيجعل منها شخصية استثنائية فتفخر بتربيتها، وتعوضها عن ذكر يحمل اسم العائلة، ولم تخيب حنان ظن الجميع بها»[1].

تشكلت لديها حالة نفسية محصورة في نظام اجتماعي مهيمن، مستبدلة الوعي الأنثوي المنبوذ من قبل عائلتها بالوعي الذكوري، محققة حلم والدتها وعائلتها التي حرمت من إنجاب الذكر؛ وهو في حقيقة الأمر خنق لأنفاس طفولتها، وخاصة في سياق استسلامها لرغبات العالم الذكوري وتحقيق طموحاته، وهذا إشارة كافية على مدى الاستيلاب الطفولي وحالة انغلاقه التام، فتيمة الفخر بالتربية عند والدة حنان لا يكون إلا بفقدان ابنتها ملامحها الأنثوية، مما جعلها تهرب إلى الصمت «أكثر من البحث داخل روحها»[2] علها تجد ذاتها المفقودة بعيدا عن أعين أسرتها ومجتمعها السلطوي، ومحاولة تحقيق وجودها، خاصة أن «كل ما يحيط بها مرتب لدرجة مقيتة، وجاهز للتحرك ضمن خط مستقيم لا يحيد عنه»[3].

خط وضعه لها الذكر وقوانينه؛ ومنه يتداخل الاستيلاب الروحي للذات مع الاستيلابالاجتماعي، استيلاب ذاتي تمثل في عدم البوح بما تواجهه وتعيشه والإحساس بالألم والخوف من عقوبة الأسرة إذا صرحت بالمواجهة، خاصة وأن الذات الطفولية «لا تطيق اختراق أليم، كما لا تطيق التحديق مليا في شمس الحقيقة المحروقة، ولأن الوعي هنا ما يزال محجوزا وشقيا لايملك السيطرة على واقعه وأزمته»[4]، واستيلاب اجتماعي تجسد في التخلي عن طفولتها لتحقيق أماني الذكر،وهو ما أكدته الأنساق اللغوية المكثفة ومدى ربطها قهر الأنثى الطفلة بـ«طاقة القوى القاهرة وعنفها وشراستها»[5]؛أيالجمع بين الهزيمة والخيبة وفقدان الهوية.

---

[1]– رائحة القرفة، ص، ص: 68، 69.

[2]– المصدر نفسه، ص: 70.

[3]– المصدر نفسه ، ص: 69.

[4]– نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط1، 1987، ص: 412.

[5]– صلاح صالح: سرد الآخر، ص، ص: 152، 153.

وعليه تتجلى أزمة الأنثى في تشويه مرحلة طفولتها التي تعد من أهم المراحل التي تساهم في بناء مركزية حياتها، وتقديم مرحلة معطوبة تم من خلالها التعبيرعن واقع الأنثى الطفلة المستسلمة لفكر الآخر المتزمت، مكبلة طفولتها بما يمليه عليها بحكم صغر سنها، وتقديم طفولة مهزومة في ظل حكمه القاتل حسب ما ورد في المقاطع السردية التي تم عرضها سابقا.

تعرض الساردة بعد هذا مرحلة البلوغ على أساس أنها نقطة تحول في مسار الزمن الأنثوي المستلب، أو بمثابة السجن بالنسبة لها، لأنها «بعد أن تبلغ، تحرم من أشياء، أولها عدم السماح بالخروج لتلعب مع الأولاد، بمعنى أنه يجب عليها أن تكف عن تصرفات الطفلة العادية لتتحول إلى نموذج نسوي مكبل بقيود الركازة والحشمة والعيب»[1]. يؤكد هذا الطرح أن مرحلة البلوغ ماهي إلا مرحلة تحريم ومنع وتقييد، لكن هذه الرؤية في جوهرها لا تتناسب مع طبيعة الواقع الثقافي والاجتماعيللمرأة المسلمة، فالحشمة والركازة هي من أساسيات وقار الأنثى والتخلي عنها هو بمثابة فساد وانحراف لا كما يرى البعض أن «مفتاح تحررها هو التخلي عن المنطلقات التي كونت هذه النظرة»[2].

وهو ما جسدته مرحلة بلوغ "نور" التي جاءت متراوحة بين الاستيلابواسترجاع الذات،وإظهارإرادتهاأمام والدها من خلال فعل البوح، ومحاولة فك القيودالتي تقيدها قائلة:«عندما أحببت لأول مرة. بحت بحبي علانية ولم يراودني أي إحساس بالخجل من مشاعري. شعرت أن الحب يحلق بي في عوالم الرجل وأسراره. لحظتها خفت أن يقرأ أبي أفكاري، فلم انظر في وجهه، تخيلت الله على شاكلته، وسيحاسبني في اللحظة التي أفكر فيها بفعل شيء يغضبه»[3].

هذا الفعل يرمز إلى تجاوز الخوف أمام الأب وظهور نسق أنثوي متمرد على حضوره كسلطة قوية، حسب رأي الكاتبة، واتخاذ الحب كوسيلة للهروب من سيطرة الأب واستبدادية الواقع الأسري، وعليه فحبها لسالم على حد قولها:«لم يكن حبا حقيقيا كما اعتقدت. كان هروبا من سطوة أبي، والجرأة التي دفعتني إلى

[1]– حسين مناصرة: المرآة وعلاقتها بالآخر، ص: 488.

[2]– ميسون ضيف الدبوبي: النسوية الإسلامية في العالم العربي المعاصر، المجلة الأردنية في الدراسات الإسلامية، الأردن، مج14، ع3، 2018، ص: 110.

[3]– طفلة السماء، ص، ص: 04، 05.

ملاقاته في طريق العشاق، وأمام أهل القرية، لم تكن إلا رغبة مجنونة بالتحدي، تحدي خيبتي أمام نفسي، وتحدي الضعف الذي أشعر به بين يدي أبي»[1].

أفرز هذا الوضع موضعا استغلاليا من قبل الأنثى للذكر، فالذات الراوية أقامت علاقتها مع سالم من أجل الانتقام والإعلان عنه في حضرة الأب الذي لم تكن تجرؤ على التحدث أمامه، وهذا الفعل ما هو إلا تحدي لسيطرة والدها حسب ماجاء في النص، ومن المسلم به أن وضع الأنثى والأسرة العربية اليوم تغير تغيرا جذريا، عكس ما قدمته الروائية من خلال نظرتها التقليدية، فأب اليوم غير أب الأمس «انكمش دوره وحضوره الروحي والتربوي، وانشغل بأدوار أخرى تافهة ومضيعة، وأضحى الأمن والأمان غائبا، (...) الأمر الذي سمح بظهور طاغوت جديد مؤنث»[2].

لم تعد الأنثى اليوم تخفي انتقامها من القوانين التي تمنعها من التعبير عن مشاعرها وممارسة حريتها، كما صرحت به الذات البطلة «أجل أردت الانتقام من كل الأوامر التي رافقتني منذ الطفولة، من التنبيهات التي جعلتني أكثر عبودية للآخرين، وخسرت معها روحي وجسدي الذي لم يعد ملكا لي، بل ملكا لما يراه الناس ويعتقدونه، ويؤمنون به. كنت أشعر وأنا بين الناس أني لست أنا، وإنما كتلة مادية تمشي بأقدام الآخرين، تفكر بعقول الآخرين، وترى بعيونهم. أردت الانتقام لأصبح ما أنا عليه، لتصبح نفسي ذاتها»[3]، وإنما أصبحت لها المركزية في «كل مراحل حياتها ونقض كل شكل من أشكال الأبوية(...) تصور الرجل ظلا باهتا يجدر دحضه وكسره حتى تعيش وتنتعش وتتربع على مركز الحياة»[4].

لذا فالأجدر أن يتم دراسة قضية الأنثى البنت داخل إطار ثقافتها العربية المحافظة على المبادئ الإسلامية، لا أن يشجع طريق التمرد وغرس أفكار الثقافة الغربية في فكرها منذ الصغر، «فيجب أن ننفض عن أنفسنا غبار التبعية الإدراكية ونبحث عن حلول لمشاكلنا نولدها من نماذجنا المعرفية ومنظومتنا القيمية والأخلاقية ومن إيماننا بإنسانيتنا المشتركة»[5]، والبحث عن تحقيق الذات الأنثوية

---

[1]– المصدر السابق، ص: 05.

[2]– ليلى محمد بلخير: الطاغوت الجديد.

[3]– طفلة السماء، ص: 10.

[4]–المقال السابق.

[5]– عبد الوهاب المسيري: قضية المرأة "بين التحرير.. والتمركز حول الأنثى"، ص: 38.

داخل إطار الأسرة لا خارجها، والسعى لترسيخ أن فكرة التحرير لا يجب أن تنطلق من الجسد فقط، هذا الذي جعلته شخصية نور محط اهتمامها وأن هويتها الأصلية لايمكن أن تعرف إلا به، خاصة وأن كيفية استرجاع هذا الجسد كما طرحته الكاتبة أدى بها إلى اكتساب شخصيتين متناقضتين، تقول: «بدأ السجال كالعادة، بين نور طفلة الأرض، ونور طفلة السماء، طفلة السماء تبكي بوجل وهي تتخيل العيون المحدقة بها، تعري جسدها، وتشعر بالذنب لأنها تسبب الألم لمن حولها، طفلة الأرض تنهرها بأن ذلك من حقها، ألم تمنع من الحركة خارج البيت؟ وحرم عليها رؤية سالم، حرمت من أمها وجدتها، حرمت من الضوء والشمس، حرمت من صديقات المدرسة اللواتي لا يناسبنها اجتماعيا كما قال أبوها؟ طفلة السماء تخفي وجهها بكفيها، وهي تتخيل منظر أبيها الغاضب، وتشعر بالإشفاق على كل من حولها»[1]، تبدو الساردة في هذا الطرح مسكونة بوعي أنثوي تسعى من خلاله إلى الاهتمام بعرض قضايا الأنثى العربية في زمن بلوغها ومدى معاناتها وعرض همومها في مسارها الذي تتحكم فيه ثنائية القسوة والاضطهاد.

تتضح ملامح العقوبة التي تتخذ في حقها لإثبات شرفها فتستسلم طفلة السماء لواقعها مطلقة«صوتا يشبه عواء الكلاب الشاردة. أما طفلة الأرض فأدركت ما يحدث. امتدت يد الطيب نحو أكثر المناطق حميمية في جسدي وروحي»[2]. لتعيش نور اغترابا صنعه تمردها (كما تراه هي) على قوانين منظومتها، وتبقى متأرجحة بين الأرض والسماء، فكانت عقوبة تمردها حرمانها من إكمال دراستها، ومنه تشير الأنساق السردية التي تم توظيفها إلى عدم تفهم المجتمع العربي للأنثى في مرحلة بلوغها، فبدل أن يقوموا بتنشئتها تنشئة صحيحة تبتعد فيها الأنثى عن هذه الأفكار ويقوّموا مسارها،شوهوا تفكيرها وأهدروا زمنها في جعلها تتبنى أفكار سلبية تراها هي الحل الأمثل لاسترجاع ذاتها المغيبة.

وعليه تم في هذه الرواية طرح قضية قلّما يشار إليها في الروايات الذكورية، وهي مسألة مراحل تطور الذات زمنيا عند الأنثى، وأهمها مرحلة البلوغ التي صورتها الكاتبة على أنها مرحلة تتميز بالتقييد والتشويه، فكان من الأفضل أن تتحرر من نظرة التسعينيات، لأن أنثى هذا العصر وفي هذه المرحلة بالذات أصبحت «تحتاج إلى رجل يكتسب بعض خبرات الأبوة والعيش داخل الأسرة والمجتمع ، وهي

[1]– طفلة السماء، ص: 11.

[2]– المصدر نفسه، ص: 12.

خبرات فقدها الإنسان الحديث مع تآكل الأسرة ومع تحركه المتطرف في رقعة الحياة العامة. وبهذه الطريقة سيكون بوسع الرجل أن يشارك في تنشئة الأطفال»[1].

مزجت نور بين شخصيتين مختلفتينتفصل بينهما مجموعة من الفروقات سنقدمها في مخطط كالآتي:

هذه الدلالات المتناقضة والانتقالات بين طفلتي السماء والأرض توحي بالظاهر والباطن، فبمجرد قراءة العنوان "طفلة السماء"، فإن القارئ سيجد أن كل المراحل الزمنية لشخصية نور خاضعة للذكر نظرا للصفات التي تحملها من استسلام وانغلاق على الذات في كنف النسق الذكوري، و«الصراع بين تصورها الخاص حول كيف يجب أن تكون عليه الأمور في العالم وبين الممارسات الاجتماعية الموجودة»[2]، التي تتزايد مع تقدم العمل الروائي.

إن شخصية نور في مرحلة البلوغ جمعت بين شخصيتين، طفلة السماء وطفلة الأرض والتوحيد بين هاتين الطفلتين من خلال طفلة ثالثة، وهي نور الغريبة، لتعيش بذلك فترة بلوغها بين استيلاب صنعته طفلة السماء المستسلمة المسلوبة الإرادة، وطفلة الأرض التي عرفتها بإنسانيتها وذاتيتها المنتقصة وعلمتها التمرد على قوانين الأبوة التي تحكم طفلة السماء أولا وعلى الواقع المعاش ثانيا.

[1]– عبد الوهاب المسيري: قضية المرأة "بين التحرير.. والتمركز حول الأنثى"، ص: 39.

[2]– بثينة شعبان: مئة عام من الرواية النسائية العربية، ص: 104.

قدمت سمر من خلال هذا الاستيلاب الزمني طفولة نور ومرحلة بلوغها المتمثلة في الاغتراب والانفصام المتأرجح بين طفلة السماء وطفلة الأرض، وحياة أميرة وطفولتها المتراوحة بين التعذيب النفسي والبلوغ المكبل بقيود اللاءات السلبية، ومحاولة الدخول في نموذج أنثوي متمرد على مستوى الجسد، وحياة عليا في رائحة القرفة التي عاشت طفولة قاسية رسمت حدودها سلطوية الأب والتشويه التي خلفه شارع حي الرمل، وتجاوزتها إلى شخصية حنان الهاشمي التي عاشت طفولتها في كنف محيط حاول اغتيال طفولتها، وتشويه طبيعتها الأنثوية.

وفي ختام هذا العنصر يتضح أن الروائية بدل أن تطرح في نصوصها الروائية ارتباط المرأة بالفكر النسوي العربي الإسلامي، وتقديمها في صورة متشبعة بالوعي المعرفي والديني، نجدها تبنت الفكر النسوي الغربي كاشفة بذلك عن مدى ارتباطها الوثيق بالفكر التحرري.

2-مرحلة الهروب والمحنة:

بعد أن قدمت الروائية مرحلة الطفولة والبلوغ في نسق التقييد والخضوع والتمرد أحيانا، فإنها سعت لعرض مرحلة الهروب والمحنة التي عاشتها الشخصيات الروائية ضمن رواياتها، مقدمة رؤية واقعية مثلت زمنا قلقا عاشته الأنثى في ظل اللاوجود واللا انسجام.

تجلت ملامح الهروب في نصوصها السردية بصور مختلفة، والتي سنعرضها ضمن جدول مفصليتضمن وجود أنثى هاربة من مجتمعها وقوانينه القمعية ووجودها المقيد؛ أي التأكيد من ناحية أخرى على وجود أنثى ضائعة، وتقديم نموذجا للأنثى العربية بملامح تقليدية وجديدة معا، وفي غالب الأنساق السردية نجد أنها رؤية تقليدية لا تظهر بقوة إلا في بعض المناطق الريفية في سوريا، لأن المرأة التي تعيش اليوم في سياق حضاري جديد ليست بحاجة إلى الهروب من الرجل بقدر ماهي بحاجة إلى الهروب من المركزية والرؤية المعاصرة التي «جعلتها سوقا متجددة لا تنتهي»[1] والبحث عن ذات جديدة تجد فيها تحقق للهوية الحقيقية البعيدة عن حركة التمركز حولها والعودة إلى منظومتها التي تحمل مبادئ قيمية صحيحة كما جاء عند عبد الوهاب المسيري، ومنه فإن الهروب الذي تطرحه سمر هو استيلاب

[1]- عبد الوهاب المسيري: قضية المرأة "بين التحرير.. والتمركز حول الأنثى"، ص: 46.

للحضور الذاتي، حيث تؤشر الروايات على أن مستوى الاستيلاب الزمني الأنثوي في تزايد مستمر وتوسع وشمولية تامة.

والمتتبع لمتن الروايات سيجد أن مرحلة الهروب قسمت إلى أنواع مختلفة تراوحت بين الهروب من المجتمع والهروب من الذات، الذي مثلته كل من شخصية: نور، وأميرة، والذات الساردة في تقاطع نيران، ممثلات بذلك الانتقال من الضعف والتهميش إلى محاولة التمرد والتجديد، وتحرير النفس من الضغط الاجتماعي والأعراف التقليدية[1]، لكن السؤال الذي يطرح في خضم هذه الأنساق السردية: هل استطاعت الأنثى تغيير واقعها التقليدي من خلال ممارسة فعل الهروب بأنواعه والثأر من انتهازية الذكر؟ وكيف جعلتها المحنة تبني ذاتها من جديد وسط رؤية ذكورية قائمة على السيطرة وفرض الخضوع ؟هذا ما سنجيب عنه من خلال الجدول الآتي، والذي سنقدم بعده تحليلا خاصا للنصوص الواردة فيه.

المراحل الزمنية	الرواية	الصفحة	النص	الدلالة
مرحلة الهـــروب	طفلة السماء	17	"غرقت أكثر بين كتبي ورفضت الخروج من البيت، أصبح حضور الشيخ الأبيض. طاغور، كثيفا، كان يمشي بهدوء، وعلى رؤوس أصابعه وهو ينشد في الأشعار ويحدثني عن الجمال والحكمة اللذين يجعلان العالم من حولنا فرصة ممكنة للبقاء".	تفاعل الشخصية الروائية مع مرحلة الهروب، وتحقيق فكرة التجاوز والاستعلاء على الوضع الذي تعيشه بهدف خلق واقع جديد تحقق فيه الانتماء لذاتها لا للآخر.
		21/20	"رآني أبي وحدق في عيني. لم أصرخ أو أبكي، ولكني رميت نفسي فوق كومة الكتب. هي لحظة غريبة أردت فيها الموت. غمرت جسدي بالنيران والأوراق ورائحة الكاز، أردت التعبير بطريقتي عما أحسسته	

[1]– بثينة شعبان: مئة عام من الرواية النسائية العربية، ص: 107.

			ولا أستطيع التعبير عنه ببساطة أمام الآخرين".	
		32	"سيفيقون، ويكتشفون غيابي. سأعجل إذن؟أين أنت أيها القطار؟ لماذا تبتعد سكة الحديد؟ وأنا أودع بصمت ووحدة كل ما تبقى لي من أطياف القرية. بانت مثل حديقة أشجار بنفسجية صغيرة. هل عشت هنالك كل تلك السنوات".	
		37	"أتخيل نفسي أحد التجار الذين يجوبون العالم وينتقلون في الأرض مثل الغيوم التي لا يقف في طريقها عائق. وفي مرات أخرى حلمت أني أجوب أزقة الضيعة، متنكرة في ثياب ولد فقير".	
		85	"أينما أذهب وأهرب منه، يعثر علي، حتى لو هربت إلى آخر الدنيا. أعرف ما الذي يريده، لديه عريس".	
		87	"أبي. أجل، أعرف أين أسكن، والبارحة هربت منه. ركض ورائي في الشارع، وكان يهددني بأنه سيذبحني إن لم أعد إلى البيت".	
		87	"أعرف. ستقولين أنني أبيع جسدي. وليكن أنا أبيعه بثمن أقل. هكذا هو الفرق فقط. ولكني أبيعه لمن أريد. ولا يقبض الثمن أحد	وكأن هذه الذات الأنثوية التي استخدمتها سمر يزبك لا

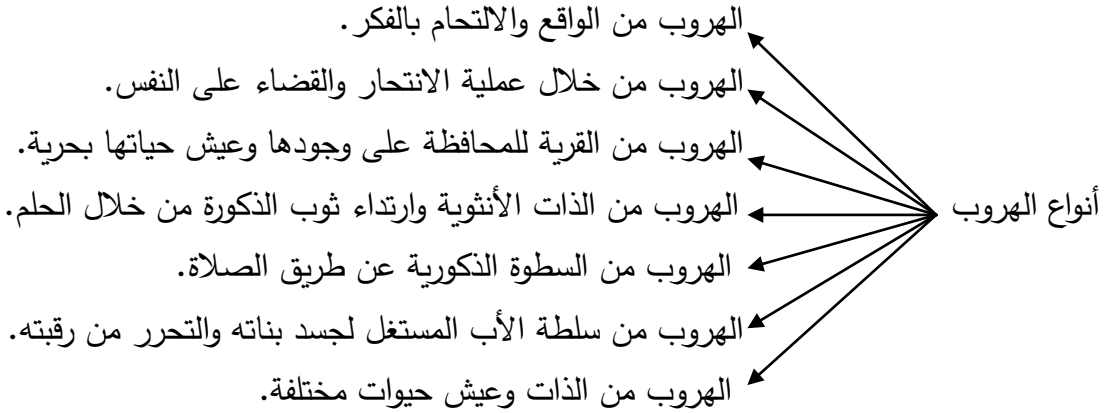
			سواي".	تعرف معنى التحرر وكيفية صنع كيانها المستقل عن الآخر إلا من خلال فعل الهروب بأنواعه.
		97	"كرهت كل من حولي في تلك اللحظات، الجارة أميرة، البيت، الطيور، عادل، وحتى الحرية التي حلمت بها كرهت القيد الذي كنت أمارسه على نفسي وإحساسي أن الحرية لا علاقة لها بالمكان الذي أعيش فيه. لقد كنت غير حرة، وكنت موبوءة بالأفكار التي اعتقدت أني أحاربها. وجدتني محاطة بضيق الأفق وعدم إمكانية إمساك اللحظات القريبة من الروح. في نهاية الأمر يكون علي أن أعود إلى تلك الشرنقة التي تحكم تصرفاتي، وتجعلني لا أشعر بأي أهمية لهروبي وانفلاتي الذي اعتقدت أنه سيجعلني أمسك خيط الحياة من بدايته، لأصنع حياة مختلفة عن باقي الفتيات".	
مرحلة الهروب	لها مرايا	100	"ستفتح عينيها وتنظر في المرايا، وتكتشف أنها مازالت كما هي، ليلى الصاوي الممثلة الأكثر جاذبية، وليست المرأة التي أدمنت الهروين والحشيش، والإبر التي تغرس في جسدها تركت علامات زرقاء لن يمحوها الزمن. حتى لم تبق ذرة من جلدها لم تثقبها إبرة ساحرة تحولت إلى أميرة، أو كائن غير مرئي، كائن شفاف، لا يُرى ولا يرى".	يتضح هنا الهروب من الذات، الذي يعد السبيل الأوحد للعيش بحرية بعيدا عن الأدوار التي اختارتها لها الحياة والأعراف والتقاليد الاجتماعية التي وضعت حدودا لشخصيتها وجسدها وطبيعة عملها.
			"حتى الآن لم تصدق ليلى ما حدث،	

		200	وتوصلت إلى نتيجة أنها عاشت حلما رأته في طفولتها، مع رجل وضعه القدر في طريقها ليسلب حياتها. ولأنها نذرت نفسها للذبح، لم تفكر إلا بأمر واحد: ألاّ تفارق ذلك الرجل حتى الموت".	
مرحلة المحنة	تقاطع نيران	12	"أنا التي تعرف طعم السكين على الرقبة، وطعم الأحذية على الرقبة. عرفته منذ زمن بعيد، منذ لحظة هروبي الأول من هذا العالم الضيق، ومن هروبي الثاني والثالث".	أثبت زمن المحنة الحضور القوي للأنثى المعاصرة، التي تخوض معركتها ومعركة مجتمعها ووطنها انطلاقا من واقع سياسي ألغت من خلاله تداعيات الضعف التي ارتبطت بها على مر الأزمان، ليتحد بذلك ضميرها مع مشاكل وطنها، وبناء قيم أكثر انسجاما مع طموحات المرأة الجديدة، مفضلة أن تكون ضحية قضية الوطن أفضل بكثير من أن تكون ضحية عرف اجتماعي.
		21	"أرى الدماء لا تأتي إلا بالدماء، وأرى ثقبا كبيرا للحياة، ثقبا أكبر من الوجود. ألمحه من صدور الشهداء، من دون وجه القتلة. وأفكر وأنا في بيتي أني سأندس في نوم القتلة وأسألهم، إن لمحوا ثقب الحياة وهم يوجهون رصاصتهم إلى صدور القتلى العارية العزلاء".	
		28	"كنت مستفزة، وأعرف ما يعنيه وجود امرأة ساخرة الآن، ولكن، ولأني كنت بين الفكين دائما، فقد صرت أتجاهل ما يقولونه، وتابعت طريقي بالطريقة نفسه".	
			"كنت محاصرة بين قلقي وابنتي وأهلي الذين صاروا تحت التهديد مباشرة، وتحت الفضيحة في الضيعة لأن النظام أوحى لهم	

		45	أن ابنتهم خانت طائفتها وخانت وطنها".	
		64	"ستمر هذه الأيام العصيبة(...). ستخبرني الصديقات الجميلات أني كنت أتعثر في مشيتي مثل شخصية كرتونية، سأضل أدور في الشوارع قلقة، ملتاثة، خائفة، أقضم أصابعي، وسأذبل مثل نبتة برية في جبل، وأنا أتابع موتكم الغالي، ولكني بعد سنوات، سأكون أكثر انحناء وأنا أمشي. في كل يوم أنحني لكم أيها السوريون الشجعان، وسأظل أنحني حتى أخجل من حرارة دمي عندما أفكر بالبرود الذي غطى سحنتاكم بعد لحظة من عبور الرصاص من الفوهة إلى صدوركم ".	

انطلاقا من هذا الجدول نلحظ أن الساردة قدمت مرحلة الهروب والمحنة بطرق مختلفة، حاولت فيها الشخصية الأنثوية إثبات الانتماء بعيدا عن عالم الذكر، لكن المتتبع للمقاطع السردية المدروسة، سيجد أن مرحلة الهروب التي مرت بها الشخصيات كانتمرحلة سلبية بامتياز، رغم حركية التمرد التي تميزتبها، ومنه«مهما كانت نوعية الهروب فإنه لا يعني أكثر من دلالة على الإغراق في الذاتية»[1].ومحاولة فاشلةللخروج من قيودالآخر، وحرصها على تحقيقه بعيدا عن عالم الذكر، مؤسسة لواقع جديد تختفي فيه هيمنة المجتمع واستبداده، فتيمة الهروب لم تكن تعني الهروب من الأسرة فقط بل الهروب من ذاتها بالدرجة الأولى. وحسب ما جاء في الجدول نجد أنه اتخذ أشكالا متعددة عند شخصيات سمر يزبك تمثلت في الأنواع التالية:

[1]– حسين المناصرة، المرأة وعلاقتها بالآخر، ص: 494.



هروب البطلة "نور" في رواية طفلة السماء من قريتها التي حاصرتها فيها الأعين نتيجة انتشار خبر عودتها إلى البيت ليلا، ماهو إلا هروب من سلطة الأب الذي سجنها في البيت ومنعها من الخروج، وسلطة العم وابنه الذين حاولوا تزويجها بالغصب،ومحاولة الهروب من الحياة من خلال محاولة الانتحار ووضع حد لحياتها وحد للعذاب الذي تعيشه.وكل هروب كانت له غاية واحدة أسمى وهي استرجاع الذات المستلبة في خضم هذه الأنظمة السلطوية، وفاعلية الهروب الأخير إلى مدينة دمشق الذي كان بمثابة انتقام وتمرد وتخلص من كل ما هو ذكوري، متجنبة فعل الاستسلام لمركزية الآخر، لكن هذا الهروب الذي يبدو للوهلة الأولى هروبا إيجابيا بالنسبة للشخصية، فإنه تضمن بين طياته معنى السلبية، لأن الخضوع وفكرة الاستسلام استمرت مع نور حتى بعد هروبها إلى مدينة دمشق، فوجدت ذاتها وجسدها مهددين بحضور شخصية "سالم"، والتأكيد على أنه ما هو إلا هروب من المكان فقط، لأن التفكير واحد لم يتغير وبقيت محاصرة ومقيدة تعيش على هامش الآخر وأن انتماءها لا يكون إلا في حضوره حسب رأي الساردة.

في حين نجد قمة الانتماء إلى الذات من خلال شخصية أميرة التي هربت من السياسة الاستغلالية التي مارسها والدها على جسدها عن طريق زواج المنفعة، جاعلا منه بضاعة وتجارة رابحة يؤمّن من خلالها حياته وحياة أولاده، مما أدى بها إلى الهروب والتحرر من أغلال الأب وقيوده، ممارسة الحرية على جسدها وتحريره من الاستغلال، مخرجة إياه من كنف الذكر، مقتلعة جذوره الضاربة في ثقافة القمع والسلطوية، وهي علامة فارقة في حياة الأنثى وفكرة سلبية، لأن المرأة العربية المسلمة لا يجب أن تتبع

هذا الأسلوب لإثبات صورتها الجديدة وظهورها، لأنه ثمة أمور لا يجب أن نتجاهلها بحكم أنها متأصلة في التراث والثقافة، كما ينبغي أخذ المتغيرات التاريخية والدينية والتربوية في الحسبان[1].

ويتجسد هروب شخصية "ليلى الصاوي" في رواية لها مرايا من خلال النوع الأخير؛ الهروب من الذات وعيش حيوات مختلفة في أزمنة مختلفة، فتطابقت أحداث الرواية مع واقع الشخصية التي حاولت عبر صفحاتهاالانفلات من واقعها الفاشل: (ممثلة فاشلة، الدخول إلى السجن، مدمنة مخدرات، حب قاتل، سيطرة الذكر عليها...إلخ). لتهرب إلى أزمنة بعيدة، كل زمن تعيشفيه حياة مختلفة عن الأخرى، وتسلب فيه ذاتها منتقلة إلى زمن آخر لتفقد بذلك وجودها الأصلي في الواقع واعتبارها صورة مهزومة للواقع السوري المعاش الذي جسدته ليلى الصاوي.

وعليه فهي بقدر ما تصف سلبية الهروب الأنثوي، فإنها تفضح الواقع السوري المعاصر المهزوم، محددة معالم ضعفه وقوته المزيفة؛ واقع رصدته الروائية وقدمته في صورة دقيقة في زمن المحنة من خلال نص تقاطع نيران الذي يرصدالواقع السوري والثورة السورية المعاصرة التي كانت الأنثى عنصرا فعالا فيها.

قامت سمر يزبك بنقل تفاصيل الحرب السورية بداية من سنة (2010) ونشوء التغيرات والأسباب التي أدت إلى التأزم السوري من خلال الفتنة بين الطائفتين السنية والعلوية، وكانت حريصة على أن يكون هذا النص بمثابة سيرة ذاتية تثبت من خلالها الوجود الأنثوي الثوري القائم على ثنائية المواجهة والمناضلة، وتقديم نفسها في نسق البطولة والتحدي، وذلك من خلال المقاطع السردية التي تم ذكرها والتي ألغت من خلالها صورة الأنثى النمطية التي انحصر تفكيرها في كيفية استرجاع ذاتها انطلاقا من الجسد، وتقديم صورة جديدةتتحمل فيها الأنثى الموت من أجل تحقيق العدالة قائلة: «لن أيأس من تكرار تمارين العدالة، حتى لو فتحت صدري للموت، كما قلت: إنها العادة، لا أقل ولا أكثر، أنا في انتظاره، ولا أحمل الزهور إلى قبري»[(2)] والهروب من الطائفة العلويةالتي تهدد حياتها (لأنهم يعتبرونها خانت طائفتها وخانت وطنها).

[1]– عبد القادر عربي: المرأة العربية بين التقليد والتجديد، ضمن مريم سليم وآخرون: المرأة العربية بين ثقل الواقع وتطلعات التحرر، ص: 37

[2]– تقاطع نيران، ص: 13.

فعلت ذلك كله من أجل الدفاع عن الوطن لا غير، ومتابعة طريقها نحو التغيير وجعل المواجهة الحل الأمثل، مواجهة قامت بها الأنثى في شوارع دمشق التي يترصدها الموت في كل لحظة مقابل اختفاء الذكر وإثبات جبنه وهزيمته«الجميع يختبئ من خوفه»[1]، وتفضيلها العيش في دائرة المحاصرة بين قلقها من العصابات التابعة للنظام الذييترصدها ومحاولة الحفاظ على ابنتها وحمايتها، ومواجهة أهلها الذين اتهموها بالخيانة والهرطقة فخيانة الطائفة العلوية هي خيانة للوطن، وكأن سمر يزبك توضح بطريقة صريحة أن النظام السوري علوي، وأن الحرب السورية حرب طائفية لا غير واستشرافها بانتهاء المحنة (ستمر هذه الأيام العصيبة)، لتبقى بصمتها الأنثوية راسخة في الوطن السوري والعربي، ومقاومة شعب سيشهد التاريخ على بطولاته وعلى خيانة النظام الذي قتل شعبه باسم الطائفية.

انطلاقا من هذا الطرح نلحظ أن الساردة جمعت بين التقليد والتجديد في عرض المراحل الزمنية، فجاءت كالآتي:

مرحلة الطفولة ⟵ الحرمان، قمع الحرية، الشقاء.

مرحلة البلوغ ⟵ رفض الأنوثة، الاستغلال الجسدي، استيلاب الشخصية، الاضطهاد.

مرحلة الهروب ⟵ محاولة الانتحار، عيش حيوات أخرى، التمرد على الذات والنسق الذكوري.

مرحلة المحنة ⟵ المواجهة، إثبات هزيمة الذكر، وخيانة النظام،وإظهار صورة الأنثى المقاومة.

ثانيا– الزمن وعلاقته بالذات الأنثوية:

شكل الزمن نقطة مهمة في الرواية العربية الجديدة، مخالفة بذلك نظام الرواية الكلاسيكية التي اعتمدت على الوصفكعنصر أساسي في إبراز جماليات النص وإهمال الزمن، وهذا ما أكدت عليه "مها القصراوي"، بأن الزمن في الرواية الكلاسيكية «يكاد يكون فيها متسلسلا يمنحها وحدة متكاملة متعاقبة، متتابعة الأحداث، بتتابع أبعاد الزمن، فيرتبط اللاحق بالسابق من بداية الرواية إلى نهايتها»[2]، مما جعل الرواية الجديدة تهتم به وتؤكد على قيمته الجمالية، لهذا يذهب معظم الدارسين إلى أن «الرواية هي فن

[1]–المصدر السابق، ص: 15.

[2]– مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص: 61.

شكل الزمن بامتياز؛ لأنها تستطيع أن تلتقطه وتشخصه في تجلياته المختلفة: الميثولوجية والتاريخية والبيوغرافية والنفسية، فمعظم الروايات الأساسية تشخص وتحاور مضي الزمان الذي لا يرجع، وتتحايل على استعادته»[1].

مما ساعد على بناء هيكل الرواية وارتباط عناصرها بفعل تقنياته المختلفة، وعليه ف:«الحبكة، التي هي المكون السردي المركزي، ليست سوى تأليف إبداعي للزمن، يستخرج من تشعب التجارب العشوائي كلا زمانيا موحدا»[2]، وهذا ما نجده في الروايات النسوية التي جعلت من الزمن الركيزة الأساسية التي تقوم عليها الأحداث، إذ ترصد الأنثى الكاتبة هذه التيمة من الناحية التاريخية والاجتماعية وخاصة النفسية، وربطهابوعي الشخصيات البطلة وفق الزمن الماضي والحاضر والمستقبل، مستخدمة إجراءات متنوعة، أهمها: تقنيات تيار الوعي والمونولوج والتداعي (تداعي الأفكار) وغيرها من آليات الزمن النفسي التيتسمح للكاتبة بالتعبير عن القضايا والمشكلات التي تواجهها في عالمها، وعليه فإن على الساردة أن «تحكي القصة في زمن معين: ماض أو حاضر أو مستقبل..ومن هنا تأتي أهمية التحديدات الزمنية بالنسبة لمقتضيات السرد»[3].

عرض الزمن النفسي الذي يقدم من خلاله أفكار الشخصية ورؤاها المتنوعة، وهذا ما سيتم عرضهمن خلال روايات سمر يزبك، والتي يتمظهر فيها الزمنانطلاقا من تقاطع الفضاءات السردية المعبرة عن الواقع الذي تعيشه الأنثى. والتركيز على "المفارقات الزمنية" المتمثلة في الاستباق والاسترجاع، ووتيرة السرد المتضمنة آليات الترتيب الزمني التي تساهم في إبطاء السرد وتسريعه.

1- المفارقة الزمنية ووعي الذات الأنثوية:

يعد هذا العنصر من أساسيات البناء الزمني في الخطاب السردي، ويعنى بخلخلة تسلسل الأحداث الروائية بطريقة جمالية وفق مجموعة من المفارقات القائمة بين زمن الأحداث وزمن الوقائع، وعليه يمكن

---

[1]- محمد برادة: الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، مج 11، ع 04، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، 1992، ص: 22.

[2]- بول ريكور: الوجود والزمان والسرد "فلسفة بول ريكور"، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1999، ص: 69.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 117.

أن نسمي هذه الجزئية بـ: النظام الزمني حسب ماجاء عند "حميد لحميداني" أو الترتيب الزمني كمصطلح دقيق كما وردعند "يمنى العيد" في كتابها: (تقنيات السرد الروائي) قائلة: «نهمل استعمال مصطلح النظام، وقد اكتفينا بالإشارة إليه من باب العلم، ذلك أننا رأينا في اعتماد مصطلح الترتيب وضوحا أكثر، دون أن يكون في ذلك إساءة للمعنى»[1].

وقد ساهمت الدراسات المعاصرة في تعميق هذه المفارقات الزمنيةوتحديد الفرق بين زمن الحكاية في واقعها الافتراضي، وزمن النص السردي وعليه، فهو «مجموعة العلاقات القائمة بين الترتيب المفترض لوقوع الأحداث في الواقع وترتيب حدوثها في السرد»[2]. وهذا الأمر راجع إلى الطبيعة التي تتميز بها النصوص السردية التي توظف تقنيات سردية يتم فيها التلاعب بالزمن، ويتمظهر ذلك من خلال تقنيتي الاسترجاع والاستباق،ويصطلح عليهما بـ: "المفارقة الزمنية"،ف«الراوي قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة»[3]. وهذا ما سيتم عرضه في الروايات المدروسة من خلال:

1.1- الاسترجاع ووعي الذات الأنثوية:

يعد الاسترجاع التقنية الزمنية الأساسية الأولى التي ظهرت في الروايات المدروسة، مشكلة الحضور الغالب، خاصة في رواية "طفلة السماء"، و"رائحة القرفة"، و"لها مرايا". فظهرتالذات الأنثوية مسترجعة لما فيها أكثر منها مستشرفة لواقعها المعاش.

هي تقنية اقترحها "جيرار جينيت" محددا سعتها ووظيفتها الخارجية، فسعتها «محدودة ببداية الحكاية الأولى ونهايتها»[4]، وأما وظيفتها تكمن في« إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة»[5]، ولقد اختلف النقاد العرب في ترجمة مصطلح (*Analepse*)، حيث نجد أن كل ناقد يقدم

---

[1]- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص: 112.

[2]- جيرالد برانس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، بيروت للنشر، بيروت – لبنان، ط1، 2003، ص: 14.

[3]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص: 74.

[4]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية"بحث في المنهج"، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997، ص: 60.

[5]-المرجع نفسه، ص:61.

له تسمية مختلفة عن الآخر، إذ يطلق عليه"حسن بحراوي" تسمية "الاستذكار" أو "السردالاستذكاري"أو المصطلح المتداول لدى "سيزا قاسم": "الاسترجاع"، في حين قدم له "سعيد يقطين" مصطلح "الإرجاع"، وغيرها من المصطلحات والترجمات المتنوعة التي قدمت له.

ورغم تنوع المصطلحات إلا أنه يحمل دلالة واحدة ومفهوما واحدا قامت عليه كل الدراسات التقليدية بحيث «كل عودة للماضي تشكل، بالنسبة للسرد، استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة»[1]؛ أيتقديم أحداث جرت في الماضي.

ويعرّفه علم النفس على أنه «التطلع إلى الوراء والنظر في التجارب والخبرات التي عاشها المرء في الماضي ويستخدم اصطلاحيا للدلالة على استبطان أية خبرة انقطعت ومرت لتوها، وهو يؤلف في ظروف معينة النوع الوحيد الممكن حصوله من الاستبطان»[2].

فهو من التقنيات الأساسية في السرد الروائي التي جعلت منها الساردةوسيلتها الأولى لاستحضار الماضي، وتصوير الأحداثوعرضها في الزمن الحاضر، مما يخلق نوعا من التجاوز، هذا الأخير الذي«يولد داخل الرواية نوعا من الحكاية الثانوية ولا شيء يمنع أن تتضمن الحكاية الثانوية بدورها استرجاعا؛ أي حكاية فرعية داخل الحكاية الثانوية»[3]. بحيث لا يقتصر على استحضار حدث واحد بسيط، وإنما يتجاوزه بتقديم أحداث أخرى معقدة.

وأثناء استنطاق الزمن في الروايات المدروسة، يتضح أن الروائية بنيت أحداثها على تقنية الاسترجاع أكثر من الاستباق خاصة رواية "طفلة السماء" التي ضمت عددا كبيرا من الاسترجاعات، تدور أحداث هذه الرواية في مجملها خلال الزمن الماضي، فشخصية (نور) تروي حكايتها من خلال زمن الأحداث الذي يختلف عن زمن الوقائع من ناحية الترتيب بين الزمنين، فقد بدأت الأحداث من بيت نور وقريتها وانتهت إليه في بيت "عادل الصوفي"، بعد رحلة البحث عن هويتها ووجودها المغيّب واسترجاع مكانتها في مجتمعظهر من خلال أحداث الرواية وطرح الكاتبة أنه مجتمع ذكوري استبدادي مبني على الاستبداد، يعلي من مكانة الذكر مقابل دنو الأنثى، ووصولها إلى ثنائية السيد / العبد، والإخفاق في رحلتها الحياتية

[1]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 121.

[2]– مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص: 193.

[3]– محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، ط1، 2010، ص: 18.

التي كان الهرب فيها هو عنصر التغيير؛موضحة علاقتها بالمجتمع الذكوري: (الأب، الأخ، العم، الحبيب، الطبيب)، وتم الاعتماد على الاسترجاع بالذات لتقديم الماضي الذي حجب الأنثى عن حياتها العامة، وخلق نوع من الحركية في سيرورة السرد ومجريات الأحداث، وجعل القارئ متشوقا لمعرفة هندسة النص الأنثوي واكتشاف قضاياها المبهمة والتي تمس الذات الأنثوية، والمساهمة في تشكيل وعيها وتقديم شخصياتها وفق صور مختلفة.

تقديم الاسترجاع هو أشبه ما يكون بـ«معاينة المرء لعملياته العقلية أو المعاينة الذاتية المنتظمة حيث يقوم الإنسان بفحص أفكاره، ودوافعه ومشاعره والتأمل فيها، أشبه ما يكون بتحليل الذات والتأمل في الخبرات الماضية، يوازي تذكر الماضي، والأحداث الماضية بطريقة غير مباشرة، لأن عملية الاستبطان تتم في أعقاب حالة الخبرة والمعايشة، وبعد استقرار عناصرها في الذاكرة»[1].

نجد أن رواية طفلة السماء يفضل أن يطلق عليها رواية استرجاعية، نظرا لكثرة الاسترجاعات التي وردت فيها، ومدى قيمة القضية الأنثوية التي تميزت بإشكاليتها وتداخل الأحداث والأزمنة، والمراحل التي مرت بها شخصياتها تستلزم العودة كل حين إلى مجموعة أحداث ماضية وربطها بالحاضر، تظهر الشخصية الروائية مستذكرة انطلاقا من الخيبة التي تعيشها في الوقت الحاضر، نتيجة الاستيلاب القهري لأنوثتها وقيم مجتمعها واسترجاع ما شوهه الذكر والحالة النفسية التي مرت بها "نور" سابقا جاعلة منها أنثى متمردة أدخلتها في صراع نفسي اغترابي مع ذاتها.

انقسمت هذه الرواية إلى أربعة فصول، جاءت كلها استرجاعات، وفي كل فصل يعترضنا استباق أو اثنين، خاصة أن الرواية تتحدث عن ماضي الأنثى المهمشة من قبل مجتمعها، بينما تلك الأنثى لم تخلق لتعيش في عالم مقيد، إنما لها الحق في الخروج من العالم المغلق إلى العالم المفتوح،والتحرر من المكبوتات التي فرضتها عليها الطبيعة البيولوجية أولا، والحواجز الثقافية والاجتماعية ثانيا، فلا يجب أن يسيطر عليها سيطرة تامة حتى يصبح التحكم فيها نوعا من الاستعباد[2]، ولا أن تسير في طريق التحرر اللامحدود الذي يعتمد على التغيير الكلي للحياة، وهو ما نلاحظه اليوم أن المرأة المعاصرة أصبحت

[1]– أنور قاسم منسي: تقنيات السرد الروائي، ص: 12.

[2]– عبد القادر عربي: المرأة العربية بين التقليد والتجديد، ضمن مريم سليم وآخرون: المرأة العربية بين ثقل الواقع وتطلعات التحرر، ص: 42.

تعيش «يوتوبيا الحياة المتمركزة حول الموضوعة المراوغة دوما. لاتمنح معنى للحياة، سواء أكان أصيلا أم زائفا؛ إنها تساعد فقط على نفي الأسئلة المتعلقة بالحياة من العقول، لقد حولت رحلة الحياة إلى سلسلة لانهائية من الهموم المتمركزة حول الذات»[1].وعليه يجب أن يكون هذا التحرر وفق مبادئ لاتخالف الأخلاق ولاتنزل من قيمة الذات.

لتطالعنا الرواية ببعض الاسترجاعات مختلفة القضايا، فمنها ما أوردته الساردة عن الشخصية البطلة لحظة هروبها من قريتها (عين الديب) إلى دمشق، وبالضبط تواجدها في البساتين وسماع عواء مخيف. إذ بها توقف التقدم في الأحداث متذكرة كلام جدتها عن ضباع القرية قائلة: «كانت جدتي تقول إن الضباع تتكاثر في قريتنا أكثر من البشر حتى أن البشر صاروا يشبهون بها، وتغمز لأمي بخبث وهي تنظر باستعلاء إلى ما يحيط بها من قرويين. ثم تضيف: إذا بقيت هنا ستأكل الضبعة أولادك»[2]، أوردت هذا الاسترجاع لحظة هروبها لتحديد هوية المجتمع الذي كانت تعيش فيه، مجتمع ضباع، ويحمل صفاتها على حد قول جدتها، موضحة بذلك السببالرئيس في الهروب، مقدمة صورة مشوهة للمجتمعات السورية المتواجدة بالقرى والتي لا تزال منغلقة التفكير على حد وصف الروائية.

وفي موضع آخر تسترجع "نور" ذكرى مطولة جمعت فيها بين أفراد عائلتها، تقول: «عندما كانت جدتي تصطحبني إلى الكنيسة، كانت تفتخر بين صديقاتها بحفيدتها التي تحفظ الكثير من الشعر القديم وتجعلني أرددها على الدوام أمامهن، وتقضي ساعات طويلة، تضعني أمامها وتختار أكثر القصائد العربية قدما وصعوبة، ثم تشرع بتحفيظي إياها. في نزهاتنا المسائية كانت تحمل إنجيلا صغيرا معها، تجلسني قربها على مقعد مواجه للميناء وتبدأ بالقراءة، أما عمي الكبير، والد محمد، وأثناء زيارتنا الخاطفة إلى بيتهم في القرية، فقد كان يجعلني أجلس قربه وهو ينشد قصائد طويلة للمنتحب العاني المتصوف العلوي الكبير (...) يجعلني أردد أمامه جملة طويلة ما تزال ترن في ذاكرتي: الكتاب مفتاح المعرفة وأنت تنتمين إلى الإمام علي بن أبي طالب، احفظي هذا. ودائما كان يرفق جملته هذه بتعليق: أمك صليبية، لا تنتمي إلينا، تذكري أنك ابنة أبيك»[3].

[1]–زيجمونت باومان: الثقافة السائلة، تر: حجاج أبو جبر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط1، 2018، ص: 34.

[2]– طفلة السماء، ص: 03.

[3]– المصدر نفسه، ص: 14.

مثّل هذا المقطع الاستذكاري محطة زمنية مرت بها البطلة طرحت من خلالها الساردة الخلفية الدينية لأسرة نور، والتي تميزت بثقافة دينية مزدوجة أثرت على تفكيرها وتربيتها، حاولت من خلالها الجمع بين الدين الإسلامي الذي يؤمن به والدها؛ والديانة المسيحية التي تسير وفقها والدتها، فعمها حاول أن يغرس فيها مبادئ الدين الإسلامي وتأكيده على ذلك من خلال قوله (الكتاب مفتاح المعرفة)، ولعل التفسير الأول الذي ينتبه له القارئ في هذه الجملة أن المقصود بالكتابهو القرآن الكريم الذي يعتبر المصدر الأساس لثقافتنا العربية والإسلامية، والمتضمن لمجموعة تعاليم تشمل كل المجالات: دينية، واجتماعية، وثقافية،...إلخ، والمساير لمتطلبات كل عصر، مؤكدا عمها من خلال الانتماء لعلي بن أبي طالب أنها ابنة الموروث الإسلامي الذي يجب أن تتبعه من أجل تنشئة اجتماعية صحيحة و اكتساب هوية أصلية قائمة على أسس ثابتة كما يجب أن تكون تحت الوصاية الأسرية. ورؤية جدتها التي جعلتها تسير وفق خطى والدتها وإتباع الديانة المسيحية القائمة على مبدأ الحرية المطلقة واستخدامها بالطريقة التي تريدها،مبرزة المبدأ الأساسي الذي تقوم عليه الديانة المسيحية من خلال شخصية جدتها تقول: «جدتي هي صديقتي الوحيدة التي عاملتني دوما على أني كائن إنساني له الحق في أن يفعل ما يريد، عززت عندي جذر الحرية الذي نما في صدري»[1].

الكاتبة هنا وضحت المسار الذي اختارته نور منتصرة للديانة المسيحية التي ترى فيها الحياة التي لم تحصل عليها في ثقافة والدها(الثقافة الإسلامية)، مختارة بذلك أن تكون ابنة أمها، ابنة الديانة المسيحية، لقولها«جئت هنا لكي أكون ابنة أمي»[2]؛ أي ابنة التحرر، ابنة الثقافة المسيحية، زمن الحكاية في طفلة السماء شمل سنوات عديدة من حياة الذات البطلة وقد مثلت تلك السنوات محطات زمنية عكست معاناتها، من خلال الفصول الأربعةالتي تضمنتها.

أما رواية "صلصال" قامت في ترتيبها الزمني على المفارقات، حيث ورد فيها استرجاعات كثيرة، تم فيها سرد بعض الأحداث الماضية التي عاشتها الشخصيات، وتقديم المراحل الزمنية والنفسية التي مروا بها من خلال طريقتين؛ الأولى تمثلت في السرد المباشر الذي جمع بين الشخصيات المهزومة، والثانية عبر السرد غير المباشر عن طريق مجموعة الرسائل التي تركها حيدر لابنته رهام قبل وفاته، وفي كلتا

[1]– طفلة السماء، ص: 39.

[2]– المصدر نفسه، ص: 62.

الطريقتين كان الاسترجاع هو الوسيلة الأنسب التي اختارتها الراوية للعودة إلى الماضي. وللتعرف على حياة أبطال رواياتها.

سيتم عرض بعض النماذج من الاسترجاع المتعلق بالسرد المباشر، حيث تم تقديم شخصية "رهام" مسترجعة عشر سنوات من حياتها، وهي لحظة لقاء والدها ومواجهته، جاء على لسان الساردة: «تتذكر المرة الأولى التي واجهته فيها، قبل عشر سنوات، عندما خالفت أوامر أمها، وقررت أن ترى الرجل المفترض أنه والدها. تذكر تماما كيف رفض مقابلتها، وكيف أخبرتها دلاّ. التي ستتحول إلى صديقة حميمة لها، أنه لا يريد رؤيتها»[1]، إن هذا الاسترجاع الذي يندرج ضمن أحداث القصة الرئيسية، كشف عن تمرد الابنة رهام لأوامر والدتها سحر النصور، بغرض لقاء والدها الذي تجهل هويته، وعلاقة النفورالتي جمعت بينها وبين والدها في المرة الأولى، وجاء هذا الاسترجاع لحظة وفاة والدها، وفي هذا الإطار يرى "غاستون باشلار"«أن الذكرى لا تعلم دون استناد جدلي إلى الحاضر... فالذكرى تعيد وضع الفراغ في الأزمنة غير الفاعلة إننا حين نتذكر، بلا انقطاع إنما نخلط الزمان غير المجدي وغير الفعال بالزمان الذي أفاد وأعطى»[2].

بالرغم من أن حياة رهام كانت تحمل نوعا من التأزم النفسي بسبب غياب والدها ورفضه لها بعد التعرف عليه، إلا أنها بقيت تعيش ذكرى الزمن البعيد (قبل عشر سنوات) التي ساهمت في بناء شخصيتها وإحساسها بالتواجد وبذاتيتها المغيبة.

كما وظفت الساردة استرجاعا آخر يندرج ضمن السرد غير المباشر عن طريق الرسائل القديمة التي تركها حيدر لابنته قبل وفاته عرضت من خلالها الساردة الصورة الانهزامية للذكر وتشتت وجوده واسترجاع ماضيه المهزوم تقول على لسان حيدر: «أذكر، ولا أذكر نفسي (...)عندما كنت أكبر يوما بعد يوم، وأتحطم بين نفسي وكينوناتها، كانت تراود في الرغبة بالنوم الأبدي، والسبات بين ثنايا جلدي، وأحلامي الكابوسية، الشخص الوحيد الذي كنت أجرؤ على التصرف أمامه بحرية، كان دلاّ التي تصغي إلي، وتسمعني في هذياني»[3].

---

[1]– صلصال، ص: 27.

[2]– غاستون باشلار: جدلية الزمن، تر: أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجزائرية، ط1، 1982، ص: 47.

[3]– المصدر السابق، ص، ص: 142، 143.

جمع هذا الاسترجاع بين انهزامية الذكر التي صرح بها ومحاولة الابتعاد عن كل ما يحيط به، مؤكدا على دور الأنثى التي كانت بمثابة الفعل الإيجابي في حياته التي مزجت بين ماضي المجد الضائع وحاضر الانهزامية المطلقة، وتقديم ماضيه بصورة أكبر من خلال استرجاعات أخرى لن نذكرها كلها وإنما سنحاول عرض جزء منها فقط يقول: «اذكر ذلك اليوم. أعرف شكل التنور المدور، وعيون الرجلين الغريبين، وعذاباتي. عرفتك من عذاباتي، وعرفت عذاباتي من روحي. وعندما انتشلتني الأيادي من التنور، أدركت تحولي»[1].

في هذا المقطع المدروس يلحظ أن حديث "حيدر" جاء عن يوم ولادته الذي نجا منه بصعوبة وكان فيه آخر سلالة لعائلة إبراهيم بيك،وعرض موته الرمزي بطرق أخرى، موت أول تمثل في التأزم الذي عاشه مع صديقه حسن والذي أصبح بعد ذلك من أعدائه، ثم أصبح قاتلا له، أفقده حياته بعد سرقة سحر النصور منه، والموت الثانيتمثل في حالة التشتت التي عاشها مع ذاته واللا انسجام والضياع الكبيرين، وكل هذا كان بهدف عرض الساردة صورة الذكر في قمة ضعفها بعيدا عن القوة والجبروت.

لتضع القارئ بعدها أمام محطة زمنية أخرى من حياة حيدر العلي، والتي تكشف فيها عن دواخله وعن تساؤلاته الخفية تقول الساردة على لسانه «قبل أن أتجاوز العاشرة، لم أعرف من كنت. كيف عشت. كيف تنفست. بعد صرخة ولادتي. ضاعت الدنيا مني وسكنني عماء، لم أتحرر منه حتى بدأ عقلي يتحرك نحوك. أتذكر أني دخلت شرنقة، لا تشبه رحم أمي الذي رماني بعيدا عن الأمان، وتخلى عني، وتركني وحيدا، إلا من تحولاتي، وأغمضت عيني، وأغلق أبي الشرنقة»[2]، محطة زمنية أوضحت من خلالها مصيره المحاط بأسئلة وجودية وعلاقات الانهزامية التي حكمت حضوره، خاصة علاقته بسحر النصور التي أودت به إلى الهزيمة، ومحاولة منها لتعرية المؤسسة الاجتماعية التي يحكمها الذكر.

كما قدمت روابط عديدة بين حوادث مختلفة، حادثة ولادته التي اعتبرها الخطوة الأولى لضياعه، حادثة تعرفه على زوجته السابقة "سحر النصور" وتحكم والده فيه منذ الصغر للحفاظ على حياته، ومنه فإن استعادته للماضي الداخلي الذي قدم من خلاله مراحل حياته «يعد ذو أهمية بالغة في التمهيد

[1]– المصدر السابق، ص: 150.

[2]– صلصال، ص: 160.

للأحداث [هزيمته وضعفه] وبعدا استرجاعيا يربط حادثة مسلسلة من الحوادث السابقة، ويكشف عن جوانب خفية في الشخصية لم يتم الكشف عنها في بداية الحدث»[1].

أثبت "حيدر" ما كان يخفيه طوال مدة حياته في رسالته الموجهة لابنته رهام، موضحا الواقع المرير الذي كان يحياه رغم حياة الملوك والقصور التي كان يسكنها وماهي إلا رؤية كشفت صورة المجتمعات الارستقراطية التي تعيش انهزاميتها بشكل خفي. والكشفعن جوانب معتمة في شخصيته والتي تجهلها ابنته، وعرض تفاصيل حاضره وماضيه، وعليه فإن ذلك ساهم في «تنوير اللحظة الحاضرة في حياة الشخصية وفعلها، من خلال استعادة الماضي وإلقاء الضوء على جوانب كثيرة من ماضيها وعالمها الداخلي، وأبعادها النفسية، والاجتماعية فالاسترجاع له وظيفة بنيوية، لأن الشخصيات التي تحيا أمامنا يشكل ماضيها حاضرها»[2].

جاءت رواية رائحة القرفة التي دارت أحداثها في يوم واحدلرصد أهمية التأثيرات الجسدية في وعي الشخصيات، وعرض الواقع الاجتماعي الطبقي والمؤسسة الذكورية السلطوية والحضور الأنثوي المهمش وتسليط الضوء على بؤرة الظلام التي تعيشها،متضمنة جملة من المفارقات الزمنية، أهمها الاسترجاع. وقد ظهر في المواضع الآتية:تتذكر عليا لحظة خيانة سيدتها مع زوجها. تقول الساردة«في ذلك الزمن الخاطف الطويل كمئة عام، وهي تهرب إلى غرفتها، تذكر كيف اختفى الضوء من عينها، وكيف هربت بعريها من غرفة العجوز، وشعرت بسقوط في الهاوية، فأقفلت الباب، وألقت بنفسها على البلاط، وأجهشت ببكاء أوقفه صوت حنان الهاشمي، يأمرها بالرحيل»[3].

استعادة الماضي الذي لم يمر عليه وقت طويل، كان بعد ساعات من طردها وخروجها من بيت سيدتها حنان الهاشمي، التي ضبطتها في غرفة زوجها؛ أي وضعية الخيانة. وانطلاقا من لحظة الطرد هذه تسترجع عليا كل ماضيها الطفولي ولحظاتها المريرة وهي في طريق عودتها إلى بيتها في حي الرمل مرة أخرى. استرجاع بقدر ما أثبت الوضعية البائسة لشخصية عليا، فإنهقدم أساليب الدفاع عن النفس التي تبنتها هذه الشخصية في مجتمعها الممزوج بالفقر والقلق والخوف من المستقبل، حسب رؤية الكاتبة.

---

[1]– مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص: 201.

[2]– سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة "تحليلا وتطبيقا"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1980، ص: 83.

[3]– رائحة القرفة، ص: 16.

كما تستحضر الساردة مقطعا استرجاعيا لأحداث ماضية عاشتها شخصية عليا في أسرتها، متذكرة العنف الذي عاشته وتحملته تقول: «تعود بذاكرتها إلى حي الرمل، عندما دخلت البيت، ووجدت الباب مفتوحا، وأباها ما يزال ممددا عل الأرض. دخلت بثيابها الممزقة، تلحس مخاطها، تمسح دموعها، فترسم على خديها خطوطا من الشوكولا. تشعر بالبرد، وجسمها يزرق، بعد أن توقفت عن الحركة. تنفسها يشبه البكاء. تبكي وتلهث وكأنها على حافة هاوية. تحدق في أمها التي أظهرت لامبالاة متعمدة (...) أمسكها من شعرها ودفعها داخل الغرفة، وركلها، وهو يدعو بالموت على أمها»[1]، موضحة من خلاله العنف الذي كانت تعيشه قبل الذهاب إلى فيلا حنان الهاشمي، والبعد الشعوري الذي أوصلته للقارئ، مبينة من خلاله هوية الرجل العربي الاستبدادي المؤسس لثقافة القمع والتقويض، راصدة الواقع السوري العربي الذي تعيشه الأنثى، محددة القلق المؤطرلحياتها ابتداء من مرحلة الطفولة، فأدى هذا الاسترجاع إلى تفسير تصرفات عليا في مراحلها الآتية والنفور من الذكر، وتوثيق معاناتها.

ويظهر استرجاع آخر في رواية لها مرايا، تتعرض فيه ليلى الصاوي إلى عنف الذكر لأنها أرادت لروحها أن تشبه المستعبد الأسود،«ألم تبق لشهور تصرخ في القرية وتضلل وجهها بالطين، إنها ليست ليلى الصاوي، وهي كونتاكينتي، الآن تستطيع تذكر تلك اللحظات، عندما تداخلت روحها مع عيني المستعبد الأسود.إنها هي نفسها روح الزمن البعيد. الزمن الذي أفاقت منه، بعد ضرب مبرح على قفاها تحت شجرة التوت،لتمنع من قول الجملة اللعينة:أنا كونتاكينتي..»[2].

فضاء استرجاعي أعادته شخصية ليلى الصاوي وهي ترى أن حياتها تشبه لعبة كونتاكينتي، وينطوي أيضا على وقوف الذكر في وجه لعبتها منذ الصغر وهو ليس وقوفا أو منعا للعبة وإنما منع للأحلام، شخصيات سمر يزبك«تعالج كلها المشاكل الاجتماعية والأسرية التي محورها الذات الأنثوية في صراعها الجدلي مع الكائن الذكوري وفاقا وخلافا»[3].

وفي نص تقاطع نيران يظهر الزمن كاشفا عن وقائع الحرب السورية المعاصرة ولم يتضمن استرجاعات كثيرة، يبتدئ النص من الزمن الحاضر المتمثل في واقع الموت الذي يعيشه أفراد الشعب

[1]– المصدر السابق، ص: 55.

[2]– لها مرايا، ص، ص: 22، 23.

[3]–جميل حمداوي: خصائص الكتابة النسائية في القصة القصيرة جدا(مقاربة ميكرو سردية)، دار المثقف، ط1، 2016، ص: 23

السوري ووصف الشخصية الأنثوية الثائرة المتحدية لسلسلة الحرب المعاشة، ثم تعود الذات الساردة إلى الماضي من خلال تقنية الاسترجاع، وعرض الماضي القريب جدا، الذي أودى بحياتها إلى النفي والهرب بعيدا عن سوريا، واتهامها بالخيانة، مسترجعة ذلك في قولها: «قبل بضعة أيام، قررت النزول ثانية إلى الشارع وكنت أنوي البقاء بعيدة عن التظاهرة التي دعت إليها بعض النساء. كان من المقرر أن تكون فيها حوالي 500 امرأة (...) وكان لابد من النزول»[1].

استحضرت الساردة استرجاعا مرت عليه بضعة أيام فقط، أعادت من خلاله الأحداث والتظاهرة التي قام بها النسوة السوريات، وهو استحضار لم يأت عبثا، إنما كان الهدف منه إظهار مدى قدرة الأنثى في عالم الحرب، ممارسة حريتها بلا استعباد، وكأنها«تسخر من الإنسان العربي(السوري) الدونكشوتي الحالم الذي فرط في كثير من القيم النبيلة(...)»[2]، معبرة عن ضآلة هذا الفرد وسذاجته البائسة من جهة،ومدافعة عن أرضها ووطنها من جهة أخرى، لتتساوى بذلك مع الذكر في حق امتلاك الوطن والمحافظة عليه، مؤكدة على أن حياتها ليست أغلى من حياة المقاومين الذين يقدمون أنفسهم فداء للوطن وأنها إذا حاولت ترك البلاد وهربت، فهذا سيعني انتحارا رمزيا لها، وهو ما استرجعته بعد حديثها مع ابنتها، متذكرة إياه بعد التهديد الذي تلقته من طرف النظام تقول: «حاولت إقناعها أن ذلك سيعني الانتحار بالنسبة لي، وأن دماء الناس الذين قتلوا ليست أغلى مني»[3].

هذا الاسترجاع ساهم بشكل فعال في تغيير النظرة للأنثى؛ أي تقديم رؤية جديدة والخروج من ثوب التقليد إلى التجديد، مضحيةبحياتها من أجل الحفاظ على وطنها والبقاء فيه، وهذه الصورة ليست وليدة الساعة وإنما قديمة قدم التاريخ، بحيث كانت الأنثى متواجدة في كل نص ثوري، مقاومة للسلطة ومحاولة الخروج من محظوراته من جهة، وإظهار قدرتها للذكر على أنها تملك قوة تعادل قوته أضعاف المرات تقول: «كنا في الفترة الماضية نلتقي مع النساء لتشكيل مبادرة نساء سوريات لدعم الانتفاضة، وتطلب الأمر منا بعض اللقاءات والتحركات. كانت مهمة هذا التجمع مد حركة المتظاهرين بالدعم اللازم»[4].

---

[1]– تقاطع نيران، ص: 67.

[2]– جميل حمداوي: خصائص الكتابة النسائية في القصة القصيرة جدا(مقاربة ميكرو سردية) ، ص: 33.

[3]– تقاطع نيران، ص: 122.

[4]– المصدر نفسه، ص، ص: 156، 157.

يتضح من خلال هذا الاسترجاع وبقية الاسترجاعات التي تضمنها النص السردي، والتي لا يمكن إدراجها كلها أن الأنثى كانت مسؤولة، وليست عبدة للجميع وخاصة لآراء الناس، تملك إرادة قوية في إثبات وجودها، متمردة على قوانين طائفتها التي أرادت لها أن تسير في طريق السكوت عن الحق وارتكاب الجرائم في حق الأبرياء لحماية الطائفة العلوية والدفاع عن الظلم، وتجاوز النظام الحاكم الذي وفقت له بالمرصاد من خلال قلمها كصحفية، ومشاركتها في التظاهرات والانتفاضات والدخول إلى السجن بسبب الرفض والاستعلاء على هذا النظام وتابعيه.

انطلاقا مما تم عرضه، يتجلى للقارئ أن الروائية قد استغلت تقنية الاسترجاع بطريقة جيدة، ابتداء من رواية "طفلة السماء" وصولا إلى نص "تقاطع نيران"،عمدت من خلالها إلى المحافظة على التسلسل الزمني الذي يتحدد من خلال سياق مجرى الأحداث، وتسليط الضوء على واقع الشخصية الأنثوية، وتقديمها من خلال الأحداث الماضية التي حددت وجودها من عدمه، وفهم الأحداث فهما جيدا.

2.1 – الاستباق ووعي الذات الأنثوية:

بعد أن قدمت الروائية التقنية الزمنية الأولى المتمثلة في "الاسترجاع" المندرج ضمن المفارقات، تتجه إلى توظيف النوع الثاني من المفارقات المتجسدة في "الاستباق، متجاوزة بذلك كل ماض، محاولة الاستشراف لواقع أنثوي يكون أفضل مما كان عليه حاضره وما كان عليه ماضيه. لأن هذا المصطلح يتم من خلاله التطلع إلى المستقبل، إذ«يتوقف المحكي الأول فاسحا المجال أمام المحكي المستبق كي يصل إلى نهايته المنطقية»[1].

ظهرت هذه التقنية في روايات سمر يزبك بشكل متقطع مقارنة بالاسترجاع، ولعل مرد ذلك تركيز الروائية على الأنثى النمطية التي قدمتها انطلاقا من رؤية تقليدية. إضافة إلى طبيعة الروايات التي جعلت الشخصية الأنثوية تسترجع ماضيها من أجل عرض قضية استيلابها أمام القارئ والمجتمع، متناسية استشراف المستقبل الذي يتميز الآن بالمركزية الأنثوية.وتأكيد الروائية على الجانب المظلم للأنثى في بعض المناطق المعزولة عن التمدن والتحضر؛ أي أن هذا النقص في توظيفه مقارنة بالاسترجاع، كان لغاية في نفس الساردة، والمتمثلة في التركيز على رصد وتصوير المجتمع الذي تعيشه فيه هذه

[1]– جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص: 77.

الشخصياتوآثاره السلبية على الأنثى، وإعادة التاريخ الماضي لسوريا، واسترجاع الماضي القريب لسوريا أثناء أزمنتها المعاصرة مع «مناقشة بعض خصوصيات المرأة ومشاكلها الذاتية»[1]. باستثناء رواية تقاطع نيران التي كانت كلها استباقات وتنبؤات بمستقبل سوريا.

سيتم عرض الاستباقات الواردة في الروايات المدروسة، بدءا برواية "طفلة السماء" التي وردت فيها استباقات قليلة جدا، نظرا لسرد الأحداث في الماضي وطغيان الاسترجاع على الاستباق، يتجلى في أحد المقاطع من قول الساردة استباقا تؤكد فيه على عدم عودة الشخصية البطلة بعد هروبها: «سأترك عين الديب والطريق الأسطوري الذي كنت إحدى بطلاته. لن تحملني الغيوم ثانية لإلقاء التحية على شواهد القبور التي تركتها وحيدة دون ورود»[2]، اعتمدت الساردة هنا على رؤية استباقية نستطيع أن نقول إنه إشارة دالة على عدم عودة البطلة "نور" إلى قريتها، وعدم زيارة القبور "قبر والدتها خاصة"، نظرا لهروبها الذي جاء تمردا على سلطة قريتها، وعلى قوانين وتشريعات مجتمعها، وكأنها تعرض صورة للتمرد الأنثوي بطريقة سلبية، حيث كان بإمكانها أن تعرض مواجهة الأنثى لموقفها هذا بطرق أخرى أكثر إيجابية.

ثم تشير إلى استباق غير محقق، أثناء حديثها مع الشيخ، وكيف ستكون امرأة عظيمة مستقبلا، تقول: «أعرف أنك بنت ذكية وسيكون لك مستقبل عظيم ولكن لا تتعجلي المعرفة. سأزورك دائما وأحاول أن أجيبك عن كل ما تريدينه. فقط تذكري جل ما يجب عليك أن تسعي إليه هو رضا أبوك أولا وأخيرا»[3].

يسلط هذا الاستباق الضوء على حدث مستقبلي تكون فيه الأنثى بصورة جديدة، وذات شأن، متجاوزة نسق الأنثى النمطية التقليدية، لكن ذلك لم يتحقق لأنه ارتبط برضا الذكر المستعبد لها، «هذا الأخير الذي يعدّ المرجع الاجتماعي لكل الأعراف المصطلح عليها في الأخلاق»[4] وغيرها، وهو ما لم يتحقق في رواية طفلة السماء، بحيث كانت فكرة الهروب هي المسيطرة، والثورة على العقلية القديمة الممثلة بوالدها، أخيها، أعمامها، وتجاوز الفكر البرجوازي المنفتح خارجيا، المنغلق داخليا، مستندة في ذلك إلى مفارقة سلبية تمثلت في الهروب السلبي، مصورة في قالب سردي استباقي وضعية أهلها وقريتها لحظة

[1]– جميل حمداوي: خصائص الكتابة النسائية في القصة القصيرة جدا، ص: 38.

[2]– طفلة السماء، ص: 04.

[3]– المصدر نفسه، ص: 31.

[4]– خليل أحمد خليل: المرأة العربية وقضايا التغيير، ص: 52.

اكتشافهم خبر اختفائها قائلة: «ما الذي يحدث في القرية الآن؟ ستقوم الدنيا وتقعد. هروب ابنة عائلة النمر !! يا للفضيحة التي سيغرقون فيها؟ ستجعلهم يدورون حول أنفسهم كالفئران. لقد قمت بما وجب علي القيام به.. وتصرفت كما ينبغي لفتاة حرة»[1].

أبرزت الشخصية البطلة رؤيتها المتوقعة لأفراد قريتها، مستشرفةحال عائلتها بعد هروبها الذي كان خوفا من تزويجها بالغصب من ابن عمها، وفي الوقت ذاته أن تمنح لنفسها العيش بحرية كما أرادت لها والدتها، محاولة تخفيف لغة الانتقام من العادات والتقاليد التي تحكمها (الذهاب إلى المدينة والعمل، وإكمال الدراسة بالجامعة والعيش مع غريب تجهله)، وكأن الروائية جعلت من الاستشراف وسيلة لعرض صورة الأنثى المحكومة بسياسة الآخر وأفعاله السلطوية.

وتورد الساردة استباقا آخر على لسان شخصية عادل الصوفي. تقول: «أعتقد أن الخراب كامن في مجتمعاتنا، وتحولاتها التي ستودي بها إلى الهلاك وستجعل منا شعوبا تقتات على كل شيء. الطعام والثقافة والحياة، أستطيع أن أرى كيف يعود نيرون من جديد مشعلا حرائق روما. أستطيع أن أتخيل الزمن الخارج من نفسه، والمتوالد في موته، ينسى وجودنا ولكني يا عزيزتي لا أعرف إن كنت سأتحمل ذلك اليوم، أو سأعيش حتى أراه»[2].

رؤية استشرافية لوضع المجتمعات العربية المعاصرة، بداية من رصد الخراب الموجود في سوريا والدولة العربية سابقا وصولا إلى التغيير الذي صنعته ثورات الربيع العربي بحجة تحقيق العدالة والتغيير نحو الأفضل، موضحا عادل للبطلة نور أنه سيأتي الوقت لمعرفة كيف تشكل وطنها قائلا: «لم يطلالوقت وستعرفين يوما أن دماء غزيرة شكلت تاريخ بلادك»[3]؛ أي تاريخ سوريا في عهد آل الأسد؛ حافظ وبشار، وتقديم ما سيكون عليه حالهم، وهو ما جسده الواقع العربي الذي تعاني مجتمعاته من الهلاك نتيجة التحولات والانقلابات التي شهدتها الدول العربية والأنظمة السياسية الفاشلة التي قتلت حياة الكثيرين من الأشخاص باسم حماية الوطن، فأصبح حضور الفرد العربي يعتمد على الآخر "الغرب" ويقتات على كل ما عنده مستوردا طعامه، وثقافته، ونمط معيشته وانسلاخه«عن مقومات أصالته، وتخليه عن عاداته

[1]– طفلة السماء ، ص: 63.

[2]– المصدر نفسه، ص: 68.

[3]– المصدر نفسه، ص: 91.

وتقاليده، والابتعاد عن أعرافه الموروثة»[1].ومن ثم هذا الاستباق ما هو إلا رؤية حقيقية للعالم العربي بأكمله.

هذا النوع من السرد يعمل على«حمل القارئ توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات»[2]؛ تكهن بمستقبل شخصية عادل الصوفي الذي وضعت الأحداث الروائية حدالروحه قبل رؤية استشرافه محققا على أرض الواقع، يقول: «كثيرا ما أفكر بأن أنهي هذا النبض حتى لا أرى ذلك بأم عيني مثل أي كلب أجرب يقع في مزبل. أفضل الموت على ذلك»[3]، وهو ما تحقق على مستوى النص؛ موت شخصية عادل قبل معايشة التغيرات التي لحقت عالمه العربي والتشتت الذي عاشته وتعيشه سوريا في فترتها الراهنة، مقدمة وصفا لموته ولرؤيته وهو جثة «لمحت كتلة بيضاء فوق محفظة جلدية، يحملها عدة رجال. الأصابع السمراء المتدلية منها، التي امتلأت بالدماء جعلتني أفتح عيني على اتساعهما. الأصابع التي أحفظها وأحفظ تشكيلات الأوردة والعروق وانثناءات الجلد فيها»[4]، محققة صورة الرجل العربي الذي لايريد أن يهان أو أن يشعر بإحساس النقص والدونية، هذه الرؤية لشخصية عادل الصوفي جاءت انطلاقا من مستند «قومي إنساني»[5].

ولا تتوقف الاستباقات عند رواية طفلة السماء فقط بل تجاوزتها إلى رواية رائحة القرفة التي تضمنت عددا قليلا منها بحكم تقديم الرواية في الزمن الماضي وسرد كل من حنان الهاشمي والطفلة عليا لحياتهما التي تراوحت بين الغنى والفقر، راصدة استباقات محققة نوعا ما، تبتدئ مع الاستباق الأول«الضوء الذي سيجعل لياليها تغرق في العتمة، بعد أن نسيت إقفال باب غرفة السيدة، عندما انسلت من الطابق العلوي إلى غرفة السيد»[6]، خط الضوء المائل الذيتم التركيز عليه أوضح خيانة الخادمة لسيدتها، مما حولحياتها

[1]– جميل حمداوي: خصائص الكتابة النسائية في القصة القصيرة جدا، ص: 34.

[2]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 132.

[3]– طفلة السماء، ص: 68.

[4]– المصدر نفسه، ص: 117.

[5]– جميل حمداوي: خصائص الكتابة النسائية في القصة القصيرة جدا، ص: 35.

[6]– رائحة القرفة، ص: 13.

إلى سواد وخراب وهو ما استشرفتهالساردة في قولها: «لم تدرك أن خط الضوء المائل الذي نسيته في غفلة، سيحول مملكتها إلى خراب، رغم أن عرشها ذاك، لم يكن يحتاج إلى الكثير من المهارة»[1].

حمل هذا المثال إشارة استباقية للحدث النهائي المتمثل في طرد السيدة حنان الهاشمي لخادمتها بعد اكتشاف خيانتها، لتتحول بعدها حياة عليا إلى جحيم بعد عودتها إلى حي الرمل المتميز بفقره المدقع، كما قدم هذا السياق المتسق لغويا، والمنسجم دلاليالخيانة التي مارستها عليا مع زوج سيدتها انتقاما من سيدتها ومن برجوازيتها وتعاليها وهو ما تحقق على مستوى النص«قررت من حينها، أنها ستجعلها تدفع ثمن إهانتها غاليا، دون أن تضطر لمغادرة المكان، أو أن تتحول إلى متسولة، يضاجعون المتسولون»[2]. فبدأتحققه انطلاقا من تحرشها بزوجها والانتقام منها؛استباق يوحي بالكشف عن المشاكل التي يعاني منها المجتمع البرجوازي والتي تعد الخيانة الزوجية عنده شيئا طبيعيا (بالنسبة للذكر).وهي رؤية واضحة بالنسبة للمجتمع السوري الغني صاحب الشخصيات الذكورية الانتهازيةعلى حد طرح الكاتبة.

لقد بدا الاستباق قليلا في هذه الرواية مثلما هو نادر في رواية "صلصال" التي جمعت بين الاسترجاع والوصف أكثر من الاستباق، إذ يظهرمقطعااستباقيا يتعلق بشخصية "رهام" والسلطة التي تواجهها والمعاناة التي خلقها"علي الحسن"، الذي قدمته على أنه: «هو نفسه الرجل الذي سيتحول مع مرور الأيام، إلى عدوها الوحيد، وسيكون سببا رئيسيا في تعاستها غير المنتهية»[3].

استباق محقق تجسد في نهاية أحداث الرواية، محولا حياة رهام إلى جحيم، بعد أن أصبحت رهينة عنده بسبب اختفاء جثة والدها (صديقه السابق وعدوه الجديد والوحيد)، مبرزة بذلك التيمة نفسها التي اعتمدت عليها معظم الكتابات الأنثوية السابقة، آلا وهي استيلاب حضورهن أمام تواجد الذكر، ثم تتوالى الأحداث في المتن الروائي، تتوقف الرواية لرصد مواقف استباقية محققة تنتقم فيها الأنثى من الذكر (انتقام رهام من فادي ابن علي الحسن)، «وجدت في تلك الماسات عونا جيدا لبداية تجارة رابحة تليق بسيدة أعمال ناجحة، وعندما ستلتقيه في أزمان قادمة، عندما يعود من لندن حاملا شهادة كبيرة، وأحلاما

[1]– طفلة السماء، ص: 15.

[2]– المصدر نفسه، ص: 147.

[3]– صلصال، ص: 96.

كبيرة عن مشاريع ما يزال يخطط لتنفيذها»[1]. مؤكدة على الصورة الجديدة التي تعيشها المرأة المعاصرة والتي تحتل كل المناصب القيادية.

هكذا نجد تحققا لهذا الاستباق من خلال وصول رهام إلى مكانة أعلى "سيدة أعمال" منتقمة من "علي الحسن" وولده "فادي"، استباقطرح قضية منافسة الأنثى للذكر، ومدى قوتها في صنع هزيمته مسترجعة حقها، ووجودها الذي سيطرت عليه «الأحزان والمآسي والانكسارات الخائبة»[2]، وهي رؤية تنطبق على الواقع الأنثوي العربي، وتقديم هذا الاستباق في قولها: «وأي حزن ينتظره للأيام القادمة. ربما يكون عذابه ضربا من الوهم القاتل»[3]. الحزن الذي ستخلقه رهام فقط، التي لم يكن علي الحسن يتوقع أنها ستمثل خطرا على حياته وتدخله متاهات الوهم القاتل، هذا المقطع السردي يوحي للقارئ أن الكاتبة ركزت في رواياتها على «الرجل والمرأة واستعراض صراعهما الجدلي، ورصد علاقاتهما الشعورية واللاشعورية الخاضعة لقانون المد والجزر»[4].

انتقالا إلى رواية "لها مرايا" نجد مجموعة من الاستباقات ارتبطت بشخصية "سعيد ناصر" و"ليلى الصاوي" و"علي الصاوي"، فجاءت الاستباقاتالأولى متعلقة بشخصية "سعيد ناصر" في حادثة موت رئيس سوريا "حافظ الأسد". تقول الساردة في أول محكي يخص سعيد ناصر: «كان من المستحيل تخيل أنه سيموت يوما، ربما تخيل ذلك لكنه كان جازما بأنه سيرحل قبله، ولن يشهد اللحظة التي تجعله يصدق أنه غاب إلى الأبد، كان مؤمنا أنه لن يموت»[5].

فنجد هذا الاستباق غير محقق لأن سعيد ناصر فقد زعيمه، وفقد مكانته ومن يحميه برحيل الرئيس السوري، وتصوير نفسية الشخصية من قبل الساردةووضعها في صورة مهزومة، أي تقديم الوضع الجديد لرجال السلطات العليا في البلاد العربية الذين يحتمي بعضهم البعض بقوتهم وجاههم في تحقيق مصالحهم الشخصية، مجسدة نتائج الوقائع التي حدثت في سوريا، مفسرة شخصية سعيد ناصر انطلاقا من حادثة موت الرئيس من جهة، ومميطة اللثام عن صورة الرئيس في الأنظمة العربية الحاكمة من جهة

[1]– المصدر السابق، ص، ص: 106، 107.

[2]– جميل حمداوي: خصائص الكتابة النسائية في القصة القصيرة جدا، ص: 47.

[3]– صلصال، ص: 113.

[4]– المرجع السابق، ص: 48.

[5]– لها مرايا، ص: 12.

أخرى، فهو يعد بمثابة إله عند الذكر، والمرجع الأساسي الذي لا يجب أن نحيد عنه، وتصوير تبعية جنسه، وتقديم دلالات تأويلية لما سيحدث مستقبلا وتعرية واقعه الانهزامي الذي لم تكشف عنه الرواية إلا في الصفحات الأخيرة.

لكن رؤيتها الاستشرافية بدت واضحة المعالم أكثر في نص "تقاطع نيران" بحيث تتعدد الاستباقات المتنبئة لمستقبل سوريا، وتوظيف علامات لغوية تعرض فيها ما سيؤول إليه الواقع السوري المعاصر في خضم الحرب التي تعيشها، ورصد الواقع الأنثوي الثائرالذي كان له دور كبير في رصد معالم هذه الحرب، وذلك من خلال عرض سيرتها الذاتية والتي جاءت بضمير المتكلم، هذا الأخير الذي يعد «أحسن ملائمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات، والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل، ولا سيّما إلى وضعه الراهن»[1].

في خضم الأحداث المتأزمة تقدم الساردة سيرتها، يظهر مقطعا استباقيا تطرح من خلاله القوة ومحاولة العيش والتمسك بالحياة تقول: «وإني سأتمسك بالحياة إلى هذا الحد من الخوف، الخوف من ماذا؟ كيف يخاف الناس هنا؟ الناس لا يعرفون أنهم يعيشون الخوف»[2]. حمل دلالات مفتوحة أمام القارئ، صنعتها التساؤلات التي قدمتها الروائية، من خلال محاولة ضبط واقع الأنثى المتحدية لظروفها التي فرضها عليها الذكر والواقع المعاش للتمسك بالحياة، لأن الموت أصبح شيئا طبيعيا في بلدها ولبنات جنسها.

مواصلة طرح ثنائية الحياة والموت؛ فالحياة أصبحت من الأمور التي يجب أن تسعى إليها الأنثى، أما الموت تقول«لم أعد أخاف الموت ! نحن نتنفس الموت. أنتظره مع سيجارتي وقهوتي بهدوء، أفكر أني أستطيع التحديق في عين قناص على سطح بناء، أحدق فيه دون أن يرف جفن، أخرج إلى الشوارع وأحدق في أسطح الأبنية بهدوء وأمشي. أتجاوز الأرصفة وساحة المدينة، وأفكر أين يمكن أن يكون القناص الآن»[3].

---

[1]– جيرار جنيت: خطاب الحكاية "بحث في المنهج"، ص: 76.

[2]– تقاطع نيران، ص: 10.

[3]– المصدر نفسه، ص: 13.

والتأكيد على أنّ الأنثى واجهت الموت من قبل؛ موت صنعته السلطة الذكورية وكان موتا رمزيا، ليليها بعد ذلك الموت الذي صنعته يد النظام السوري، ليتكامل بذلك مع السلطة الذكورية القاتلة، فتستشرف الساردةهنا مصير الأنثى المحكوم عليها بالموت والذي لم تعد تخافه. ورصدالواقع السوري الذي كانت الطائفية فيه عنوانا لكل مجزرة تقام، وما قدمه الإعلام المضلل من آراء شوهت صورة سوريا أمام الدول العربية وشتتت أراضيها، وشردت أبناءها.

ويظهر تقديم محكي آخر تستشرف فيه تمجيد التاريخ لوقفة الأنثى السورية التي حملت لواء الدفاع عن أهلها ووطنها تقول: «هنا سيذكر التاريخ، بعد أزمان، أن بشرا قتلت واقتيدت إلى السجون، وأن نساء خرجن للدفاع عن أزواجهن وأولادهن، وأن أطفالا صرخوا وأن دماء سفحت على الطرقات»[1]. جاء هذا المقطع مؤكدا على أن الأحداث السورية ستصبح حكاية يخلدها التاريخ بعد أزمان، وكأنه إشارة من الروائية بأن الحرب في سوريا ستطول وتحتاج أعوام أخرى لكي تنتهي آثار الدماء والتشرد والعويل.

محاولة في نصها هذا تحليل الحاضر والبحث عن الرؤية المستقبلية التي يتضمنها وتقديم تمهيد للأحداث المستبقة، فاستباق سمر بأنه سيطول تؤكد عليه من خلال رؤيتها«إشارات الحياة التي أخبرتني أن الوضع في سورية سيستمر طويلا، وأن هناك الكثير من الموت والقتل والدم، سيحصل قبل أن يسقط النظام»[2]. استباق محقق لأن سوريا من (2010) إلى يومنا هذا وفتائل الفتنة والحرب لم تنطفءفيها بعد، وهذا التحقق الذي جاء على مستوى النص يعادله تحقق على أرض الواقع ، ومن هنا يمكن الوقوف عند عتبات هذا الاستباق بأنه صورة واقعية لما يحصل في سورياوالساردة بهذا الطرح «تنمط الإنسان السوري كضحية أو بطل، وتغرق في هجاء الدكتاتورية راسمة صورة موازية للواقع»[3].

مستشرفة في مقطع آخر أن كل شيء سيزول، وهذه المأساة التي تعيشها سوريا، وكان لها (الأنثى) دورا فعالا فيها ستبقى راسخة، تقول: «ستمر هذه الأيام العصيبة. ستذكرها ابنتي مثل قطعة دانتيلا ممزقة في خزانة، ستخبرني الصديقات الجميلات أني كنت أتعثر في مشيتي مثل شخصية كرتونية، سأظل أدور

---

[1]– تقاطع نيران، ص: 38.

[2]–المصدر نفسه، ص: 52.

[3]– راما نجمة وآخرون: عن العمل الثقافي السوري في سنوات الجمر، تق: سلام الكواكبي، دار ممدوح، دمشق– سوريا، ط1، 2010، ص: 78.

في الشوارع قلقة، ملتاثة، خائفة، أقضم أصابعي، وسأذبل مثل نبتة برية في الجبل، وأنا أتابع موتكم الغالي، ولكني بعد سنوات، سأكون أكثر انحناء، وأنا أمشي. في كل يوم أنحني لكم أيها السوريون الشجعان، وسأظل أنحني حتى تلامس شفتاي التراب الذي تصنعه بقاياكم الطاهرة»[1].

هذا المثال تم عرضه كتمهيد أو إشارة للإطاحة بالنظام السوري التي يترأسه بشار الأسد بعد فترة ليست محددة(بعد سنوات) من النضال والكفاح والخسائر ستسطع الشمس على سوريا، وتتحرر من كل أزمة تمر بها، وتبقى الأنثى روحها فداء لأرضها ووطنها وفي خدمة شعبها. لتكون بذلك أنثى وثائرة لا يهمها من الحياة إلا تحرر أرضها، وحفظها للتاريخ الذي تدين له بحياتها، وتقديم هذا الاستشراف في مقطع استباقي آخر:«أنا الرواية الأكثر حقيقة التي سأكتب عنها في يوم من الأيام، إذا قدر لي العيش. أنا من سأحتفظ بكثير من الأسرار عن العوائل العلوية التي انحرفت من مسارها الديني، وخرّبت الطائفة العلوية»[2].

ولم تتوقف الساردة عند هذه المقاطع الاستباقية فقط، لقد تضمن النص مجموعة كبيرة من الاستباقات تعلقت بخطر النظام السوري المتخفي وراء طائفته وأجهزته الأمنية، وهو ما جاء على لسان الشخصية«سيقول لي صديق من بانياس بعد أيام، إن ما حدث لم يكن كذلك، وإن بعض الرجال خرجوا للتظاهر، ورددوا هتافات سلمية عن الحريات، بلا أي شعارات طائفية، ظهرت مجموعات وأطلقت الرصاص، وقتلت العديد منهم، واقتيد الباقي إلى السجون، وحوصرت البلدة»[3]، رؤية تم فيها التأكيد على الحالة التي سيكون عليها المتظاهرين بعد رفع مطالبهم السلمية وتحقق وجهة نظر زميلها، لأن بانياس أصبحت محتلة من قبل النظام.

كما تتضح أهمية هذا الاستباق على مستوى الرؤية السردية من خلال وضع النظام في صورته الحقيقية، وبداية شرارات الثورة السورية والتأكيد على أن«المجتمع يعيد التعرف على نفسه ويعيد ترتيب ذاته من جديد، أناس عاديون احتلوا الساحات فعليا ومجازيا(...) في ظل تراجع كل ماهو مركزي أمام

[1]– تقاطع نيران، ص: 64.

[2]– المصدرنفسه، ص: 101.

[3]–المصدر نفسه، ص: 33.

الهامشي والصادم الشعبي»[1].ومحاولة خلق سوريا جديدة بعيدة كل البعد عن الاستبداد السياسي محاذاة في ذلك لكل من ثورة تونس، مصر وليبيا، خاصة وأن حراك تونس كان له الدور الأكبر في بداية الاعتصامات السورية، وبدأ الشارع ينضج ويتحرك وبدأ سقف المطالب يعلو، وازدياد حركة الاحتجاجات وتواصل القمع الأمني لها[2].

وكأن الساردة تعتمد على الاستباق في نصها هذا لتعرض خيبة الماضي وتوتر الحاضر والقلق من المستقبل الذي ينتظره شعب بأكمله، «مستقبل يرجونه ويخافون منه في آن واحد»[3].لأن النظام الحاكم يفرض سيطرته ويدعمها بأجهزته الأمنية، ولا يمكن للشعب السوري أن يخرج من عباءته وتصرح به«لست مؤمنة أنهم سيتنازلون عن الغنيمة التي ينتظرونها من هذا البلد ببساطة، سيحاربون حتى الرمق الأخير، حتى لو حوّلوا سورية إلى قبر كبير، لهم وللشعب أيضا»[4]، توقعها الذي عرضته في 2012، بخصوص الحرب السورية مازال مستمرا، والنظام لم يتخل بعد عن سياسته الاستبدادية في قتل الشعب السوري واستمرارية الصراعات الطائفية والفكرية والسياسية بين قطبي الحاكم والمحكوم.

إن الاستباق الذي خصت به الساردة واقع سوريا لم يقتصر على الشعب فقط، بل ركزت من خلاله على وضعها كمواطنة سورية وصحفية ومقاومة وخائنة للطائفة العلوية على حد قولها، وهي رؤية قدمها لها أحد الشباب السوريين في حوارها معه، «هل تعتقدين أنك وبسقوط نظام بشار الأسد، ستعودين إلى حياتك الطبيعية في الساحل؟ أنت مخطئة، الكل يعتبرك خائنة، ويلزمك سنوات حتى تستعيدي طمأنينة المجيء إلى هناك»[5].

جاء هذا الاستباق ليرسم المسار الحياتي لسمر يزبك المحكوم عليها بالموت إن عادت مرة أخرى إلى مسقط رأسها جبلة، وأنه لايمكن لها أن تواصل حياتها بشكل طبيعي حتى بعد سقوط نظام بشار الأسد الذي سيترك مخلفاته وعيون تترصد هذه الصحفية التي وقفت لهم بالمرصاد، وخانت طائفتها من أجل الوقوف في صف الحق والحرية، فالتساؤل: هل تعتقدين أنك وبسقوط نظام بشار الأسد، ستعودين إلى

[1]– راما نجمة وآخرون: عن العمل الثقافي السوري في سنوات الجمر، ص: 76.

[2]–تقاطع نيران، ص: 229.

[3]– هيثم الحاج علي: آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية في الستينيات، ص: 279.

[4]– المصدر السابق، ص: 132.

[5]–المصدر نفسه، ص: 214.

حياتك الطبيعية في الساحل؟ تتضح من خلاله الأحداث الماضية التي عاشتها الشخصية من قبل النظام والتهديدات التي لحقتها، فالإجابة عنه كما طرحها الشاب تستلزم سنوات، تمنح القارئ إشارة نحو مستقبل هذه الساردة، التي تعيش حاضرها في مرحلة نفي خارج وطنها الذي تحملت من أجله الكثير وتؤكد أنها في انتظار القادم «وأنا في انتظار الأيام القادمة كي أعيش الرماد، أو أرى مرآتي الجديدة»[1]، رؤية استشرافية مفتوحة تعرضها سمر يزبك، منتظرة فيها الأيام القادمة وحياتها ستتحدد وفق ما ستعيشه سوريا، إما سقوط النظام وإعادة حياة مابعد النظام، أو بقاء الأسد واستمرارية سياسة الاستبداد.

طرح استباقي للزمن الآتي مع عرض صورة مستقبلية لواقع سوريا المعاصر وكيف سيكون بعد فترة طويلة، معلنة بذلك عن نفسية شخصياتها الروائية الأنثوية، وعرض طريقة تفكيرها التي تراوحت بين التقليد والتجديد، ومن خلال هذه الدراسة التي تم فيها عرض تقنيتي الاسترجاع والاستباق في أعمال سمر يزبك، يمكن القول بأن حضور تقنية الاسترجاع شغلت حيزا كبيرا فيها، بحكم الماضي الذي تم تقديمه، سواء كان هذا الماضي يخص الشخصيات الأنثوية، أو ماضي سوريا القديم والمعاصر من الناحية التاريخية، وخاصة رواية "طفلة السماء" الذي امتد فيها الاسترجاع إلى الفصول الأربعة، مقدمةوعي الذات بزمنها الماضي ومحاولة استشراف مستقبلها بنسبة قليلة جدا.

في حين ظهر الاستباق في النصوص الروائية بشكل متقطع وسريع وإشارات لم تشغل حيزا لغويا كبيرا، فكانت المقاطع الحكائية المستبقة مقدمة رؤية تأويلية كان فيها الاستباق المحقق نادر جدا مقارنة باستباقات غير محققة، لكن تظهر الاستباقات بصورة أوضح في نص تقاطع نيران الذي جاء معبرا عن الواقع السوري والعربي معا.

2. وتيرة السرد / المدة: "La durée"

تعتبر هذه الآلية من أهم الآليات المهتمة بالزمن، والمساهمة في سرعة الأحداث السرديةأو إبطائها في النص الروائي، وهي تقنية تعنى بالعلاقة «بين مدة الحكاية وتقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام، والشهور والسنين، ومدة النص التي تقاس بطول النص والسطور والصفحات»[2].

---

[1]–المصدر السابق، ص: 302.

[2]– جيرار جنيت: خطاب الحكاية "بحث في المنهج"، ص: 124.

ولا تقتصر هذه المدة على صنف واحد فقط، وإنما تتجاوزها إلى صنفين اثنين، الصنف الأول يختص بتسريع الأحداث السردية والثاني يرتبط بتعطيلها، إذ أن «من وجهة نظر المدة يمكننا أن نقارن بين الزمن الذي من المفروض أن يمتد فيه الفعل الروائي المقدم وبين الزمن الذي نحتاجه لقراءة الخطاب الذي يستدعيه هذا الفعل والواقع أن هذا الزمن الأخير لا يسمح لنا بقياسه بدقة، وسنضطر دوما إلى الحديث عن نسب تقريبية»[1].

ولا يمكن استخدام هذه التقنيات دون التعرض إلى الآلياتالحكائية المختلفة، التي تساهم في تنظيم الإيقاع الزمني، والتي حددها "جيرار جينيت" على أنها أربع تقنيات أو حركات سردية تتمثل في: الخلاصة والحذف يساهمان في تسريع السرد، والمشهد والوقفة تكمن وظيفتهما في إبطاء العمل السردي، لتصبح بذلك الوتيرة السردية معتمدة على مظهرين أساسيين هما: تسريع السرد وإبطائه[2]؛ أي «مثلما للسرد أحوال يسرع فيها [الخلاصة والحذف] ستكون له أحوال أخرى يبطئ أثناءها، أو على الأقل يخفف من سيره [المشهد والوقفة]، مما يصبغ على القصة وتيرة بطيئة تظهر لنا بوضوح في المشاهد المعروضة، أو في الوقفات الوصفية أو التأملية»[3].

انطلاقا من هذا القول سيتم عرض مظاهر تسريع السرد في الروايات المدروسة، وكيف استخدمت الروائية ثنائية الخلاصة والحذف من خلال التحليلات السردية الآتية:

أولا–آليات تسريع السرد:

1 – الخلاصة: "Le Sommaire"

تقنية زمنية تهتم بسرد الأحداث المتمثلة في سنوات وأشهر أو أيام وعرضها في فقرات حكائية قصيرة أو قصيرة جدا وتقديمها في قالب موجز، أي«استعراض سريع لأحداث من المفروض أنها استغرقت مدة

[1]– تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ور جاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 1987، ص، ص: 48، 49.

[2]–جيرار جنيت: خطاب الحكاية "بحث في المنهج"، ص: 103.

[3]– عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص: 162.

طويلة»[1]. واستخدمت الروائية الخلاصة نظرا لوظائفها المهمة، المحققة لغايات تخدم السرد والتي قدمتها سيزاقاسم في:[2]

- المرور السريع على فترات زمنية طويلة.
- تقديم عام للمشاهد والربط بينهما.
- تقديم عام لشخصية جديدة.
- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.
- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية، وما وقع فيها من أحداث.
- تقديم الاسترجاع.

من خلال دراستي هذه سأحاول الكشف عن مواطن الخلاصة، بداية مع رواية "طفلة السماء" التي قدمت فيها الساردة مجموعة من الخلاصات التي كان لها دور مهم في تسريع عملية السرد، فتأتي الخلاصة الأولى على لسان بطلتها نور«لم أستطيع تحديد مصدر تلك الصلابة التي انتابتني، وجعلتني قادرة على قضاء تلك الأشهر حبيسة البيت»[3]. وفي هذا المقطع يتوضح للقارئ مدى قوة الشخصية في تجاوز وحدتها والعقوبة التي فرضها عليها الذكر، والمتمثلة في حبسها بالبيت لأشهر عديدة، تلك الأشهر التي حددتها الساردة صنعت من "نور" شخصية جديدة، متمردة، على واقعها، والأحداث التي مرت بها لخصتها في محكي قصير عزز النصبأسلوب الحركية السردية.

تستمر الخلاصات المختزلة لفترات زمنية معينة عاشتها هذه الشخصية، تتمثل في قولها: «بعد يومين سافر في رحلته تلك التي امتدت أسبوعين، وعاد محملا بالهدايا، وكأن شيئا لم يكن»[4]. تم اختزال مدة أسبوعين بسطر واحد في النص، وجعل زمن الخطاب يمتد على زمن القصة، تعلقت هذه الخلاصة بوالد نور، مؤكدة على سياسة الإهمال التي يمارسها على الأنثى، غير مباليا بما فعله تجاه هذا الكائن الذي يمثل نصف المجتمع، وكأنها تقدم صورة للرجل العربي الذي لا يهمه من الأنثى سوى الرضوخ إليه،

[1]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 120.

[2]– سيزا قاسم: بناء الرواية، ص: 82.

[3]– طفلة السماء، ص: 30.

[4]– المصدر نفسه، ص: 33.

معتمدا على الموروث الثقافي في التبرير[1]. وهي نظرة تقليدية لايمكن للتوجهات النسوية المعاصرة أن تتقبلها.

في حين استخدمت الروائية خلاصات طويلة المدى في رواية "صلصال" والتي تمثل دورها في، «المرور السريع على فترات زمنية طويلة»[(2)]، عرضت من خلالها المسار الانهزامي للشخصيات الذكورية والأنثوية معا، فقد اختزلت الروائية مدة زمنية قدرت بثلاثين سنة دون تفصيل لما حدث في تلك الفترة تقول «أدركت لأول مرة، منذ ثلاثين سنة، سعادة الخفة، وما الذي يعنيه أن يرمي كائن حي عن قلبه إحساسا مزمنا بنخز إبر حادة بين ضلوعه»[(3)]، دون تقديم التفاصيل التي عاشتها "سحر النصور" والمتمثلة في الإحساس بالألم والمعاناة التي عاشتها بعيدا عن حيدر العلي والتي وصفتها ب(نخز إبر حادة)، «وهي تلم كل يوم، وعلى امتداد سنوات طويلة، إحساسا بالألم الذي كان ينتابها في أرق الليالي»[(4)].

ومن أمثلة الخلاصات طويلة المدى التي رافقت شخصية سحر النصور نجد، قول الساردة: «فإنها لم تفكر يوما بأن القلب الذي قتلته منذ سنين طويلة مضت، كان يتأرجح بين أزمان مختلفة، هربا من ولهه»[(5)]. تم في هذا المقطع اختزال فعل القتل الذي جاء عبر سنوات عديدة، والتي لم يتم تحديدها وإنما تركت مداها مفتوحا، مسقطة بذلك طرق القتل التي جاءت عبر هذه الأعوام والتي عاشها حيدر العلي ضمن أزمنة مختلفة صنعت منه شخصا مهزوما على جميع الأصعدة الحياتية، والذي أصيب بهوس الفروسية المزيفة و وشبه الجنون الذي أصابه بصيد اللاشيء واللعنة التي حلت عليه بسبب المجازر التي ارتكبها والده والإقامة الجبرية التي فرضها عليه رئيس البلاد لأنه لم يكن في مستوى النظام، موضحة هنا دور السياسة في قتل الروح البشرية وتحويلها إلى فراغ لانهائي.

معلنة في مقطع حكائي آخر وصف الأسى الذي عانت منه شخصية "دلاّ" نتيجة فراقها لرجل الأحلام "حيدر"، إذأن المرة «الأولى للأسى كانت منذ زمن بعيد، عندما فاجأها بعد طفولة القهقهات حين

[1]– خليل أحمد خليل: المرأة العربية وقضايا التغيير، ص: 96.

[2]– عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص: 167.

[3]– صلصال، ص: 10.

[4]– المصدر نفسه، ص: 31.

[5]– المصدر نفسه، ص: 11.

جاء يزورها، الأسى الذي لم تعرف رفيقا سواه»[1]. هذه الخلاصة اختزلت الأسى الذي عاشته شخصية دلا منذ زمن الطفولة، والتي تقدمها الساردة على أنها ابنة الخوف، وغيرها من الخلاصاتالتي لخصت الواقع الانهزامي لشخصيات هذه الرواية.

أشارت رواية "لها مرايا" إلى خلاصات قصيرة وأخرى طويلة المدى، ففي خضم الحديث عن شخصية سعيد ناصر واسترجاعه لما فيه، تمر الساردة على فترة زمنية قدرت بستين سنة تقول: «يراها تماما كما كانت منذ أكثر من ستين سنة؛ بنتا صغيرة تركض حافية وجديلتاها تسبحان معها»[2]. ويسترجع من جهة حادثة أخته التي توفيت وسقطت من أعلى الجبل، وتلخيص تلك الحادثة التي يصعب على الشخصية استعادة تفاصيلها من جهة أخرى، وخلاصة أخرى في قولها«وعلى امتداد سنوات طويلة لم يحاول محاكمة نفسه»[3]، جاءت مسقطة كل الأحداث والوقائع التي حدثت في السنوات التي مضت؛ أي تلخيص مدتها في كلمة سنوات طويلة والتي عاشها سعيد ناصر في حضن الرئيس حافظ الأسد الذي اكتشف في وجوده قوته،والعيش تحت جناحه متلقيا أوامره فقط.بحيث لم يسمح له أن يحاكم نفسه في حضوره إلا بعد موته.

تتواصل عملية اختزال الزمن بانتقال الساردة من زمن قريب إلى زمن بعيد جدا تتحدد فيه حيوات ليلى الصاوي تقول على لسان ليلى: «المذبحة التي متنا فيها أنا وأنت في حلب قبل مئات السنين»[4]، اختزال فترة زمنية بعيدة جدا منذ أزمان قديمة قدمتها الساردة في كلمة "مئات السنين" بحيث أنها تجاوزت كل تلك الأحداث التي جرت في تلك الفترة الطويلة جدا، مقدمة المحنة التي عاشتها شخصية ليلى في حيواتها السابقة، وغيرها من الخلاصات طويلة المدى التي تضمنتها هذه الرواية.

أما نص "تقاطع نيران" وردت فيه خلاصات تعلقت بالثورة السورية المعاصرة، ولم تكن بالكم الهائل مقارنة بالنصوص الأخرى التي قدمتها الروائية؛ لأنها حاولت في هذا النص تقديم الواقع السوري بكل حذافيره وتفاصيله بدل اختزاله، تقول الساردة: «كنت قررت عدم المرور من هذا المكان، بعد ما حصل

---

[1]– المصدر السابق، ص: 16.

[2]– لها مرايا، ص: 78.

[3]– المصدر نفسه، ص 158.

[4]– المصدر نفسه، ص: 250.

منذ عدة أسابيع أمام وزارة الداخلية»[1]. لتعرض تفاصيل ما حدث أمام وزارة الداخلية، وإنما قامت باختزال تلك الفترة الزمنية في عدة أسابيع وغيرها، نظرا لتواجد مثل تلك الأحداث التي حدثت بكثرة على مستوى النص والواقعمعا.

وتظهر خلاصة أخرى طويلة المدى مفادها كالآتي: «معظمهم كانوا معتقلين سابقين قضوا سنين طويلة في السجون السورية»[2]، جاءت كلمتي سنين طويلة، معبرة عن المعاناة التي قضاها الناس في السجون وفي الظلمات الموحشة بداية من نظام حافظ الأسد وصولا إلى النظام المعاصر الذي يترأسه بشار الأسد، أما رواية "رائحة القرفة" لم تتضمن خلاصات كثيرة، بحيث أن كل النصوص جاءت استرجاعا لما مضى وذلك بالتفصيل دون اختزال، وعليه فإن الساردة قد مزجت بين الخلاصات قصيرة المدى وطويلة المدى، مما يظهر قدرتها في تشكيل الخطاب، والتحكم في وتيرة السرد، بحكم أن الروايات التي قدمتها سمر يزبك كانت مليئة بالاسترجاعات والبعض الآخر جاءت الخلاصة فيها بشكل طفيف.

2- الإضمار "L'Ellipse":

يعد واحدا من أهم التقنيات الزمنية المساهمة في تسريع عملية السرد، وقد ورد تحت مسميات مختلفة في مجال النقد الأدبي أهمها: "القفز، والفراغ، والإضمار، والقطع، والإخفاء، والثغرة" ويحدد على أنه «تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة، طويلة أو قصيرة، من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث»[3]، وتقديم دور مهم في تقليص حجم السرد وتسريعه، من خلال إلغاء بعض الأحداث الروائية.

هذه الآلية تتكون «من إشارات محددة أو غير محددة للفترات الزمنية التي تستغرقها الأحداث في تتابعها باتجاه المستقبل، أو في تراجعها نحو الماضي، والإشارات الزمنية منها الظاهر ومنها الضمني والمفترض، حيث يتنقل الراوي من فترة زمنية إلى فترة زمنية أخرى، دون تحديد الوقت الذي استغرقته هذه الفترة»[4]، وعليه فإن الحذف انطلاقا من هذا القول لا يقتصر على نوع واحد وإنما يتجاوزه إلى أنواع أخرى، فقد يكون حذف صريح، أو يكون حذف ضمني لا يفهم إلا من سياق السرد، فالأول يعرف على

---

[1]- تقاطع نيران، ص: 16.

[2]- المصدر نفسه، ص: 65.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 156.

[4]- محمد عزام: فضاء النص الروائي، دار الحوار، اللاذقية – سوريا، ط1، 1966، ص: 125.

أنّه«إعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح، سواء جاء ذلك في بداية الحذف كما هو شائع في الاستعمالات العادية، أو تأجّلت الإشارة إلى تلك المدة إلى حين استئناف السرد لمساره»[1].

في حين النوع الآخر كما يسميه جيرار جينيت الحذوف الضمنية، يتم التعرف عليها واستخلاصها من خلال مؤهلات القارئ، والتي« لايصرح في النص بوجودها بالذات، والتي إنما يمكن للقارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية»[2]، بحيث «يصبح جوهر الممارسة الروائية لأنهم يجعلون منه ديدنهم في سرد الأحداث ويعولون عليه لإقامة التسلسل المنطقي للمتواليات الحكائية أكثر من اعتمادهم على الاسترسال الزمني»[3]. وهو النوع الأكثر استخداما في الروايات الجديدة عكس الروايات التقليدية التي تستخدم النوع الأول الحذف الصريح.

وينقسم إلى حذف محدد وغير محدد، وحذف افتراضي، ومن خلال دراستي لروايات سمر يزبك يتضح أنها وظفت الحذف بأنواعه في نصوصها الروائية، متراوحا بين الحذف المحدد، وغير المحدد، والضمني.

2. 1- الإضمار المحدد "*L'Ellipse déterminé*":

جاء هذا الحذف بصورة معلنة، حيث استخدمت الروائية عبارات موجزة جدا تشير إلى المدة المحذوفة على مستوى الحكاية، كأن تختزلها في الكلمات الآتية: بعد انقضاء أسبوع، بعد مرور سنة، مضيّ عدة أيام، بعد سنة، بعد مئات السنين...إلخ، وقد ورد في الروايات المدروسة، كالآتي:

الرواية	الصفحة	مقاطع من الإضمار المحدد	الدلالة
طفلة السماء	05	«أدركت بعد زمن طويل أن تطرفي وجمودي في حب سالم لم يكن حقيقيا كما اعتقدت. كان هروبا من سطوة أبي».	عرض واقع الأنثى الذي تعيشه في ظل
	15	«عاد بعد عدة أشهر وكنت في أحشائها».	
	45	«بعد أيام كان يتوجب علينا ترك بيت الضيعة أيضا، لأن الدولة حجزت عليه».	

[1]- المرجع السابق، ص: 159.

[2]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية "بحث في المنهج"، ص: 119.

[3]- المرجع نفسه، ص: 163.

	48	«بعد أيام تفحصت البيت القديم، وكانت المفاجأة، جنة من الزهور البنفسجية والسنابل اليابسة وزهور عباد الشمس التي بلون الأرائك».	سيطرة الآخر.
	51	«مات خالي بعد أسبوع من خروجه بسكتة قلبية (...) بعد موت خالي بشهر غادرت زوجة خالي الفرنسية البلاد».	
	93	«بعد أيام طلب مني عادل تسليم رسالة للرجل المسن، الأعرج، ذي السمرة الداكنة، الذي التقيته سابقا».	
صلصال	13	«بعد مرور أكثر من ثلاثين سنة على هجرة عائلتنا، تستطيع أن تقول له كم افتقدته».	تضمنت مقاطع الحذف هذه تعلق الأنثى بالذكر رغم الخيبات التي عاشتها بسببه.
	17	«عندما خرجت مع زوجها بعد سنتين من زواجهما إلى المدينة، وخطّت برجلها إسفلت الشارع، كانت ترتجف، وتسعل، وتبعث بأطراف منديلها الأسمر، كان اللقاء الأول مع عالم خارج حدود ضيعتها».	
	23	«فإن ذلك لم يجعلها تكف عن الخفقان لتلكما العينين اللتين قابلتهما بعد أكثر من ثلاثين سنة».	
	104	«بعد أيام من البكاء والصمت، تعاركت رهام وأمها لأيام عدة. لم تترك الواحدة منهن أي لقب قبيح إلا نعتت الأخرى به».	
لها مرايا	28	«وعلى مرور سنوات صارت علاقة ماري بليلى الصاوي هوسا لا تحسد عليه ماري، لأن كل رفيقاتها كنّ يتغامزن عليها، خاصة عندما يمر بعض الوقت، وتغيب فيه ليلى، وتفقد ماري حظوتها عند السيدة ميرنا».	تضمنت بعض الدلالات التي ارتبطت بالأنثى لحظة دخولها السجن، وعلاقة الرئيس بأفراد منظومته.
	29	«وكانت الوحيدة التي فعلت ذلك، بعد مضي أكثر من سنتين على وجودها في السجن».	
	76	«بعد مرور ثلاثة أشهر طلب سعيد مقابلته، فرفض الرئيس بداية، وكان حينها مشغولا بالترتيبات الجديدة، فطلب ثانية رؤيته على وجه السرعة».	
	116	«لا يشعر بدهشة الخروج من السجن، بعد ثلاثة سنوات».	

	118	«بعد شهر واحد على خروجه من السجن، تركها وذهب إلى القرية، يحمل صندوق جدهما».	

انطلاقا من هذه المقاطع السردية التي مثلت الحذف المحدد والذي ورد في كل من رواية: طفلة السماء، وصلصال، ولها مرايا؛يتضح أن الساردة قفزت خطوات زمنية طويلة قدرت بالسنوات والأشهر والأيام، ففي المقاطع الحكائية التي تضمنتها رواية طفلة السماء، يتضح إضمار أشهر من الأحداث، وتجاوز أحداث أخرى دون التطرق إليها بأي شكل من الأشكال، مسقطة مرحلة زمنية دون الإشارة إلى تفاصيلها، والهدف منها تسريع عملية السرد وعرض الأحداث المهمة فقط.

في حين تجاوزت سنوات عديدة في رواية "صلصال" و"لها مرايا" وجاءت كلها متعلقة بالأنثى خاصة في رواية "صلصال"، وهو قفز سارعت من خلاله إلى عرض حاضر الشخصيات الأنثوية بعد زمن الهجران، والسفر، واللقاء الأول، والزواج، مركزة على هذه الأزمنة بالذات لأنها تشكل ماضي وحاضر ومستقبل الشخصية الأنثوية، وذلك بغية عرضها لثنائية الهزيمة التمرد والنجاح الذي عاشته شخصية رهام في صلصال، والنمطية التي حافظت عليها "دلاّ" كرمز للمرأة التقليدية، في حين خصصت مقاطع الحذف في "لها مرايا" للشخصية الذكورية المتمثلة في "سعيد ناصر" و"علي الصاوي" لتصل بنا إلى غاية أساسية تمثلت في تجاوز تلك الفترات الزمنية لعرض واقع الشخصية الذكورية المنهزمة.

2.2- الإضمار غير المحدد "*L'ellipse indéterminée*":

تكون فيه الفترة الزمنية المضمرة غير محددة، فلا تصرح الساردة بها، ويبقى تحديدها راجعا إلى مدى قدرة القارئ، «فتكون فيهالفترة المسكوت عنها غامضة ومدتها غبر معروفة بدقة(...) مما يجعل القارئ في موقف يصعب فيه التكهن بحجم الثغرة الحاصلة في زمن القصة»[1].فجاءت هذه التقنية في روايات سمر كالآتي:

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 157.

الرواية	الصفحة	مقاطع من الإضمار غير المحدد	الدلالة
طفلة السماء	20	«وتذكرت أيام الطفولة عندما كان يغرق لساعات بين كتبه، قبل أن يقترب من تحوله النهائي إلى حياته الحالية».	اختزال الأحداث، والتركيز على الواقع الذي أصبحت عليه الشخصيات الذكورية بعد المدة المحذوف؛ واقع متسم بالموت والانهزامية.
	45	«سأعود بعد فترة قصيرة. وعادت... لكن لتلقي نظرة الوداع الأخيرة على جثمان ابنتها».	
	48	«أما والدي، وبعد خروجه فجأة من السجن، فقد بدا أكثر شيخوخة، لكنه لم يفقد أبدا أنفته واعتزازه بشخصه».	
	79	«وبواسطة علاقاتهم الكثيرة مع رجال منفذين استطاعوا استدعاء علي بسرعة، على الرغم أنه لم يكن مرّ وقت طويل على تطوعه للخدمة في أجهزة الأمن».	
صلصال	79	«كان هناك زمن فاصل، زمن صعب ومقيت، بين الأيام الأولى لرحيل حيدر، وقدرة سحر النصور على تعود الحياة الجديدة كامرأة وحيدة في مدينة لم تعرف عنها الكثير».	إخفاء واقع الأنثى الذي عاشته بعيدا عن الذكر.
	146	«كم استغرقت وأنا على هذه الحال؟ لم أتبين الزمن. كان الألم الذي عاناه أبي شديدا».	
لها مرايا	42	«بعض من شيوخ ذلك الزمان كانوا أشبه بعلماء يقضون أوقاتهم في القراءة والعبادة مثل أئمة المتصوفين».	حذف فترة زمنية محددة تم فيها اختزال الظروف التي مرت الطائفة العلوية التي تنتمي إليها ليلى الصاوي.
	118	«فقد غادرتها منذ زمن، وكانت عائدات الأرض تتلقاها من زميل لها في الجامعة هو ابن أحد الفلاحين الذين يستأجرون الأرض».	
	175	«بعد ذلك اليوم، بعنا أرضنا بأبخس الأثمان لنأمن حياتنا وبطش السلطان سليم الأول».	

وظفت الروائية هذا النوع من الإضمار بطريقة مقتضبة جدا عكس الحذف المحدد الذي وجد في نصوصها، استحضرت في طفلة السماء مواقف تعود إلى مرحلة الطفولة وأخرى إلى مرحلة السجن غير محددة الحذف، وعدم التصريح بها، ولكن القارئ يدرك أن "نور" تعود لأيام الطفولة؛ أي ما يقدر بحوالي عشرين سنة، وتجاوز الأحداث التي حدثت لوالدها أثناء دخوله إلى السجن، دون التطرق إلى الأسباب التي جعلت والدها أكثر شيخوخة، وغير محددة مدة السجن.

مستدعية محكي آخر في رواية صلصال، وظفت فيه تقنية الإضمار غير المحدد، متجاوزة زمن بأكمله، لتصل إلى سحر النصور وقدرتها على العيش دون حيدر العلي، ومردُّ هذا الإضمار هو أن الساردة حاولت تجنب الحالة التي عاشتها سحر النصور في غياب الذكر، وكأنها تحاول إخفاء واقع الأنثى الذي تعيشه بعيدا عن الآخر، متجاوزة نمطيتها مع عرض الصورة الجديدة لها، وهي التقنية نفسها التي وجدت في "لها مرايا" وتم اعتمادها في ثلاثة مقاطع حكائية فقط. والتي ساهمت في تسريع وتيرة الزمن والتقليل من تعطيل حركة السرد.

3.2- الإضمار الافتراضي" *Hypothétique*":

هذا النوع من الحذف لا توجد قرينة زمنية تدل عليه، ويعد من أصعب أنواع الحذف وأعقدها،«فليس هناك من طريقةمؤكدة لمعرفته سوى افتراض حصوله بالاستناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة مثل السكوت عن أحداث فترة من المفترض أن الرواية تشملها... أو إغفال الحديث عن جانب من حياة شخصية ما»[1].

ويتمظهر في روايات سمر يزبك بشكل مختصر، ابتداء من رواية طفلة السماء التي ظهر فيها وخاصة في الصفحات الأخيرة من الرواية، تقول الساردة أثناء حوارها مع أميرة وهي تشرح لها كيف استغل والدها جسدها وباعه بأبخس الأثمان «ولكنك... عفوا... أقصد...»[2]، ثم سكتت نور بسبب ما سمعته من أميرة ولم يستوعبه عقلها، بحيث اعتقدت أن أميرة هربت من والدها لتحمي نفسها وجسدها، لكن تكتشف ما هو أسوأ.

ثم تورد مقطعا حكائيا آخر تضمن حذفا افتراضيا، اختزلت فيه كلاما معينا، وذلك أثناء حديث البطلة نور مع عادل الصوفي تقول: «كان مذهولا من طريقتي في الكلام. لم يعتقد أني سأكون قادرة على الحديث بهذه القوة، بدا رجلا مفتونا وحالما وهو يغطيني بعينيه الواسعتين. (...)، وأنا أهمس: آسفة لما سببته لك من ألمو...»[3]، فنور كانت ستواصل حديثها لكن عادل الصوفي قاطعها، لأنه يعلم ما ستقوله.

---

[1]-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 164.

[2]-طفلة السماء، ص: 87.

[3]- المصدرنفسه، ص: 101.

تقدم في رواية صلصال من خلال كلام الشيخ العجوز:«سأودع حيدر...»[1]، إضمارا افتراضيا قطعت فيه جملة من الأحداث والكلام الذي كان سيقوله الشيخ عن حيدر العلي تلميذه وصديقه وابن قريته، لكن خوفه من رجال علي حسن منعه من ذلك وهذا ما جسدته الأحداث اللاحقة بعد هذا المقطع، أي حذف الخوف من المنظومة الاجتماعية التي تتسيدها الطبقية الإقطاعية والسياسية معا.

كما تستحضر مواقف أخرى في نص "لها مرايا" أثناء حوار ليلى الصاوي مع سعيد ناصر تقول الساردة على لسان سعيد: «هذا أمر لا يد لي فيه، أنت تعرفين أمن البلد و...»[2]. وهو عبارة عن إضمار افتراضي سببه الخوف من خسارة شخصية ليلى الصاوي، إن صرح لها بكرهه لجدها وأخيها وعائلتها كلها، فبعد التوغل في الرواية يفهم أن سعيد ناصر لم يكن قادرا على إكمال جملته والتوقف والاكتفاء بالسكوت، كي لا تضيع ليلى التي تمثل حياته كلها. وما يؤكده أكثر أن علي كان من أهل قريته، وذلك لقول الساردة: «أنت تعرف... أنت منا فينا و...»[3]، وتتواصل المقاطع السردية المتضمنة للحذف الافتراضي، وبالضبط بين الحوارات التي أقامتها الساردة بين سعيد ناصر وعلي الصاوي:

«ماذا قلت؟ التعبير عن أفكارهم؟ هل تقول التعبير فقط؟

– نعم التعبير. وأنت تعرف ما أعنيه. مجرد اختلاف في الرأي.. كانت نتيجته أن قمتم بحبسنا و..»[4].

هذا الانقطاع عن الكلام يدل على اختزال فترة زمنية معينة تمثلت في التعذيب الذي لاقاه علي الصاوي في السجن وغيرها من العقوبات التي عاشها في هذا المكان المغلق، وتجاوزتها الساردة (فقمتم بحبسنا و..) محاولة التأكيد على ما تم حذفه في قولها على لسان علي: «تريد إقناعي أني يجب أن أحتمي وراء حديثك هذا لأشعر بالأمان. أنت تعرف أكثر من غيرك أنكم لا تحموننا، أنتم تحتمون بنا. أنت وأنا نعرف..»[5].

---

[1]– صلصال، ص: 119.

[2]– لها مرايا، ص: 140.

[3]– المصدر نفسه، ص: 147.

[4]– المصدر نفسه، ص: 149.

[5]– المصدر نفسه، ص: 150.

لتتواصل بعدها المقاطع المضمرة افتراضيا والتي تجسد المشاحنات بين سعيد ناصر وعلي الصاوي، فتظهر أحيانا بعض التحفظات كقول علي: «أنت من يعيد الدور الذي تهنا في الأرض من أجله.. من هو الخائن؟ أنت أم..؟»[1]. تم قطع الكلام لما ستسببه الكلمةمن خطر على حياته، وهي في الأصل مناقضات بين النظام والفئة المعارضة، أي حذف ما كان يمارسه نظام حافظ الأسد على المعارضين له بتعذيبهم ووضعهم في إطار الخونة، وغيرها من المقاطع التي ورد فيها إضمارا افتراضيا ولا يمكن عرضها كلها، والهدف الأساسي من ذلك يتمثل في تقليص زمن السرد وتسريعه، والحفاظ على جماليات النصوص الروائية، وعرض علاقة الشخصية بذاتها وتقديم صورة لسوريا في ظل نظام حافظ الأسد و الخلافات والعداءات والاختلافات الطائفية التي ميزت حكمه واستمرت مع حكم بشار الأسد.

ولم تعتمد الروائية على مظاهر تسريع السرد المتمثلة في الخلاصة والإضمار فقط، بل تجاوزتها إلى عناصر ساهمت في إبطاء عملية السرد والمتمثلة في تقنيتي المشهد والوقفة.

ثانيا- آليات إبطاء السرد:

1- المشهد: (*Scène*)

تعد هذه التقنية من أهم وسائل تعطيل السرد، فهي«عكس الخلاصة، فإذا كانت هذه الأخيرة اختصارا لأحداث عدة في أقل عدد من الصفحات، فإن المشهد عبارة عن تركيز وتفصيل للأحداث بكل دقائقها ولم لا ! وهو يتمحور حول الأحداث المهمة المشكلة للعمود الفقري للنص الحكائي»[2]. ولهذه التقنية بالذات دورا مهما في الحركة الزمنية للنص الروائي، وذلك من خلال تغييرها للإيقاع الزمني، «ينقل لنا تدخلات الشخصيات كما هي في النص أي بالمحافظة على صيغتها الأصلية»[3] فمن خلاله يتم عرض الشخصيات ومنحها فرصة إبداء رأيها، خاصة الشخصيات الأنثوية التي حاولت الروائية أن تمنحها فرصة للحرية من خلال تقنية المشهد ومن خلال الحوار بنوعيه المباشر وغير المباشر، داخليا وخارجيا، وعليه يؤكد حسن بحراوي أن للمشهد وظائف متعددة«فبوصفه وجهة نظر لغوية فإنّه سيكون للمشاهد الدرامية دور حاسم في تطور الأحداث وفي الكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات(...) حيث يعمل

[1]- المصدر السابق، ص: 155.

[2]- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص: 172.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 165.

بمثابة استهلال أو تذييل للنص الحكائي وتكون مهمته هي إحداث الأثر الدرامي الذي يسهل علينا فهم التطورات الحاصلة في الأحداث وفي مصائر الشخصيات»[1].

تضع هذه الآلية صورة متطابقة بين زمن الخطاب وزمن القصة، ليصبحا بذلك متساويين ومتطابقين على حد طرح حسن بحراوي، ومن ناحية أخرى «يغيب الراوي ويتقدم الكلام كحوار بين صوتين وفي مثل هذا الحال، تعادل مدة الزمن على مستوى الوقائع، الطول الذي تستغرقه على مستوى القول، فسرعة الكلام هنا تطابق زمنها أو مدتها. كأن القصّ مشهد نصغي إليه وهو يجري في حوار بين شخصيتين يتخاطبان، وبذلك يتساوى زمن القص مع وزمن وقوعه»[2]. وفيها يتوقف عرض الأحداث، وإعطاء الفرصة لتدخل الشخصيات، متجاذبة أطراف الحوار فيما بينها، بعيدا عن تدخل الساردة، ونظرا لكثرة المشاهدة الموجودة في الروايات المدروسة ارتأيت أن أوظف مشهد أو مشهدين من كل رواية فيتجلى في رواية "طفلة السماء" حديث دار بين الشخصية البطلة "نور" وشيخ قريتها كالآتي:

«وضع عينيه في عيني:

– يا بنيتي، ما يحدث قد يؤدي بك إلى الموت. عليك أن تعرفي أنك روح تائهة منذ أزمان قديمة، والآن لبست الجسد. حاولي أن تعطي لروحك فرصة أفضل لسكن الجسد، وحياة أجمل، وإلا فإنك تبعثين بروحك إلى أسفل السافلين.

[تواصل الساردة خطابها ثم تعود إلى الحوار]

– ما الذي تعنيه؟

– يعني الله يرضى عليك يا ابنتي لا ترهقي رأسك بالتفكير الكثير بما يحدث حولك فهذا من وساوس الشيطان.

– الشيطان ! هل تعتقد أني مجنونة.

[1]– المرجع السابق، ص، ص: 166، 167.

[2]– يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص: 127.

– لا، ولكن لكل روح دورها ولكل كائن حدوده. أعرف أنك بنت ذكية وسيكون لك مستقبل عظيم ولكن لا تتعجلي المعرفة. سأزورك دائما وأحاول أن أجيبك عن كل ما تريدينه. فقط تذكري أن جل ما يجب عليك أن تسعي إليه هو رضا أبوك أولا وأخيرا..»[1]

هذا الحوار الذي دار بين شخصية نور وشيخ القرية، يبدو وكأنه حقيقي يعرض ردود أفعال الشخصيات كما وردت دونما تصرف فيها، حيث بدت "نور" مستغربة من أقوال الشيخ وممتنة له في الآن نفسه، لأنه كان بمثابة الحامي لها من عائلتها (الأب وزوجة الأب).

يتم رصد مشهدا حواريا آخر يتخلله السرد، وهو عبارة عن حديث شمل الصراع على السلطة جاء بين الصديقين "علي حسن" و"حيدر العلي" وما دار بينهما في هذا المشهد الحواري:

«– في الصراع على السلطة، هنالك دائما هاملت، هل تعرف هاملت؟

وكان علي حسن يمط شفتيه، ويطلب من رفيقه المتابعة.

– هنالك هاملت مكرر، والتاريخ يثبت ذلك، ولكن هاملت في كل زمان ومكان، يحتاج إلى شكسبيره الخاص.

يصمت الرجل الآخر منتظرا من رفيقه إكمال حديثه، فيتابع حيدر، وهو شبه غائب عن الوعي:

– هل تركت فرصة لوجود شكسبيره أيها الرجل؟

– ماذا تقصد؟ هل أنت في إحدى هلوساتك المعتادة؟

[تواصل الساردة خطابها ثم تعود إلى الحوار]

– العلاقة التي تجمع بين الضحايا، هي العلاقة نفسها التي تجمع بين الضحية والجلاد. وأنت نفسك لم تعرف ذلك. أنا كنت ضحية حلمي، وأنت جلاد هذا الحلم، وقاتله ولكننا في النهاية، وحيدان. أنا وحيد

[1]– طفلة السماء، ص: 31.

بطريقتي، وأنت رغم زحام الناس حولك أشد وحدة مني. لأنك تخاف هؤلاء الناس. تذكر ذلك... وجودك قائم على الخوف من حرية البشر. هل تتصور بشاعتك وحدك؟

[تقطع الساردة هذا الحوار بخطابها ثم تعود له]

– ثمة من يقول، ولعله التاريخ المكرر لتجربة البشر في كل أنحاء الاستبداد، هل تعرف ماذا يقول؟

– ماذا يقول حيدر بك؟

– يقول: انتبه للناس وأنت صاعد لأنك سوف تلتقي بهم وأنت نازل»[1].

احتل الحوار في محتواه خمس صفحات، وكان عبارة عن رسالة موجهة إلى علي حسن من قبل صديقه حيدر العلي، مقدما صورتهما الانهزامية في السلطة وانهزام الذات، معلنا بشكل صريح أنه هو الضحية وصديقه علي حسن جلاده وقاتل أحلامه وحياته، مؤكدا على الوحدة التي يعاني منها كل واحد فيها ويعيشها بطريقة مختلفة، وهي تعرية للوضع الاجتماعي الذي تعيشه الشخصيات التابعة للسلطة فرغم الثراء المادي إلا أنهم يفتقدون إلى الثراء المعنوي، وحب الناس لهم.

تضع الساردة القارئ أمام زمن القصة الحقيقي، والتي تثبت من خلاله واقع الشخصيات الذكورية التي تعتلي المناصب العليا، فتتحول الصداقة إلى عداوة وانتقام، مساوية بذلك بين زمن القصة وزمن الخطاب،وعليه فإن الكاتبة لم تلجأ إلى تعديل كلام الشخصية المتحدثة فلا تضفي عليها أية صبغة أدبية أو فنية وإنما تتركه على صورته الشفوية الخاصة به[2].

أما رواية "لها مرايا" تضمنت مشاهد عديدة، جاءت فيها الحوارات على امتداد الصفحات؛ حوارات قدمتأفعال الشخصيات وردود أفعالهم. فكل مشهد فيه تجاوز الثلاث صفحات أو أكثر. وعليه سنحاول عرض بعض المشاهد منها كالآتي:

الحوار الذي دار بين سعيد ناصر وعلي الصاوي بخصوص السياسة وخيانة الوطن، وهذا ما نجده في هذا المحكي:

---

[1]– صلصال، ص، ص: 73، 73.

[2]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 166.

«– تدرس الطب؟

– نعم

– في السنة الأخيرة؟

– نعم.

– إذا، أنت ذكي وشاب حلو وابن عالم وناس؟

صمت علي. إنه يعرف ما الذي سيقوله؛ فقد سبق أن سمعه من قبل حتى حفظه:

– قل يا علي؛ كيف اجتمعت بهؤلاء الحثالة وصرت واحدا منهم؟

– أية حثالة؟

[تواصل الساردة خطابها ثم تعود للحوار]

– أنت تعرف أي حثالة أتحدث عنها؟

– لم يعد هناك من حثالة»[1].

استمر هذا الحوار على مدى ستة صفحات تخللتها بعض الخطابات السردية، حوار جرى فيه الكلام عن حالة من أرادوا التعبير عن موقفهم السياسي بكل حرية وجرأة والذين اعتبرهم سعيد ناصر حثالة، وهو تعبير عن رجال الدولة الرافضة لهذه الفئة من الناس التي حاولترسم مسار وطنها بعيدا عن تحكم رجال السياسة بهم وتحكم نظام حافظ الأسد في تلك الفترة بالذات،ورصد للواقع العربي الذي يقتل كل شخص يخرج عن إطار حكامه، ونعته بالمتطرف، وعليه إظهار الملامح الفكرية للشخصيات الذكورية التي تمتاز بالسلطوية وسيطرتها على بني جنسها.

ونلخص بعض الحوارات في صيغ محكية كالآتي:

– حوار بين ليلى الصاوي وسعيد ناصر تعرفه فيها على لقائهما الأول.[2]

[1]– لها مرايا، ص، ص: 147، 148.

[2]– المصدر نفسه، ص، ص: 170، 172.

– حوار دار بين ليلى الصاوي وأخيها "علي الصاوي"، حيث تجاوز ثلاث صفحات تضمنت رؤية علي لأخته وإقناعه هي الأخرى بحبها الكبير للمرايا.[1]

– مشهد حواري آخر جمع بين ليلى الصاوي وسعيد ناصر تجاوز ثلاث صفحات ورد فيه سيطرة الرجل على الأنثى، واستغلالها غصبا عنها، مثبتا بذلك فحولة المجتمعات العربية التي لا تظهر إلا على الأنثى الضعيفة.[2]وهذه المشاهد التي وردت كانت بمثابة وضعيات واقعية مفسرة لحقيقة ما يعيشه مجتمعنا العربي في مجال السلطة والتطرف من جهة، وتقديم الواقع الأنثوي الذي ما زال مكبلا بقيود الذكر من جهة أخرى.

وبالانتقال إلى رواية "رائحة القرفة" نجد أنها تضمنت في صفحاتها الأولى حوارات داخلية، دارت بين شخصية حنان الهاشمي ونفسها وكانت عبارة عن مونولوج داخلي هذا الأخير الذي يعد «كلام شخصية في منظر موضوعه تقديمنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لهذه الشخصية، دون تدخل المؤلف من خلال الشروح والتعليقات»[(3)]، ومن المونولوجات الداخلية التي تضمنتها رائحة القرفة، نجد حوار حنان وهي تهمس لنفسها أما المرآة قائلة:«لن أتحول إلى تمثال من الرعب. ستختفي أطرافي القذرة، وبعد قليل تنتهي من النمو في أي لحظة. كل ما علي فعله أن أتمالك نفسي.. أيتها القذرة؟ تضرب مرآتها العريضة في الحائط.

– أين كنت قبل الآن؟ أنا المرآة، ومن منا لا تعرف عن نفسها أكثر مما تعرفه الأخرى، لن يكون هناك وقت للحديث بعد هذه اللحظات.

– أعرف أني أتخيل، وكل ما يحدث هو حلم، ليس حلما. مجرد عرض مؤقت لعقلي الباطن.

[تقطع الساردة هذا الحوار بخطابها ثم تواصل]

[1]– المصدر السابق، ص، ص: 205، 209.

[2]– المصدر نفسه، ص، ص: 251، 254.

[3]– روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر وتق: محمود الربيعي، مكتبة الثبات، القاهرة – مصر، 1984، ص: 43.

– لم أطردها. لا يمكن أن أكون طردتها، ما تزال نائمة في غرفتها، تنتظر النهار لتبدأ عملها. تضرب المرآة بيدها. تحدق في العينين المحدقتين في المرآة، وتهز رأسها بعنف:

– لم أخرج من غرفتي. هذه صور تدور في رأسي المتعب»[1].

استمر هذا المونولوج على الصفحات الأولى من الرواية ، لتتجلى صفتي العشوائية وغياب المستمع، وهي من أهم السمات الأساسية للمونولوج الداخلي، فذات حنان الهاشمي في هذا المقطع الحكائي تسأل نفسها وتجيب عن أسئلتها منتقلة من سؤال إلى آخر ومن طرح إلى آخر، وهذه الأفكار التي تطاردها لا يقصد بها إمداد القارئ بالمعلومات مثلما نجده في مناجاة النفس، وتؤكد فيه عناصر عدم الارتباط والفيضان بغياب علامات الترقيم تماما، وبتقديم الشخصيات والأحداث التي تفكر "حنان الهاشمي" فيها، وبقطع فكرة بأخرى على نحو متكرر[2].

ثم تلتها حوارات أخرى جاءت بين السيدة نازك وحنان الهاشمي، عرضت فيها اللذة التي تقدمها لها العلاقة المحرمة، والمتمثلة في العلاقةالمثلية، ليتواصل حوارهما عن هذه اللذةمن خلال المحكي الآتي:

«– هن سعيدات. قالت لنازك، وارتشفت الفودكا.
– أكثر من السعادة. أجابت، وهي تحاول قراءة حنان.
– أحسنهن. قالت وهي تضع كأسها جانبها، وترمي برأسها باستلام.
– وهل تنقصك السعادة !! ليس هناك امرأة أحق منك بالسعادة.
– لا أعرف. أجابت حنان. تريد التفكير فيما قالت نازك،

ثم تابعت:

– كيف تكون السعادة؟ بالرضى؟ أن أكون راضية؟

– السعادة أن تفعل الأشياء التي ترغبها ببساطة، لكنها أكثر تعقيدا من ذلك، وأنت تعرفين أن أحدا لا ينال السعادة كما يرغب.

[1]– رائحة القرفة، ص، ص: 20، 21.

[2]– روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص: 46.

– من يرغبها !! أنا؟ أنت؟ هم؟ أجابت نازك ولفت حول حنان، وتفحصت تفاصيلها بدقة، مثل طير جارح سينقض على فريسته. كانت تأكلها بعينها، وحنان مسترخية لا مبالية.

– هل أنت واثقة أنها سعادتك أنت؟ ربما تكون سعادة مؤقتة، لكنها تبقى سعادة.. نضحك ونمرح ونسعد من نحبهم»[1].

تم من خلال هذا الحوار تقديم موضوع سعادة الأنثى في واقع محصن بسلطة الذكر، مشيرة من خلال قول نازك التي حصرت سعادة الأنثى في ممارسة المثلية، التي تعد تفريغا للمكبوت الأنثوي واستعلاء على الرؤية الذكورية، ومخالفة قوانين منظومته على حد رؤية الساردة، وهذا الطرح بقدرما هو فعل يتيح السعادة للأنثى في عالمها وتحكمها بجسدها بعيدا عن تحكم الذكر فيها، فإنه إدانة للذكورة والأنوثة معا في عالمنا العربي الذي لا يقبل بهذا النوع من العلاقات التي حرمها الدين الإسلامي، وغيرها من الحوارات التي تضمنتها هذه الرواية والتي جاءت تعبيرا عن المثلية في الواقع السوري خاصة والتي تنطبق على معظم الدول العربية التي تعيش هذه الظاهرة في الزمن الراهن.

أما نص "تقاطع نيران" فقد ورد فيه الكثير من المشاهد اختصت بشهود عيان من الثورة السورية، والذين عايشوا تلك الفترة، مقدمة فيه الروائية مجموعة من الحوارات التي خصت تلك الأوضاع، فجاء هذا المحكي كالآتي:

«كيف فتش الجيش البيوت؟

– دخلوا البيت في 4/12 وفتشوا البيوت بيتا بيتا، ولم يعثروا على أي سلاح.

– وما قصة لبس الأكفان التي خرج بها بعض المتظاهرين؟

– هذه حماسة زائدة لأن الناس صارت تفضل الموت على الذل، ولكني كنت أفضل من مدينة بانياس أن لا تقوم بمثل هذه المبادرة.

– هناك فصل جغرافي في مدينة بانياس بين حارات السنّة وحارات العلويين، ألم يتعاطف العلويون معكم، ألم يقفوا بجانبكم؟

[1]– لها مرايا، ص: 93.

– في البداية نعم، لكن تم ترويعهم وتهديدهم»[1].

يتواصل هذا الحوار على مدى صفحتين، بين الساردة وشخصية عايشت الأحداث، أبرزت فيها الزمن الحقيقي الطبيعي الذي شمله هذا النص، مقدمة النقطة الأساسية التي تمت من أجلها ما يعرف بالحرب السورية المعاصرة، ألا وهي الخلاف بين طائفتي السنة والعلوية، إذ أصبح كل اتجاه يكن العداء للآخر بفعل النظام وتهديداته، والتي سيتم عرضها في بقية الحوار.

كما أنها لم تتوان عن عرض المشاهد التي أظهرت فيها قدرة المرأة على مواجهة كل ما يترصدها من قبل النظام، والتفصيل في المشاهد الحقيقة التي تعبر من خلالها على واقع كل الأنظمة العربية التي تستغل أساليب التهديد والقتل وكل آليات التعنيف للوصول إلى غاياتهم المحددة، وهذا ما يجسده الحوار الآتي والذي كان بينها وبين صديق لها من حزب الله:

– قال أكتبي شيئا يقول إنك ضد ما يحدث في الشارع. (يتخلل الحوار بعض السرد) ثم تواصل، صرخت بوجهه.

– قال: لن يتركوك بحالك، كان هناك تيارات بخصوصك، موضوعك نوقش في أعلى المستويات، وهناك قسم منهم قال إنهم لن يتركوك وحالك لأنك منهم وفيهم، وقسم آخر قال إنه يجب أن تتم معاقبتك أكثر من غيرك، وقالوا السجن قليل عليك، وقرروا أن يجعلوك تندمين على مافعلته، إنهم غاضبون جدا منك، كبارهم غاضبون منك.

– كبارهم غاضبون مني، فيقومون بتخويني، وترويعي وتشويه سمعتي، وجعلي أعيش مطاردة خفية؟

– يجب أن تخرجي من هنا.

– أنا كتبت ما رأيت ولم ألفق وهم يعرفون.

– أنت في خطر حقيقي، أنت في عرفهم خائنة، ومحرضة عليهم.

– قل لهم إني أصمت. ألا يكفي هذا؟

[1]– تقاطع نيران، ص، ص: 97، 98.

– اكتبي شيئا يرضيهم.

– لن أفعل، بعد كل هذا الظلم تريدني أن أخون ضميري، لن أفعل[1].

كشف هذا المشهد الحواري عن التهديدات التي تلقتها الساردة كصحفية معارضة للنظام وكمواطنة علوية مساندة للشعب السوري في رفضها لحكم بشار الأسد، فهي المرأة السورية الحرية التي لم يخفها تهديد النظام ومواصلة مسيرتها النضالية وعدم التخاذل في مساندة شعبها، ورفضها لتأييد الحكم بمقال أو حتى ظهور على شاشة التلفزيون الرسمي، وتعرية الوجه الحقيقي للنظام السوري خاصة والأنظمة العربية عامة والتي تعتمد على السياسة الإجبارية القائمة على أساليب التهديد وشراء الأصوات الرافضة للنظام بأي طريقة، كما أنها توضح الصعوبات التي تواجه أصحاب مهنة الصحافة لحظة تقديمهم لآراء مخالفة لسياسة البلاد، وقمع حرية التعبير. وهو وضع ينطبق على كل الدول العربية.

إضافة إلى العديد من المقاطع الحوارية التي قدمتها الروائية في رواياتهاوالتي جمعت بين الواقع السياسي والاجتماعي، طابقت فيها بين زمن القصة وزمن الخطاب، مبينة المصير المحدد للأنثى والذكر معا، مبرزة الوقائع والأحداث في المجتمع السوري.

2- الوقفة:(*pause*)

تعد الوقفة أو الوصف التقنية الثانية من تقنيات تعطيل السرد، والتي يتم فيهافسح المجال لعرض أوصاف الأماكن والأشياء والشخصيات، وتتحقق هذه التقنية«عندما لا يتطابق أي زمن وظيفي مع زمن الخطاب، وهذا شأن الوصف والخواطر العامة... إلخ»[(2)]، كما أنها «تقوم على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي مفسحا المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية على مدى صفحات وصفحات»[(3)]. فتتباطئ سرعة الأحداث والأفعال.

والوقفة تعود في الأصل إلى "مارسيل بروست"«وهذا راجع إلى كثرة استطراداته (...) ولكن ذلك لا يؤدي إلى إبطاء إيقاع الرواية، بل العكس هو الصحيح، فرواية بروست لا تتوقف عند شيء إلا إذا كان

[1]– تقاطع نيران، ص، ص: 123، 124.

[2]- تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص: 49.

[3]– عبد العالي بوطيّب: مستويات دراسة النص الروائي، ص: 170.

هذا التوقف بناظره توقف آخر على مستوى التأمل الذي يقوم به البطل نفسه، ومن ثم فإن المقطع الوصفي لا يتحاشى أبدا الزمن الذي مرجعه إلى القصة»[1].

وقد تنوع الوصف في روايات "سمر يزبك" بين الوصف الخارجي والداخلي، بحيث تم إيجاد العديد من المقاطع الوصفية التي أضفت طابعا جماليا على نصوصها السردية، ومن ذلك وصف الساردة في رواية "طفلة السماء"، لقريتها أثناء هروبها منها متجهة إلى دمشق: «قريتنا "عين الديب"، لا تبعد عن اللاذقية سوى ثلاثة كيلومترات. تبدأ ببيوت صغيرة متناثرة على جانبي طريق السرو، وتنتهي بتجمع سكاني كبير. تحيطها بساتين الليمون من الجهات كافة، وتكاد تشكل دائرة حولها...»[2].

قدمت هذا الوصف وهي في طريقها إلى الهروب، فأبطأت زمن السرد ليحل محله زمن الوصف، كي تترك لشخصية نور وقتا تتنفس فيه لحظة هروبها، مبتعدة بذلك عن الجو المشحون والمتوتر في الرواية من خلال التركيز على وصف القرية.

كما نجد وقفة أخرى في وصف أحد شخصيات الرواية قبل التعرف عليها والإفصاح عن هويتها، وهو ما جاء في هذا المقطع الذي يصور شخصية "الشيخ أبو جعفر": «دخل رجل كبير السن ذو ملامح هادئة، يرتدي جلبابا طويلا وفي عينيه ابتسامة طمأنينة غريبة. شعرت أني أعرفه، لكني لم أستطع تحديد هويته»[3]. شارك هذا في تعطيل لسرد، ومنح الساردة استراحة قصيرة هذا من جهة، مخففا من ثقل السرد من جهة أخرى، إضافة إلى وصف آخر لشخصية البطلة "نور" بعد احتراقها، مقدمة إياها في صورة مشوهة، مصورة لنا إخفاء الوجه الأنثوي والذي حلت محله كائنة أخرى تقول: «نظرت في المرآة ولم أتعرف إلى نفسي، فتاة شبه صلعاء بوجه أحمر وعيون ذابلة بلا أية رمشة فيها. عروق يابسة تتوزع على رقبتي كلحاء شجر يابس. أين الفتاة التي كنتها، ما الذي بقى لي مني؟»[4].

[1]– إبراهيم السيد: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة)، دار قباء، القاهرة – مصر، 1998، ص: 119.

[2]– طفلة السماء، ص: 03.

[3]– المصدر نفسه، ص: 18.

[4]– المصدر نفسه، ص: 23.

مقطع وصفي تفاعل مع النسق الحكائي ، ولم يساهم في تعطيل السرد بقدر ما كان مساعدا للذات الأنثوية في التعرف على صورتها الجديدة التي تغيرت بسبب وحشية الذكر المستبد، أي تحقق وظيفته التفسيرية الرمزية والتي تقضي بأن يقضي المقطع الوصفي في خدمة القصة وعنصرا أساسيا في العرض[1].

أما رواية صلصال خصصت فيها الروائية حيزا كبيرا لوصف الأمكنة والشخصيات. فورد في أحد المقاطع الحكائيةالوصف الآتي: «اقتربت من العجوز الغارق في نومه، تتأمله بغرابة، وتكتشف للمرة الأولى أنها تتفحصه بدقة (...) خصلات شعره الطويلة الرمادية توزعت على مخدته، وصدره الناتئ العظام مكشوف حتى الوسط، ومغطى بغابة بيضاء، كان يبدو كمن سيرفع يديه، ويكمل فك أزرار قميصه. حذاؤه الأسود مربوط بعناية، وحزامه الجلدي العريض حول وسطه النحيف، كل شيء فيه كان على أكمل وجه، مفرط الأناقة، حد التشبه بلوحة فنية»[(2)]، قدمت صورة "حيدر العلي" من قبل ابنته "رهام"، موقفة الزمن، مانحة لشخصية رهام فرصة التعرف على ملامح والدها الذي لم تعش معه وافتقدته كل هذه السنوات، إضافة إلى كسر الملل أيضا، فالوصف انطلاقا من المقاطع المقدمة نلاحظ أنه«حافظ دوما على روابط ذات امتياز مع مختلف البنيات الحكائية والمؤثرات الأسلوبية للملفوظ الروائي»[(3)].

يظهر وصف آخر لكن لشخصية أنثوية تمثلت في شخصية دلا، تقول: «سحبت منديلها الأبيض عن رأسها، فبان الشعر المجدول بعناية. بدا شعرها أشبه بكبة خيطان بيضاء مفتولة، في نهايتها تبدو بقايا الحناء. كانت تتمايل بجذعها الثخين. وتفرك أصابعها السمراء الخشنة بعضها ببعض، ثم تحوم بها حول شفتيها المرتجفتين والشبيهتين بفم سمكة. كانت هي نفسها الطفلة التي ولدتها أمها قرب التنور»[(4)].

يظهر هذا المقطع الوصفي صورة دلا التي غيرها الزمن والفراق الرمزي، تحولت إلى مقطوعة موسيقية قديمة، لكنها مازالت محافظة على رونقها وقيمتها هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى نجدها ركزت أكثر على وصف قصر "حيدر العلي"، هذا الفضاء المكاني الذي امتد الوصف فيه أربع صفحاتوالذي سنقدم مقطعا منه نظرا لطوله وهو كالآتي،«كان يحتوي في قسمه السفلي ما يحتاجه السادة في حياتهم

[1]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 176.

[2]– صلصال، ص، ص: 11، 12.

[3]–المرجع السابق، ص: 177.

[4]– المصدر السابق، ص: 44.

آنذاك. غرف الخدم أولا، (...) وفي القسم العلوي كان المكان مختلفا عما يحيط به. في الداخل كانت الجدران والشبابيك والأبواب من خشب السنديان. وكانت تزين الأسقف ثريات على شكل شموع، وتتنوع الستائر المصنوعة من الدونتيلوالبروكار الدمشقي، على النوافذ العريضة التي تجعل من المكان ملعبا للشمس والضوء»[1]، هذه الفخامة التي تم تقديمها في وصف القصر واتساعه لم يشكل أي معنى بالنسبة لصاحبه "حيدر"، فاتخذ منه غرفة واحدة ملجأ له يعيش من خلاله هزيمته رغم اتساع المكان، إلا أن الشخصية تعيش في ضيق داخلية.

قدمت الساردة في رواية "لها مرايا" مقاطع وصفية وصفت بها ليلى الصاوي وسعيد ناصر وماري والأمكنة التي وردت فيها، تقول: «داخل السيارة جلست الممثلة ليلى الصاوي ذات الثلاثين عاما. تلف حول رأسها وشاحا فضيا، تخفي به شعرها المنكوش، وتضع نظارات سوداء بإطار أحمر عريض، احتفظت بها من أيام نعيمها البائد، وتقضم أظافرها بشراهة، وتنفث دخان سيجارتها، بعد أن اهترأ عقبها بين أسنانها»[2]،عرض الشخصية في حالة سلبية نفت فيها كل الأناقة التي كانت عليها أيام كانت ممثلة، مصورة حاضر الشخصية الأنثوية.

لتتجه بعدها إلى تقديم المكان الذي يعيش فيه سعيد ناصر، بعيدا عن أعين الناس متخذا منه مساحةتضم عزلته وغربته النفسية، مركزة فيه على هندسة بيته التي كان لهاأثراعلى نفسيته، تقول الساردة: «بيتا جبليا، كان أشبه بقلعة صغيرة، بناها على شكل سنونو؛ نصف دائرة كروية ملتصقة بمنحدر صخري. أعلى نصف الدائرة، سطح تغطيه أشجار تبدو قطعة من حدائق بابل، وعلى امتداده، بركة مائية عميقة تحيط بها طاولات حجرية صغيرة ومقاعد خشبية، وتعلو السطح قبة بلورية شفافة، تفتح في أيام الصيف، وتغلق في أيام الشتاء، وأسفل العش المعلق، بهو الأضواء المحبب إليه، وفي وسط العش، تتوضع بنفور حاد مساحة من عشرات الأمتار، ناتئة عن البناء المصقول للجدران...الخ»[3].

قدمت الساردة وصفا لبيت سعيد ناصر وفقا لشخصيته، جامعة بذلك بين قساوة الجبل وصعوبته وبين قساوة شخصيته وصعوبة تفكيره الذي ورثته له طبيعة بيته (أهله، والده، طائفته) وطبيعة النظام السياسي

[1]– صلصال، ص: 68.

[2]– لها مرايا، ص: 17.

[3]– المصدر نفسه، ص: 14.

الذي تربى في كنفه، وكأنها تنقل للقارئ الأجواء بصفة مباشرة، فهي صورة تزيينية من جهة، وتقديمه «كعنصر تشييدي يعمل إلى جانب السرد محافظا، في نفس الوقت، على استقلاله وعلى تفاعله مع المستمر مع الأنساقالحكائية المستعملة في الرواية»[1] من جهة أخرى، وغيرها من المقاطع الوصفية التي تضمنتها هذه الرواية وساهمت في إبطاء السرد.

كما طرحت في نص "تقاطع نيران" مجموعة من المقاطع الوصفية، بقدر ما ساهمت في إبطاء السرد فإنهاقدمت الواقع السوري في زمن المحنة، كما تم فيه التركيزعلى الأماكن التي دارت فيها المواجهات بين الطائفتين ووصف الأشخاص الذين شاركوا في هذه الحرب، والتركيز على وصف رجال النظام وإظهار صورتهم الحقيقية كالآتي:«فجأة صرت أرى في الشوارع أشكالا غريبة لم ألمحها من قبل. رجال ضخام، صدورهم عريضة منفوخة، يرتدون ثيابا سوداء بأكمام قصيرة تكشف عن العضلات المفتولة بالوشوم فوقها، وبرؤوس حليقة، ويحدقون في كل شيء»[2].

في هذا المقطع السردي نجدالساردة قد أخذت نفسا عميقا مستبدلة سرد الأحداث والوقائع بوصف رجال النظام السوري الذي كان لهم الدور الأكبر في خلق حالة الاستنفار وإثارة الفتنة في الشوارع السورية والمساهمة في التشريد والتخريب و اضطهاد العشب الذي يطالب بإسقاط النظام وبناء دولة سورية موحدة،وهو ما يؤكده الشارع السوري «كان ثمة ترقب وحذر في وجوه الناس، وشيء مايوحي بالعجلة والإسراع، الكل يريد الوصول إلى بيته أو المكان الذي يقصده، فبعد حوادثإطلاق النار العشوائي في المدينة أصبنا بالرعب، والسيارات التي تحمل مسلحين وتطلق الرصاص من الممكن أن تمر في أية لحظة، تطلق النار بشكل عشوائي على الناس، وتختفي، كأنها لم تكن»[3].كما أنها قدمت الكثير من المقاطع السردية التي تعلقت بوصف التظاهرات في الشارع السوري[4]، ووصف المدن السورية.[5]

وختاما يمكننا القول إن الراوية استطاعت من خلال هذه المقاطع الوصفية أن توقف السرد لمدة قصيرة وأحيانا لمدة طويلة، ثم العودة لاستئناف الأحداث، ولم يتوقف الوصف عند وصف الأماكن فقط

[1]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 179.

[2]– تقاطع نيران، ص: 16.

[3]–المصدر نفسه، ص: 53.

[4]– المصدر نفسه، ص، ص: 27، 68، 198، 226.

[5]– المصدر نفسه، ص، ص: 36، 40، 47، 53

بل تجاوزها إلى تقديم صور للشخصيات وأفعالها وردود أفعالها وواقعها، خاصة وصف الساردة لنفسها داخل السجن، ومحاربة العصبة التي تلف عينيها «فكرت أن العمى هو نافذة لتغلق الخارج، وهي باب سري للدخول في عتمة النور، هي فرصة للتأمل في أعماق النفس، لذلك يصير العميان أنصاف فلاسفة. هكذا كنت أحارب العصبة السوداء حول عيني، أعاملها بازدراء، افترض أني شخصية من ورق، ولست من لحم ودم، وأني أنا من يقرأ الآن عن امرأة معصوبة العينين، تقاد قسرا إلى مكان مجهول، لتلعن ويبصق عليها، لأنها تجرأت كتبت شيئا من الحقيقة لم يعجب الطاغية»[1].وتحقيق انسجام تام بين السرد والوصف.

انطلاقا مما قدم في هذا الفصل الخاص بالزمن، أصل إلى أن الساردة أظهرت رؤيتها الخاصة في تشكيل البنية الزمنية في رواياتها، وإظهار مجموعة من المفارقات الزمنية التي خلقت نوعا من الجمالية في النصوص الروائية، حيث نلاحظ تواجد الاسترجاع الذي مثلا لوعي الأنثوي بقوة وبدرجة أعلى، خاصة في كل من رواية طفلة السماء، ورائحة القرفة، ولها مرايا. عكس الاستباق الذي كان حضوره قليل مقارنة بالاسترجاع ماعدا نص تقاطع نيران الذي جاء يحمل رؤية استشرافية لمستقبل سوريا، متجاوزة هذه التقنيات إلى تقنيات أخرى قامت من خلالها بتسريع السرد بواسطة الخلاصة والإضمار التي منحت الروايات دقة أكثر، في حين لم تغفل عن مظاهر إبطاء السرد المتمثلة في المشهد والوقفة والاستحضار المكثف للوقفة التي أضفت جمالية أكثر على النصوص المدروسة.

[1]– تقاطع نيران، ص: 111.

الفصل الثالث

الفصل الثالث: حركية المكان في الخطاب الروائي الأنثوي

يعد المكان من أهم مكونات الخطاب السردي، يحظى بأهمية كبيرة في الخطاب الروائي عامة، والأنثوي خاصة، مشكلا أفقا مفتوحا متنوع الدلالات، محققة من خلاله الروائية الولوج إلى عالم الشخصيات الأنثوية وعرض العلاقات التي تربط بينها وبين المكان الذي تعيش فيه، علاقات تساهم في تحديد صورة المكان،«ففي حيز المكان تشدو المرأة المبدعة في مدى الفن الروائي النسائي، وتتخذ منه فاعلية الإسقاط وحركته، حيث ينشط المخيال السردي ببوحه النازف، ويغدو التخيل والتذكر والنجوى فضاء تبحر فيه المرأة إلى الضوء والمدى الرحيب»[1]. واتخاذه مركزا للتفاعل والتغيرات التي يفرضها الواقع الذي تعيش فيه.

في هذه الدراسة لن يتم التركيز على مفهوم المكان كمكون من مكونات الرواية، وإنما تقديم حركيته المساهمة في بناء الشخصية الروائية الأنثوية المتأرجحة بين المقاومة والانهزامية، وما يفرضه هذا المكان من متغيرات على حياة الأنثى وبناء علاقة جديدة بينها وبين الأمكنة الروائية، إذ يمكن اعتبار مكان المرأة مختلف عن مكان الرجل؛ أي أنها تعودت في ظل القيم التقليدية على الانطوائية والتلاشي داخل المنزل، وهو بالمقابل تعود على الانبساط والانفتاح الخارجي، فكان عالمها مسكونا بالخوف والرهبة عند تجاوز عتبة المنزل، عكس الرجل الذي يمتلئ بالهيمنة والمغامرة.[2]وعليه يتم طرح التساؤلات الآتية:

– كيف تعامل السرد الأنثوي مع المكان؟ ما هي طبيعة الأمكنة التي وظفتها الروائية؟

– هل حافظت سمر يزبك على الوجاهة الذكورية من خلال تمظهراتها في أمكنة الروايات المدروسة أم أنها جعلت من المكان لغة تعبر من خلالها عن انهزامية الذكر وفحولته المزيفة؟.

قبل الإجابة عن هذه التساؤلات التي تبحث في حركية المكان وعلاقته بالذات الأنثوية، ودور هذه الأمكنة في إبراز حضورها وغيابها من خلال الأبعاد المغلقة والمفتوحة، سيتم تقديم تمهيدٍ يتحدد فيه مفهوم المكان باعتباره ركنا أساسيا في النص الروائي، قدم له النقاد مفاهيم مختلفة انطلاقا من أهميته الكبرى، باعتباره أحد أهم الركائز التي يعتمد عليها الروائي وجانب لابد من توفره في كل رواية، خاصة أنه «حقيقة

[1]– الأخضر بن السائح: سرد المرأة وفعل الكتابة "دراسة نقدية في السرد وآليات البناء"، دار التنوير، الجزائر، 2012، ص: 349.

[2]– حسين مناصرة: المرأة وعلاقتها بالآخر، ص: 467.

معاشة، ويؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه، فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي. ويحمل المكان في طياته قيما تنتج عن التنظيم المعماري، كما تنتج من التوظيف الاجتماعي، فيفرض كل مكان سلوكا خاصا على الناس الذين يلجون إليه، والطريقة التي يدرك بها المكان تضفي عليه دلالات خاصة»[1].

هذا التأثير والتأثر بين الفرد والمكان يوحي بأن هذا الأخير يرتبط ارتباطا وثيقا بالمجتمع، إذ يعرفه "ياسين نصير"بأنه «الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحل جزءا من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه»[2]. ومن الناحية الهندسية فإنه «وسط غير محدود يشتمل على الأشياء، وهو متصل ومتجانس لا تميز بين أجزائه، وذو أبعاد ثلاث هي الطول والعرض والارتفاع، ويمكن بناء أشكال متشابهة فيه»[3]. ويمكن تقديمه على أنه«الجغرافيا الخلاقة في العمل الفني (...) وسيلة لاغاية تشكيلية، ولكنها وسيلة فاصلة في الحدث، وسيلة محتوية على تاريخية الحدث»[4].

ويعد من الناحية الفنيّة، مساحة«مقاسة بالكلمات ورواية لأمور غائرة في الذات الاجتماعية، ولذا لا يصبح غطاء خارجيا أو شيئا ثانويا، بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلا بالعمل الفني»[5]، فعلاقة التأثير المتبادل بين الشخصية والمكان، تجعل كل منهما خاضعا للآخر في تحديد الكثير من سماته، كما أنه يدخل في علاقة مباشرة مع الحدث، فهو عنصر من العناصر المكونة له، بل إن مجرد الإشارة إلى المكان تدل على أنّه جرى أو سيجريبه حدث ما.[6]

سيتم التطرق إلى هذه العلاقات بالشرح والتفصيل من خلال رصد الأمكنة في روايات سمر يزبك وضبط نوع العلاقات التي تجمع بين الشخصيات الروائية وطبيعة المكان الذي تنتمي إليه.

---

[1]– يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، تروتق: سيزا قاسم، ضمن كتاب: جماليات المكان، مجموعة من المؤلفين، الدار البيضاء – المغرب، ط2، 1977، ص: 63.

[2]– ياسين النصير: الرواية والمكان، ج2، دار الحرية، بغداد – العراق، د.ط،1986، ص، ص: 16 ، 17.

[3]– إبراهيم مدكور: المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، القاهرة – مصر، د.ط، 1983، ص: 191.

[4]– المرجع السابق، ص: 18.

[5]– المرجع نفسه، ص: 17.

[6]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 30.

أولا- الأمكنة المغلقة وتحولات الأنا الأنثوية:

كما سبق الذكر إن توظيف الأمكنة في النصوص الروائية لا يحدد أو يرسم حركية الشخصيات داخل الرواية فقط، معلنا بذلك عن الأفعال التي تقوم بها، بقدر ما يكشف لنا عن التوجهات الفكرية التي تؤمن بها، مقدما وصفا «للحالات الشعورية واللاشعورية للشخصيات ومساهما في التحولات التي تطرأ عليها، وكأنه يقوم بدور العاكس لمشاعر الشخصيات وأحاسيسها»[1].

والمتتبع لمسار السرد الأنثوي سيجد أن معظم الأمكنة اصطبغت بصبغة أنثوية وجمعت بين إيقاعات متنوعة، مشكلة علاقات تناقضية يحكمها التنوع والاختلاف، إذ يتحدد النوع الأول منها انطلاقا من التصادمات النسوية مع السلطة الذكورية التي تعودت أن تربي المرأة داخل البيت وفي الأماكن الضيقة المشابهة له، لتبقى علاقتها بالمكان شبه مقطوعة[2]، مما يعني تشكل أمكنة مغلقة تتجلى فيها مشاعر الأنثى التي تنبع من الداخل والتي تتحكم في تحديد المكان والتحكم في صفة الانغلاق التي تميزه.

المكان المغلق يعتبر «مكان العيش والسكن الذي يأوي الإنسان، ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته أو بإرادة الآخرين، لذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية ويبرز الصراع الدائم القائم بين المكان كعنصر فني وبين الإنسان الساكن فيه. ولا يتوقف هذا الصراع إلا إذا بدا التآلف يتضح ويتحقق بين الإنسان والمكان الذي يقطنه»[3]؛ أي أنه يحمل صورة هندسية ضيقة تتضمن دلالة الانطواء والعزلة، وقد شغل حيزا كبيرا في روايات سمر يزبك متمثلا في: البيت، والغرفة، والحمام، والسجن، والقبو، التي تراوحت دلالاتها بين الضيق والمحدودية، اختارت الروائية لحركة شخصياتها الأمكنة المغلقة والتضييق عليها وتقييد حريتها، مع استخدام ثنائية المركز والهامش،تظهر هذه الأمكنةبدءا بالبيت، انتقالا إلى الغرفة، ومن ثم الحمام والسجن وغيرها من الأمكنة التي ساهمت في إبراز صورها، مظهرة «تأثيرا متبادلا بين الشخصية

[1]- سليم بتقة: تلمسان نظرية في المكان وأهميته في العمل الروائي، مجلة المخبر "أبحاث في اللغة والأدب الجزائري"، ع06، جامعة محمد خيضر، بسكرة _ الجزائر، 2010، ص: 28.

[2]- حسين مناصرة: المرأة وعلاقتها بالآخر، ص: 468.

[3]- مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق- سوريا، د.ط، 2011، ص: 44.

والمكان الذي تقيم فيه، وأن الفضاء الروائي يمكنه أن يكشف لنا عن الحياة اللاشعورية التي تعيشها الشخصية، وأن لا شيء في البيت يمكنه أن يكون ذا دلالة من دون ربطه بالإنسان الذي يعيش فيه»[1].

لتظهر بذلك أولى الأمكنة المغلقة ودلالاتها المنبثقة من حضور الشخصية، والتي تحكمها رؤية نفسية وفكرية مساهمة في تشكيلها وتغيير صورتها من مكان هندسي يرصدالحالات الشعورية النفسية للشخصية.

1. البيت: "ثنائية الخوف والوجع"

تم تقديم البيت في الرواية على أنه مكان مغلق يتضمن دلالات مختلفة ومفاهيم متنوعة من روائي إلى آخر،فهو «أكثر من مجرد تجسيد للمأوى، هو تجسيد للأحلام كذلك. كل ركن وزاوية فيه كان مستقرا لأحلام اليقظة. وعاداتنا المتعلقة بحلم يقظة ما قد اكتسبته في ذلك المستقر»[2]. ليصبح معادلا موضوعيا للاستقرار والطمأنينةباعتباره«ركننا في هذا العالم»[3].

لكن هذا الركن قد ألغيت النصوص الأنثوية بعضا من دلالته الجوهرية، مقدّمة إيّاه انطلاقا من حركة الأنثى فيه، وتغيير هذه الدلالة بتحويله من موضع للاستقرار إلىموضع اضطهادييخفي خلف جدرانه سلطوية الآخر وقسوته، أي عرضه وفق أبعاد اجتماعية مغلقة، محددة علاقة الشخصية به «تبعا لظروف نفسية واجتماعية واقتصادية، إذ قد تتحول نظرة الإنسان للمكان الواحد من الند إلى الضد في ظل ظروف معينة»[4]. تجسدت هذه النظرة في روايات سمر انطلاقا من العلاقة التي تجمع بين صورة البيت والسلطة التي تحكمه والمتراوحة بين سلطة: الأب، والأخ، والعم، والزوج...إلخ.

إن الحديث عن البيت في الروايات المدروسة يتجسد انطلاقا من الصور التي قدمتها له الروائية ضمن نصوصها، والعلاقة التي تجمع بينه وبين الشخصية من خلال حركية تتمثل فيها العزلة أحيانا، والحريةأحيانا أخرى، وعرضه كمكان لإصدار القوانين الجائرة في حق الأنثى، من خلالحضور الذكر الذييمارس قراراته وسط هذا المكان المغلق، إذ تصبح حياة الأنثى رهينة البيت ومن له السلطة عليه على حد طرح الساردة،

---

[1]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ، ص: 44.

[2]– غاستونباشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط2، 1984، ص: 44.

[3]– المرجع نفسه، ص: 36.

[4]– الفيومي إبراهيم: المكان ودلالته، مجلة جامعة البعث، مج 19، ع 1، حمص – سوريا، 1997، ص: 119.

تقول نور طفلة السماء «اجتمعوا مرات ومرات في بيتنا وناقشوا الأمر وحاولوا معرفة الشخص الذي لاقيته ليلا»[1].

اختارت الروائية البيت كمركز أساسي للاجتماع دون أي مكان آخر لتظهر ما لهذا المكان من خصوصية في عالم الأنثى، وإبراز القهر الذي يمارس عليها من خلال التجمع الذكوري المتجسد داخل بيت نور والذي مثلته سلطة الأهل، والصمت أمام قراراتهم، شخصية نور تبدأ لحظة خضوعها للآخر انطلاقا من البيت الذي كان سابقا مركزا للأمان، وقدمته سمر على أساس نقيض يسعى من خلاله الذكر إلى ممارسة ثقافة القهر ضد الأنثى والتحكم فيها على حد قول رينيه ويليك «فإنك إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان، فالبيوت تعبر عن أصحابها وهي تفعل فعل الجو في نفوس الآخرين الذي يتوجب عليهم أن يعيشوا فيه»[2].

إن وصف لحظات الاجتماع الذكوري داخل البيت لا يعدو أن يكون تقديما للسلطة التي تحكم بيت نور الذي تحول من رمز للحماية وإثبات الذات الأنثوية داخل أسرتها إلى رمز يبعث على القلق والخوف مما يحدث داخله، ليصبح مكمنا لأوجاعها، يحمل بين جدرانه أصداء الخوف من أفراده، وهذا ما جاء في توظيف الساردة له، مقدمة إياه في صورة نقيضة لما عهدناه عليه في النصوص الروائية السابقة، تقول: «بعد أن عدت إلى البيت، وهن يؤكدن لبعضهن أني عذراء، ويتهامسن فيما بينهن عن فوات الأوان، وأن الوقت متأخر لقطع ألسنة الناس، يتضح السمع أكثر، أصوات أقدام خالتي تخرج من الصالون وتدخل الغرفة المجاورة ثم تعود ثانية (...) وضعت يدي في أذني وانزلقت في فراشي حتى لا أسمع ما يقال، أردت إجبار نفسي على الدخول في الغيبوبة لأحلق بعيدا (...) بدأت أشعر أن كل ما عليَّ فعله، منذ تلك اللحظة هو تحويل ذلك الجسد إلى كتلة من جليد»[3].

يبدو المكان مستلبا باستلابه لهوية الأنثى وإثبات وجودها كعنصر فعال وله رأي ضمن إطار الأسرة، فتكشف لنا المفردات الواردة ضمن هذا المقطع (إجبار، الغيبوبة، الحاجز، الأوجاع، تحويل الجسد، جليد...إلخ)، عن القسوة وحركية الشخصية نور في ظل الآخر الذي يصنع حصارها، جاعلا منها شخصية استيلابية، تتمنى التحول إلى جليد بفعل الواقع الأسري الذي تعيش فيه على حد طرح الكاتبة.

---

[1]- طفلة السماء، ص: 09.

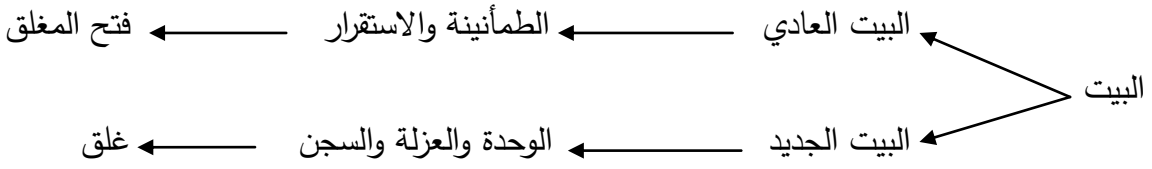
[2]- رينيه ويليك: نظرية الأدب، ص: 288.

[3]- المصدر السابق، ص: 13.

الحركية المكانية التي عرضتها الذات لا ترتبط بهزيمة الأنثى واستيلابها بقدر ما ترتبط بهزيمة المكان نفسه، الذي أصبح مسكونا بأفعال الاضطهاد وتقييد الحرية حسب النص المدروس، وهو ما صرحت به شخصية نور «لن يسمح لي مجددا بالخروج من البيت عدت مجبرة إلى وحدتي»[1].

رؤية تثبت تغييب التصور الصحيح في التربية، وفرض الذهنية التقليدية الموروثة التي ترى أن التربية لا تكون إلا من خلال فعل العزلة؛ أي «تقويض وجهة نظرها الخاصة في الحياة وإحلال وجهة نظره محلها ينهي إلى تدمير فاجع لحالتها العقلية والنفسية»[2]،وتأسيسا على هذا يمكن اعتبار البيت مكان إقامة جبرية وموضع تهميش للأنثى ليبدو«كسجن نوعي في لبوس منزل سكني مظلم يكشف ظاهره عن قيم العتاقة والتقادم بينما يضم قيم الحجز والإلزام»[3].

جاء البيت الذي تعيش فيه نور حاملا دلالات مختلفة عن الدلالات التي يتضمنها البيت العادي، وهي كالآتي:



عرض صورته كمقابل للسجن؛ مساحة مغلقة تعودت عليها شخصية نور بعد الجرم الذي ارتكبته في نفسهاوفي حق والدها وحق المجتمع ، فانعكس هذا الفعل على البيت حاملا صفات الفعل الإجرامي حسب رؤية الذكر وعده مكان عقوبة لها، وهو ما يؤكده قولها، «أحضر ليوم جديد عبر جدران البيت، الساحة الوحيدة المتاحة لي في هذا العالم، مساحة بحجم ومضة، تنظيف الصحون، كنس الأرض، تلبية حاجيات

[1]– طفلة السماء، ص: 13.

[2]– بثينة شعبان: مئة عام من الرواية النسائية العربية، ص: 94.

[3]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص، ص: 48 ،49.

أبي وأخي، والأهم من هذا كله، الاحتجاب عن أعين البشر المخيفة، عيون صغيرة، كبيرة، حادة، ناعمة، لئيمة، طيبة، كلها عيون تحرق جسدي وتغرقه بالخوف»[1].

هذه الوحدة في البيت بقدر ما تحمله من سلبية وانتحار رمزي، فإنها جاءت لأسباب أخرى أبرزها الخوف من المجتمع، وتفادي النظرات الصادرة عنه والتي تراوحت بين الحدة والنعومة، اللؤم والطيبة، الصغر والكبر، لتظل بذلك عيون مخيفة لا يحميها منها إلا البقاء في البيت، وكأن الإقامة الإجبارية من قبل نور كانت «سعيا وراء رغبة متأصلة في الاستقرار وطلب الأمن للذات»[2]، ولو بصورة مؤقتة، ومنه تنشئ الروائية بنية مكانية مسكونة بالاغتراب، جمعت فيها بين ثنائية الخوف والوجع، وتحويلها من مكان لإثبات الكينونة إلى مكان لاستلاب الحرية، إذ أصبح إلزاميا على البطلة أن تتأقلم مع السلطتين: سلطة الذكر وسلطة البيت، لكن هذا الطرح الذي قدمته سمر يزبك يتنافى مع واقع المرأة العربية المعاصرة التي«أصبحت متمركزة حول ذاتها(...)، تود اكتشاف ذاتها وتحقيقها خارج أي إطار اجتماعي»[3].

تستمر العلاقة العقابية التي يصنعها البيت مع شخصية نور حتى بعد انتقالها إلى بيت جديد، تقول: «الحياة اختلفت في البيت الجديد، بدأنا نميل إلى الشحوب خلال شهر، أمي تزداد نحولا، أخي الصغير علي ذو الغرة الشقراء وذو الوجه الشبيه بوجه الفتيات، يصبح أكثر عدائية، أغلقت أمي علينا الأبواب. منعتنا من الاختلاط بأحد (...) من الصعب تخيل الأيام الأولى لوجودنا في البيت، كان الأمر أشبه بعقوبة لقضاء السجن، لا نعرف متى نستيقظ، ومتى ننام، ومتى نأكل»[4].

وفي هذا إشارة إلى الاضطهاد والمعاناة التي تحملتها الأنثى وتعرضت لها جراء أفعال والدها المتمثلة في اعتقاله وحجز الدولة على كل أملاكه، فجاء فعل غلق الأبواب كدليل على الخوف من العالم الخارجي وبطش المجتمع ومحاولة الأم منع أولادها من الاصطدام به، باعتباره مجتمعاقائما على فحولة الذكر وتهميش الأنثى، وكأنه محاولة من قبل الساردة للتخلّص من السلطة الصارمة التي أوصلت شخصياتها الأنثوية لهذه المرحلة، ووضع صورة البيت في موقفين متناقضين، الأولى مثلتها رؤية الأم باعتبار أن البيت هو المأمن من كل توحش ذكوري، والثانية مثلتها رؤية نور بالنظر إلى البيت على أنه سجن بلغ درجته القصوى من

[1]– طفلة السماء، ص: 29.

[2]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 52.

[3]– عبد الوهاب المسيري: قضية المرأة بين التحرير..والتمركز حول الأنثى، ص: 20.

[4]– طفلة السماء، ص، ص: 46 ، 47.

الانغلاق؛ أي أنّ علاقة نور ببيتها الجديد في ظل هذا الإطار السردي في وضع أقرب منه إلى التقييد والتمركز حول ذاتها، ليتحول إلى قيد من نوع آخر «يمارس قمعه للذوات الكائنة فيه»[1].

يبقى البيت تلك البنية المكانية التي تعرض علاقتها بالشخصية على أنها علاقة شبيهة بعلاقة السجين بسجنه من ناحية السوداوية، وفي الوقت نفسه الملجأ الذي يحميها من مخاطر مجتمعها في الخارج. إذ تصفه الساردة بقولها: «البيت واسع ويقع على رابية تطل على جميع بيوت العائلة، مثل قصر مهجور، تتوزع على جانبيه أشجار التين والزيتون، ويصله بالطريق الرئيسي، طريق ترابي ضيق كان غير واضح الملامح، لأن أحدا لم يعد يدوس تلك الأرض التي نمت فيها الحشائش وضيعت ملامح الدرب فيها. جدران البيت طينية، الأعشاب الطويلة تحيط بها من كل الجهات (...) الغرف كانت مهملة إلى درجة أن جدرانها الطينية كانت على وشك التداعي (...) مصارف المياه المحفورة وراء البيت والظاهرة للعيان، كانت ممتلئة بالأوساخ والأعشاب، وبدت كأنها لم تكن موجودة»[2]. يحيل المكان بأوصافه (مهجور، غير واضح الملامح، مهملة، الأوساخ) إلى أبعاد متراوحة بين الهجران والوحدة الدالة على الهامشية والمعاناة؛أي فالمكان«وكأنه إنسان يعاني من اضطرابات نفسية عميقة»[3].

الاشتراك في دلالة التهميش والغياب والسلطوية التي يفرضها عليها الذكر، فمن صفات الأنثى: الهروب والإقصاء، والاستيلاب، والوحدة، وفقدان الحرية، وهي الصفات نفسها التي يحملها البيت والدالة على الهجران، السقوط، الضياع عدم الوضوح، الإهمال، وعليه فإذا كان البيت الذي قدمته سمر «افتقد إلى الحضور الإنساني فأصبح عبارة عن ركام من الجدران والأثاث والأغراض لا يحمل أية دلالة خارج نطاقه الوظيفي البسيط»[4]. فإن الشخصيات التي تقطنه تفتقد إلى ذاتها المهمشة بفعل قسوة الآخر وسيطرته.

والمتتبع لمسار حركة البيت في رواية طفلة السماء سيجد دلالته تتغير من مكان مغلق إلى مكان شبه مفتوح، وظهر هذا الانفتاح الجزئي بشكل واضح في ثنايا المتن الروائي، من خلال صورة جديدة تعكس نفسية الشخصية، إذ تم تحويل بيت الضيعة القديم إلى جنة كما جاء على لسان (البطلة نور)«تحدث نفسها

---

[1]– معجب العدواني: تشكيل المكان في الرواية النسوية المحلية، المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين، ج3، مكة المكرمة– السعودية، 5–7شعبان 1419، 2000، ص:354.

[2]– طفلة السماء، ص، ص: 46 ، 47.

[3]– حسين مناصرة: مقاربات في السرد، ص: 264.

[4]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 52.

وتحدثني هنا سأزرع شتلات الورد، هنا سأضع لوحة الأريكة القرمزية، وراء الباب، أعلق مرآتي الفضية، على اليسار اللوحة الخريفية، انظري ! هذه لوحة قديمة جاء بها أبي من باريس، لونها بلون الحيطان.. تظل تلقي تعليقاتها حتى نهاية النهار. الغريب أني بعد أيام تفحصت البيت القديم، وكانت المفاجأة. جنة من الزهور البنفسجية والسنابل اليابسة وزهور عباد الشمس التي بلون الأرائك. لوحة سريالية من قماش الستائر وأرواح هفهافة وزعتها عبر الكريستال الذي احتفظت به من طفولتها. صار بيتا سماويا، حولته أمي إلى مصنع حب»[1].

القارئ لهذا المقطع السردي سيجد أن ارتباط وصف البيت بوالدة نور جاء متماشيا معرؤية الأنثالتي جمعت بين قيمة الأنوثة التي أفقدها إياها مجتمعها، وجمالية البيت التي غيّبها الذكر بجعله سجنا، فجاء وفق «رؤية فنية فائقة لا تخضع للمقاييس ولا تشابه الأحداث الواقعية، يضفي فيها الفنان صفات إنسانية محددة على الأمكنة... ويجعلها كأي إنسان تتحرك وتحس وتعبر، وتتعاطف وتقسو حسب الموقف الذي أنسنت من أجله»[2].

عمدت الساردة إلى أنسنة البيت من أجل إعادة بعث الحياة في الأنثى وتحسيسها بوجودها، و يتمظهر ذلك من خلال الانشغال بتنظيم وترتيب البيت المهجور وتهيئته، وبث فيه روحا جديدة حافظت من خلالها على تواجدها مسقطة عليه أبعادها النفسية، وفي الآن نفسه «كشف المكون الانحيازي الذكوري في البناءات الفكرية والاجتماعية والإنسانية، وذلك بغية الوصول إلى صيغ أكثر إنسانية وأقل عدائية وانحيازا ضد المرأة»[3].فبعد أن كان هذا المكان يتميز ببنيته المغلقة في العمل الروائي أصبح مفتوحا بفضل اللغة التي وظفتها الساردة وحضور الأنثى المتميز، وفرضالتغيير الذي عزمت عليه، مؤكدة بذلك أنه لا يمكن للمكان أن يتشكل «إلا باختراق الأبطال له، وتتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال، ومن الميزات التي تخصهم»[4].

---

[1]– طفلة السماء، ص، ص: 47 ، 48.

[2]– أحمد مرشد: أنسنة المكان في روايات عبد الله منيف، دار الوفاء، الإسكندرية – مصر، د. ط، د. ت، ص: 07.

[3]– وفاء الدريسي: النسوية الإسلامية: مشاغلها وحدودها، ضمن: زهور كرام وآخرون: النسوية الإسلامية، ص: 16.

[4]– علي إبراهيم: الزمان والمكان في روايات غائب طعمه فرمان، الأهالي للنشر، دمشق – سوريا، ط1، 2002، ص: 102.

مؤكّدة من جهة أخرى على العلاقة الوطيدة التي تجمع بين المكان والشخصيات على حد قول حسن بحراوي «أن المكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد، والأحداث والرؤية السردية»[1]. إذ تظهر من خلاله علاقات التأثير والتأثر والكشف عن الارتباط الوثيق الذي جمع بينهما، فوالدة نور تكشف عن حياتها النفسية ومزاجها ومجموع التحولات التي طرأت عليها انطلاقا من مظاهر البيت والديكور الذي منحته إياه من خلال (شتلات الورد، الأريكة القرمزية، مرآتي الفضية، الزهور البنفسجية، زهور عباد الشمس، الكريستال، لوحة سريالية)، وتعبيرها عن المكان الذي تقطن فيه وإضفاء لمسة الحياة عليه.

فيلحظ القارئ أهمية التواجد الأنثوي داخلالبيت ومدى فاعليته في تحويله من مكان مهجور إلى جنة ورود، وكأنّ الساردة تؤكد بطريقة ما على مركزية الشخصية الأنثوية داخل المتن الروائي، وقدرتها على إضفاء التغيير باعتبارها «المهندس الأعظم لجماليات الأمكنة... بحضورها في المكان تستطيع أن تحيل هذا المكان إلى أجمل الأمكنة في العالم إذا كان حضورها جميلا، وتستطيع في الوقت ذاته أن تحيل هذا المكان إلى أقبح الأمكنة إذا كان حضورها قبيحا، فهي التي تضيء المكان وهي التي تعتّمه»[2]، وهي الرؤية النسوية الجديدة التي تتبناها المرأة العربية المعاصرة، فإذا كان تغيير المكان انطلاقا من الأنموذج النسوي الغربي التحرري فإنه سيفقد كل خصوصياته، ويصبح مكانا للتدمير لا البناء وفك الروابط الأسرية، لأن الحركة النسوية الغربية المعاصرة تعتبر الأسرة والبيت قيدا للمرأة «باعتبارها فردا مستقلّا بذاته عن المجتمع لا باعتبارها أمّا وعضوا في أسرة»[3]. أما إذا كانت الانطلاقة من التصوّر النسوي الإسلامي فإنها ستجعل من البيت مهدا للتربية الصحيحة، معتمدة على مقومات القوة بالوعي اليقيني الثابت[4]، وضبط مقومات البناء وفق رؤية إسلامية واعية. وعليه فإن«المكان يعكس حقيقة الشخصية ومن جانب آخر، إن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها»[5].

ولا يختلف البيت في رواية صلصال عنه في رواية طفلة السماء، إلا باختلاف جوهري، هو أنه في هذا النص الروائي لم ترتبط دلالته بحضور الأنثى بقدر ما ارتبط بالذكر وتواجده فيه.إذ تقوم أحداث رواية

---

[1]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 26.

[2]– شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994، ص: 207.

[3]– عبد الوهاب المسيري: قضية المرأة بين التحرير..والتمركز حول الأنثى، ص: 15

[4]– ليلى محمد بلخير: قضايا المرأة في زمن العولمة، ص: 44.

[5]– سيزا قاسم: بناء الرواية، ص، ص: 118 ، 119.

صلصال داخل قصر يعود لعائلة آل العلي، والذي ورثه حيدر عن والده إبراهيمبيك، تقدم الساردة صورته الهندسية كالآتي: «كان قصر آل العلي بناء قديما من طابقين، بجدران صفراء، ويبدو في وضعه الحالي أشبه ببيت مهجور، وفيما مضى كان البناء الوحيد على اتساع السهل الساحلي لمدينة جبلة، المرتفع عن الأرض، إضافة إلى بناء أقل ارتفاعا سيكون بيت سحر النصور، وكانت البيوت المحيطة به من الطين والخشب، تبتعد عنه مشكلة قوسا حوله بلونها الطيني، تبدو كأعشاش السنونو لذلك أطلق عليه الفلاحون تسمية القصر (...) وأن أهم رجالات البلد في تلك الأزمنة مروا على هذا القصر، وناموا وأكلوا فيه. ورغم خراب الزمن، وانقطاع نسل العائلة التي ملكته، وانتهائها بحيدر، إلا أن نظرة واحدة على المكان كانت تجعل المرء يدرك السبب الذي جعل من القصر قطعة من الجنة. فقد بني وسط عشرات الدونمات من الأشجار المثمرة وبضع زيتونات هرمات ما تزال تشع بأوراقها الرمادية، على تخوم أشجار الليمون. وكانت الدوائر الخضراء المحيطة به تتخللها قنوات مائية صغيرة، ترتفع إلى جذور الأشجار. وبين هذه القنوات رصفت دروب ضيقة، توزعت على جوانبها الورود، وشتلات النعنع والحبق والزنبق البري المنتشرة في كل الزوايا المحيطة بالجدران. وكان وجودها ضروريا، على الأقل بالنسبة لدلاّ، لأنها كانت تعمل على صنع أنواع ومذاقات مختلفة للشاي الصباحي الخاص بحيدر، والطريقة الرئيسية المؤدية إلى أول القصر كانت تبعد أكثر من كيلومتر عن بداية أشجار الليمون، حيث بنيت بوابة حديدية، تحولت بفعل الزمن إلى قطعة خردة، ولم يحاول سيد البيت الجديد في يوم من الأيام أن يصلحها (...) فكان المكان يبدو كقصور الملوك في حكايا الأطفال. والبناء الذي صمم على طراز قصر أوروبي، كان يحتوي في قسمه السفلي ما يحتاجه السادة في حياتهم آنذاك، غرف الخدم أولا وكانت تسكن الغرفة عائلة واحدة مات أولادها الواحد بعد الآخر، ولم يبق للزوجين سوى ابنة سمراء قصيرة القامة، ستكون فيما بعد دلاّ، والغرف الأخرى خصصت لإعداد الطعام، وأكياس المؤونة، والخيول وفي القسم العلوي كان المكان مختلفا عما يحيط به في الداخل، كانت الجدران والشبابيك والأبواب من خشب السنديان والبروكار الدمشقي على النوافذ العريضة التي تجعل من المكان مبعثا للشمس والضوء»[1]، وكأن الساردة تعقد مقارنة بين القصر في صورته القديمة والقصر في صورته الجديدة.

من خلال الوصف المقدم تشير الصورة الأولى إلى ترف ورفاهية أهله، والأنسنة التي تميزه، معبرة عن ملامح الطمأنينة التي تعيشها الشخصيات التي تقطنه أمثال إبراهيم بيك وعائلته، ووالد دلاّ وأسرته، والقاموس اللغوي المتضمن للمفردات (الأشجار المثمرة المتنوعة، القنوات المائية، تعدد الغرف، تعدد الأبواب والشبابيك،

[1]- صلصال، ص، ص: 67 ، 69.

مبعثا للنور وضوء الشمس) جعل الشخصية تحس بوجودها أكثر وبحريتها اللامتناهية ضمن هذه التعددية للأبواب والشبابيك، فتصبح بذلك مكمنا للحرية التي ينعم بها أهل القصر.

أما صورته الجديدة توحي بالهجران والقلق والوحشية، الموت والاغتراب عن الذات، فيظهر متسما بالضيق رغم اتساعه، غير واضح الملامح رغم تفصيلاته الكثيرة، حاملا بين طيات جدرانه معاناة وانهزامية مماثلة لمعاناة الشخصيات الروائية التي تقطنه (حيدر، دلاّ، محيمود)، متخذة الساردة من تحولاته المتباينة من الأفضل إلى الأسوأ رمزا للمعاناة وتغير حياة الشخصيات وتهميشها بفعل الزمن، فيصبح بمثابة السجن «وبالتالي فساكنوه لن يحملوا في داخلهم الألفة والطمأنينة والأمن الذي حملوه سابقا»[1]. كما ترمز بالقصر إلى المجتمع السوري وتجسيد معاناته، وحياته السوداوية التي انقلبت بعد الحرب إلى خراب ودمار بعد أن كانت تتسم بالاستقرار، فضخامة القصر وهيبته يوحي على الكبر والأنفة والعز والشموخ الذي كان يعيشه المجتمع السوري سابقا، وصورة الهجران والسوداوية تدل على واقع المجتمعأثناء الأزمة المعاصرة.

ويضاف إلى ما سبق أن الساردة بغض النظر عن الصورة الهندسية للبيت، فإنها قدمت صراعا داخليا تعيشه الشخصيات داخل هذا المكان، ولعل الشخصية الأنثوية التي ربطت بينها وبين القصر دلالات القهر والانعزال لدرجة جعلته هو الأول والأخير في حياتها؛ شخصية دلاّ، صديقة حيدر في زمن الطفولة وخادمته في فترة الكبر، اتخذت من البيت سجنا لها بعد زيارتها الأولى والأخيرة للمدينة، مقررة تبني أسلوب تغييب الذات وسط سوداويةهذا المكان، مفضلة استمراريتها بصورة انهزامية عوضا عن مواجهة الذكر ومبادرته بأسباب منعها وحرمانها من رؤية العالم الخارجي، تتحدث دلاّ «أنا لا أعرف أن الدنيا حلوة ! لا أعرف. الدنيا حلوة ! حلوة !الله لا يوفقكن كلكن... الله لا يوفقكن، أين أعيش أنا !إذا كانت الدنيا كلها في الخارج؟»[2].

ليتضح هنا الشعور الأنثوي في مراتبه العليا والمعبرة عن تفاقم حالة المعاناة والكبت، إذ تبادر دلاّ بعدم زيارة العالم الخارجي مرة أخرى، مكتفية بالدعاء على بنات جنسها أولا (الله لا يوفقكن) ثم المجتمع الذكوري ثانيا (الله لا يوفقكم)، وكأن هذه التراتبية في الدعاء تبث من خلالها رسالة إلى بنات جنسها اللواتي لا يبحثن عن وجوده خارج الأمكنة المغلقة، والبحث عن الذات خارج البيت والقرية، بل يرون إثبات ذاتهن في

[1]– مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، ص: 57.

[2]– صلصال، ص: 24.

الاستسلام لفحولة الآخر وعدم مواجهته، واحترام التقاليد المجتمعية التي تنم عن مواقف سلبية في حقها وإيجابية في حق الذكر، إذ يحقق من خلالها النسق الذكوري غاياته باستيلاب نسق الأنثى وكينونتها بضمان بقائها في البيت.

ليظهر بعدها القرار التقليدي السلبي لشخصية دلاّ باختيارها البقاء في البيت، وأن لا تسترجع ذكريات زيارتها للمدينة «منذ ذلك اليوم، قررت ألا تفارق القصر أبدا، لأن الأحلام شيء مؤلم ومزعج، ولأنها كائن لا تتحمل فكرة أن يختبئ العالم وراء سنينها التي عاشتها. لذلك محت كل شيء من ذاكرتها، وكأنه رأته في طفولة ما. كانت هانئة بقرارها، بأنها لم تعرف في حياتها أكثر من تلميع جدران هذا المكان. وأمها كذلك»[1]، مؤكدة على أنها ستسير وفق خطى والدتها، فالبقاء في البيت أمرٌ إراديٌ، تلجأ إليه بوصفه البنية المكانية الأولى والأخيرة التي تحس فيها بوجود جزئي كما تريد هي، وقبول بوعي الذكر الذي لا يرى مكان الأنثى إلا داخل بيتها من أجل العيش البهيمي الغرائزي[2]. وسجن نفسها بين جدرانه وعدم مفارقته ناتج عن أمرين اثنين:أولهما، الخوف من رؤية العالم الخارجي وحالة الانفتاح التي لا تستطيع معايشتها لفترة أطول، مما يزيد من حالة القلق لديها نتيجة وعيها بوجودها، وإن لم تستمر بالمحافظة على معايشة هذا العالم فإنها ستعيشتشتتا كبيرا على مستوى النفس، وهذه الرؤية التي قدمتها الروائية لازالت موجودة في بعض المناطق الريفية في سوريا وفي معظم أرياف الدول العربية الأخرى، ثانيهما، وهو الأمر الخفي المتعلق بحيدر، وعليه فالتعلق بالبيت وبكل تفاصيله ارتبط بالذكر على حد قول عبد الله الغذامي «الأنوثة مادة مصنوعة من أجل الآخر، فهي ليست ذاتا قائمة بوجود خاص لها، أو عليها، ولها دور محتسب في أعمالها وتصرفاتها، ولكنها مخلوقة من أجل مخلوق آخر»[3].

بقاء دلاّ في القصر كان من أجل حيدر، وعليه يكون هذا الأخير قد حقق غايته في جعل المكان وسيلة للسيطرة على الأنثى واستيلاب وجودها الحقيقي، ف«تحبس نفسها مع حيدر داخل القصر، وتقرر عدم الخروج أبدا إلى الناس (...) والجدران الأربعة تجمعها بحيدر لأول مرة»[4].فيتجلى للقارئ بوضوح إلغاء

---

[1]– المصدر السابق، ص: 24.

[2]– عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير "من البنيوية إلى التشريحية"، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية – مصر، ط4، 1998، ص: 220.

[3]– عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ج2، ص: 74.

[4]– صلصال، ص: 43.

الذات وتهميشها من أجل الآخر، فيصبح المكان معادلا موضوعيا له، والبقاء فيه منوط بوجوده وكل ما يتعلق به.

أما في رواية رائحة القرفة قدم البيت في صورة أكثر سوداوية، انطلاقا من بيوت حي الرمل، وخلق نسقا سرديا لاغتراب الأنثى وحجم الدمار النفسي ومدى عمقه في حياة الفتاة عليا تجاه حيها وبيتها، فتبدأ سلبية المكان انطلاقا من الوصف الآتي: «يشبه حي الرمل ساحة غريبة عن زمانها، كل شيء فيها يبدو مضحكا مثل فيلم كرتون أو فيلم من أفلام الويسترن بالأبيض والأسود قاحل، ومغبر، وناء النوافذ الزجاجية المغطاة بالكرتون، الأبواب الحديدية الصدئة، الجدران من التنك والصفيح، الدكاكين الصغيرة الشبيهة بمغارات قطاع الطرق، البيوت التي تعلو فوق بيوت. كانت هذه البيوت نادرة الوجود، ربما لأنها مصنوعة بطريقة مبتكرة، حيث يقوم أصحابها بتثبيت أربعة قوائم حديد، يكسون جدرانها بقطع من الصفيح القاسي، ويربطونها بواسطة قليل من الإسمنت، فتمنع نفوذ الهواء، وتتحول إلى جدران متينة، لولا قرقعة الريح في أيام الشتاء، أما السقف، فيثبت بالنوع نفسه من الصفيح القاسي، المدعم ببضعة كيلوات من الإسمنت أيضا، ولم يكن من الضروري وجود نافذة في الغرفة، الثقوب التي تظهر رغما عن كل الاحتياطات، كانت تفي بغرض التهوية. الثقوب نفسها التي تتحول إلى حبال مطر في أيام الشتاء»[1].

انطلقت الساردة من الشارع كمكان شبه مفتوح، منتقلة بعدها إلى صورة البيوت التي يتضمنها، إذ تبدو عليها ملامح الفقر والجفاف والهشاشة «إذا البيوت طينية وخشبية، من تنك وقصدير وخشب، تحمل البؤس في شكلها وفي دلالتها، وشخصياتها بائسة قاسية مثلها»[2]، وغيرها من الصفات التي جاءت كوصف لتفصيلات المكان وتحولاته، مما انعكس بصورة سلبية على حياة الشخصيات التي تقطنها، فتراها خليطا من الفقراء، فلسطينيين معدمين جاؤوا من الجبال الساحلية، بائسين، مسحوقين، غارقين في سأمهم وفقرهم، محققين بذلك تشكيلمتنوع، الرابط الوحيد الذي يجمع بينهم "الفاقة والبؤس"، حلمهم الوحيد العيش بحياة كريمة.

بناء على هذا المقطع السردي، تعرض الساردة معاناة الأنثى ضمن هذه البيوت وعذاباتها المتراوحة بين الخوف والوجع، والمكتفية بالخضوع لسلطة المكان الموحش، وسلطة الفحل المشوهة، تستغل فيه الأنثى من

[1]– رائحة القرفة، ص، ص: 58، 59.

[2]– مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص: 58.

قبل الذكر من أجل تحسين أوضاع البيت إذ عمد ذكور حي الرمل إلى رهن بناتهم «لتجار حلب، كخادمات، (...) وعاهرات من ذوات الدرجة العاشرة اللواتي يتفقن مع سائقي سيارات الأجرة، لجلب زبائن الليل»[1]، تحولت الدلالة المكانية وحركيتها من مركز أمان الأنثى وسر حمايتها من كل خطرإلى الدافع الأكبر وراء ممارسة استغلال الذكر لها، لتبقى معلقة بين هامشية البنية المكانية وقسوة الفحولة المنطوية على عدم الاكتراث بمكانتها، وهي رؤية تقليدية مخالفة لواقع المرأة المعاصرة اليوم الذي تملك فيه السلطة الكلية والفعلية.

تصور رائحة القرفة عالمين مختلفين، العالم الأول مثلته شخصية عليا التي تعيش في حي الرمل، والتي باعها والدها بأبخس الأثمان، تبدأ الساردة بوصف لحظة الذعر التي تعتريها والخوف من العودة إلى حيها وبيتها القديم، وهو في حقيقة الأمر خوف من الذكر وسلطته الاستبدادية السلبية،«إذ أصبح الأب لا يحمل من الأبوة إلا الاسم»[2]، إضافة إلى أن المكان الذي تتحرك فيه تختفي منه سمة التمحور حول الذات وإلغائها، ليصبح البيت معادلا للأب وسلطته، وسلطة المجتمع الذكوري بأكمله. وهو ما تم تحديده في النص الآتي: «المشي باتجاه البيت، أعاد إليها إحساس ذلك اليوم، يوم الصورة التي استقرت في حقيبتها (...) صورة غرفة التنك تحتل مساحة عقلها بالكامل، وخيالات حياتها القادمة في حي الرمل، تستحوذ على تفكيرها، لم تكن تلك الخيالات فحسب، بل صورة نافذة مغلقة نخرت منذ قليل (...) الغرفة الصغيرة في الداخل، كانوا يستخدمونها للطبخ والاستحمام وقضاء الحاجة. ثمة حفرة سوداء محاطة بإسمنت أبيض، يتبولون فيها، وعن الباب يضعون الأطباق فوق جرف حجري يستخدمونه لغسيل الصحون وأواني الطبخ. وفي الزاوية المقابلة، رأس كبير من الغاز يسخنون على ناره ماء استحمامهم كل خميس. كان يوم الحمام عقوبة لهم. لا يرتجفون من البرد فقط. في أيام الشتاء، بل يصطفون في انتظار طويل، لينتهي كل واحد من تنظيف نفسه. والويل لأحدهم إذا قرر الأب أن يشرب فنجان قهوة أثناء استحمامه. فهو لن ينتظر أن ينتهوا من رش طاسات الماء القليلة فوق رؤوسهم، بل سيضرب الباب برجله، ويصرخ بالأم أن تعد له القهوة، فيتوقف الجميع عن الحركة، ويصطكون بانتظار فوران الركوة»[3].

---

[1]– رائحة القرفة، ص، ص: 57 ، 58.

[2]– ليلى بلخير: قضايا المرأة في زمن العولمة، ص: 80.

[3]– المصدر السابق، ص، ص: 80 ، 81.

وصف يحمل دلالات الخوف والرهبة التي تضمنها بيت التنك (بيت عليا)، وصنعتها النافذة المغلقة الدّالة على التقييد والسجن، وهذا ما كانت عليه حالة عليا وإخوانها قبل بيعها، والوضع الفوضوي من (جرف حجري، الغرفة الصغيرة، حفرة سوداء...) مما يعكس الحالة القلقة التي تعيشها، والضيق واللاطمأنينة، والعيش في عالم الفقر والحاجة، لكن يبقى البيت بالنسبة إليها الملاذ الأول الأخير والآمن لحماية حياتها وجسدها.

في مقابل هذه الصورة السلبية تقدم الساردة بيتا من نوع آخر؛ ينتمي إلى عالم الغنى. فجاءت صورته كالآتي: «كانت حنان الهاشمي تجلس على كنبة خمرية اللون، مطرزة بخيوط ذهبية شبيهة بالبروكار الدمشقي (...) تومئ السيد بالموافقة، قبل أن تخرج من الصالة الفسيحة، المزينة برسوم من الزجاج المعشق بالصدف»[1]، يوحي هذا الوصف بفخامة البيت ورقي صاحبته، لكن تتبع مسار الرواية يضع القارئ أمام موقف هو الموقف نفسه الذي وضعت فيه الساردة شخصية عليا؛ الخوف من البيت لأنه يعد بمثابة السجن بالنسبة لحنان الهاشمي، وعليه يبقى محافظا على صورته القمعية مهما كانت صفة الشخصيات التي تسكنه.

فتظهر لنا فاعلية حركية الأنثى عبر البيت الذي يعد البنية المكانية الأولى في النصوص المدروسة، في صورة استيلاب سوداوية، مؤكدة على أن البيت ترتسم هندسته وفق ثقافة الآخر،كما تتجاوز الروائية مفهوم البيت العادي، مبتعدة عن الدلالة الإيجابية مركزة على سلبياته، مناقضة بذلك الدلالات التي قدمتها بعض الدراسات النقدية.

2. الغرفة: "بين مكمن الخيبة والتماهي مع الذات"

تبحث الساردة في عالمها الروائي الأنثوي عن وجودها الذي صادره مجتمعها الذكوري، متخذة من الغرفة مكانا حميميا، يتمظهر فيهاعالمها الخاص، مضفية عليها تغيراتها النفسية والاجتماعية، متخذة منها موضعا خاصا «للبحث عن الكيان والهوية وتحويلها إلى مرآة ترى فيها الأنا الأنثوية صورتها»[2]. مسقطة عليها أوجاع عالمها الداخلي، لتصبح حضنا آمنا يقيها من مخاطر المجتمع وهيمنتهوفوضى الحياة، وعلى هذا الاعتبار«تتحول إلى كائن مجنح يتوافق مع نبضات الأنوثة الحالمة، كما قد تحول إلى كائن مضمخ بالغبطة

[1]– رائحة القرفة، ص، ص: 39 ، 40.

[2]– يوري لوتمان: جماليات المكان، ص: 63.

المستسلمة لانقياد الحلم اللذيذ (...) ومكانا مقفرا متلفعا بعتمة الليل، وعصف رياحه الباردة، بحيث تحول إلى إحدى الصور العدائية المليئة بالظلم والقهر، وقفصا لليأس والانكسار»[1].

وعليه تطرح الروائية "سمر يزبك" في رواياتها هذا الحيز المغلق، محمّلا بالكثير من الدلالات، موضحة مدى تأثير حركية المكان في شخصيتها، وتحولاتها المتراوحة بين تهميش الذات ومحاولة تأكيدها، وهذا الذي يبدو واضحا في رواية طفلة السماء التي بدت فيها الغرفة مكانا مفعما بالإحساس بالحياة، رغم أن الذكر جعله كسجن لمعاقبة الأنثى لتجاوزها على قوانين مجتمعها، وخاصة التمادي على سلطة الأب، الذي جعل من غرفة نور سجنا لها، لكن الأنثى حولتها إلى مركز للحياة «أنهي تنظيف البيت الذي يأخذ مني نصف نهار. أدخل بعدها إلى غرفتي وأحبس نفسي فيها. علاقتي بالكتب لم تكن علاقة قراءة فقط بل إحساس بالحياة، وبأن قلبا صغيرا يتنفس بين الضلوع وأن بشرا مازال على وجه الأرض»[2].

ضمنت لها الغرفة من خلال فعل القراءة استمرارية وجودها الذي حاول الأب أن يحد منه ويقلل من تماديها، تحولت إلىمكان مغلقيقمع حريتها، لكن هذا الانغلاق استغلته الأنثى من خلال تبني فعل القراءة الذي انتشلها من وحدتها فيظهر بوحها بذلك: «انتشلتني قراءة الكتب من وحدتي، وكانت المتعة المطلقة في ذلك العالم الهلامي، لأنها أتاحت لي حرية الخروج من عالم البيت والحديث مع شخصيات أخرى»[3].

عكست نور علاقتها بالغرفة انطلاقا من القراءة التي وجدت فيها متنفسا من ضيق الحياة في العالم الخارجي، مانحة إياه إحساسا بالوجود والحياة في قولها (بأن قلبا صغيرا يتنفس بين الضلوع وأن بشرا مازال على وجه الأرض)، وكان لحرية الغرفة الدور الأكبر في ممارسة الأنثى ما يمنعها منه الذكر، والهروب من عالمه، خاصة بعد تهديد والدها بعدم قراءة الكتب التي تجد فيها نفسها وحريتها، وعقوبته القاسية التي تتلقاها في كل مرة «انتظرت أن يضربني ويحرمني ثانية من متابعة الدراسة، أو يعود لخنق أنفاسي داخل جدران

[1]- الأخضر بن السائح: سرد المرأة وفعل الكتابة، ص: 350.

[2]- طفلة السماء، ص: 13.

[3]- المصدر نفسه، ص: 38.

أربعة»[1]، وتشكيل هوية جديدة «لن تكون على مقاسات النموذج الذي يتصوره الرجل حول المرأة ولن تسمح للرجل بالاستفراد بعرض هوية جديدة»[2].

وعليه فإن عقوبة والدها بسجنها في الغرفة، كانت بالنسبة لنور مصدر لإفراغ رغباتها المكبوتة، والمتمثلة في قراءة ما يعتبره الآخر تحولا من المحافظة إلى الانحلال، ومن الهوية إلى اللاهوية، لكنها نظرة تقليدية لم تعد مستساغة عند المرأة المعاصرة، بعد أن أصبحت مشاركة فعلية في مسار تغيير العلاقات محققة عبر «مسار تحررها التاريخي، أن تكتسب جدليا، حقها في الشراكة المتكافئة مع الرجل»[3].

وظفته الساردة بصفته مكانا آمنا تعود إليه الشخصية للاختباء من نظرات الآخر والابتعاد عن معاملته القاسية، لذلك تعد الغرفة بالنسبة لنور مكانا تشعر فيه بالأمان لقولها: «ركضت في اتجاه طريق العودة، وكلي يقين بأن الجميع سيلتهمني بعينيه مثل وجبة طعام شهية، الخوف كبر إلى درجة أنني فقدت الرؤية، فقط عندما فتحت الباب ودخلت إلى غرفتي مسرعة أدركت أنني في أمان»[4]

ومنه يصبح:

العالم الخارجي ← مفتوح ← الذكر ← مصدر خوف (بالنسبة للأنثى).

العالم الداخلي ← مغلق ← الأنثى ← مصدر أمان (بالنسبة للأنثى).

جاءت الغرفة في رواية طفلة السماءحاملة لأكثر من دلالة، تعكس علاقتها بالشخصية الروائية، والتي جمعت بين التشتت والتكامل، الوجود والاغتراب، الانتماء والتنافر، حيث نقف عند عتبات الرؤية الاغترابية التي تميزت بها شخصية نور ضمن هذه البنية المكانية التي منحتها رؤية أقرب منها إلى السوداوية، مصاحبة إياها انفعالات صنعتها أدق التفاصيل «نشرت بين رفوف الكتب لوحات خالي، ووضعت التماثيل والمنحوتات بين الكتب، أما زهور عباد الشمسالتي كانت أمي قد صنعتها بنفسها من القماش، فوزعتها على

---

[1]– طفلة السماء، ص: 20.

[2]–سلمى بالحاج مبروك: التأسيس لهوية أنثوية خارج الباراديغم الذكوري عند سيمون دي بوفوار أو محاولة في الانفلات من البراديغم الذكوري، ضمن: مجموعة من المؤلفين: الفلسفة والنسوية، ص: 342.

[3]–خليل أحمد خليل: المرأة العربية وقضايا التغيير، ص: 14.

[4]– طفلة السماء، ص: 29.

الحيطان بواسطة لاصق شفاف. طلبت من أبي أن يشتري لنا سجادة زرقاء. وأتيت بطرحة عرس أمي وجعلتها على شكل وردة ووضعتها فوق رأسي. خالتي سميرة صارت تخاف من دخول الغرفة، خاصة بعدما جاءت ذات مرة ورأتني أشعل البخور وسط الغرفة وأتمدد شبه عارية على سريري وأطلق أصوات شهيق وزفير عالية. كنت أطبق الكثير مما أقرأه حول تعالي الروح عن الممسوس المادي، الروح التي قرأت عنها الكثير وسمعت الحكايات التي تجعل الجسد رحلة مؤقتة لصعود الأرواح البشرية نحو خلاصها... أغمض عيني، وأتخيل الجحيم وأرواحه المعذبة والضائعة. الجحيم المختلف عن التصور البشري. بعيدا عن النار والشياطين، التيه في النور هكذا أسميته»[1].

سجن الأنثى في البيت عموما والغرفةخصوصا جعلها تؤكد حضورها في النص من خلال سماتها الأنثوية التي حملت أبعاد دلاليةمستوحاة من بنيات النص السردي، وتوظيف قاموس لغويتضمن مجموعة من الرموز اللغوية: التماثيل، المنحوتات، زهور عباد الشمس، سجادة زرقاء، طرحة عرس، البخور، سريري، شبه عارية، والتي تؤكد حضور هويتها المتراوحة بين التحرر السلبي والضياع التام، وبقدر ما توحي بفضاء أنثوي خال من سلطة الحضور الذكوري، فإنها تثبت التهميش والاستيلاب الذي يلاحقها في كل مكان، مولية اهتمامها بالروح، مخالفة مبدأ العصر الجديد، الذي يعد «عصر الجسد في ظل غياب أو تلاشي الروح»[2].

نور جعلت من الغرفة المكمل الوحيد لجسدها من خلال تماهيها مع الروح المتسامية، مؤسسة لصورة تقابل الأنثى مع ذاتها، بعيدا عن الآخر، وعليه فالغرفة «ترتبط بالهوية، وتترك حفرياتها على الجسد، وقد تتحول فضاءاتها إلى ذرات تحتفظ بإشراقها وعنفوانها، و(الغرفة) في متخيل المرأة حاضن لملذاتها وآهاتها وتأوهاتها وزفراتها»[3].

إذا كان هذا الحيز بالنسبة إلى نور مكانا يسمح لها بالانفتاح على عالم غيّبه الذكر، ألا وهو الروح التي تعد أسمى من الجسد، فإن أميرة ترى فيها مكانا خانقا للذات، منغلقا تماما، مما يجعلها مكمنا للوحدة والضيق والاختناق، وفي الوقت نفسه يجعلها ترى العالم كله في الغرفة «إذ لم يكن في حياتها ما يثير الانتباه، حدود حركتها صارت تضيق، كلما تقدمت في العمر. في الثالثة عشر. أحست بالوحدة القاتلة، وبأن العالم كله

[1]– المصدر السابق، ص، ص: 54 ، 55.

[2]– عبد الغفار العطوي: ثقافة الجسد "قراءة في السرد النسوي العربي"، ص: 14.

[3]– الأخضر بن السائح: سرد الجسد وغواية اللغة "قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى"، ص: 264.

يتركز في تلك الغرف التي كانت تقوم بتنظيفها يوميا (...) الغرفة الصغيرة التي تنحشر فيها مع أخواتها الخمس، بعيدا عن الذكور، كما قضيت تعاليم والدها، كانت خائفة بما يكفي لأن تشعر بالضيق كلما هوت برأسها على المخدة»[1].متحولة من مضجع يحمي خصوصيتها إلى سجن يقيد حريتها، ومساحة مكانية توحي بدلالات الضيق والعتمة، مما ينعكس سلبا على الشخصية.

ضيق يحمل رؤيتين مختلفتين، ويتمثل في الضيق الداخلي الذي يعتريها، والضيق الذي يخلقه الأب بسلطته وسيطرته الممارسة ضد أميرة وأخواتها. ممادفع بهذه الشخصية إلى الهروب وتغيير المدينة والغرفة معا واعتبار فعل الهروب الحل الأنسب حسب الطرح السردي، تجد فيه حرية ولو بطريقة جزئية تسمح لها بالانتقام من والدها إذ «صارت تسب وتلعن والدها ممسكة بيدي، رافضة مغادرة الغرفة (...) وعدم تركها وحيدة بين جدران أربعة»[2].

تتواصل دلالات الغرفة في مدونات سمر، متنوعة ومتباينة من دلالة إلى أخرى، إذ تم تفعيلها انطلاقا من الحضور الأنثوي، ومدى قوته وسيطرته، تظهر في رواية رائحة القرفة كمكان مركزي مغلق لممارسة علاقة شاذة ومحرمة، مظهرة الحميمية بين الأنثى والأنثى، والتمتع بلذة الجسد؛ علاقة نازك بصديقتها حنان التي تعرضها الساردة كالآتي: «يجن جنون السيدة المفتونة بغنج حنان. تصبح قريبة منها، فتمسك كفها وتقبض على أطراف أصابعها، وتسحبها نحو الغرفة الداخلية. الغرفة ثلاثية الأبعاد، تشبه مثلثا محفورا داخل مغارة تحتوي على فراش بلا قوائم، عريض، لونه أحمر، غامق، ووسائد صغيرة متناثرة فوق السرير وعلى الأرض، الغرفة دافئة، وأصوات موسيقى تصدر من السقف، وعلى طرف السرير، طاولة صغيرة على شكل قلب زجاجي شفاف، فوقها زجاجات وكأسان، واحد بعنق طويل، والثانية بعنق أقصر، وكلتاهما بحافات مذهبة، وإلى جانب الكأسين أنواع متعددة من السيجار النسائي المعطر برائحة النعناع، أغلقت نازك الباب، ضربات قبل حنان تشعرها أن جسدها سينفجر، وفجأة تشم تلك الرائحة من جديد، الرائحة تعوم في المكان حين تقترب السيدة منها، وتنزع فستانها، وهي واقفة بصمت»[3].

[1]– طفلة السماء، ص: 102.

[2]– المصدر نفسه، ص: 101.

[3]– المصدر نفسه، ص، ص: 102 ، 103.

شكلت الغرفة انطلاقا من العلامات اللغوية التي تضمنها المقطع السردي: (فراش، بلا قوائم، أحمر غامق، وسائد صغيرة، متناثرة فوق السرير، الغرفة دافئة، أصوات موسيقى، قلب زجاجي شفاف، رائحة النعناع، السيجار النسائي) مكانا مؤسسا وفق ثقافة الأنثى، تتدفق منه رائحة النشوة التي تتميز بها، والناتجة عن علاقة سرية جمعت بين السيدة نازك وحنان الهاشمي، لتتحول إلى رمز يحمل دلالات أنثوية خارج عالم الذكر وثقافته، مظهرة صورة المرأة الجديدة المناصرة لمبدأ النسوية الغربية والمتمثل في المثلية، حاملة «قيّمها المستقلة الخاصة التي لا تتطابق مع الأعراف الاجتماعية»[1].

كما أنّ العناصر المكانية المتضافرة في وصف الغرفة، والتي جمعت بين صفات وأفعال الشخصية السيدة نازك، تظهر رغبة الذات في ممارسة الشذوذ والدخول في علاقات محرمة مع بنات جنسها (حنان الهاشمي) بعيدا عن أعين الذكر، ففعل السحب نحو الغرفة الداخلية وانطوائها على مكان سري مغلق دليل رغبة في الآخر (الأنثى)، لتتحول دلالاتها من عالم يستقرأ من خلاله علاقة الأنثى بالذكر إلى عالم التمرد على الذكر وإقصاء وجوده، والخروج من الغرفة السجن إلى غرفة الحرية حسب النص السردي؛ أي«تخرج من الفضاءات الملبدة بالانكسار [عالم الرجل] إلى عالم يعبق منه شذى الأنوثة المعطرة بالحلم»[2].

عالم تحرري، يجاهر بعدم تعلقه التام بمبادئ الإسلام، وإتباع علاقة محرمة في ديننا ومجتمعاتنا من أجل تحقيق فكرة الحرية الشاملة، مبرزة الروائية وجود معطى فكري يبتعد عن الطرح الإسلامي الإيجابي الذي تم من خلاله عرض فكرة الأنثوية الإسلامية التي يتعيّن عليها «أن تتحدد في نمط ما لوجود المرأة، وفي إحساسها بأنها امرأة أمام الله وبين الكائنات الإنسانية: روحيا، واجتماعيا، وسياسيا وثقافيا، بحيث يكن مستحوذات على الحرية، ومستقلات ذاتيا وملتزمات على ما تتطلبه النصوص وتكفله بالضرورة المجتمعات»[3].

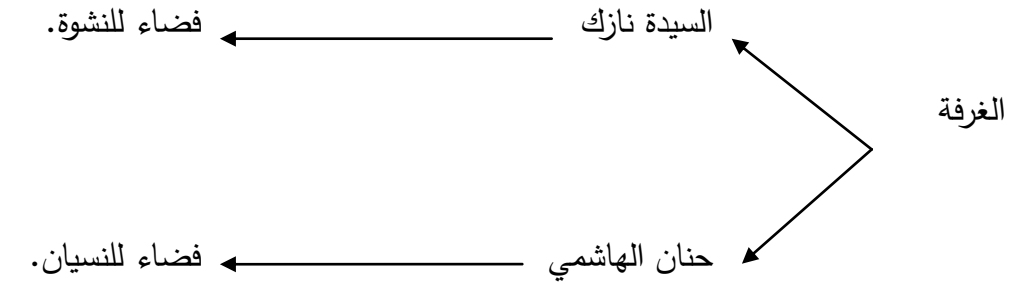
والغرفة ثلاثية الأبعاد تشبه مثلثا محفورا داخل مغارة، تدل على التحول الأنثوي العميق جدا، والرغبة في اكتشاف الجسد، من خلال علاقة محرمة سمحت لها حركية المكان المغلق بممارستها، أما اللون الأحمر الغامق يعد مؤشرا واضحا دالا على أنوثة السيدة نازك العالية ونشوتها الطاغية على هذا المكان،مما يوحي

[1]– بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية، ص: 108.

[2]– الأخضر بن السائح: سرد المرأة وفعل الكتابة، ص: 378.

[3]– فهمي جدعان: خارج السرب، ص: 49.

بأنها معادل موضوعي لأنوثتها المخفية وأبعادها النفسية في خضم هذه العلاقة،والمتتبع لمسار الرواية، سيجد أن الغرفة تحمل رؤية متناقضة لكل من حنان ونازك:



الأولى دلالة الرغبة والنشوة، والثانية تجسدت في التذكر، وتوظيف الأريكة كموضع لخيبة حنان الهاشمي، لأنه يذكرها بخادمتها، إذ«استطاعت حنان أن تنتبه إلى كنبة جديدة أضافتها نازك، طويلة وتقترب من عرض السرير، قوائمها محفورة بالعاج وخيوط الفضة والذهب، وظهرها القائم يصنع شكلا منحنيا يشبه صندوق الكمنجة، ولونها بين الأصفر والأحمر، وإحدى واجهاتها لها مسند طويل، والجهة الأخرى فارغة، فتبدو مثل عربة ملكية»[1]، و جعلها بنية رمزية تنضوي على دلالات عديدة أهمها، الدلالة على ثراء السيدة نازك، حيث جمعت أريكتها بين المعادن الغالية: عاج، وذهب، وفضة، ورقي شكلها الذي مزج بين الملوكية والفخامة وألوان الشهوة والحياة،لتعكس بذلك الثراء المادي والعاطفي معا، وخاصة الجانب العاطفي الذي وجدته "نازك" بين ثنايا غرفتها التي تنبض بالإحساس في علاقتها مع الأخريات، وبالضبط مع حنان الهاشمي التي «اعتنت نازك بحضورها من خلال الورود البيضاء التي تحبها؛ القرنفل الأبيض، السوسن الأبيض، الجوري الأبيض، الزنبق الأبيض، الفل الأبيض، الياسمين الأبيض»[2].وأضفى عليها اللون الأبيض دلالة رمزية تتعلق بصفاء العالم الأنثوي ورقته، واستمالة قلب حبيبتها حنان الهاشمي، واستعادة جسدها وتحررهمن القيود التي قيدها بها الذكر؛ تحررجاء وفق طرح نسوي غربي.

عمدت الساردة من خلال هذا الوصف إلى تعرية العلاقات القائمة بين الأنثى وعالمها الخاص؛ وهي تعرية فعلية لواقع الأنثى البرجوازية في العالم العربي، فبقدر ثرائها المادي يتضح فقرها العاطفي، وعليه فإن توظيفها كمكان للإغراء الأنثوي «يبقى خفيا وسريا، لا يملك تلك الحقيقة الموضوعية، تعهدت الملكة

[1]– رائحة القرفة، ص، ص: 137 ، 138.

[2]– المصدر نفسه، ص: 138.

الإبداعية بتشخيصه، من خلال التقاطع مع الذات، صعودا وهبوطا، قوة وضعفا بحسب طاقة الذات المتخيلة التي تحافظ على المكان»[1].

ويستمر تقديم الغرفة كبنية دالة معبرة عن أحاسيس الأنثى، ففي رواية صلصال«تهمس الكاتبة (الأنثى) بنيرانها المرهفة، وتتكاثف (البنى) الترميزية التي تغطي النسيج السردي، تتغذى من تقنية الإسقاط، وما ينتج عنها من رموز، وحضور (الآخر) في هذه العملية، هو حضور لأجواء التجدد والعنفوان الكتابي، لتقوى به فاعلية الإسقاط، وتزدهي حركته»[2]. فوظفت كرمز لخيبات " دلاّ " لحظة زواج "حيدر" «رغم كل شيء بقيت في غرفتها، ولم تستجب لنداءاته، أغلقت الباب على نفسها (...) آنذاك أقفلت النافذة، وصرخت بزوجها أن يتركها وحيدة، وضعت إصبعها في أذنيها، وغطت نفسها بلحاف سميك، وأغمضت عينيها»[3].

يظهر هذا المقطع جنوح شخصية دلاّ نحو الهروب الذي مثله فعل الإغلاق (أقفلت الباب، أقفلت النافذة)، والعزلة التي لها القدرة «على خلق شعور بالفراغ اللامتناهي»[4]. هروب من الواقع الذي تعيشهوما تعانيه من فراغ عاطفي سببه لها الذكر، من خلال علاقة الحب التي كانت من طرف واحد، فتحمل الغرفة بذلك زمن معاناة الأنثى وعذاباتها المستمرة.

استمرت هذه الخيبة مع الشخصيات الأنثوية في رواية لها مرايا، واللواتي جمعتهن غرفة ماري، مجسدة موضعا شاملا لشعور الذات بالخيبة والغرابة، وغيرها من التحولات التي تعكس شعور كل واحدة منهن، والكشف عن الحالات النفسية التي طرحتها الساردة من خلال الغرفة، قائلة:«كانت الغرفة صغيرة إلى الدرجة التي تستطيع فيها النسوة الثلاث التحلق حول طاولة الطعام، دون أن تتحرك أي واحدة منهن، جلست الأم على سريرها، وليلى على الأريكة، وماري على كرسي حديدي صغير، تلقم أمها الطعام، والأم تضيق بعادتها التي درجت عليها منذ سنوات، لأنه كانت تحب أن تأكل وحدها (...) وكانت الأم تبدو وسط عتمة البيت

[1]– الأخضر بن السائح: سرد المرأة وفعل الكتابة، ص: 388.

[2]– المرجع نفسه، ص: 377.

[3]– صلصال، ص، ص: 39 ، 40.

[4]– غاستون باشلار: جماليات المكان، ص: 65.

وجدرانه مثل كائن غريب، حتى أن ماري تنظر إليها ولا تصدق أن هذه الجميلة العمياء المشعة مثل ضياء نجم بعيد.. هي أمها»![1].

ضيق الغرفة الذي يوحي بالقلق والتوتر والانقباض، يدل بطريقة رمزية على حالتهم المتراوحة بين الصمت القاسي الذي تحتفظ به أم ماري العمياء، والتشويش والخوف الذي تعاني منه ليلى الصاوي بعد خروجها من السجن، ومعاناة ماري الخفية التي تؤرقها، أي ارتباطها بدلالات متنوعة، جمعت بين الموت والحياة، اللذة والمعاناة، الفرح والحزن، إثبات الوجود وإلغائه، تهميش الذكر وتأكيد حضوره.

واستكمالا لهذه الدلالات، اعتمدت الساردة على مجموعة من الملحقات المكانية الموجودة داخل الغرفة، والتي تعكس أوضاع الأنثى، موضحة من خلالها علاقة التفاعل بين تواجدها في ظل الغرفة المغلقة والعناصر المكانية التي تضمنتها، والتي تحمل كل واحدة فيهما دلالة خاصة، إذ تختلف وظيفة هذه الملحقات من وظيفة إلى أخرى، تتضافر فيما بينها لتحقيقمجموعة من الوظائف المرتبطة بالمكان، وهذا ما يؤكده غاستون باشلار، أن هذه الملحقات والتي يصطلح عليها بالأثاث «تحقق درجة من الواقعية أعلى من تلك التي تحققها الأشياء المحايدة، أو تلك التي تتحدّد بحقيقتها الهندسية وهي لذلك تخلق واقعا وجوديا جديدا. وتأخذ وضعها ليس فقط ضمن نظام، بل ضمن نظام عائلي»[2]، وقد وظفتها سمر يزبك بطريقة جعلت المكان يحمل دلالات رمزية متنوعة ربطتها بالأنثى مظهرة صورتها المغيّبة، فتتحول بذلك «إلى جزء من المكان، يجتاح عالم الأنثى ويتماهى مع فضاءاتها الحالمة»[3]. وسنقدم هذه الملحقات في جدول يتضمن علاقة التفاعل بين الأنثى والعناصر الثانوية للغرفة، كالآتي:

[1]– لها مرايا، ص: 102.

[2]– غاستون باشلار: جماليات المكان، ص: 83.

[3]– الأخضر بن السائح: سرد المرأة وفعل الكتابة، ص: 353.

أ-المرآة:

الرواية	الصفحة	النص	الدلالة
صلصال	13	"كانت تدور حول نفسها، انتبهت للمرآة الطولانية التي غطت الزاوية اليمينية للغرفة، المرآة التي أفزعتها منذ ولوجها هذا العالم الغريب. شخصت إليها. إنها هي أيضا !حقيقة واقفة في قلب المرآة".	-الخوف من رؤية الذات، و اكتشاف صورتها التي صنعها الذكر والمتراوحة بين السوداوية والتهميش، -وضع الشخصية أمام لعبة المواجهة والاكتشاف ومحاصرة كل حركاتها وكأنها مغناطيس يجذبها إليها وارتباطها بالآخر. - العلاقة التي تجمع بين رهام والمرآة هي علاقة خوف وخيبة. أما التي تربطها بدلّا علاقة انغلاق على الذات وخوف من استرجاع الهزائم التي عاشتها في القصر.
	44	"المرآة ثانية تخطفها، وتلتفت حول السرير، وتحاول ألا تعاود النظر ثانية لأنها خافتها دائما. المرآة الغولة، كما كانت تسميها. كان تنظيفها أصعب الأعمال التي واجهتها في حياتها، فما إن تلمسها بيدها حتى تشعر بالحاجة لرمي نفسها فيها. تبدو المرآة حافة وادٍ شهي السقوط، وكانت دلاّ تخشى الارتفاعات وتشعر بالدوار".	
لها مرايا	119	"توزع نظراتها في المرايا الكثيرة التي تحيط بها في الغرفة البيضاء. الغرفة التي تحولت إلى لعبة للمرايا، بعد أن وضعت في سقف الغرفة مرآة دائرية حول الضوء الأصفر. ولولا الزوايا المتبقية من حواف الدائرة في الحائط، لبدا السقف مرآة بلا حدود".	العلاقة التي تجمع بين ليلى الصاوي والمرآة، هي علاقة: -آمان -تأرجح بين الحضور والغياب. - تأكيد الكينونة الوجودية. -تعرية العالم النفسي للأنثى،
	120	"تنظر إلى المرآة، فتبدو مثل نقطة بعيدة قادمة من ظلام لا نهائي، تغمض عينيها وتشعر أنها صارت بأمان، وأن كمية الانعكاسات المنتشرة	

		حولها صارت أقرب إلى تحقيق وجود نفسها".	وإظهار ملامح وجعها.
	206	" قلت أن المرآة هي اختراع إنساني بشع، أما بالنسبة لي فهي التأكيد الوحيد أني أعيش. أستطيع تلمس حياة كاملة في كل مرآة؛ هل ترى ؟ أنا الآن سجينة بلا مراياي".	
	261	"وقفت أمام المرآة المكسورة والتي تتوزع داخلها خطوط سوداء، وشعرت أن خيط السعادة ينسل من تحت جلدها، عندما تذكرت مراياها وبيتهم القديم".	
رائحة القرفة	23	تتوعد المرآة: لا تتفوهي بحرف واحد، لا تحدثيني عن العذاب، فأنا أعرفه خيرا منك. وأحفظه في صناديقي المخملية هنا. أنظري إليّ. اضغطي على قلبي وستعرفين قبل أن أكسرك وأحولك إلى شظايا. هل تصدقين أنك عشت؟ أنت مجرد فراغ وهواء. لم تكوني أبدا، لكنك سترتاحين من عذاباتك، لو فعلت خيرا، وأغمدت النصل الشهي في قلبك. هيا افعلي	حملت دلالات نفسية تمثلت في: – الخوف والاختباء. –العدوانية والتدهور النفسي. وتبلورت دلالاتها أكثر في نقطة العذاب التي عبرت الأنثى من خلالها أنّها خبيرة به.
	25	"تجلس حنان على الأرض، تخرج من المرآة امرأة مسنة تشبه حنان. كانت صورة الأم تخرج من أعماقها، وتعبس في وجه ابنتها. تخاف حنان وتلف رأسها بملاءتها ثانية، كما فعلت عليا عندما هربت من خط الضوء المائل".	

ب-السرير:

الرواية	الصفحة	النص	الدلالة
رائحة القرفة	144	"السرير أكثر من مناسب للشعور بالأمان الذي عوضها عن الليالي الشنيعة في حي الرمل. ومازالت تتخيل أنها لم تولد في ذلك الحي، وأن السيدة صنعتها من جنون رغبتها".	قدمالسرير ضمن دلالة واحدة، ألا وهي الأمان الذي أحست به الشخصية "عليا" مما قضى على خوفها وقلقها.

جـ-النافذة:

الرواية	الصفحة	النص	الدلالة
رائحة القرفة	27	"تتلفت عليا بين لحظة وأخرى، تراقب نافذة السيدة. تتمنى أن تفتح فجأة، وتلوح حنان الهاشمي بيدها، وتدعوها للعودة، لكن النافذة بقيت مغلقة.	– مصدر انفعالات ووجع،مصدر الخيبة والنسيان. -التحول إلى تيمة رمزية تجمع بين الحالة النفسية للشخصيتين، والمتمثلة في نسيان الماضي، وخيبة الأمل.
	47	"تصرخ حنان الهاشمي. تنظر إلى النافذة، تهم بالنهوض، وإزاحة الستارة. تقرر أن تبقى ساكنة. هي ميتة الآن !! ترتاح لهذا الخاطر".	
	151	"تقترب من النافذة بعد أن صارت تقضم السيجار الثخين، تزيح الستارة، تنحني قليلا، وتمد رأسها (...)ثم تستقيم، وهي تمشي على رؤوس أصابعها، يصدح صوتها: أنه عليا".	

فمن جدلية العلاقة بين الأنثى والمرآة، إلى العلاقة الحميمة التي تربط بينها وبين السرير والنافذة «تتراجع الأنثوية إلى مضمار مطمور تحت السطح، وتصبح في واقع الأمر، القوة الحاكمة للاوعي. وكشأن خسوف القمر، تفضي الذكورية إلى خسوف الأنثوية وتسحبها مؤقتا إلى الظلال المعتّمة»[1].

فحملت الملحقات المكانية المرتبطة بالغرفة، (المرآة: الخوف والخيبة/إثبات الوجود المغيب، السرير: الأمان والطمأنينة، النافذة: الأمل والهزيمة)، بين طياتها كثافة بلاغية في وصف الغرفةوعلاقتها بالأنثى والهزائم النفسية التي تعيشها، محاولة البحث عن الذات التي تراوحت بين الخضوع للمكان المغلق الذي اختارته بفعل قمع السلطة الذكورية لها، ومحاولة تجاوز الخيبات المتلاحقة التي رسختها فيها هذه سلطة الذكر الذي يريد أن يحصر المرأة في نطاق ضيق[2]، وتقديم علاقة تناقضية جمعت بين الانجذاب والتنافر؛ انجذاب في جعل الغرفة مصدر سعادة للأنثى والبقاء لوحدها، وتنافر يخلق تأزما نفسيا يساهم في إحباطها وتحويلها إلى لا شيء، لكن هذه العلاقات التي طرحتها الكاتبة من خلال رواياتها، يمكن أن نصنفها في خانة محايدة، لأنّ المرأة المعاصرة اليوم لم تبق حبيسة البيت والغرفة ومكملاتها، وإنّما خرجت من عزلتها، منافسة الرجل في كل المجالات الاجتماعية والسياسية خاصة مع الرؤية النسوية الإسلامية التي تعمل على «إلغاء مظاهر الاستتباع النسائي للذكور وتحويل المرأة إلى سلعة وأداة لهو معا»[3] معزّزة بذلك ملامح الهوية الجديدة للمرأة المسلمة.

3. الحمام: "بين العمومية والخصوصية"

بعد أن قدمت الروائية واقع الأنثى ضمن البيت والغرفة والتي رسمت فيهما مسارا تراوح بين الانغلاق والانفتاح الجزئي، حددت مسارا آخر لها تميز بانغلاقه التام، واتخذته ملاذا آمنا لكشف كل مستور، متناولة إياه بأسلوب خاص، صورتالحمام في رواية رائحة القرفة تصويرا دقيقا ابتداء من صورته الهندسية، وصولا إلى الصورة النفسية التي يحملها بكل تفاصيلها، إذ كل صورة سردية تتضمن دلالة معينة وملمحا من ملامح الذات الأنثوية المعقدة.

---

[1]– ليندا جين شيفرد: أنثوية العلم، ص: 42.

[2]–خليل أحمد خليل: المرأة العربية وقضايا التغيير، ص: 140.

[3]– المرجع نفسه، ص: 37.

جاءت الصورة الهندسية كالآتي: «جدرانه مزركشة برسوم زرقاء، ومزججة ببعض الورود والأغصان، تتوسطه بركة صغيرة مطعمة بالرخام والصدف الملون، تخرج منها نافورة مياه عالية، تصطف على جانبيها أصص النباتات من قرنفل ومنثور وفم السمكة، وعلى جوانب الجدران ترتفع مصاطب حجرية، توضع عليها الوسائد والمخدات العريضة، فتبدو مثل مخادع ملكية، وتتوزع من حولها النرجيلات الملونة المصنوعة من الزجاج الدمشقي الأزرق، والمتفاوت الأحجام، حيث تجلس النساء بعد الحمام للتدخين، وهن يلففن المناشف حول أجسادهن»[1].

قدم في هذا المقطع صورة الحمام في طابع مشرقي توحي فخامته وأوصافه المتميزة على أنه شبيه بقصر ملكي، تفوح منه رائحة الأنوثة،من خلال توظيف مفردات ذات دلالة أنثوية تحكمها النشوة والرغبة، مثل: (زرقاء، الورود، الصدف الملون، قرنفل، الوسائد، مخدات، مخادع، النرجيلات، التدخين، المناشف)، كشفت فيها طبقية المجتمع الأنثوي المشرقي الذي تتصدر فيه النسوة أصحاب الطبقة البرجوازية المراتب الأولى من كل النواحي، وذلك من خلال فعل التدخين الذي يمارسنه بعد استحمامهن، والكشف عن الفئات الاجتماعية التي تأتي إليه، والفخامة التي تبدو على وجوههن لحظة اجتماعهن؛ فخامة تخفي قسوة وحرمانا وسأما يتقاسمنه فيما بينهن، ليتأكد للقارئ أن النسوة اخترن هذا المكان المغلق المحاكي لنسقية وجودهن المخفي، محققات لذتهن التي كان يتحكم فيها النظام الفحولي، ويفرضها بطريقة عنفوانية، طريقة جعلت من الروح والجسد كيانا واحدا «جميعهن عاريات، وتكتشف أن كل النساء العاريات، يبدون أجمل من منظرهن المعتاد، وهن يرتدين الجلباب الأسود. بعض المكتسيات يداعبن أجساد النساء، ببذاءاتيستعذبها بعضهن بصمت تام، وسط ضباب البخار ولغط الأصوات»[2].

تشتعل فيه فتيلة الرغبة المكبوتة التي يخففن بها عن الويلات التي ذقنها ضمن مجتمعهن، مكان يجلب الراحة لذاتهن، لا يمنع تصرفاتهن في التعامل مع الجسد، هذا الأخير الذي يشكل «قيمة ثقافية، يجالد من أجل الكينونة والحرية، وهو في الرواية التي تكبتها المرأة عنصر درامي ومكون جمالي لبنية السرد»[3]، عنصر تعرفت عليه الأنثى في رائحة القرفة وعلى ملامحه، محررة إياه من ربقة الذكر وسلطته، وجعلهالنسوة

[1]– رائحة القرفة، ص: 122.

[2]– المصدر نفسه، ص: 123.

[3]– ليلى بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، ص، ص: 60 ، 61.

هدفهن الأول والأخير، وكأن الروائية تؤكد أن سلطة الذكر الزائدة عن حدها، تؤدي بالأنثى إلى اختراق تابوهاتيرفضها، وتطهير ذاتها من المجتمع الذكوري ككل.

يتبلور هذا الاستقلال الجزئي ويبرز أكثر، انطلاقا مما شاهدته حنان الهاشمي وهي طفلة صغيرة ما يدور بين النسوة في الحمام بإبراز شغفهن بجسدهن في لحظة عرس اجتمعت فيها نسوة مختلفات، مفصلة لحظة استحمام العروس وما يحدث بين النسوة. تقول الساردة «اثنتان من النساء العاملات تفركان ظهرها، وأمها تدور بمبخرة تتصاعد منها روائح تختلط بروائح الأجساد وصابون الغار وزيوت الشعر، البخار كثيف، والنسوة يتحركن كأشباح، ويشبهن بعريهن مخلوقات إلهية قادمة من الفضاء، مسدلات الشعر، يتهادين بغنج ويصحن ويزعقن، ويتلصصن على تفاصيل جسد العروس، يروين فضولهن مما سيغدو مادة للحديث في صباحات الشام»[1]. فبنت عوالم روايتها من خلال رمزية المكان المغلق، الذي برزت فيه هوية الأنثى بعيدا عن قوة الذكر.

كما عبرت من خلالها حنان الهاشمي عن تناسي علاقة الود والحب التي جمعتها بخادمتها عليا في حمامها الخاص، والجمع بين دلالتين متناقضتين: التمرد على سلطة الذكر من جهة، والتمرد على جسدها من جهة أخرى، فتعلو نبرة التمرد على جسدها وحرية التصرف فيه، وفهم لغته بعيدا عن العالم السلطوي الذي يتحكم فيها، فجاءت صورتها داخل الحمام كالآتي: «سعادتها باللهو داخل حوض الاستحمام، لم يكن يعادلها إحساس آخر، ولم يضعف الاعتياد من هذه السعادة اليومية، تفرك ظهر سيدتها، وكذلك جسدها، وتكتشف جمال جسدها الأسمر عندما يتطابق على شقرة السيدة، تتيه عندما يلمع تحت رذاذ الماء، ويتفتح بالبخار، تلامس رغبات سيدتها بكثير من الرضا، وتتجرأ على خلع ملابسها والاستحمام قبل السيدة، تملأ الحوض ذا اللون الأبيض بالماء والزيوت المعطرة وأوراق الورود اليابسة، كما اعتادت سيدتها أن تفعل، تنظر إلى صورتها في مرآة الحمام، وتكتشف أنها لم تعد كما كانت، وهي ليست عليا»[2].

عليا التي انتقلت من بيئتها وخرجت عن سيطرة والدها عن طريق البيع، تظهرها الساردة في وضع الأميرة في الحمام، هذا المكان الذي بقدرما يوحي بانغلاقه التام بالنسبة للقارئ، فإنه بالنسبة للأنثى مكان مفتوح على ذاتها مغلق على العالم الخارجي، يظهر أنوثتها الطاغية بعيدا عن الذكورية.

---

[1]- رائحة القرفة، ص: 116.

[2]- المصدر نفسه، ص، ص: 143 ، 144.

كما أنه من خلاله تتولد نظرة السعادة من خلال علاقة مثلية محرمة جمعت بين الخادمة عليا وسيدتها حنان الهاشمي؛ مشكلة تيمة أزيلت من خلالها لغة الطبقية، وكأنه تحرير من المجتمع وقوانينه التي فرضها على الأنثى من خلال تقسيماته؛ أي تعرية المسكوت عنه والتأسيس لنمط أنثى جديدة«تستبعد الرجل كشريك في إنسانية مشتركة»[1]. فاختارت الروائية هذا المكان أولا هروبا من السلطة الذكورية، وثانيا مكانا للتحكم في روحها وجسدها، وعليه فإن كانت«لا توجد أحداث، لا توجد أمكنة»[2]، ومن ناحية أخرى قدمت الروائية شخصياتها وهن يصارعن محاولات سوء استغلالهن باستغلال أكثر قسوة متبنيات الأسلوب التحرري، كصورة «رئيسية راكدة في خطاب الهيمنة الغربية»[3].

بقدر ما تؤسس للأنثى وحريتها، فإنها تؤسس لتدميرها ووضعها في خانة اللاوجود الفعلي، وتقويض هويتها وتفكيك المبادئ الأساسية والأصيلة التي تمثلها، لتنتقل بعدها الروائية إلى الخوض في غمار مكان مغلق آخر ارتبط بالذات الأنثوية موضحة من خلاله معاناتها وعذاباتها.

4. السجن: "بين الانغلاق الجبري وعقوبة المواجهة"

السجن هو تلك المساحة المكانية المغلقة الضيقة التي يفرض على المرء العيش فيها بالقوة، وعليه «فإذا كان الإنسان يقيم في البيت بمحض إرادته فهناك مكان آخر مغلق يقيم فيه مجبرا هو السجن الذي يشكل عالما مناقضا لعالم الحرية تنتقل إليه الشخصية مكرهة، تاركة وراءها فضاء الخارج إلى عالم مغلق هو الداخل المحدود فتنطوي على نفسها بعدما كانت منفتحة على المجتمع»[4]. هذه الإجبارية تساهم في إبعاد الإنسان عن عالمه الخارجي والتعبير عن الحالة النفسية التي يعيشها في ظل هذا المكان الذي يقيد حريته،

[1]– عبد الوهاب المسيري: قضية المرأة بين التحرير..والتمركز حول الأنثى، ص: 28.

[2]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 30.

[3]– أمال عميرة: وجهة نظر نوال السعداوي في إطار النسوية العربية في عالم متعدد الجنسيات، ضمن هدى الصدة وآخرون: أصوات بديلة، ص: 409.

[4]– الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي "دراسة في روايات نجيب الكيلاني"، ص: 222.

لذا فهو ينطبق عليه مفهوم الإقامة الجبرية التي تتمظهر في الفضاء المغلق، مما ينتج عنه طمس للهوية الشخصية وانتماءاتها بواسطة لغة تحيل على دلالات النفي والتعذيب، ذلك أن الانغلاق في مكان واحد يجعل الشخصية تعيش لحظات العجز وعدم القدرة على الفعل والتفاعل مع المحيط.[1]

لقد حظي هذا المكان بمكانة كبيرة في الرواية، اختلفت فيه الرؤى وتنوعتالدلالات التي يقوم عليها، وأهم دلالة يحملها، أنه يمثل« نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات»[(2)].وقد تم توظيفه في كتابات سمر يزبك وفق رؤية خاصة،عرضت من خلاله معاناة الأنثى داخله وخارجه والأسباب التي أدخلتها إليه، والتأكيد على « دوره المفترض أو المطلوب، كجهاز لتغيير الأفراد»[(3)]، والسجن بالنسبة للأنثى يعني كل ما هو سيء أو خارج عن القانون، وهذا ما تؤكده نور بطلة طفلة السماء بقولها:«كلمة السجن تعني لي الإثم والحرام والقتل وكل ما هو سيء في العالم. السجن مرتبط بالناس الأشرار والسوء»[(4)].

الأسلوب الروائي المستخدم قدم نظرة الأنثى عن الذكر من خلال السجن الذي حددته شخصية نور، بأنه معادل للشر، والإثم، والقتل والحرام، وهي مفردات لا تخرج دلالاتهاعن نطاق الصفات الذكورية التي تعيش في كنفها الشخصية، خاصة وأن هذا الوصف جاء لحظة دخول والدها السجن؛أي تقديم المكان بعيدا عن الحرية التي تعود عليها الذكر في منظومته، لذا فهو يعد من الأمكنة التي ترتبط«ارتباطا لصيقا بالحرية. ومما لا شك فيه أن الحرية أكثر صورها بدائية هي حرية الحركة، ويمكن القول إن العلاقة بين الإنسان والمكان –من هذا المنحى– تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية، وتصبح الحرية في هذا المضمار هي مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات؛ أي بقوى ناتجة عن الوسط الخارجي، لا يقدر على قهرها أو تجاوزها»[(5)].

وكأن نور تدرك إدراكا تاما بأن السجن يقيد حرية الذكر ويمنحها حريتها رغم كل ما فيه، ويقف معها في حركة التقييد، تقول: «سيختفي أبي من حياتي ولن يعود لتعذيب أمي، لم أتأثر، وفكرت أنه من الآن فصاعدا

---

[1]– سيزا قاسم: بناء الرواية، ص: 60.

[2]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص، ص: 66 ، 67.

[3]– ميشيل فوكو: المراقبة والمعاقبة "ولادة السجن"، تر: علي مقلد، مر/تق: مطاع الصفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت – لبنان، د. ط، 1990، ص: 236.

[4]– طفلة السماء، ص: 41.

[5]– يوري لوتمان: جماليات المكان، ص: 62.

سأتصرف بحرية»[1]إذ تفرض الأنثى وجودها في العالم الخارجي، بينما الذكر يفرغ من ذاتيته، ويقصى بعيدا عن العالم الخارجي الذي كان يمثل سلطة تمردية على الأنثى.

هذه الحرية في طفلة السماء لم تكتمل وتستمر في رواية لها مرايا، فالساردة جعلت من الأنثى تفقد حريتها وتعاني من تطرف ووحشية هذا المكان، وهي نزيلة فيه، وذلك بسبب تمرد ليلى الصاوي على أكبر ضابط للأمن كان الذراع الأيمن للرئيس السابق حافظ الأسد من جهة، وانتقاما من أخيها الذي تمرد على أوامر السلطات العليا ومبادئ الطائفة العلوية، مشكلا حزبا معارضا لها من جهة أخرى، إذ جاءت الصفحات الأولى من الرواية في شكل صورة استرجاعية، قدمت من خلالهاشخصية ليلى الصاويتلك الفترة التي كانت فيها في السجن، مسترجعة أصعب مراحل حياتها بين الجدران الأربعة وما حملته من عقوبة وصمت وإهانة ووحشية تجاهها، قائلة:«ركبوني يا ماري كل يوم حتى ملوني، مثل عنزة ركبوني، حلقوا شعر رأسي، رأسي مثل بطيخة، شلحوني ثيابي، جعلوني أجلس مثل عنزة، يتفرجون عليّ ويقولون: الممثلة.. الممثلة هئهئهئهئ. لا أعرف وجوههم.. من هم؟ يثبتني اثنان منهم من كتفي، أغمض عيني. لطمات أكفهم (...)، هياجهم.. صياحهم، أشتم روائحهم المقززة حتى أفقد وعيي،(...)، تتنهد وتشهق، تبدأ الأقنعة تخرج من تحت جلدها، عشرات الأقنعة تتطاير من حول وجهها، وتصرخ، لم أحفظ حتى أصواتهم. يدخلون مع بعضهم، ثلاثة، أربعة.. لا.. لا أعرف »[2].

عاشت هذه الشخصية في إطار هوية لا تخرج عن سطوة الفحل، الذي مارس عليها كل الأفعال المشينة من ضرب وعنف واستغلال جسدي وجنسي، تصوير استلابي قدمته حركية السجن ووافقت عليه بمبادئه الصارمة من جهة، وإثبات استمرارية العنف الذكوري داخل أسوأ الأماكن وأكثرها إغلاقا من جهة أخرى،ليتحول السجن من مكان إجباري إلى مكان مفتوح لإثبات الفحولة، والتقليل من حق الأنثى التي لا تنسجم مع هذا النوع من الأمكنة ، وعليه جاءتحركية المكان لإكمال الصورة الذكورية المتسلطة، ومنه يمكن القول إذا كان «العنف قد مورس على المرأة في الثقافة الغربية»[3]، فإن مرتكزات الثقافة العربية قد قامت عليه حتى ترسّخ في المؤسسات الذكورية بأنواعها.

---

[1]– طفلة السماء، ص: 41.

[2]– لها مرايا، ص، ص: 31 ، 33.

[3]– رياض القرشي: النسوية"قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب"، دار حضرموت، صنعاء– اليمن، ط1، 2008، ص: 28.

هذه الوقائع التي عاشتها ليلى الصاوي في السجن،والتي حملت دلالات سلبية وأبعاد وحشيةوسياسية خفية، مثلهاسعيد ناصر ورجاله داخل السجن، متمثلة في: (ركبوني – شلحوني ثيابي – أجلس مثل عنزة – حلق الرأس– لطمات أكفهم – هياجهم – صياحهم – المقززة)، تتآزر فيما بينها لتشكيل واقعها المأزوم، وتكوين شخصية استيلابية على جميع الأصعدة الحياتية (النفسية، الجسدية، الاجتماعية، الثقافية)، وهو ما أكدته ليلى بعد خروجها، وعلى لسان الساردة«الآن تجد ليلى الصاوي أمامها، أو امرأة تشبهها، ليست مدركة حقا إن كانت هذه المرأة هي ليلى، أم امرأة أخرى قادمة من عالم الأموات. تنظر في جواربها وتستغرب لماذا تلبس الجوارب في حزيران، جوارب غامقة وسوداء. تجلس إلى جانبها.. تحدق في الثقب الكبير الذي يظهر ركبتها البيضاء، تكتشف أن شعيرات سوداء غزيرة تغطي ساقها، تشبه الحراشف، وتغطيها طبقة من البثور السوداء، تمتد من أعلى خديها حتى أسفل ذقنها (...) صوت يشبه وجع صدى عميق وخشن ومتوحش»[1].

يحمل النص دلالات فجائعية، تضافرت في تقديم صورة الأنثى المشوهة بسبب القوى الذكورية التي عمدت إلى إظهارها في نسق التهميش والإذلال والمعاناة النفسية والاستيلاب الذي لا ينتهي، استيلاب صنعه الذكر محققا بفضله انتصاره على الأنثى، لكنه في حقيقة الأمر استيلاب «ذو بعد مزدوج، فالذكر لا يستلب الأنثى فحسب، ولكنه هو نفسه يقع فريسة للاستيلاب–أيضا–؛ إذ يخضع الحسّ المتوحش في هذه الثقافة الفحولية، ويتمادى في استيلاب المرأة لأنه يخاف من استلابها إياه إن لم يحافظ على سيطرته عليها»[2].ولكن ما يخافه الذكر في هذا النص الروائي هو متحققا اليوم، إذ أصبحت لا سلطة له على المرأة، وتغيرت طبيعة العلاقات الاجتماعية، «فلا يتصرف الرجل وكأنه وصي على المرأة، ولا تتصرف المرأة وكأنها بحاجة إلى وصاية»[3].

في حين أكدت الصيغة الروائية الموظفة الصورة الاستيلابية لكلا الطرفين، مساهمةفي تعرية العوالم الداخلية للسجون وانتهاكها لحرمة الأنثى وتعرية الوجه الحقيقي للذكر داخل أمكنة التعذيب، كما أنها قدمت الواقع السوري في عهد حافظ الأسد والذي يسير عليه النظام الجديد في سوريا كما سنرى في نص تقاطع نيران، موضحة الرؤية السياسية والطائفية التي كانت ولازالت سوريا تسير عليها من خلال العلاقة التي

---

[1]– لها مرايا، ص: 32.

[2]– عبد الله الغذامي: المرأة واللغة،ج1، ص، ص: 17 ،18.

[3]–هالة مقصود: حول المرأة العربية وتحديات القرن الحادي والعشرين، ضمن: مريم سليم وآخرون: المرأة العربية بين ثقل الواقع وتطلعات التحرر، ص: 259.

جمعت بين السجين السياسي علي الصاوي، وضابط الأمن والسجان سعيد ناصر المساعد الأساسي لحافظ الأسد، مقدمة شخصية علي داخل السجن بعد التحقيق معه في قضايا المعارضة لبلده كالآتي: «عصبوا عينيه داخل السجن، وخمّن أن شيئا مهما قد حصل حتى يعصبوا عينيه، ولم ينتزعوا تلك العصابة إلا أمام الباب الذي سيفتح فجأة. وسيجد نفسه، وقد تركته اليدان القويتان اللتان آلمتا كتفهوهما تقبضان عليه وتحركانه مثل دمية»[1]. ووقوفه أمام سعيد ناصر الذي مثل رمزا للقمع السياسي داخل أجهزة الأمن السورية، ورمزا للعنف، انطلاقا من الاستجواب الذي دار بينه وبين علي، والذي كشف عن عقوبة خيانة الطائفة العلوية في قول سعيد ناصر لعلي الصاوي«أنت تعرف..أنت منّا وفينا(...) فقد سمع هذه الجملة من سجانيه ومن المحققين. كل يوم، واحد منهم يقوم بالانتقام منه لأنه خان جماعته. الخيانة لاتغتفر»[2]، خيانة هذه الطائفة هو خيانة للوطن وخروج عن الطريق الصحيح الذي رسمه النظام لشعبه ولمعارضيه، والتجاوز على سلطة الرئيس التي اعتبرها سعيد ناصر في صفحات هذه الرواية أنه لا توجد قوة يمكنها أن تزيحه عن عرش البلاد، وكل من يحيد عنه أو يفكر في التعبير بحرية ومخالفة الرأي سيكون مصيرهم السجن بطريقة سرية.

مهدت سمر يزبك للتغيير انطلاقا من هذه الرواية التي بدأت بجملة من المعارضين لنظام الأسد الأب الذي حول «أبناء طائفته إلى مدافعين قتلة عنه، وعن عائلته بالطريقة التي اتّبعها هتلر وجهاز أمنه»[3]، وأكدت على أن السلطة تحاول أن تحتمي بطائفتها لكسب قوة أكبر وهو ما جاء على لسان شخصية علي الصاوي لسعيد ناصر: «تريد إقناعي أني يجب أن أحتمي وراء حديثك هذا لأشعر بالأمان. أنت تعرف أكثر من غيرك أنكم لا تحموننا، أنتم تحتمون بنا. أنت وأنا نعرف»[4]. وهي صورة واضحة للصراع في الطائفة العلوية بينها وبين المعارضين للحكم، والتأكيد على مسار الأحداث السياسية التي اشتعلت فتيلتها بعد موت حافظ الأسد وتجديد الحكم مع الرئيس الابن، والتوثيق لها في نص تقاطع نيران الذي كشفت فيه عن المسار الجديد للمرأة ودورها في تقديم الواقع السياسي السوري المعاصر، ورصد حضورها داخل السجن وتقديم الصفات التي تميز بها هذا المكان في ظل حكم بشار الأسد وعرض آليات التعذيب التي يستخدمها رجال الأمن لمعاقبة

[1]- لها مرايا، ص: 146.

[2]- المصدر نفسه، ص: 147.

[3]- تقاطع نيران، ص: 256.

[4]- المصدر نفسه، ص: 150.

شعب سوريا المقاوم من نساء ورجال، والأهم تقديم الوجه الخفي للنظام الذي «اعتقل كثيرا من الناشطين والمثقفين ورموز المعارضة(...) وأودعهم السجن لسنوات. معيدا السلطة والمجد إلى الأجهزة الأمنية»[1].

تبدأ الساردة بعرض مسارها في هذا المكان انطلاقا من لحظة القبض عليها من قبل الأجهزة الأمنية التي تعمل لصالح النظام، والتي تعتبرها خائنة تقول: «كنت معصوبة العينين، وأشم رائحة غريبة من قطعة القماش، ثم أمسكتني يد قوية، يد محكمة القبضة من مرفقي، وسحبتني. تحركت بتثاقل، ثم وقفت وصرخت: لوين آخذيني؟ رد بهدوء، وكأني سمعت أزيزا ما: مشوار صغير، حتى تكتبي أفضل. تأكدت أنهم قرروا اعتقالي»[2]. من هذا المقطع تبدأ المواجهة بين الأنثى الساردة بطلة هذا النص والشخصيات الموجودة في السجن وتهديدها من أجل التخلي عن قضيتها وقضية شعبها، وعرض التوجهات التي ساهم المكان في توليدها، لتأتي الصورة الهندسية لهذا المكان موحية بدلالات متنوعة، تحكي الساردة ذلك كالآتي: «يد تفك العصبة عن عيني. لم أتوقع أن يكون ما ينتظرني مهولا، رغم أن كل ما كان أمامي هو السواد. السجن وكل ما كنت قد سمعته وتخيلته، وحاولت الكتابة عنه، كل ذلك لم يعن شيئا أمام تلك اللحظة التي فتحت فيها عيني؛ كان ممرا طويلا، بالكاد أستطيع رؤية الزنازين على طرفيه(...)، ممر بالكاد يكفي لمرور جسدين متلاحمين. الأسود يحيط بحدوده. ممر منفصل عن الوجود، أنر خلفي فلا أرى شيئا، أمامي؛ السواد المطلق. ممر بلا نهاية ولا بداية. معلق في العدم، وأنا في الوسط وأبواب مغلقة»[3].

جاء طرحها للصورة الهندسية للسجن متماشيا مع الواقع الذي تعيشه سوريا، مثبتة من خلاله وحشية ما تخفيه الأطر السياسية الحاكمة، وأن كل سوري يعارض النظام يدخل هذا المكان،ليجد نفسه منفصلا عن الوجودوأنه واقف أمام إزاء السلطة الأكبر التي يعارضها.

تم طرح السجن في صورة سلبية تعبر عن تواطؤ الأمن مع السلطة، وصورة إيجابية تتمثل في مواجهة كل سجين سوري، رجل أو امرأة آليات العذاب الوحشي الذي يتعرض له المساجين نتيجة معارضتهم للباطل وإتباعهم طريق الحق والتأكيد على الفعل الثوري السوري المعاصر، فكانت صورة الزنازين المقدمة واجهة لعرض الصورة السلبية المتضمنة للتعذيب الجسدي بأبشع الطرق، تقول: «زنزانة بها شخصان أو ثلاثة. لم

[1]– سمر يزبك: تسع عشر امرأة" نساء سوريات يروين"، ص: 99.

[2]– تقاطع نيران، ص: 105.

[3]– المصدر نفسه، ص:106.

أستطع أن أحدد، لكني في الغالب رأيت ثلاثة أجساد معلقة في مكان ما، لا أعرف كيف. اقترب بي أكثر، كنت مذهولة، وبدأ بطني يرتجف. الأجساد الثلاثة شبه عارية، وكان ثمة ضوء خفيف يتسرب من مكان ما(...)، إنهم شباب لم يتجاوزوا العشرين، أو في أوائل العشرينيات، أجسادهم الغضة الفتية كانت واضحة من تحت الدماء، أيديهم معلقة بأصفاد معدنية، وأصابع أقدامهم بالكاد تلامس الأرض، والدماء تسيل من أجسادهم؛ دماء طازجة، دماء يابسة، جروح عميقة ترتسم على أجسادهم، مثل ضربات ريشة عبثية، وجوههم تتدلى نحو الأسفل، كانوا في حالة إغماء ويتأرجحون مثل ذبائح»[1].

السلطة السورية اعتمدت على التعذيب الذي يعد «عقاب جسدي، مؤلم، يتفاقم إلى حد الفظاعة نوعا ما»[2] كوسيلة لتوصيل رسالتها إلى السجين الذي تمرد وتعالى على قوانين القوة العليا، أي أنه يمارس وظيفته السياسية بالدرجة الأولى على حد طرح ميشيل فوكو، وهذه الصورة لاتمثل النظام السوري الحاكم فقط، وإنما تشمل معظم الدول العربية التي قامت فيها الثورات العربية المعاصرة، وبهذا فالكاتبة سمر يزبك تعرض الراهن العربي انطلاقا من عرض الراهن السوري، لأن الأحداث التي تعيشها سوريا كانت بدايتها من الأحداث التي قامت في تونس و غيرها من الدول العربية.

وتستمر صورة السجن السوري من خلال مرورها عبر الزنزانات التي جعلها الآخر تمر بها الواحدة تلوى الأخرى، وتوثيق ما يعانيه الشعب السوري في سبيل قضيته وبناء دولة سورية جديدة، والتركيز على التعذيب الجسدي وهو ما تصفه أثناء مرورها بزنزانات أخرى، تقول: «في تلك اللحظة رفع شاب رأسه بتعب، بالكاد رفع رأسه، وكانت تلك الخيوط الواهية من الضوء التي سمحت لي برؤية وجهه، لم يكن له وجه؛ عيناه مطبقتان تماما، لم ألمح عينيه، لا مكان لأنفه، ولا حتى لشفتيه، وجهه مثل لوحة حمراء بلا خطوط. أحمر متداخل مع الأسود الذي كان أحمر(...)، فجأة أخرجني من الزنزانة وفتح زنزانة أخرى، وهو يقوم بذلك، بدأت أصوات الصراخ والتعذيب تخرج من مكان بعيد وقريب، وكنت أرتجف، لم أسمع يوما أصوات وجع تشبه هذه الأصوات، قادمة من أعمق نقطة في الأرض، وتستقر كلها في قلبي.(...) فتحت الزنزانة الثانية، وكان فيها شاب تبدو عظام عموده الفقري مثل رسم تشريحي، ويبدو أيضا في حالة إغماء، ظهره متشقق،

[1]– تقاطع نيران، ص، ص: 106، 107.

[2]– ميشيل فوكو: المراقبة والمعاقبة"ولادة السجن"، ص: 71.

وكأن سكينا حفر خارطة فيه.أغلقوا الزنزانة، وهكذا زنزانة وراء زنزانة، كانوا يمسكون من مرفقي، ويدفعونني إليها، ثم يقومون بإخراجي منها. أجساد مرمية وراء أجساد متكومة، إنه الجحيم»[1].

صورة دموية عرضت تفاصيل السلطة الجائرة التي تعتمد على التعذيب، وتصوير المشاهد اللاإنسانية التي يصنعها النظام الحاكم من خلال إطارات السجون من الحارس وصولا إلى الجلاد بقمع المعارضين والتنكيل وإسكات صوت الحق والحرية والتحرر وفرض أسلوب التبعية والعبودية لهذه السلطة الجائرة من أفعال عايشتها الساردة على أرض الواقع، وقاموس لغوي جسدهذه المشاهد والأفعال بطريقة مأساوية (لوحة حمراء، الصراخ، التعذيب، عظام، عمود فقري، رسم تشريحي، أجساد مرمية...إلخ)، وقدمت سمر يزبك هذا الوصف للسجون السورية لتأكيد شعار النظام القائم على التعذيب ولا شيء آخر، واعتباره «احتفال من أجل إعادة إقرار السيادة بعد جرحها لحظة، إنه يعيدها بأن يظهرها في كل أبهتها وألقها»[2].

مقدمة من خلاله رسالة للشاب السوري أن من يتعالى على النظام فإنه سيواجه قوة لا تقهر، متمثلة في التعذيب بأنواعه، كما أن مرور الكاتبة على زنزانات مختلفة (فجأة أخرجني من زنزانة وفتح زنزانة أخرى ، أغلقوا الزنزانة ، وهكذا زنزانة وراء زنزانة) ماهو إلا رسالة لها من قبل السلطة بأن نهايتها ستكون مماثلة لما رأته إن بقيت معارضة للنظام وخائنة لطائفتها، وما لم تتوقف عن كتابة الحقائق وفضح المنظومة السلطوية وتعرية الواقع الحقيقي للثورة السورية هذا من جهة، وإدخالها للزنزانة بالذات لأنها «تضع المعتقل أمام ذاته، فهو يجبر على أن يستمع لضميره»[3]من جهة أخرى.

رسالة تهديد فعلية تضع الساردة أمام الحدث، بأن كل من يمشي في مضمار الحق والعدالة هو خائن، وأكده السجان بقوله لحظة سؤالها للرجل عن الشباب الموجودين في الزنزانات:«هدون الشباب تبع التظاهرات؟ رد أحدهما بجلافة: هدون الخونة تبع التظاهرات»[4]، فكل من يقف في وجه النظام حتى لو كان على حق

[1]– تقاطع نيران، ص، ص: 107، 108.

[2]– ميشيل فوكو: المراقبة والمعاقبة "ولادة السجن"، ص: 82.

[3]– المرجع نفسه، ص: 241.

[4]– تقاطع نيران، ص: 108.

فهو خائن، لكنهاردت على كلامه، فجاءت إجابتها سريعة «خرج صوتي ضعيف، لكني استطعت أن اسمعه: إنت اللي خاين، عرفت أنه سمعها، لأنه انحنى وصفعني بقوة، وسقطت نهائيا على الأرض»[1].

هكذا أشارت الرواية إلى الصورة الحقيقية للسجن السوري في الفترة المعاصرة، وهي صورة شبيهة بالسجون في فترة الاستعمار، بل وتفوقها وحشية أيضا، وإثبات استمرارية الثورة السورية التي تحمل بين طياتها أمال شباب يريد التغيير وتحقيق دولة أساسها الديمقراطية الفعلية لا الديمقراطية القائمة على فكرة الطائفية وسفك الدماء، وتحمل الثوار كل آليات التعذيب فقط من أجل إسقاط النظام وإفقاده شرعيته، مركزة على صورتها كسجينة سياسية، مثقفة، معارضة وخائنة وعميلة حسب طائفتها، تتحمل مصاعب الحياة والرحلات الجحيمية التي عاشتها، وكيف تحول العالم إلى جحيم أسود، والمعاناة التي تلقتها وهي محشورة بصمت بين جسدين غريبين ومحاربة العصبة السوداء حول عينيها[2]، ومواجهة عقوبة السجن والجلاد لأنها «تجرأت وكتبت شيئا من الحقيقة لم يعجب الطاغية»[3].

لذا فصورة السجن التي وظفتها سمر في نص تقاطع نيران والدلالات التي تضمنها، ماهي إلا تمثيل للسجون العربية المعاصرة في فترات الربيع العربي، وتعبيرا عن الأزمات السياسية والوعي الشعبي الذي يملكه الشعب العربي في مواجهة الأنظمة الحاكمة، ورصد خيباتها في ممارساتها القمعية ضد الشعوب، وتفكيك الأطر التي تحكمها ووضعها أمام القارئ دون حجاب، فالسجن معادلة موضوعية لما هو موجود على أرض الواقع.

[1]–المصدر السابق، ص: 108.

[2]– المصدر نفسه، ص، ص: 110، 111.

[3]– المصدر نفسه، ص: 111.

ثانيا– الأماكن المفتوحة: "بين استيلاب الهوية الأنثوية وتأكيد سلطوية الحضور المغيّب"

بقدر ما قدمته الرواية النسوية من أهمية للأماكن المغلقة التي حققت من خلالها صورة انسجامية جمعت بينها وبين واقع الأنثى المهمشة، فإنها ضمنت كتاباتها الأماكن المفتوحة، مقدمة إياها في نسق الانفتاح وتحرر الشخصيات، وجعلها أيقونة تبحث من خلالها عن مجموع التحولات التي تطرأ على الأنثى ومجتمعها، وعلى علاقات الحرية التي تجمعها بهذه الأمكنة، توظيف جمع بين السلبية والإيجابية، ومن بينها مضامين مختلفة، منها«ما يحقق للإنسان المودة والحب، كالحي الشعبي، ومنها ما يحمل الحياة والموت والإرادة والسمو والفشل والخيبة، ورغم ذلك فهو مكان إيجابي للإنسان كالبحر، ومنها ما هو حاضن للوجود الإنساني الذي يخترق بذكورته العنيدة الأرض الميتة التي يمر بينها، فيحولها إلى خصب وحياة، ومنها ما يكون بفضائه اغترابا وضياعا للإنسان، وبالتالي فهو مكان سلبي كالمدينة»[1].

بين هذه السلبية والإيجابية، يصبح الانفتاح يحمل معنى متناقضا، يمزج بين تقاليد المجتمع الذكوري وتمرد الحضور الأنثوي المهمش، مشكلا صرحا دلاليا تتجلى فيه رؤية الذكر والأنثى معا، فإذا كانت الأمكنة المغلقة تشكلت فيها مشاعر التهميش والإحساس بالمعاناة، فإن رصد الأماكن المفتوحة في الروايات المدروسة يدفعنا إلى التساؤل عن القيمة الدلالية التي يحملها هذا النوع من الأمكنة، وما علاقتها بالشخصية وما تضفيه من جديد على حياة الأنثى ورصد الراهن السوري–العربي؛ أيهل جعلت الروائية من انفتاح هذه الأماكن فضاء لتجسيد حرية الأنثى وكسر أغلال نمطيتها أم حافظت على صورة المكان المغلق، جاعلة إياه فضاء استلابيا يوحي انفتاحه الخارجي بانغلاق ذاتي على الشخصية؟ سيتم الإجابةعن هذا التساؤل من خلال النصوص السردية الموظفة والتي جمعت بين أمكنة مفتوحة متنوعة.

1. المدينة: "بين التحرر والمقاومة والخذلان"

وجدت الروائية في المدينة إطارا واسعا شملمجموعة الأحداث التي ترويها، والتي تحدد مسار شخصياتها باعتبارها«الكيان الاجتماعي الذي يحتوي خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه»[2]، وصنع تفاعل يختلف من مدينة إلى أخرى تتحكم فيه المفاهيم التي تتبناها الشخصية الروائية.

[1]– مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص: 95.

[2]– ياسين النصير: الرواية والمكان، ص: 16.

إذ شكلت في روايات سمر يزبك أيقونة جمعت بين التحرر والقيد، الانفتاح والانغلاق، الحلم والخيبة، النجاح والهزيمة،وقدمت من قبل شخصية نور كمؤسسة لرمزية الانغلاق والتقييد، تقول «دخلت في حالة أخرى تؤدي إلى طريق المدينة فوجئت بالبشر كيف ينظرون إلي، وهم أشبه بدمى بلهاء، وعيون سميكة، هل أبدو غريبة إلى هذا الحد؟ سألت نفسي. لم أعرف حينها أن الخوف الكامن في عيونهم لم يكن مني، وإنما هو الاشمئزاز من الجسد أو الفضيحة المتعارف عليها على مر الدهر»[1].

الحالة النفسية التي مرت بها نور، حولت انفتاح المدينة إلى انغلاق يمارس ضدها، وجحيما متضمنا فكرة العنف؛ عنف فرضته المدينة على الأنثى من خلال صفات الذكورة التي تضمنتها، لتتحول من مكان واسع إلى سجن ضيق، ليصبح الهروب منها هو الحل الأمثل«أريد الهروب من هذا المكان»[2]. هروبا جاء انطلاقا من رؤية الذكر لها، لينتج انغلاقا يتميز به المكان المفتوح المتواطئ مع ثقافة الآخر، مؤكدة من جهة أخرى على سلبية العالم المفتوح من خلال قول والدتها «أمي كانت على الدوام تنبهني إلى أن العالم الخارجي عبارة عن إمكانيات لا محدودة لاقتراف الإثم»[3]، وتحويله إلى مكان سلبي لا يتضمن إلا الرذيلة وارتكاب الخطيئة، وعليه تستخدم المكونات المكانية ملموسة كانت أم متخيلة للتعبير عن رؤية الشخصيات للمكان المحيط بها[4] .

اتخذت من هروبها الذي جاء من المدينة الصغرى التي دمرت حياتها إلى مدينة أكبر، عالما سحريا، وحلم الطفولة المحقق، دمشق مدينة الحرية والانفتاح، موطن التحرر واكتشاف الذاتالتي تتحقق فيها معاملتها كإنسانة وأنثى، لا كعبد خاضع لسلطة أسياده، مصرحة: «دمشق.. الحلم المزروع في داخلي منذ طفولتي، دمشق تلك المدينة السحرية»[5]، مستغلة إياها لإثبات وجودها أمام مجتمع فحولي متسلط، واسترجاع حريتها المستلبة، متحدية كل شيء من خلال هروبها إلى مكان أكثر انفتاحا من مدينتها المصغرة مسقطة عليها حالتها السيكولوجية قائلة: «جئت إلى هنا كي أكون ابنة أمي، وامرأة مسكونة بالأحلام والحيوات الجديدة والغريبة، التي لم يعرفها الآخرون. أردت أن أبرهن لنفسي ولسالم، ولأبي الذي تحت التراب ولعائلتي، أن

---

[1]– طفلة السماء، ص: 29.

[2]– المصدر نفسه، ص: 29.

[3]– المصدر نفسه، ص: 36.

[4]– محبوبة محمدي محمد آبادي: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق– سوريا، د.ط، 2011، ص: 34.

[5]– طفلة السماء، ص: 33.

حريتي، حبة العنب المزروعة في قلبي، أنا الأنثى الصغيرة، لن تقوض ممالكهم، وستجعلهم ينتمون إلي. سوف أدلهم على معنى هذا الروتين الذي يعيشون بموجبه، وإلى أين سينتهي، وإذا كان لابد أعيشه، فليكن كما أريده أنا»[1].

تعرض الساردة في هذا النسق السردي نظرة الأنثى لمدينة دمشق، معتبرة إياها الوجهة الأولى للتحرر من ربقة الذكر واستلابهالفحولي، وإثبات ذاتها ونسبها الأنثوي لقولها (جئت إلى هنا كي أكون ابنة أمي)، وإثبات حياتها اللامحدودة والتي رغم تقييد الذكر لها، يضمنها لها هذا المكان الواسع من خلال كسر هيمنة المؤسسة الذكورية ومبادئها التي جعلت من الأنثى موضوعا لها، محاولة تحقيق التمرد على ذاتها أولا، والذكر (سالم، ووالدها، عائلتها) ثانيا؛ تمرد يفوق تمرد دمشق، وحرية تساوي حريتها، معبرة من خلاله عن مقاصد مختلفة تؤمن بها، باعتبار المكان «أكبر من كونه حيّزا إنّه كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى»[2].

الساردة جعلت من دمشق مهربا للأنثى وانعتاق لها من سلطة الذكر، التساؤل المطروح: هل استطاعت شخصية نور إثبات ذاتها وكينونتها في مدينة الحرية واستعادة ذاتها في خضم اتساعها، أم أن تحقيق الوجود والصورة الجديدة يبقى مجرد حلم يشبه دمشق؟

اختارت دمشق مكانا ثانيا لتكملة أحداث روايتها، نظرا لتقاطع الدلالات مع العنوان، فطفلة ترتبط بالحلم، والسماء ترتبط بالعلو والسمو والارتفاع؛ وهي دلالات جمعت بين نور ومدينة دمشق التي احتضنت تلك الأحلام، مرمية عليها عبء التحرر والانفتاح وكسر كل ما هو نمطي، وإثبات حضورها المغيّب، والذي كان مسجونا في ظل تواجد الذكر وسلطته، لكن دمشق كسرت أفق توقع شخصية نور وخذلتها، إذ لم تكن في مستوى أحلامها، وأن ماضيها لم يترك لها حرية العيش بسلام حتى في بلاد التحرر والانفتاح رغم أن «اكتشاف المدينة الواسعة، كان لذيذا، هذه دمشق، زحام ومصنع وتعب وضوضاء شعور بالثقة لم يستمر طويلا. ربما بسبب التعب أو الوحدة أو علاقتي الملتبسة بعادل. بدأت أمل الزحام، وأفضل عدم رؤية الناس، أو الاختلاط بهم، في البدء كرهت تحديقهم الواحد تلو الآخر، ونظرات الفضول لدى كل منهم ما لدى الآخر»[3].

---

[1]– طفلة السماء، ص: 62.

[2]– غاستون باشلار: جماليات المكان، ص: 36.

[3]– المصدر السابق، ص: 75.

القارئ للمقطع السردي، سيجد أن الإجابة عن السؤال الذي تم طرحه سابقا، وهي أن الشخصية التي قررت الهروب من أجل تجديد صورتها وإثبات ذاتها، لم تحظ بالعيش في سعادة، حتى في أكثر الأماكن انفتاحا، إذ تغيرت لحظات العيش الأولى من فرح ولذة إلى تعب وشعور بعدم الثقة، تسبب فيه الذكر الذي جاءت إلى هذه المدينة لتثبت نفسها أمامه وتكسر كل حواجزه، لكنها وجدته يلاحقها أينما ذهبت، وعليه فهيلم تهرب من الذكر وقيوده إلى حضن التمرد والانفتاح، وإنما هربت من قيد ذكرقاس إلى قيد أقسى منه (علاقة الحب الملتبسة التي جمعتها بعادل الصوفي)، وكأن الآخر يحاول الحفاظ على الأنثى النمطية التي تسير وفق قواعده وقوانينه، وتعيش تبعا لنسبه لا لنسبها الأنثوي الذي يراه الآخر انتقاصا من حقه، جاعلا من نفسه المخلص والمنقذ ظاهريا، السجان باطنيا على حد ما جاء في النصوص الروائية. تقول: «آمنت إيمانا مطلقا به، بنبراته، بغضبه، بفرحه وتشكيلاته التي لا تنتهي عن العبث والحياة التي تستحق أن تعاش، هذا ما حرض فيّ تلك الرغبة لأنتصر على نور ابنة أمها التي وجب عليها التدثربالملاءات والخوف»[1]، الخوف الذي يلاحقها في مدينة دمشق وشوارعها، هو خوف من ملاحقة أخيها علي وأعمامها، بغرض قتلها لتنظيف شرفهم، فتحول هذا الاتساع الدمشقي إلى حصار فرض على نور، وعلى أحلامها ونجاحها، على حد قولها: النجاح لم يحالفني دائما.

نجد أن المدينة أثرت في شخصية نور، بحيث جعلتها تنتقل من حال إلى حال، صانعة اختلافا اجتماعيا، ونفسيا؛ انتقال تغيرت معه نظام القيم وبرنامج الممارسة الاجتماعية[2]، لتتساق بذلك دلالات متغيرة أخرجت الشخصية من الأجواء الحالمة إلى تحولات مأساوية واقعية فرضها عليها ماضيها، ومدينتها الصغيرة والذكر الذي يلاحقها قائلة: «ما الذي حل بي؟ وهل هذا ما أردته حقا؟ هل هذه دمشق الحلم.. بداية الحلم، وتلك العوالم التي أدخلني إليها عادل فجأة وأخرجني منها عندما أراد ذلك، هل أنتمي إليها حقيقة؟ والآن بعد أن لامستها ما الذي تغير في حياتي وأفكاري؟ هل تحول العالم كما أريد فعلا؟»[3].

حددت الساردة في هذا المقطع السردي المسار التحولي الذي رسمته مدينة دمشق لشخصية نور والشخصيات الذكورية معا، والبعد الإنساني الذي كانت ستجده فيها وتحقيق وجودها الفكري والروحي من خلال تساؤلاتها: ما الذي حل بها؟ وهل هذا ما أرادته حقا؟ هل هذه دمشق التي رسمت فيها أحلامها

---

[1]– طفلة السماء، ص: 71.

[2]–مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص، ص: 06، 166.

[3]– المصدر السابق، ص: 97.

وعوالمها المختلفة؟ تساؤلات تفضي إلى إجابة واحدة، أنها لم تفلح في تحقيق وجودها، الذي وقف بينها وبينه الذكر الذي هربت منه وكانت تريد مواجهته، إذ حررت نفسها من ضيق المكان وجدران الغرفة غير آبهة بما تركه رحيلها من وصمة عار لذويها ومجتمعها. لتجد نفسها مقيدة بأغلال الذكر مرة أخرى في مدينة لا تؤمن بالقيود، فهو الذي يدخلها كل العوالم فجأة ويخرجها منها متىأراد ذلك، على حد قولها.

خرق التابو المستخدم من قبل الروائية والمتمثل في هروب الشخصية من بيتها والاتجاه نحو المدينة من أجل إيجاد الحرية، هو محاولة منها في لفت انتباه القارئ إلى واقع الأنثى السورية التي مازالت تعيش في كنف المجتمعات المحافظة حد الشدة والاضطهاد، وحال كل أنثى عربية لازالت تعيش في كنف التشدد الفكري رغم تطور العصر وانفتاح العقليات، والعيش في زمن الإدارة الناعمة والمكان الناعم؛ زمن هيمنت فيه المرأة على مراكز القوة والسيطرة وصنع القرار في الإدارة والسياسة والأدب والفكر والاقتصاد، متمركزة حول نفسها، مقتحمة عالم الذكر بقوة[1]، مقدمة «فشل علاقات الأنثى العربية في مدينتها»[(2)]؛ أي رغم المحاولة تبقى الأنثى مقيدة بالذكر والمكان المغلق وفقا لما جاء في الرواية.

تبدو المدينة من منظور شخصية دلاّ في رواية "صلصال"، مكانا جديدا وغريبا، يتم التعرف عليه لأول مرة من خلال زيارتها له، مقدمة إياها على النحو الآتي: «كان العالم من حولها غريبا: بيوت حجرية كثيرة، وأرصفة، وشوارع، ونساء، نساء كثيرات، غريبات الشكل واللون, نساء بشعور حمراء وصفراء، وسراويل قصيرة. نساء يحملن حقائب صغيرة»[(3)].

قدمت من قبل الشخصية الأنثوية على أنها مكانا حضاريا مفتوحا على الحرية والجمال، باعثة فيها شعورا بالغرابة، والتي كان سببها الوجه الخارجي المتمثل في البيوت الكثيرة، والأرصفة والشوارع، والوجه المادي المتجسد في جمال النساء وفخامتهن وانفتاحهن وثرائهن، وغيرها من الأوجه التي التقطتها عين دلاّ، بعد أن وطئت قدماها هذا المكان، مكتشفة السحر الأكبر فيها،«أخيرا عرفت المدينة، العالم الثائر، أخيرا صدقت حكايا حيدر عن القصور، والأمراء المسحورين، وزحام الناس، عرفت أن قصصه ليست خيالا، وربما تتحول أحلامها إلى حقيقة. كانت تنزّ دموعها في صدرها، وتلعن حياتها، مندهشة بما يحيطها؛ الفساتين

[1]– ليلى بلخير: الطاغوت النّاعم، بتاريخ: 2020/07/17، الساعة: 12:01www.msf-online.com..

[2]– حسين مناصرة: مقاربات في السرد، ص: 162.

[3]– صلصال، ص: 20.

والبيوت، وجوه الناس المسرعة»[1]، اللقاء الأول والأخير الذي جمع بين دلاّ والمدينة، لقاء تنوعت فيه المشاعر، أظهر بوضوح شعور الانبهار الذي حملته، وهي مبتعدة عن فضاء قريتها الذي حد من فاعليتها وأحلامها ووجودها، مجبرا إياها على الرضوخ لواقعها، فأصبحت المدينة من خلال هذه الرؤية مكانا أسطوريا جاعلة منه أمنية متحققة على أرض الواقع، متطلعة إلى أفق بعيد كل البعد عن آفاق الشخصيات الأنثوية للقرية المحصورة في دورهن الروتيني، لاعنة بذلك نفسها، معلنة عن خيبتها، وعن سجنها الحياتي القروي الذي أحست من خلاله «أنها تشبه قطة محبوسة في كيس خيش. كان من الصعب عليها تخيل أن الحياة بأكملها موجودة في مكان ما، على مبعدة مسافة قصيرة منها. وأن كل ما يلزمها، التعرف على العوالم الغريبة، هذه المسافة القصيرة، والقصيرة جدا، لتتحول هي نفسها إلى كائن مختلف»[2].

التكوين النفسي والاجتماعي لشخصية دلاّ جعلها ترى المدينة وفق رؤيةأسطوريةعرضت فيهاجماليتها، والابتعاد عن الصفاتالسلبية التي تتضمنها، كونها يمارس عليها ضغط من قبل القرية وفحولتها، مما جعلها تصف نفسها بأنها قطة محبوسة في كيس خيش، والتخلص من هذا السجن لا يكون إلا بقطع تلك المسافة القصيرة جدا، لتعطي لذاتها قيمة إنسانية وجمالية. فمثلت المدينة لدلاّ بصفة عامة ولكل إناث القرية حياة بأكملهاموضع ندم وخيبة.

وفي نص تقاطع نيران برزت المدينة في وجه جديد، قدمت من خلالها الساردة الراهن السوري المحمل بأبعاد الثورة والانتفاضة والآراء السياسية المتراوحة بين مؤيد ومعارض لنظام بشار الأسد، وربطها بالأحداث التي استغلت المدن السورية لإبراز فكرة الطائفية وعرض الشؤون السورية وتعميمها على دول العالم العربي التي شهدت ما يعرف بثورات الربيع العربي، وربطها بصورة الشعب الواعي الذي أدرك أن من «يتنازل عن حقوقه يخلق الحاكم المستبد الظالم في الدولة»[3].

ترسم الأحداث الروائية رؤية انتقالية للمدينة، محولة إياها من موضع لحرية الأنثى في النصوص السردية السابقة إلى موضع للبحث عن حرية شعب بأكمله في تقاطع نيران، تحكمها ثنائية الحياة والموت، وقدمت صورتها الأولى من خلال رؤية تساءلت فيها عن هوية المكان الذي تعيش فيه«أي مدينة هذه التي

---

[1]– المصدرالسابق، ص: 21.

[2]– المصدر نفسه، ص: 22.

[3]– نوال السعداوي: قضايا المرأة والفكر والسياسة، مكتبة مدبولي، القاهرة–مصر، ط1، 2002، ص: 323.

أعيش فيها؟ في كل خطوة هناك مشروع ذل قادم إلى الناس»[1]، تم الكشف في هذا المقطع عن ماهية المدينة التي تعيش فيها الساردة، والتي تحمل هيمنة النظام السوريالذي أقام في كل مدينة من مدن سوريا مجزرة، محاصرا إياها بالقتل والتعذيب، وهو ما أكدته من خلال سؤالها مرة أخرى «ما الذي يحدث، هل يحتل النظام المدن؟ يريد أن يقتل شعبه بوضوح»[2]، تساؤلات تشير إلى المواقف والأحداث التي تحتضنها المدينة في ظل الأزمة السورية والمنفتحة على تيمة الطائفية وفك شيفرات الموت التي تلاحق أبناء سوريا باسم الوطن والعدالة، إذ لم تركز على الهندسية المكانية بقدر تركيزها على حركية المكان والأفعال التي تتضمنها، مما ساهم في إظهار الواقع السياسي ووضع القارئ أمام الحقيقة الكاملة دون تزييف.

وكل المدن التي جاءت في هذا النص كان لها ارتباط شديد بالأحداث السردية، بحيث يتم عرض صورة لمدينة بانياس قبل وأثناء الثورة، «تلك المدينةالساحرة المحاصرة الآن بالدبابات والرصاص؛ بانياس المدينة التي أعرفها شارعا شارعا، وشجرة شجرة، وبيتا بيتا، وأحفظ تضاريسها الجميلة، بانياس(...)حيث يمكن أن أجلس مائة عام وأكتب رواياتي كلها دون أن أضجر من رؤية جمال هذه المدينة. بانياس الآن تتحول إلى مجموعة من الحواجز العسكرية، التي تفصل بين الأحياء، أحياء السنة عن العلويين، وحيث يقوم الجيش ورجال الأمن بالاعتقال والقتل. بانياس الآن مقطعة الأوصال مثل البلاد كلها، ومحتلة من قبل العسكر ورجال الأمن والقتلة»[3].

قدم هذا المقطع رؤية تصويرية واقعية لمدينة بانياس ووضعها في إطار المقارنة بين الماضي والحاضر، وعرضها وفق ثنائيات متناقضة، متمثلة في: الحياة /الموت، الحرية/ السجن، الاتساع/ الحواجز، الوحدة/ الانقسام، الجمال/ الخراب، وختم هذه المقارنة بطرح مفهوم جديد تمثل في الاحتلال الداخلي الذي صنعه النظام وأجهزته الأمنية، وربطها بالمرجعيات «الاجتماعية والسياسية المشكلة لخطاب أيديولوجي معين»[4].

---

[1]– تقاطع نيران، ص: 160.

[2]– المصدر نفسه، ص: 71.

[3]– المصدر نفسه، ص، ص: 77، 78.

[4]– محمد مصطفى علي حسانين: استعادة المكان "دراسة في آليات السرد والتأويل"، د.ط، د.ب، د.ت، ص:53.

يتجسد هذا الخطاب المعين في الخطاب الطائفي الذي جعل منها بؤرة توتر وحقد على حد قول الساردة، «أكبر حقد طائفي سوريا يتمركز في بانياس»[1].

هذه الطائفية جعلت المدينة محاصرة بالموت والوحشية، ملغمة بحواجز الفتن والدكتاتورية التي تخفي جرائم آل الأسد وأتباعه، وهو ما يؤكد أن كل «فضاء مشخص داخل نص أدبي هو فضاء كاشف لأيديولوجية معينة»[2] تجعل المكان ضيقا رغم اتساعه، كما أنها تضفي تأثيرا كبيرا على المكان، لذا فإن العلاقة التي تجمع بينه وبين الأحداث علاقة واقعية بعيدة كل البعد عن الخيال، وإقناع القارئ بالأحداث المعروضة وتحقيق مصداقيتها على أرض الواقع على حد قول محمد مصطفى علي حسانين، ومدينة بانياس تعرض هذه الرؤية الواقعية الأيديولوجية، والتقسيم الجغرافي لها في الأزمة السورية، وتحديد اليد الخفية التي جعلت من الطائفية رمزا لها؛ تعرضها على أنها«مقسومة جغرافيا، وفيها الكثير من معتقلي البعث العراقي، والإخوان المسلمين، وفيها الكثير من المنفيين والهاربين. بانياس مظلومة ومهمشة تاريخيا من قبل الدولة، وليس من جهة الطائفة، ماحدث في بانياس لم يكن ضد الطائفة العلوية، كان ضد النظام السوري. وممارسات الدولة هي التي تغذي الطائفية، والدولة هي المسؤولة عما يحدث من فتنة»[3].

حددت سمر يزبك في هذا المقطع الركيزة الأساسية التي تتحكم في تشكيل مدينة بانياس، متمثلة في الدولة التي وضعتها في خانة المهمش والسلبي، وشكلتها وفق رؤى تخدم مصالحها فقط، هذا من جهة وعرض واقع سوريا المعاصر وتحديد خصوصياته التي لم تسعى الروايات الأخرى إلى طرحها بواقعية وشفافية من جهة أخرى، وهذه الدكتاتورية التي تمارسها الدولة على بانياس لا تقتصر على النظام فحسب، «ولاهي فقط حاشيته أو أسرته أو حزبه أو أجهزته القمعية، بل هي إلى ذلك كله نمط عيش وعلاقات ومصالح وتفاصيل وهواء يتنفسه الفرد والمجتمع»[4].

تهميش صنعته ديكتاتورية النظام وخوف أهل بانياس، والتأكيد على دور الشخصية في تغيير المكان، فهي الوحيدة التي بإمكانها صنع دلالات تناسب الأمكنة حسب أفكارها ورؤاها وداوم استمراريتها أو

---

[1]– تقاطع نيران، ص: 57.

[2]– محمد مصطفى علي حسانين: استعادة المكان "دراسة في آليات السرد والتأويل"، ص: 55.

[3]–المصدر السابق، ص: 93.

[4]–نبيل سليمان: التعبير الروائي والقصصي عن القمع السياسي في سورية، مجلة تبيان، ع6، خريف2013، د.ب، ص: 89.

محدوديتها، وهنا يتأكد للقارئ أنه كانللذكر الدور الأكبر في تحويل هذه المدينة من مكان مفتوح إلى مكان مغلق.

تواصل الساردة في هذا النص عرض مسار الصراع بين المدينة والسلطة، وطرح صورة النظام الذي يحتل المدن السورية الواحدة تلوى الأخرى، والسير وفق سياسة موحدة في جميع المدن، التي حاولت من خلالها الساردة عرض رؤيتها الواعية إزاء الأمكنة وما يحدث فيها وطرح تصوراتها وتمثيل الراهن السوري بإيجابياته وسلبياته المتراوحة بين الحياة والموت. فبعد بانياس تأتي مدينة جبلة التي قسمت على أساس طائفي، وتحولت إلى مدينة أشباح، وكل ما فيها عرضة للموت،«لا أحد يتجرأ على الخروج من منزله، خوفا من رصاص قناص(...) تغيير أبواب منازلهم، التي لطالما كانت خشبية ومفتوحة، تحجب الداخل عن الخارج ستارة قماشية، وباتت الآن معظم الأبواب سوداء حديدية صماء خوفا من مجزرة جديدة»[1].

يكشف هذا النص السردي الذي جاء بلغة تعبيرية سوداوية عن الرؤية التحويلية للمكان، فبعد أن كانت جبلة رمزا للانفتاح والتحرر، أصبحت منطقة للانغلاق بفعل الآخر المتمثل في الحصار العسكري، والاختراق الأمني، فلا صوت فيها يعلو على صوت الرصاص، مما يوضح أكثر أنماط العلاقات التي تجمع بين جبلة والنظام، علاقة تعسفية يحكمها الموت، فالأمن فيها «يستهدف كل شيء متحرك إن وجد»[2].

تم تقديمها وفق وجهة واقعية دالة على التشتت والانقسامات التي تعيشها، فلم تعد متنفسا للشعب بقدر ما أصبحت سجنا له ومعتقلا قاسيا، تحمل دلالات مكثفة سمحت للروائية بالتعمق في أحداث الثورة السورية وعرض كل الأوراق دون خوف أو تستر، مؤكدة أن المكان لم يعد معاديا للأنثى فقط، بل أصبح معاديا لشعب بأكمله،وعرض لعبة النظام في المدن السورية، وعزلها عن العالم الخارجي مع إظهار وجاهته والحفاظ عليها، وفرض قانونه المستبد باسم الحماية.

يشمل أسلوب السيطرة والموت كل المدن السورية، خاصة مدينة حماة التي أصبحت بؤرة لكل ماهو مأساوي «من يذهب إلى حماة يشعر أنه ذاهب إلى جرح كبير(...) المدينة فجيعة كبيرة، لايوجد إنسان في

[1]– تقاطع نيران، ص: 202.

[2]– المصدر نفسه، ص: 203.

حماة إلا وفقد شخصا، الكل يتامى من جهة الأب أو الأم أو العم أو الخال. كل تفاصيل حماة لها علاقة بالموت والقتل»[1].

الساردة كانت شاهدة على كل هذه التفاصيل أو الفجيعة كما تسميها التي صنعها الأمن تحت مسمى فتنة طائفية، وتقديم نسخة من مجازر (1982) التي قام بها الرئيس السابق حافظ الأسد في مدينة حماة، والذي اعتمد على مؤسسته العسكرية في فرض سيطرته، مسترجعة بذلك تاريخ سوريا سابقا الذي كان ولازال يعتمد على النزعة الطائفية والذي طرحته الكاتبة في رواية لها مرايا سابقا، تصرح أحد شخصيات هذا النص من خلال شهادته للساردة، «حافظ الأسد قتل أبي وجدي وعمتي، وهناك حي في حماة اسمه حي الأرامل(...)الحمويون كانوا يحفرون قبورهم قبل أيام الجمعة وينتظرون(...)أما الآن فمن يذهب إلى حماة فهو كمن يسير في جنازة. وجنازة تسير بالعكس، نحو المستقبل، وليس نحو المقبرة»[2].

تتقاطع في هذا النص ثنائية الحكم الذي عاشت ضمنه مدينة حماة؛ نظام آل الأسد المزدوج الذي رسم مسار الموت الفعلي لها، فجاءت المجازر التي تعيشها الآن مكملة للمجازر التي عاشتها في ظل حكم الرئيس حافظ الأسد، أي استمرارية لغة الاستبداد والفتنة من الحاكم وحاشيته، والمقاومة والتضحية من قبل الشعب إلى يومنا هذا، فهذه الوحشية التي اتسمت بها المدينة في نص تقاطع نيران عززت من روح المقاومة والمواجهة لدى الأنثى الساردة، «حماة مدتني بالقوة»[3]. فالساردة حاولت ربط المدينة بكل ماهو أنثوي والحالات التي تعيشها المدن السورية تنطبق على الحالة التي تعيشها الأنثى السورية وقس على ذلك المدن العربية التي شهدت ثورات الربيع العربي.

المدينة في هذا النصوص المدروسة لم تكن مجرد خلفية للحدث، وإنما كانت لها علاقة وطيدة بزمن الثورة؛ زمن التحرر في تشكيلها بداية من بانياس وصولا إلى دمشق، تفاعلت كل واحدة فيهما مع الأحداث المعروضة واستثمار اتساعها لعرض التوترات السياسية والتأكيد على أنها ميدان التحرير الأول وتفاعل الساردة معها لعرض رؤيتها الخاصة وتأكيدها على رأيها فيما يخص النظام الحاكم، وتأثير العامل السياسي في تشكيل الوطن كما تقدمه: «هكذا هي البلاد..كل قطعة أرض مفصولة عن الأخرى(...)الجبال معلقة

[1]- تقاطع نيران، ص: 246.

[2]- المصدر نفسه، ص: 249.

[3]- المصدر نفسه، ص: 250.

بالأرض المفصودة. وخلف حجاب الموت ساتر أدعية واستغاثات، عيون متكومة كفقاعات صابون تتطاير وراء النوافذ. العيون لا تخاف. فقدت الخوف. عيون مفتوحة على الفراغ والجوع والغضب، لا تلمح سوى جدار قاتم يحجب الرؤية»[1].ليتوضح للقارئ أن الروائية عرضت صورتها كناشطة سياسية وصحفية محاصرة بالموت من خلال صورة الوطن الذي تحاصره الأيدي القاتلة من كل جهة، ولم تتوقف في عرض واقع سوريا من خلال المدينة فقط بل قدمت هذا الوضع أكثر من خلال الشارع الذي كان أفقا مفتوحا يتضمن دلالة سياسية بالدرجة الأولى، سعى من خلاله الشعب رجالا ونساء إلى توحيد سوريا ومحاولة استرجاعها من أيدي النظام المستبد.

2. الشارع: "من الانفتاح إلى التمرد والضياع"

بعد أن قدمت الروائية المدينة كمساحة مكانية جمعت فيها بين ثنائيات متناقضة تراوحت بين الانفتاح تارة والانغلاق تارة أخرى، نجدها تنتقل إلى توظيف الشارع باعتباره جزءا من حركية المدينة، والذي يمنح الشخصية «حرية الفعل وإمكانية التنقل وسعة الاطلاع والتبادل، لذا فهي أمكنة انفتاح تنفتح على العالم الخارجي. تعيش دوما حركة مستمرة تؤدي وظيفة مهمة، فهي سبيل الناس إلى قضاء حوائجهم»[2].

ليعد واحد من أهم الأمكنة المفتوحة التي تسمح للشخصية الروائية بتجاوز ضيق الأمكنة المغلقة (البيت، الغرفة، الحمام...إلخ)، وتمارس فيها حريتها،فهو أهم الأماكن اتساعا«للشخصيات الموجودة فيها، حيث يعبر القاص [الروائي] من خلالها عن الصور والمفاهيم التي تساعدنا على تحديد سماتها الأساسية والإمساك بمجموع القيم والدلالات المتصلة بها»[3]،دلالات مختلفة تحمل ثنائيات متنوعة.

تعددت مفاهيمه في مجال الرواية إذ جعله "يوري لوتمان"مرتبطا «ارتباطا لصيقا بمفهوم الحرية ومما لا شك فيه أن من أكثر صور الحرية البدائية، هي حرية الحركة»[4]. محددا« حرية الفعل وإمكانية التنقل،

---

[1]–تقاطع نيران، ص: 61.

[2]– الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص: 244.

[3]– محبوبة محمدي محمد آباد: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، ص: 51.

[4]– المرجع نفسه، ص: 52.

وسعة الاطلاع والتبدّل»[1]، المرتبط بالشخصية، مشكّلا « مسرحا لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها»[2].

تعددت الشوارع في النصوص المدروسة، وتنوعت من شارع شعبي إلى شارع راقٍ، متضمنةدلالاتمختلفةترتبط بالشخصية وتغيراتها النفسية والاجتماعية، أي لم يبق هذا المكان«مجرد مساحة هندسية ولا معمارا مجردا، وإنما نراه دوما يكتظ بالناس الذين يكتب عنهم ويصور حياتهم. وهما: الناس والمكان يتماهيان في بعضهما، لإبراز ما هو اجتماعي»[3]، ساهم هذا الانتقال في تغيير «نظام القيم وبرنامج الممارسة الاجتماعية الذي ألفناه لصالح نظام جديد ينتج قيما جديدة وممارسة جديدة»[4].

جاءت صورة الشارع مرتبطة برصد حالة الشخصية ودوره في التأثير عليها، وإبراز واقعها الذي تعيشه ضمن هذه الانفتاح، فتجلى في رواية طفلة السماءمتواطئا مع الشخصية، ترسمهالساردة كالآتي: «شوارع واسعة، بأرصفة ممتدة على حجم حريتي، بالحركة التي أريدها سأتقبل فرحي أو موتي»[5].جاءهذا الاتساع على حجم حرية نور التي وجدتها بعد هروبها من قرية عين الدّيب، ومن سلطة الذكر (الأخ، الأعمام)؛ شوارع حملت بين طياتها صورة لواقع شخصية وازنت بين الفرح والحزن، الحياة والموت، الحضور والغياب.

تستمر صورة الاتساع مع شوارع دمشق، ليكون محطة تبادل للرسائل السرية،تقول نور: «كان عليّ أن ألتقيه في أحد شوارع دمشق القديمة، بالقرب من باب توما، وكان الزقاق المفترض واسع إلى حد ما، وعلى جانبيه تصطف البيوت العتيقة والشرفات الصغيرة المثقلة بأصص النباتات الخضراء. الوقت ليلا، وعلى الرغم من تحذيرات عادل بأن الأمر أسوأ من ذي قبل، إلا أنني لم أعد للإحساس بالخوف»[6]. وكأن الساردة تستغل اتساعالشوارع لمصلحة الذكر، بحيث تُكلف نور من قبل عادل الصوفي الذي لجأت إليه بعد هروبها بتسليم رسالة سرية إلى أحد معارفه ضمن مجال السياسة، وإظهار صورة الأنثى المشاركة في جميع مجالات الذكر، وتقديم صورة هندسية للشارع السوري الشعبي، وهوية الشعب السوري المتمسك بالحارات والمحافظة

[1]– ياسين النصير: الرواية والمكان، ص: 114.

[2]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 79.

[3]– يوسف صالح يوسف: فضاءات السرد "دراسات في القصة الأردنية"، وزارة الثقافة، عمان – الأردن، ط1، 2016، ص: 15.

[4]– المرجع نفسه، ص: 79.

[5]– طفلة السماء، ص: 34.

[6]– المصدر نفسه، ص: 93.

على جمالها وأصالتها، والتي تظهرها الملفوظات الآتية: (البيوت العريقة، الشرفات الصغيرة، النباتات الخضراء، دمشق القديمة). ومن جهة أخرى مستغلة هذه العراقة والقيم في تحقيق هدف الشخصية، أي حضوره يوحي على أنه «سيجري به حدث ما، ومجرد الإشارة إلى المكان كافية لتجعلنا ننتظر قيام حدث ما، وذلك أنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث»[1]، ويظهر الحدث الذي حمله الشارع الدمشقي القديم في تبادل الرسائل السرية بين عادل الصوفي وجماعته عن طريق شخصية "نور"، منتقلا من مكان يرصد حركية الشخصيات العادية إلى مركز سري يخدم الذكر عن طريق استغلال الأنثى، ليبدو المكان الآمن عن أعين الدولة والسلطات المحاصرة لشخصية عادل، موحيا بكثافة دلالية، ربطت بينه وبين الشخصيات. وعليه لم يعد مساحة تتميز ببعدها الهندسي فقط، بقدر ما أصبح يحمل شفرات تتضمن خطابا سلطويا.

أما في رواية لها مرايا، افتتحت الساردة نصها بصورة لشوارع دمشق، وهي تحتضن جنازة الرئيس السوري "حافظ الأسد"، شوارع محاصرة برجال الأمن والحراس، مكتظة بالتجمعات الشعبية، تنبثق منها ملامح الحزن والخيبة والفقدان، مصورة إياهافي تلك اللحظة كالآتي: «رجال الأمن الذين أحاطوا بالعربة ليمنعوا الأيادي الممتدة كأغصان نبتة،من وصول النعش المتحرك ببطئ شديد. ومن الصعب تقدير المدة التي عليه استغراقها لتجاوز المساحة الكبيرة؛ فالزحام الشديد وتدافع البشر، على الرغم من ترتيبات الجنازة، واستنفار قوات الجيش، صعب الأمر على العناصر الذين توزعوا في المكان، واندسوابين الناس، وأحاطوا بالساحة، وأمسكوا باللافتات البيضاء الكبيرة، والصور التي تحمل الشريط الأسود على طرقها، وراقبوا المداخل الأربعة للشوارع المتقاطعة التي يتوجب أن يخرج النعش من أحدها»[2].

احتضن الشارع أهم حادثة في تاريخ سوريا، موت الرئيس حافظ الأسد الذي جمع بين كل الطبقات الاجتماعية، أشخاص متناقضة من كبار الساسة إلى أبسط فرد في سوريا، هذا التكتل الشعبي والأمني قدم صورة سريالية جسدت تفاصيل الحادثةالتي كان لها الدور الفعال في تحديد دلالته، والكشف عن علاقة الرئيس الراحل بشعبه، إذ أن «المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي ويرسم

[1]– حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص: 67.

[2]– لها مرايا، ص: 08.

طوبوغرافيته ويجعله يحقق دلالته الخاصة وتماسكه الأيديولوجي»[1]، وتحديد ميزاته التي جمعت بين الانفتاح والانغلاق، الحزن والفقدان وفقا للحالة الشعورية التي حملتها الشخصيات الموجودة فيه والحدث الذي يعيشه.

والمتتبع لمسار السرد في هذه الرواية سيجد أن الروائية كانت تمهد للمقارنة بين الوضع السوري في زمن الأسد الأب والوضع الراهن الذي تعيشه سوريا في زمن الأسد الابن من خلال نصها تقاطع نيران، فقدمت حافظ الأسد في صورة شعبيةبحكم أنه«خرج من الشعب، وعليه أن يعود معه»[2].وصورة بشار الأسد الذي كان كل الشعب ضده، وكان الشارع هو الوسيلة الأنسب للتعبير عن رفضهم لهذا الحاكم ونظامه من خلال مظاهرات «الكل يهتف بالحرية وإسقاط النظام(...) الشعب السوري لن يعود إلى ما كان عليه من قبل»[3]. بل أدرك الوجه الحقيقي للقتلة «الذين ينبتون في الشوارع مثلما تنبت الأشجار»[4].

هذه المقارنة التي طرحتها سمر يزبك من خلال الشارع لا ترتبط بالحكام بقدر ما ترتبط بوعي الشعب ومدى شجاعته، والذي خرج من رداء الصمت والخوف والتهديد الذي عاشه في زمن حافظ إلى المواجهة والمقاومةواسترجاع الحرية التي كانت مقيدة في عهده،«هكذا هو الشارع السوري، مهما حدث سيظل يحمل تنوعه واختلافه، إنه جزء من جوهره»[5]. وهي رؤية تنطبق على كل دول العالم العربي التي خاضت ثورات من أجل استرجاع السيادة وبناء دول جديدة لا تتحكم فيها الأنظمة الدكتاتورية المستبدة وتحقيق الربيع العربي.

تنتقل الروائية من شارع جمع بين فئات الشعب إلى شارع اختص بطبقة الفقراء مصورة إياه ضمن مقطع سردي جسدت فيه ملامح الحي الشعبي الفقير المدقع الذي تسكنه شخصية ليلى الصاوي مع صديقتها ماري، إذ تصفه الساردة من خلال شخصية ليلى، بقولها: «فتحت الباب الخشبي الكبير، وقفت تتفحص الزقاق الضيق الفارغ الذي بدا مهجورا موحشا، اعترتها قشعريرة برد، حبل مشدود من الارتجاف بدأ برأسها، وانتهى أسفل العمود الفقري، فلملمت ثيابها حول جسمها (...) كانت تشعر بالخجل من شكلها المريب، ومن التعاسة التي بدت ملامحها واضحة في هذا المكان، حيث تبدو القمامة في نهاية الزقاق الذي يختفي وراء انعطافه

[1]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 32.

[2]– لها مرايا، ص: 272.

[3]– تقاطع نيران، ص: 48.

[4]– المصدر نفسه، ص: 77.

[5]– المصدر نفسه، ص: 68.

تقود إلى زقاق آخر، القطط تتكاثر من حولها، تموء وتخرج من الأسطح وتركض، تقفز من حاوية القمامة على الجانب تتراجع ليلى إلى الخلف خائفة»[1].

صورة سردية تم فيها تحديد سمات المكان وملامحه، مما أعطاه ميزات توحي بتيمة الفقر والبؤس الذي تعاني منه شخصية ليلى والفئة الفقيرة التي تسكنه، جاءت صفاته كالآتي: الزقاق الضيق، مهجورا، موحشا، التعاسة، القمامة، القطط، حاوية. مفسرة من خلاله وضعية الشخصية ليلى الصاوي ومدى معاناتها في خضم هذا المسار السردي الذي جعلها تنتقل من الرقي إلى الفقر.

يتحول الشارع من مكان مفتوح يتضمن دلالات الحرية والحركية اللامحدودة إلى مكان مغلق يحملصفات الضيق والفقر والعدم؛ مشيرا إلى الوضع الاجتماعي المميز لساكنيه، والذي يتميز ب:«الضيق والقدم والاكتظاظ والقذارة كلها صفات حاضرة لا غبار عليها»[2]. مقدمة صفات مكملة له في رائحة القرفة من خلال حي الرمل الذي رسمت من خلاله صورة واقعية لفئة الطبقة المعدمة، يتحول انفتاحه على المدينة إلى انغلاق يرسمه الوضع الاجتماعي للشخصيات الذي تعيش فيه.

مبرزة من ناحية أخرى الطبقية التي يعيشها المجتمع السوري، فحي الرمل جاء كمرجع تقاس عليه جميع الشوارع الفقيرة في سوريا، إذ«يشكل جزءا من سور يلتف حول دمشق، كأفعى تطوق المدينة. وداخل هذا الصور كانت المدينة تضيق، وتقف صامتة أمام زحف البيوت الإسمنتية، والتجمعات الغريبة للبشر القادمين من كافة الجهات للبحث عن لقمة عيش»[3]، قدم في هذه الرواية على أساس عامل من عوامل تشويه مدينة دمشق بسبب البناء الفوضوي الذي صنعه النازحون من كل مكان في سوريا.

لم تكتف الساردة بذكر اسم الشارع فقط، والإشارة إلى بناياته الفوضوية، بل قدمت لنا حالة أصحابه الداخلية والخارجية معا، فهو «كان خليطا غريبا من الفقراء الذين هربوا بفقرهم المدقع إلى جنوب دمشق، وصنعوا غرفا صغيرا من صفائح التنكوالحجر الإسمنتي الرديء الصنع، فلسطينيون فقراء مع ذوي بشرة سوداء "غوارنيون" مع المعدمين الذين جاءوا يوما من الجبال الساحلية.. تفرقوا في مجموعات كبيرة، وعاشوا

[1]– لها مرايا، ص: 199.

[2]– المصدر نفسه، ص: 84.

[3]– رائحة القرفة، ص: 56.

في أحياء بائسة أنشأها في الفوضى متنفذون ومرتشون ومهربون»[1]. خليط مثّل شريحة من المجتمع السوري، كشف عن واقعه المخبئ خلف جمال مدينة دمشق الساحرة، وتعرية لواقع تحكمه الفروقات الطبقية والاجتماعية، والصياغة اللغوية الموظفة من قبل الروائية، قيدت الشارع جاعلة منه أفقا مغلقا، تتحدد جغرافيته انطلاقا من شخصياته التي تعيش فيه، باعتباره« فضاء معاش من طرف الإنسان أولا وأخيرا»[2].

يتواصل تقديم الشارع في لوحة سريالية، تم فيها تحديد الواقع الذي كانت تعيش فيه شخصية عليا، مشيرة إلى فئة من وسط الشعب السوري يحكمه الموت الرمزي. إذ «يشبه حي الرمل ساحة غريبة عن زمانها. كل شيء فيها يبدو مضحكا مثل فيلم كرتون أو فيلم من أفلام الويسترنبالأبيض والأسود، قاحل، ومغبر، وناء: النوافذ الزجاجية المغطاة بالكرتون، الأبواب الحديدية الصدئة، الجدران من التنك والصفيح، والدكاكين الصغيرة الشبيهة بمغارات قطاع الطرق، البيوت التي تعلو فوق بيوت. كانت هذه البيوت نادرة جدا (...) اللافت في حي الرمل، عيون الرجال الغارقة في السأم، رغم وجود النساء الجميلات اللواتي يتبرجن بأحمر شفاه فاقع، ويتهادين بغنج قلق. لكن حي الغبار والملل والغرابة، كفيل بتحويل تلك الألوان، المتفاوتة الحمرة على شفاه النساء، إلى لون معتم ورمادي (...) والأزقة التي تفصل بين هذه الأبنية. كانت تتحول في الغالب إلى فاصل لا يتجاوز نصف المتر»[3].

وصف حي الرمل بهذه المفردات: ساحة غريبة، مضحكا، فيلم، أفلام الويسترن، قاحل، مغبّر، الكرتون، الصدئة، التنك، الصفيح، مغارات قطاع الطرق، السأم، الغبار، الملل، الغرابة، معتم، رمادي، نصف المتر، تضع القارئ أمام مكان متداخل الملامح، يحملصورة الموت والصراع والفوضى، الضيق، الاختناق والملل، مفردات حددت أوصافه كالآتي:

– تشبيه الشارع بالأفعى، تشبيه يعكس مدى الأثر السلبي الذي يضفيه على المدينة.

– الجمع بين مجموع فئات معدمة، وخليط من الفقراء، مما أضفى عليه سوداوية كبيرة تعكس حالة القلق والفقر والموت البطيء الذي تعيشه شخصياته.

[1]– المصدر السابق، ص: 57.

[2]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 89.

[3]– رائحة القرفة، ص، ص: 58 ، 59.

– تقديم علاقة مزدوجة للمكان، علاقةتقبل ظاهريا من قبل الشخصية، وعلاقة تنافر ورفض للحالة المعيشية، إذ تظهر فيه الشخصية غارقة في الألم والشعور بالغربة.

تنتقل الساردة إلى عرض نوع آخر من الشوارع، تميز بانفتاحه، باعتباره مكانا للتغيير والتجديد،ارتبط بالثورة السورية المعاصرة وإسقاط نظام بشار الأسد. تقدمه كالآتي«في حي الميدان في دمشق يخرج الناس من الجامع. كانت هناك قنابل مسيلة للدموع، وعشرة باصات كلها من عناصر أمن ضربوا المتظاهرين الذين توزعوا في الحارات وهتفوا للحرية ولفك الحصار عن مدينة درعا»[1].

يتحول الشارع في "تقاطع نيران" إلى بؤرة للدفاع عن الوطن وتحريره من أيدي الطغاة (بشار الأسد ونظامه)، والكشف عن مساوئه من خلال الرد على المظاهرات التي أقامها المتظاهرون، ومظاهر العنف وطرح المضامين التي ترى الساردة ضرورة إيصالها دون أي قناع أو تخفّ، فيصبح الخروج إلى الشارع إما ذهاب إلى السجن أو مدعاة للموت، بعد أن كان فضاء للحرية. تقول سمر يزبك في نصها «جعلتني التظاهرة الأخيرة التي شاركت فيها مع النساء أتأكد أن أي نزول إلى الشارع بعد الآن هو بمثابة الذهاب إلى السجن بنفسي»[2].وكأن اتساع الشارع ساهم في التضييق أكثر على المرأة وعلى كل فرد سوري، أي«انفساح المكان أكثر مما يجب يشعرنا بالاختناق من المكان الأضيق»[3].

ولقد زادت الثورة التونسية والمصرية من حدة وعي الشباب السوري وتشجعيه للقيام بالتغيير، فبدأت تتشكل التجمعات الشبابية في المدن والشوارع السورية، بحيث تم التخطيط لتنظيم مسيرات يرفع فيها صوت الحق بالمطالبة بالحرية والعدل والكرامة وكان انطلاقتها من الجامع "الأموي" وسوق "الحميدية" وغيرها من الشوارع ثم انتقلت إلى المحافظات السورية الأخرى، وازدادت حدتها يوما بعد يوم، واللافت للنظر أنه تضاعفت أيام الجمع وأصبحت الجمعة يوما بارزا لرسم أكبر حراكشعبي في الأسبوع والوقفة الأكبر والحسم، تتزايد فيها نسبة التصعيد والاحتجاجات في الشوارع، وأصبحت كل جمعة تسمى باسم جديد، يعبر فيها عن توجهات الثورة ومطالب الثوار وهي كالآتي: جمعة الصمود– جمعة الكرامة–جمعة الإصرار–الجمعة العظيمة–جمعة التحدي– جمعة آزادي(يوم الحرية)–جمعة العشائر–جمعة الشيخ صالح العلي–جمعة سقوط الشرعية،

---

[1]– تقاطع نيران، ص: 47.

[2]– المصدر نفسه، ص: 66.

[3]–غاستون باشلار: جماليات المكان، ص: 198.

جمعات ابتدأت بمطالب معيشية بسيطة لتتوسع بعدها وتتصاعد المطالب الى إسقاط النظام، وكلما تأجج الحراك وتصاعد، ازدادت ردة فعل النظام والأمنأعنف في مواجهة المطالب السلمية للمتظاهرين .

ومن ناحية أخرى تأخذ الأوصاف المقدة للشارع بعدا آخر، إذ لم تعد مقتصرة على السلطة الذكورية فقط، بل عرّفتنا على صورة الأنثى الجديدة المساهمة في تغيير نظام الدولة، وقطع الأيادي المستغلة، مصورة واقع الشوارع السورية والمسيرات ونتائجها، قائلة: «تجوب هذه المسيرات شارع الحمراء والشعلان والروضة ليل نهار. مقارنة بسيطة بينها وبين التظاهرات التي تنادي برحيل الرئيس تغضبني، الشباب والصبايا في التظاهرات لا يركبون السيارات وليس لديهم مكبرات صوت سوى حناجرهم وهم بالكاد يتجمعون لدقائق حتى تخرج عليهم وحوش آدمية تبتلعهم في سيارات وتدوسهم في الشارع وترميهم، دقائق أكثر وتنتهي التظاهرة»[1].

ارتبطت معظم الشوارع السورية في نص تقاطع نيران بتظاهرات إسقاط النظام، وإعادة تغيير الحكم؛ أي شارع سياسي بالدرجة الأولى أو ما يعرف ب«لعبة حرب الشوارع»[2]، تتحرك فيه الشخصية الثورية من عامة الشعب: (رجالا، نساء، أطفالا، شيوخا) متظاهرة، لكن سرعان ما تتلقى ردة فعل هجومية من رجال الأمن، والشبيحة، جاعلين منهم ضحايا للتغيير.

وتبرز من خلاله أيضا رؤية الروائية للوضع السائد في سوريا بحكم أن هذا النص هو واقع فعلي سردته الكاتبة متضمنا سيرتها الذاتية، مظهرة الصورة الحقيقية للنظام الذي يبث الرعب في نفوس شعبه المطالب بالتغيير والاحتجاج على سياسة بشار الأسد تقول: «فجأة صرت أرى في الشوارع أشكالا غريبة لم ألمحها من قبل. رجال ضخام، صدورهم عريضة منفوخة، يرتدون ثيابا سوداء بأكمام قصيرة تكشف عن العضلات المفتولة بالوشوم فوقها، وبرؤوس حليقة، ويحدقون في كل شيء(...) أشكالهم تبعث على الرعب، أين كان هؤلاء من هذه المدينة قبلا؟ أين عاشوا؟ وكيف ظهروا اليوم؟»[3]؛ أي أن سياسة النظام في قتل شعبه كان

[1]– تقاطع نيران، ص: 171.

[2]– المصدر نفسه، ص: 203.

[3]– المصدر نفسه، ص: 16.

مخططا لها من قبل وتساؤلات الكاتبة تثبت أن كل شيء كان مجهزا بعيدا عن أعين الشعب؛ أي «أربعون سنة كانت كافية لخلق هذه الأجيال الخائفة القاتلة»[1].

إضافة إلى فكرة الطائفية التي زادت من حدة التوتر والتعذيب والقتل، وصارت الأماكن بسببها متوحشة ومرعبة على حد قول الروائية، وماهي إلا حجة استغلها النظام لتعزيز قوته، خاصة و«أنه نجح في تصوير ما حدث، وكأنه يوحي ببداية فتنة طائفية، وأن من واجب النظام قمعها، رغم أن الكثيرين من أهالي المدينة يعرفون أن الأمر لم يكن كذلك»[2].

الطائفة العلوية التي قادها نظام الشبيحة والأمن للتصعيد وقتل الناس الأبرياء وإثارة الفتنة وازدياد حدة الانتفاضة بين الطرفين يسهل على النظام القضاء على أصحاب الطائفة السنية بطريقة خفية، فكان للشارع دور في إبراز هذه القضية والكشف عن نقاطها الخفية، ودورها في إبراز حركة الثورة والصراعات السياسية، فرسمت الكاتبة في نصها هذا صمود شخصياتها، وإدخال القارئ العربي في جو المظاهرات الشعبية التي كانت في سوريا، والتي لا تختلف عن غيرها من الثورات المعاصرة في العالم العربي، وذلك من خلال بعض الشعارات التي حملت رسالات متنوعة واحتضنها الشارع بكل قوة، جمعت فيها بين الرسالات السياسية والاجتماعية للشعب السوري، أهمها:

-شعارات الوحدة السورية، وإلغاء الفتنة الطائفية: «لاسنية ولاعلوية، لا دروز ولاإسماعيلية، نحنا كلنا سورية»[3]؛ أي التأكيد على روح الوحدة السورية التي شتتها النظام، وقسم سوريا إلى قسمين، مما يضمن له وجوده في ظل الصراع بين الطائفتين

. شعار آخر لتأكيد الوحدة: «واحدواحدواحد سنّي علوي واحد»[4].

---

[1]- تقاطع نيران، ص: 43.

[2]- المصدر نفسه، ص: 40.

[3]- المصدر نفسه، ص: 28.

[4]- المصدر نفسه، ص: 198.

. شعار ثان جاء كسخرية من بشار الأسد لما وصف المتظاهرين بالجراثيم «ياجراثيم وجرذان العالم اتّحدوا»[1].

. شعار رفعته سوريا في الوحدة «لا للطائفية والدم السوري حرام»[2].

–شعارات الحرية والحياة: تم طرح الكثير من شعارات الحرية في الشارع السوري، أهمها:«أوقفوا القتل، فكوا الحصار عن درعا، لا للموت..نعم للحياة»[3].

–شعارات إسقاط النظام: جاءت من أجل الكشف عن الوجه الحقيقي للنظام، أهمها: «لاشرعية لمن يقتل الشعب»[4].

. وأخرى متمثلة في: «الشعب يريد إسقاط النظام»[5]،«لا حوار مع القتلة»[6]،«يلا ارحل يا بشار»[7].

هذه الشعارات عرضت الشارع السوري السياسي بكل تفاصيله، كما تعمقت من خلاله الكاتبة في رصد أحوال الشعب السوري قبل وأثناء الثورة ورصد العقبات التي حاول أن يتجاوزها بالنفس والنفيس، والتأكيد على حجم المعاناة التي عانت منها الشعوب العربية التي سعت لاسترجاع حريتها من قبل سلطان مستبد خرج من الشعب نفسه، والتحرر من الذل الذي يصنعه كل حاكم في بلد عربي، وبدوره الشارع تفاعل مع الأحداث المعروضة، وساهم في عرض التغيير وإسقاط القانون السلطوي الذي حاولت الأنظمة العربية أن تعلمها لشعوبها وأن لا تحيد عنهوالمتمثل في أن «سيادة الرئيس الوطن وأنتم المستقبل»[8]. والذي أدرك محتواه أنه قانون لحماية الرئيس وحاشيته لاستمرارية ضمان مستقبله هو لا مستقبل الشعب.

---

[1]– تقاطع نيران، ص: 210.

[2]– المصدر نفسه، ص: 283.

[3]– المصدر نفسه، ص: 68.

[4]– المصدر نفسه، ص: 210.

[5]– المصدر نفسه، ص: 161.

[6]–المصدر نفسه، ص: 210.

[7]– المصدر نفسه، ص: 250.

[8]– المصدر نفسه، ص: 280.

جاءت خطاباته مؤكدة ذلك، فهو لم يتصرف كرئيس، يبدو كأنه منفصلا عن الواقع أو أنه لا يريد الاعتراف بالحقيقة، لأنه ماض في خطة تخصه، ويرتاح لها، والشعب السوري آخر من يفكر فيه، أو مجرد وسيلة مساعدة لتحقيق أهدافه. كان الناس يموتون وهو يضحك. لقد سقط نهائيا في التاريخ، حتى لو بقي على رأس الحكم[1].

جاء الشارع معبرا عن قضية سياسية محتضنا شعبا أظهر غضبه والمشاكل التي يعيشها،ولقد ركزت عليه الكاتبة، باعتباره بؤرة للتظاهر ومساحة منفتحة لإيصال الصوت بدل الصمت، محققة من خلاله إثبات الوجود والمقاومة، وبهذا يكون الشارع قد مثل الراهن السوري وإسقاطه على الواقع العربي المعاصر.

3. البحر:"الهروب من سلطة الذكر"

يعد البحر من أهم الموضوعات الأدبية التي عدت أولا وقبل كل شيء مصدرا أساسيا للعمل الروائي، أي «يوظف بوصفه مكونا من مكونات العالم الروائي، فهو فضاء تجري فيه الأحداث، وتتنفس فيه الشخصيات، وتوظيف فضاء البحر في الرواية يسهم في "الإيهام بالواقع" وإحداث وقع في القارئ والتأثير فيه، وأيضا يساعد في بناء المعنى، وفي تشكيل موقف الشخصيات من العالم»[(2)].

ميزة الانفتاح فيه جعلت من الروائيين عموما، والروائيات خصوصا يلجأن إليه، لما له من قيمة وأثر على المخيال الإبداعي والفكري، مساهما في رسم صورة الشخصية وتحديد أفكارها، إذ يمثل لها «العالم الأصلي والأصيل، وهو صورة استعارية تنسج الرغبة في الحلم، الذي تحقق فيه الرغبات وتستباح فيه الذات»[(3)]. والجمع بين تحولات الشخصيات وتصوراتها المختلفة.

يوظف هذا المكان كمكان للاختباء أو لتعويض حالة فقدان ما تعيشه الشخصية، وله «ارتباط كبير بالنفوس، ولهفة في القلوب إليه عظيمة، من هنا لا تتعجب من أن يكون حاضرا في الإبداع ضمن لوحات

[1]– سمر يزبك: تسع عشرة امرأة "سوريات يروين"، ص: 129.

[2]– عبد الحق ميقراتي: الأدب والبحر.. المجرد والمحسوس، الدوحة، ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنساني، ع 83، سبتمبر، 2014.

[3]– محمد عطية محمود: محمد زفران و(أقنعة الرواية)، مجلة نزوى، ع 64، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، عمان– الأردن، أكتوبر 2010، ص: 270.

إيحائية ووظيفة دلالية ترميزية خالصة»[1]، وفي خضم الروايات المدروسة، نجد أن الروائية سمر يزبك لم تمنح هذا المكان قيمته الحقيقية، بل وظفته في شكل مقتضب لم يتجاوز روايتين ومقطعين سرديين بالضبط، وكأنها قدمت إجحافا بحق شخصياتها اللواتي يبحثن عن فضاء أكثر حرية، متجاوزات الفضاء الذكوري المغلق.

جاء في رواية طفلة السماء، كمهرب للشخصية، تقول نور «وفي فترات الإجازة الصيفية يقوم أبي بوضعنا في الشاطئ الأزرق حيث نملك (شاليه) يطل على البحر والأجساد الملقاة على الرمل الحار. كنت أخاف الرمل أشعر أنني سأغوص فيها وأختنق وأنتهي في الظلام. لذلك أهرب إلى الأزرق»[2].

كان البحر بمثابة ملجأ انتشل الشخصية (نور) من خوفها بالشعور من الاختناق، ليصبح الهروب إلى الأزرق ملاذها الأول والأخير، وهذا التصرف لا يرتبط بالحالة النفسية فقط، وإنماهروب من السلطة الذكورية (الأب)، التي تحاصرها على الشاطئ، ليصبح اتساعه منفذا، خاصة أن «المكان الفسيح هو صديق الوجود»[3]، ليمنح بذلك بعدا آخر يتحدد فيه تواطؤ مع الأنثى وحمايتها من الاختناق من الرمل والخوف من الأب، ووسيلة احتضان للشخصية من كل خطر يحدق بها، فهو «وحده تحن إليه، وهو وحده يسمع أنيننا ونجوانا وشكوانا، إنه ملاذ الإنسان، وهو الصديق الوفي»[4].

إذا كان البحر عند نور هروبا من سطوة الذكر، تحتمي باتساعه ومحدوديته اللامتناهية، ضمن صورة محسوسة تعيشها، فإنه قدم في رواية صلصال كصورة خيالية رسمتها له شخصية دلاّ انطلاقا من حديث الذكر عنه، كالآتي: «عندما كانت تسمع رجال الضيعة يتحدثون عن البحر واتساعه، كانت تتخيله ندفا من القطن الأبيض، وتحاول في عقلها الصغير أن تتخيل أجسادهم المتأرجحة والعائمة فوق ندف القطن، مستغربة كيف لا يشعرون بالاختناق وسط كميات الأبيض. وبعد أن كبرت قليلا، خجلت من نفسها عندما عرفت أن البحر هو الماء، فتخيلت البحر حقلا من الماء الأبيض يشبه رغوة صابون كبيرة متحركة»[5].

---

[1]– مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنّا مينه، ص: 119.

[2]– طفلة السماء، ص: 38.

[3]– غاستون باشلار: جماليات المكان، ص: 188.

[4]– مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنّا مينه، ص: 122.

[5]– صلصال، ص، ص: 18 ، 19.

قدم كمكان مفتوح، انطلاقا من رؤية أنثوية تقليدية لم تر البحر قط في حياتها، وإنما تخيلت شكله من خلالكلام الآخر، مما يعني أن البحر كان حكرا على الذكر دون الأنثى، فتصويرها له على أنه ندف من القطن الأبيض، حمل معنى سلبيا، وتعبيرا عن ضيق المساحة التي كانت تتحرك فيها الأنثى وحصرها في القرية فقط. ومن جهة أخرى حاملا لصفة الاختناق، هذه الصفة التي لا ترتبط إلا بالأماكن التي يرتادها الذكر حسب تفكير الأنثى، بحكم علاقة الأنثى (دلاّ التي عاشت في كنف قصر واسع، لكن تواجد الذكر فيه جعل منه مساحة مغلقة تؤدي إلى الاختناق)، وعليه فالبحر عند دلاّ قبل رؤيته لا يشير إلى الصورة التي رسمتها عنه بطريقة خيالية فقط، وإنما كشفت عن البعد الاجتماعي والحضور المغيب للأنثى في كنف المجتمع الذكوري، الذي جعل وجودها محصورا بين البيت والغرفة، بدلالة استخدام مفردة "الخجل" لحظة معرفة أن البحر هو فعلا من الماء، لكن هذا الخجل تحول إلى فرح، وشعور بالحياة لحظة رؤية البحر لأول مرة، أثناء زيارتها المدينة، مما يلحظ على مسار السرد، أنه تغير من الركود والجمود إلى الانبثاق والحركية والتحول، ورؤية الذات الأنثوية في صورة مغايرة، تصف الساردة هذه الرؤية كالآتي:

«البحر أول الطريق إلى الجنة، كانت تمد برأسها نحو الأمام، كانت على وشك السقوط من نفسها تتعالى برقبتها، تكبر. يمتد جسمها، ترمش بعينها، وتفتح فمها كسمكة.

حملق أبو علي بها، وهز برأسه عاتبا:

- هذا البحر ست دلاّ.
- البحر؟
- صرخت وارتجفت:
- خذنا إلى البحر.

أدار أبو علي "الطنبر" باتجاه البحر. كانت دلاّ تضحك بصوت عال أمام زوجها المندهش من حركتها الطفولية، والتي تغيرت فجأة من الخنق والصراخ إلى الفرح. كانت تضحك. تثني ركبتيها، يهبط رأسها، وتنحني بجذعها ثم تطلق صوتا عاليا من الضحك الهستيري وهي تتذكر كيف تخيلت البحر»[1].

[1]- صلصال، ص: 23.

تم من خلال هذا المقطع عرض البعد النفسي الذي فعله البحر في شخصية دلاّ، إذ حول المكان من حقل للماء إلى جنة صنعت من خلالها ثنائية الحياة والفرح؛ أي تحول من حالة تستدعي الخوف إلى حالة فرح، متحررة بذلك، ولو بقيمة نسبية من الشعور الذكوري وما مارسته ثقافته ضدها.

لكن هذا الفرح لم تعشه الأنثى لوحدها، بل جعلت الذكر جزءا منه، وكأن سمر يزبك لا تجعل شخصياتها يعشن حريتهن إلا لحظة ارتباطهن بالذكر وحضوره واقعا وتخييلا، فدلاّ «كانت تفكر، وتتخل القرية جزيرة وسط هذه مع حيدر وحدها، دون أي كائن بشري آخر، وذلك وحده سيجعلهما بمنأى عن الأسى. صارت تنط أكثر، وأشرق وجهها بالبهاء، وضحكت. ضحكت حتى انقطع نفسها. ولكنها في اللحظات وفي غمرة فرحها الغريب، ورغم الضحك. كانت في شحنات قلبها موجة من البكاء العالي. موجة تشبه البحر»[1].

أدخل هذا المكان بحركيته الواسعة راحة ومتعة على نفسية الشخصية، لكن غاية السرد اتجهت للكشف عن خطاب مؤسس للحضور الذكوري، مظهرة فرح شخصية دلاّ مرتبطا بحضور الذكر (حيدر)، أي الساردة سمحت للأنثى بحالة فرح مندرجة ضمن الفضاء الذكوري لا الأنثوي الخالص، مما تراه يتلاشى فجأة متحولا إلى شحنات بكاء يحملها قلبها، وكأن كل فرح مرتبط بالذكر نهايته مأساوية. وتضييق مارسه البحر على الأنثى رغم انفتاحه اللامحدود، متحولا من «رمز لحركية الحياة وفاعليتها»[2]إلى رمز للتأزم الداخلي للأنثى وتهميش ذاتها، ومنه فالروائية يعاب عليها في هذا التوظيف أنها أسست للحضور الذكوري في الأماكن المفتوحة،محولة إياها إلى أماكن مغلقة تمارس فعلها الاستيلابي على الشخصية الأنثوية.

4. المقبرة:"من اللاحياة إلى الحرية الجزئية"

بعد مجموع الأمكنة (المدينة، الشارع، البحر) التي قدمتها الروائية، وربطت بينها وبين الشخصية الأنثوية بمجموعة من الروابط التي انعكست على الشخصية الأنثوية بالإيجاب والسلب، نجدها تضيف مكانا آخر

[1]– المصدر السابق، ص: 23.

[2]– عبد الحق ميقراتي: الأدب والبحر.. المجرد والمحسوس، (مقال سابق).

مفتوحا، مشكلا «مكان العبرة والاتعاظ، هو النهاية الحتمية التي ينتهي عندها المرء، بعد رحلة حياتية طويلة مليئة بالمسرات والأحزان»[1].

مجسدة رؤية مخالفة للأمكنة المفتوحة التي تم عرضها سابقا، إذ تنعدم فيها الحركية والحياة، معتبرة موضع سكون وفقدان للأحبة، وحضورها في النصوص السردية لسمر يزبك، لم تحافظ على دلالة واحدة،بقدر ما تجاوزتها إلى دلالات أخرى، باعتبار هذا المكان (المقبرة) « وهو شكل من أشكال التواصل مع الأمس، أو القبض عليه»[2].

من خلال روايتي "طفلة السماء" و"رائحة القرفة" عبرت الساردة عن مدى العلاقة التي جمعت بين شخصية نور والمقبرة أولا، بحيث لجأت إليها نور من أجل زيارة والدتها، واصفة إياها كالآتي: «مقبرة عائلتنا تبعد مقبرة القرية مئات الأمتار، وهي محاطة بسور عال. قبر أمي في القسم الأيمن. والورود التي أعودها يوميا وأسقيها تبدو وحيدة، وسط شواهد القبر الرخامية الجافة. في كل مرة أزور قبر أمي أتخيل أنها ستنهض وتلقي تحية الصباح. الطريق إلى المقبرة ضيق، ترابي، تحيط به أوراق القصب الحادة، التي تحتك ببعضها وتصدر زعيقا غامضا يجعلني أرتجف وأتخيل أن الأرض ستنشق عن مارد كبير يخطفني بعيدا»[3].

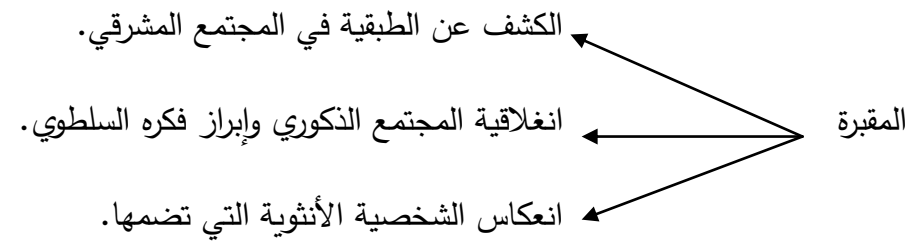
هذا التصوير المكاني للمقبرة، أضفى دلالات ومفارقات صنعتها الشخصية الروائية، إذ كشفت عن صورة مقبرة الطبقة الراقية للمشرقيين، محيطة بسور عال يوحي باستعلائها (الطبقة البرجوازية) في المجتمع المشرقي هذا من ناحية، ورمز دال على الانغلاقية التي تعيشها الأنثى حتى بعد وفاتها، وإلى انغلاقية هادي النمر والكشف عن فكره المتوحش من ناحية أخرى، إذ جاءت المقبرة حاملة لبعض من صفاته التي يمارسها ضد الأنثى مثل: الحدة، التضييق، الغموض، اللاحياة، الجفاف، الخوف، وأيضا تحمل مرجعية وإحالة على الشخصية المدفونة فيها (والدة نور)، منسجمة مع البعد الروائي الأنثوي الذي تضمنته والدة نور، والتي عاشت في كنف رجل جاف، قاسي الطباع، حوّلها من وردة تشع حياة إلى وردة ذابلة لا تؤمن إلا بالوحدة، لتحمل المقبرة انطلاقا من هذا الطرح دلالات متعددة تتمثل في:

---

[1]– محمد عويد ساير الكربولي: المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي (484 – 897)، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة – مصر، ط1، 2005، ص: 101.

[2]– صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد (في روايات عبد الرحمان منيف)، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط1، 2003، ص: 65.

[3]– طفلة السماء، ص: 54.



تتواصل هذه العلاقات الانعكاسية بين نور وشخصية والدتها والمقبرة، والإسقاطات المندرجة فيها كالآتي: «دخلت المقبرة، غمرني لأول مرة شعور بالسعادة، نبشت قبر أمي، كان شبيها بها. ناعما وصغيرا، لم يأخذ من الأرض مكانا كبيرا، والصليب الذي وضعته جدتي على القبر، كان مرميا أمامه. كل يوم أعيده إلى مكانه وأنا أسقي الزهور، وفي اليوم التالي أجده مرميا أمام القبر»[1].

وظف هذا المقطع كبنية رمزية متضمنة أبعادا أنثوية تمثلت في الشعور بالحنين والشوق، والبحث عن ذات الأم المفقودة من خلال قبرها، الذي تضمن ملامحها الناعمة والصغيرة، مقدمة إياه على أساس أنه مكان لتجسيد صور الشخصية المفقودة وملامحها المختفية تحت التراب، وإحداث تواطؤ مع الذات الأنثوية التي أحست بالسعادة بدل الحزن وهي تدخل المقبرةللمرة الأولى، وإحساسها بأن القبر سيكون حلا للانتقام من زوجة أبيها، تصف الساردة ذلك انطلاقا مما جاء على لسان البطلة«اقتلعت الورود التي كنت زرعتها، ثم دفنت السوار في حفرة عميقة، وأرجعت الزهور إلى مكانها، سويت التراب، ثم سقيت الورود وكأن شيئا لم يكن»[2].

اتخذت المقبرة قيمتها من خلال علاقتها بالشخصيات، فبعد أن كانت مكانا مفتوحا يرتاده الناس لزيارة موتاهم، حولتها الساردة إلى مكان منسجم مع أفكار الشخصية الأنثوية «وطبيعتها النفسية والمزاجية، فإن اختزال الشخصية إلى محتواها السيكولوجي أمر لا مسوغ له، لأن أهمية الشخصية القصصية لا تتأتى من تعقيدها أو كثافتها السيكولوجية»[3]، بل هي «مدار المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار والآراء العامة»[4]. مما يحدث انسجاما بين الشخصية والوظيفة التي تؤديها في السرد.

---

[1]– المصدر السابق، ص: 54.

[2]– المصدر نفسه، ص: 54.

[3]– السيد إبراهيم: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة من القصة)، ص: 221.

[4]– محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت – لبنان، 1987، ص: 562.

لتنتقل بعدها الساردة إلى مقبرة مخالفة لمقبرة الطبقة الأرستقراطية، ومقر للجمع بينالفقراء والمساكين، تتمظهر فيها الهوية الذكورية بوضوح، خاصة في حي الرمل المدقع الذي احتضنته رائحة القرفة، عرضته كمكان يوحي بالوضع الاجتماعي البائس للشخصيات المدفونة فيها وموضعا لسلطة الذكر، تقول:«كان النهار قد انتهى والأولاد تعبوا من الركض والقفز، وانسحب معظمهم خارج بيوتهم إلى المقبرة، ليدخنوا ما استطاعوا لمه وسرقته من سجائر، أو بقايا السجائر، وأية فضلات يتركها الأحياء الذين يزورون موتاهم»[1].

يتمظهر في هذا المقطع السردي المضمون السيكولوجي لشخصيات حي الرمل والحياة التي يعيشونها، وكأن تواجدهم بالمقبرة دليل على موتهم الرمزي، مختارين بذلك مكانا لا حياة فيه لتحقيق رغباتهم وممارستها بعيدا عن أعين الناس؛ أي «مخبأ أسرار أولاد الحي، ومملكتهم التي تقاسموها بطريقتهم. سمحوا لبعض البنات بالتواجد أحيانا. خاصة كاتمات الأسرار اللواتي يدخن مع الصبيان، ويتآمرن على أولاد الحارات الأخرى. وعليا كانت من البنات غير المؤتمنات على أسرار المقبرة، فهي لا تدخن بقايا السجائر (...)، ولا ترضى أن تنظف حول القبور، قبل أن يأتي الصبيان أصحاب الملك»[2].

لا يظهر الخوف من هذا المكان بقدر ما يظهر اندماجا واضحا بينه وبين الشخصيات، معبرا عن نفسية الشخصيات وانسجامها مع هذا العالم المفتوح، والملفت للنظر أن الروائية جعلت منها مكانا تتحكم فيه السلطة الذكورية في صورتها المصغرة، وموضعا لممارسة بعض السلوكات الشاذة، وباعتبارها مكانا مفتوحا وبعيدا عن الأعين، فإنه يصبح «منسجما مع مزاج وطبائع شخصياته وأن لا يتضمن أية مفارقة، وذلك لأنه من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها، بحيث يصبح بإمكان بنية المكان أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد ساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها»[3].

والتأكيد على العلاقة المتبادلة بين الشخصية والمكان، يتمظهر فيهانفتاح جزئي على شخصية الأنثى المتمردة وعلى واقعها من خلال فعل التدخين وإظهار التواطؤ مع الذكر وأفعاله، ويدل على ذلك لفظتي (يدخن، يتآمرن) كشرط لكتمانهن أسرار المقبرة، وموافقتهن على ذلك، لأنهن وجدن في المقبرة حرية جزئية

---

[1]– رائحة القرفة، ص: 31.

[2]– المصدر نفسه، ص، ص: 33 ، 34.

[3]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 30.

وانفتاحالا يوجد في بيوتهن الموحشة، والأهم من ذلك جعلها تعبيره عن الحالة النفسية التي تعيشها الشخصيات الذكورية والأنثوية معا.

تصنع المقبرة بحركيتها أنثى متمردة على نظام الفحولة متعالية عليه، متمثلة في شخصية "عليا" الرافضة لفكرهم وقوانينهم وأوامرهم غير مؤتمنة على أسرارهم. فتتحول من مكانللحزن والألم إلى مكان يمنح الشخصيات بعض الحرية في ممارسة أفعال تتناسب مع حالاتهم النفسية.

ثالثا- تمظهرات حضور الذكر في الأمكنة المغلقة:

لم تقتصر الروائية سمر في رواياتها السردية على عرض صور الأنثى وتمظهراتها ضمن الأمكنة بنوعيها، المغلقة والمفتوحة، واستحضار علاقتها بالمكان وحركيته التي حولت الأنثىإلى تابعة وهامشية، ومحاولة التمرد على هذه الأنساق المكانية، وخلق مساحة لاسترجاع حريتها المسلوبة عن طريق شخصياتها "نور"، "أميرة"، "دلاّ"، "ليلى الصاوي"، مقدمة إياهن في إطار نموذجي جمع بين النمطية والتجديد، وإبراز مدى سلطة حضورهن في انفتاح المكان وانغلاقه من جهة أخرى، بل قيدت حضور الذكر في الأمكنة المغلقة محملة إياه دلالات متناقضة، وأظهرت موقفها تجاه هذا الموروث الفحولي الذي مارس سيطرته على الأنثى منذ زمن طويل، إذ سعت من خلال الأمكنة المغلقة تقديم صورة جديدة له وفق منظور أنثوي خالص، من خلال رصد المكان وحركيته في تكوين شخصيته، ونفي بعض المفاهيم التي رسختها منظومته، ورصد العلاقات الانهزامية بينه وبينعالمه الداخلي، لكن الباحث في هذه الدراسة يتساءل لماذا لم تقوض المرأة الكاتبة سيادة الرجل انطلاقا من المنظور الإسلامي، خاصة وأن المجتمع الفحولي الذي صورته سمر في مدوناتها جرّد المرأة من حرياتها الفردية والحقوق التي نصّت عليها الشريعة الإسلامية مرجعا إياها إلى ماض أسطوري، إلى العقلية القبلية[1].إضافة إلى التساؤلات الآتية:

- ما هي الأشكال والصور التي اتخذتها الأمكنة المغلقة في حضور الذكر؟ هل حملت سمات شخصيته السلطوية أم جاءت متواطئة مع التفكير الأنثوي؟ أيهل سعت الساردة إلى رصد العلاقات بين الذكر والمكان المغلق لإثبات حضوره وسلطته اللامتناهية أم لرصد انهزاميته؟

[1]- فهمي جدعان: خارج السرب، ص: 137.

هذا ما سيتم الإجابة عنه من خلال الجدول الآتي الذي يبرز تمظهرات الذكر ضمن الأمكنة المغلقة، والمتمثلة في:

1- الغرفة-المرآة-النافذة:

الرواية	الصفحة	النـــــــــص	تمظهرات الشخصية داخل المكان
طفلة السماء	10	"دخل أبي إلى غرفته وأغلق الباب على نفسه".	-إسكان الذكردائرة الغرابة والوجود الخفي، والجمع بين الازدواجية التي يحملها باعتبارها ستارا يخفي حقيقته، والحالة النفسية المشتتة التي يعيشها.
	65/64	"انتبهت إلى غرفته الصغيرة، مستطيلة الشكل، بجدران زرقاء كحيلة بعض الشيء، اعتقدت في البداية أني في مكان مسحور، الأثاث كان غريبا. سجادة زرقاء كبيرة بزخارف زرقاء، وعشرات الوسائد الملونة المتناثر في أرجاء الغرفة، وفراش دائري بملاءة سماوية، وعلى الجدران تتوزع لوحات كثيرة بحجوم مختلفة. في زاوية من الغرفة اصطفت الكتب والجرائد فوق بعضها البعض بطريقة فوضوية وطفولية. وعلى أحد الجدران كانت صورة كبيرة لرجل ملتح، وهو في الحقيقة يشبه إلى حد كبير مضيفي عادل الصوفي هذا".	
		"كل هذا الاتساع لم يشكل لحيدر أي معنى. كانت الغرفة الصغيرة التي تعلو الطابق الثاني بدرجات والتي خصصت فيما مضى لسهرات الصيف، تطل على اتساع البحر وتربطها بورود	-قتل الذكر بطريقة تدريجية من خلال تقييده بالغرفة.

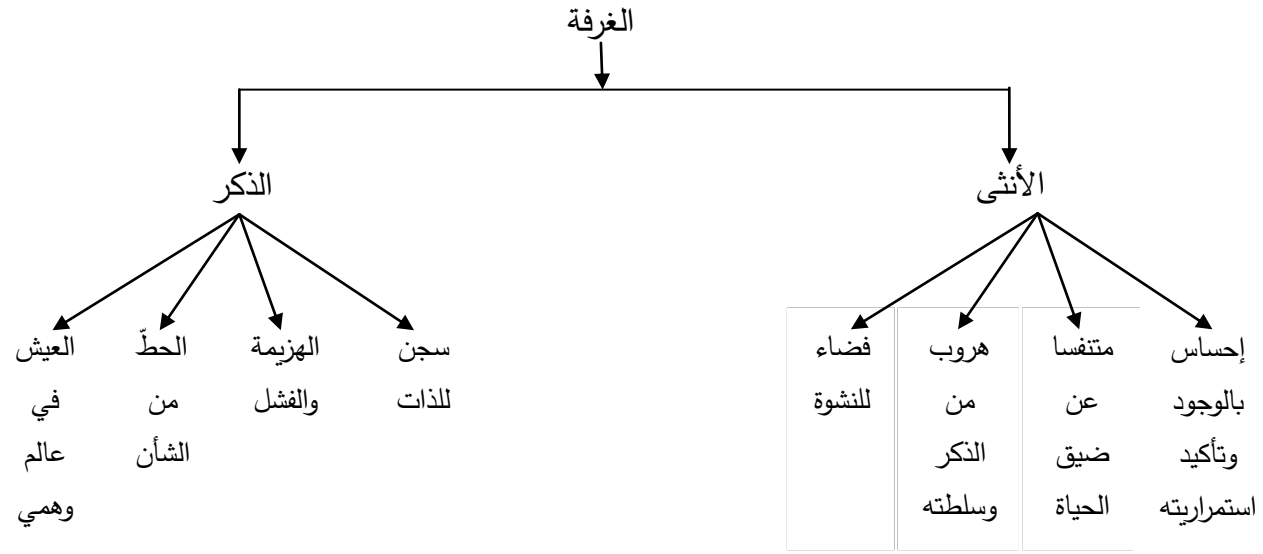
صلصال	69	الحديقة السفلى دالية عنب عجوز. كانت جدرانها الداخلية مطلية بالأزرق، والمرايا الطولانية تشغل نصف مساحة الغرفة، ولم يبق منها سوى مرآة واحدة حافظ حيدر على تجديدها بين حين وآخر، وترك كل شيء عدا ذلك على حاله بعد سنوات طويلة من عزلته (...) كانت الغرفة الصغيرة قد أسرت قلبه وجعلته يتخذ منها بيتا له(...) كانت غرفته هي المكان الوحيد الذي شعر بانتماء إليها".	–تقديم الوجه الذكوري مشتتا داخلياومحاولة البحث عنه ضمن الحيز المكاني المغلق "الغرفة".
	199	"عدت إلى قبتي البيضاء، ونفضت الغبار عن كتبي العتيقة. عدت إلى الغرفة العالية، وشجرة الجوز. عدت إلى ما كنت. أهرب من مسامي التي تحفرني بالملح، أحاول معرفة ما جرى، ولماذا؟ قتلني علي ألف مرة، رمت بي ساحرتي إلى التيه الأبدي (...) ولم يبق لي بعد أن عدت من دمشق فارسا مهزوما بلا رمح والأوهام، سوى قبتي البيضاء".	–تحديدبشاعة العالم الخارجي الذي يعيش فيه الذكر مفضلا البحث عن السلام داخل الفضاء الذي اختاره سجنا للأنثى سابقاوإبراز انهزاميته، منتقصة من حقه و سلطته.
	167	"لا أعرف إن كنت منذورا للجدران، فقط. (...)، جدران تضيق علي... تضيق، فلا أعرف في أي تحول أنا، وإلى أي تحول سائر".	
لها مرايا	49	"كانوا يحبسونهم في غرفة طينية واسعة إلى جانب زريبة البهائم، وكانوا يتلقون المعاملة نفسها، إذ منعوا من الخروج ومن الاختلاط بالناس. وقم على خدمتهم مجموعة من	–الحط من شأنه، وجعله في مساواة مع البهيمة. –الوصول إلى حالة عبثية تتوافق مع الطبيعة المشوهة والمتدنية،

		الفلاحين الغلاظ الخلق والخلق".	والتي تشبه بالعلاقة الحيوانية من خلال شخصية الذكر المشوه.
صلصال	192	"المرآة... بقعة النور. النور الكلي.طريق الخلاص. بقعة النور تلك. بداية العبور نحو النور الكوني، الطريق التي ستحمل الفارس ورمحه بعد أن رماهما الزمن. الامتحان النهائي لانعتاق روحي وسباحتها في المطلق الأبدي...مرآتي".	-الاعتماد على المرآة كوسيلة لإثبات هزيمته وفشله في تحقيق أحلامه؛ وعرض محاولتهالفاشلة في إعادة بعث حياة جديدة بعيدا عن العالم الواقعي.
لها مرايا	14	"كانت نافذته تشبه إطلالة على نهاية العالم. تسلل من خلالها الغروب الأحمر، وجعله حزينا إلى حد أن وجعا بدأ ينمو في أحشائه، وهو يمرر رأسه عبها، فيكتشف أنه معلق في الفضاء، ليس هو فحسب النافذة مع الغرفة »معلقة في الفضاء أيضا".	-تقديم النافذةكموضع للحزن والمعاناة عند سعيد ناصر أي معادلا موضوعيا للفقدان وخلفية معبرة عن القلق والفراغ النفسي الذي يعيشه.
	15	"الحقيقة الفعلية أنها كانت دائرة زجاجية مفتوحة على أفق مطلق بين البحر والسماء، حيث لا يمكن أن يبدو منها سوى الفراغ، قرب قمة جبل يشكل امتدادا طبيعيا لقريته الساحلية الجبلية التي خرج منها دون أن يخطر بباله أنه سيعود يوما ويعيش في أكثر أماكنها وحشة ورعبا".	

عمدت الروائية إلى توظيف الأمكنة المغلقة (الغرفة) التي مرت بها الشخصيات الذكورية (هادي النمر، عادل الصوفي، حيدر العلي، علي حسن، سعيد ناصر) في رواياتها حرصا منها على خلق نوع من التقييد والسجن عن طريق المكان واللغة، ملغيةصورته الشكلية التي تعود عليها القارئ في الروايات النسوية، محيطة تواجده بهالة من الانهزامية والتشتت والفوضى، فمارست الغرفة سلطويتها عليه، انطلاقا من توظيف معجم لغوي

كشف عن نموذج ذكوري منهزم، متحيّزة للجانب الأنثوي، فجاءت مفرداته مثل (أغلق الباب، غرفته الصغيرة، جدران زرقاء كحيلة، فوضوية، مرآة واحدة، الرمادي الغريب، الأزرق، قبتي البيضاء، زريبة البهائم، التجويف المظلم، الخراب)، تحمل خطابا متساويا ومتفوقا في الآن نفسه، إذ جعلت من الغرفة المكان الذي يجمع بينهما من ناحية التساوي في العزلة، وتهميش الذكر وإبراز ضعفه من ناحية التفوق، محولة إياها إلى تيمة اقتحمت من خلالها حصن الفحولة وإظهار الجوانب المعتمة فيه، والسير نحو قتله قتلا رمزيا، من خلالحصر وجوده ضمن الغرفة، وفقدان قوته، والحط من شأنه ووضعه في مرتبة بهيمية، وإثبات الهزيمة والفشل في عدم تحقيق التوافق النفسي والعقلي والمجتمعي مع ثقافته وعالمه، لتكون الغرفة بذلك مهربا وعقوبة مسلطة عليه، جعلته يعيش«أوضاعا مهزومة مسكونة بالخوف والإحباط والشعور بالعجز والدونية»[1].

ويبرز الفرق بين الدلالات التي تحملها غرفة الأنثى والذكر حسب الساردة كالآتي:



منتقلة من دلالة التجديد وإعادة بعث للحياة بالنسبة للأنثى وفق طبيعتها، إلى دلالة على موت الذكر وتهميشه وانتهاء سلطته وهروبه من العالم المفتوح ودخوله إلى العالم المغلق.

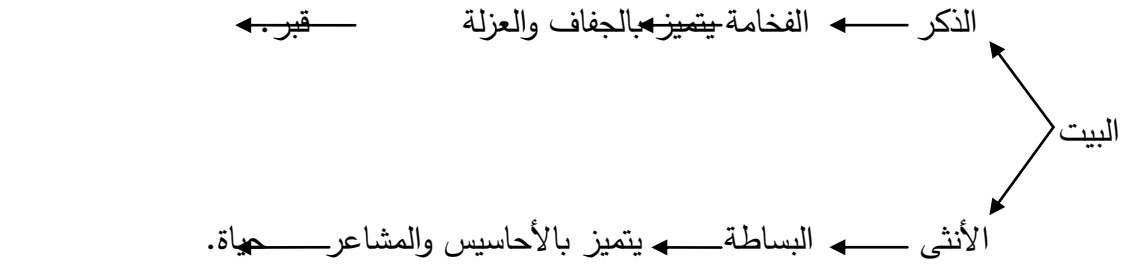
[1]–حسين مناصرة: المرأة وعلاقتها بالآخر، ص: 363.

2- البيت:

الرواية	الصفحة	النـــص	تمظهرات الشخصية داخل المكان
لها مرايا	15/14	«بيتا جبليا، كان أشبه بقلعة صغيرة، بناها على عش سنونو؛ نصف دائرة كروية ملتصقة بمنحدر صخري، أعلى نصف الدائرة، سطح تغطيه أشجار تبدو قطعة من حدائق بابل، وعلى امتداده، بركة مائية عميقة تحيط بها طاولات حجرية صغيرة ومقاعد خشبية، وتعلو السطح قبة بلورية شفافة، تفتح في أيام الصيف، وتغلق في أيام الشتاء. وأسفل العش المعلق بهو الأضواء المحبب إليه. وفي وسط العش، تتوضع بنفور حاد مساحة من عشرات الأمطار، ناتئة عن البناء المصقول للجدران، تصطف منحنية على شكل موشورات زجاجية، تفتح بجهاز خاص يحتفظ به في جيبه».	-تهميش الكيان الذكوري، وعرض حالة العزلة المفروضة على شخصية سعيد ناصر من خلال الصورة الهندسية للبيت المحاط بسور عازل عن العالم الخارجي.
	38	«كبر سعيد في بيته المحاط بأعواد القصب، وأشجار الرمان اليابسة، والأشواك التي صنعت الأم منها سورا يحيط بالبيت الطيني المكون من صالة فسيحة ينامون فيها جميعا، وفي وسطها مدخنة صغيرة يطبخون طعامهم فيها. في الغرفة الثانية التي كانت بيت لبقرتهم ومعزاهم صنعوا عزرالا، يقضي فيه الأب جلّ أوقاته، عندما يريد الانفراد بنفسه، واسترجاع ما فاته من أيام».	-اختراق الأنثى أسوار الذكر من خلال البنية المكانية التي رسمتها، وتشويه وجوده المادي.

	105 /104	«الجد الذي رفض الاختلاط بالناس، وابتعد عنهم، بقي في بيته لا يفارقه إلا للضرورة، (...) والوقت المتبقي له كان يقضيه في غرفته الطينية مع صندوقه وكتبه وأوراقه الصفراء المصفوفة فوق رفوف خشبية محمولة على قواطع حديدية، إلى جانب سريره النحاسي، وبقي بيته الطيني معزولا عن الناس».	–الجمع بين ثنائية الوحدة والعزلة في المكان الذكوري وتفضيل المكان المغلق على العالم الخارجي مما يوحي بهزيمة الذكر.
صلصال	51	"أكد عجائز القرية أن القصر بني فوق مرتفع من الآثار القديمة. كانت امتدادا لما عرف فيما بعد، بـ"تل سيانو" الواقع بضع كيلومترات إلى الشرق من مدينة جبلة، (...) واللعنة التي حلت بالقصر هي نفس اللعنة التي حلت بأهل البيت القديم الذي بني من آلاف السنين. وتناقلت الألسن، جيلا بعد جيل. أن كل من يسكن فوق هذه الأرض سيختفي بطريقتين: إما بالجنون، وإما بانقطاع نسله. وهو ما حدث.. فقد مات أبناء إبراهيم بك السبعة، وبقي حيدر، ولم ينجب سوى بنت واحدة. وفي النهاية فقد عقله، وصار يصيد الفراغ".	–حمل الذكر من خلال المكان لعنة أبدية رسمتها سيميائية المكان (القصر) المليءبالخوف واللعنة. –الكشف عن الصورة الحقيقية للبنية المكانية التي وضعت حد لحياته من خلال نهاية مأساوية يحكمها الهامش وهامش الهامش،(فقدانالعقلالذي وضعه في الهامش، وانقطاع نسله، منتقلا إلى هامش الهامش بفعل ثقافته ومفاهيمها الخاطئة.

إن الملاحظ للجدول المتضمن لتمظهرات الذكر داخل البيت، يجد أنه فرض هذا النسق على ذاته بفعل عالمه الخارجي وقوانينه وثقافته، متضمنا دلالات الجفاء والغرابة، مختفية منه الملامح الأمومية على حد قول "غاستونباشلار" والتي توحي بدفء المكان وشاعريته والأحلام التي تسكن أفراده، على خلاف البيت الذي تسكنه الأنثى والذي قدمته سمر في نصوصها السابقة، إذ يلاحظ القارئ أن:



وتجدر الإشارة إلى أن توظيفه من قبل الساردة جاء محكوما بقوانين داخلية، وضحتها الصورة الهندسية لبيت سعيد ناصر في رواية لها مرايا والمتضمن للتحول الذي عاشته هذه الشخصية، إذ اختارت له الساردة في الصغر، بيت طينيا محاطا بأعواد القصب وأشجار الرمان اليابسة والأشواك، مبرزة من خلاله الفقر المادي وهشاشة البيئة التي كان يعيش فيها، مؤسسة بذلك لتجمع ذكوري فقير.

لتنتقل بعدها بالشخصية في مرحلة الكبر إلى بيت جبلي كان أشبه بقلعة صغيرة، متضمنا (سطح تغطيه أشجار، بركة مائية عميقة، طاولات حجرية صغيرة، مقاعد خشبية، قبة بلورية شفافة، بهو الأضواء)، انتقال من الفقر إلى الغنى (الطبقة الفقيرة / الطبقة البرجوازية). وهذه الأوصاف المقدمة للبيت الجبلي ما هي إلا علامات رمزية عوض من خلالها سعيد ناصر معاناة الحياة الماضية، فنصف الدائرة تظهر عجزه عن تحقيق الاكتمال وضعف فحولته في المواجهة والتغيير، وفشله في تحقيق راحته النفسية وضمان بقائها، وتحويله من المركز إلى الهامش واستمرارية حياة يحكمها الجفاف العاطفي مما جعله يعيش منزويا وحيدا في عش النسر على حد قول أهل قريته سابقا.

مما يؤكد للقارئ دلالة التمرد التي رسمتها الأنثى على واقع الذكر والتحكم فيه، جاعلة منه مسخا يتخبط في غربة نفسية سوداوية، مميطة اللثام عن السكوت الذي فرضه عليها سابقا، جاعلة من اللغة والمكان وسيلة مؤسسة لتدميره وإظهار هزيمته، مثلما جعل هو البيت نسقا اضطهادياستلابيا لوجوده، حولته هي بفعل اللغة إلى قبر رمزي تتذوق فيه طعم الموت الجزئي ومعاناة التهميش والانهزامية، وكأن كتابة المرأة تأكيد لفعل الأنوثة، واقتحام لعالم التقاليد الذي أرسته السلطة الاجتماعية[1].

[1]–عالي القرشي: نص المرأة "من الحكاية إلى كتابة التأويل"، ص: 56.

3- القبو:

الرواية	الصفحة	النـــص	تمظهرات الشخصية داخل المكان
صلصال	/88 89	"قبو مظلم، ومنفصل عن الوجود. كان يقوم في هذا القبو بتنفيذ أفكاره، وصناعة الأيام القادمة للآخرين، بكل هدوء وانتباه، ويحاول مرارا، وهو يخلو مع وحدته، أن يعيد هدوء روحه، ويمنع قلبه من الصراخ عليه، هو الذي حمل الموت لمن حوله، لكنه لم يقدر على الألم الذي صنعه لرفيق عمره، ولم يقدر إلا أن يكون الأقوى".	-الانتقال من العالم الفوقي المتضمن سلطته ووجاهته وقوته إلى عالم سفلي تميز بالظلمة والانفصال عن الوجود .
	/89 90	"كان القبو ذا زوايا مختلفة، ولا يضاء إلا بالشموع بناء على رغبته. الشموع العملاقة ذات اللون العاجي، والتي تنتصب بين مكان وآخر كأعمدة خشبية، والشخص الوحيد المخول بإشعالها هو علي حسن نفسه، كان جدار القبو مرصوفا، على امتداد عشرين مترا، بكل أنواع النبيذ الموصى به من كافة أنحاء المعمورة. رفوف خشبية، مصنوعة بدقة، حيث لكل زجاجة بيتها الخاص: زجاجة للأعلى وأخرى للأسفل، تختلف أحجامها الناتئة عن الجدران. (...) كان هذا المكان هو الأمان الحقيقي الذي يبحث عنه، خاصة في زاويته، بعد صفوف الرفوف الخشبية (...) كان المكان شبه غائم عن العالم، خاصة مع الرائحة المختلطة لأنواع المشروبات والنبيذ المخزن منذ سنوات. لكن المكان الوحيد الذي حلم بالطيران إليه".	

من هذا المنطلق تم تقديم القبو على أنه«الهوية المظلمة للبيت، هو الذي يشارك قوى العالم السفلي حياتها»[214]، وتضمنت النصوص السردية الموظفة ملامح القبو من خلال مجموعة من الأوصاف ظهرت بشكل متناسق مع شخصية علي حسن، فنلاحظ الظلمة التي تسوده ليل نهار، إذ لا يضاء إلا بالشموع العملاقة، وهذا دليل على شدة ظلمته الحالكة، مشيرا إلى الحالة النفسية التي يعيشها، ليصبح بذلك «جنونا مدفونا ومأساة مسورة»[215].

مبرهنة على نزول الذكر من العالم الفوقي إلى العالم السفلي، ومحاولة هروبه من سوداوية عالمه الفوقي (العالم الخارجي الذكوري الذي يحكمه بنو جنسه –الذكر– وثقافته) والفوضى والقسوة التي كان يتعامل بها مع صديقه حيدر العلي وسرقة زوجته، وانتزاع منصبه منه، واختطاف ابنته الوحيدة، ومحاولة قتل والدها مرات عديدة، والمضي نحو البحث عن الطمأنينة والهوية الحقيقية لذاته والأمان الذي افتقده، والتركيز على الأمان النفسي الذي يفتقده في عالمه الخارجي، فكانت محاولتها ناجحة في وصف واقع شخصية علي حسن والانفصال عن واقعه، ورصد انهزامية المجتمع الذكوري ككل.

والقارئ للمقاطع السردية الموظفة في البنية السردية لهذا المكان يجد أن الكاتبة حكمت على الذكر بالسجن في كل معانيه خالقة تحولا وتغيرا وهزيمة تثبت نجاح الأنثى، ورفض المجتمع الذكوري لهذا الواقع الانهزامي المشتت.

4–المزار والمسجد:

الرواية	الصفحة	النص	الدلالة
صلصال	/163 164	«كان مزار القرية، أكثر من مكان مسحور. ورغم أنه لا يبعد عن بيوت الناس، إلا أنه كان ملفوفا بالصمت، والقداسة التي جعلتني أكبر فيه. وهناك، وتحت تلك القبة البيضاء قررت أن أفعل كما فعل فارس الوهم».	توظيف المزار على أساس مكان تضمن نجاحه الوهمي في مجال الفروسية وفشله على أرض الواقع.

[214]– غاستون باشلار: جماليات المكان، ص: 46.

[215]– المرجع نفسه، ص: 47.

	164	«الليل كان الوقت المفضل عندي، حيث يبتعد الناس عن المزار، ولا يبقى سوى الصمت، أنا والدرويش كنا نراقب صمت المكان بمتعة. كنت أنام النهار كله، وفي الليل أحمل كتابي وفرسي وأتوجه إلى القبة البيضاء. هناك وسط الليل قرأت دون كيخوته قرأته مرات ومرات. وكنت تطل من وسط القبة تلاحقني، وأنا محاط بالتمتمات والأدعية، وأحلام الفارس العاشق، وعيون الدرويش الذابلة».	
رائحة القرفة	60	كان والد عليا يتردد إلى المسجد بشكل يومي، ويجد السلوى في ساحته، وتكون لديه الفرصة لسماع أخبار الحي، وما يتردد فيه من أقاويل. ومع ذلك كان الرجال يتجنبونه، ويخافون نوبات غضبه، ويخشون على نسائهم منه	قدم المسجد الصورة الحقيقية لشخصية والد عليا باتخاذه هذا المكان وسيلة لتحقيق غايته.

عرضت الساردة من خلال المزار شخصية باحثة عن ذاتها بعيدا عن النسيج الذي صنعه مجتمعها، متمثلة في شخصية "حيدر العلي"، محددة في بداية المقاطع السردية الملامح المكانية للمزار، المتميز بالصمت والقداسة، فيتسع المزار عند حيدر ويضيق عنده أفق القرية رغم اتساعها، مما يسمح له بمعايشة حياته الوهمية بعيدا عن أعين القرية التي تشير إليه بالجنون، محققا فروسيته المأخوذة من دون كيخوته ومحاربته الفراغ اللانهائي، مظهرة من خلاله متاهة الذات الذكورية وسط هذا الهدوء والسكينة والملامح الإيمائية التي تميزه.

اهتمت بنية النص الروائي بتقديم ملامح خاصة بالمزار، وترسيخ فكرة هروب الذكر من عالمه الواقعي الفوضوي والبحث عن عالم هادئ، مؤكدا بذلك بشاعة الثقافة الذكورية والتخلي عنها باتخاذ القبة البيضاء ملاذا له،هذا من ناحية. وتمثيل صورة الذكر داخل المسجد متجاوزا حرمته، متخذا منه مكانا لتقصي الأخبار ومعرفة التطلعات الجديدة في الحي مساهما بذلك في نقل التحولات الذكورية التي تحمل المسجد دلالة متناقضة من جهة أخرى.

وتوظيف تمظهرات الذكر داخل الأمكنة المغلقة فقط (الغرفة، البيت، القبو، المزار، المسجد)، ما هي إلا شاهد على انهزامية الذكر، وإظهار صورته الضعيفة داخل هذه الأمكنة، وانتقاما للأنثى وردة فعل على ظلمه واستغلاله لها، وقهرها وحزنها.

كانت الأماكن المغلقة هي خير شاهد على صورة الذكر الضعيف، المنهزم الفاقد لقوته وسلطويته منسلخا من ثقافته التي مارسها على الأنثى، متجها نحو العزلة لإيجاد الأمان والراحة في عالم وهمي.

بناء على مسار فصول البحث التي تناولت الواقع السوري المعاصر ورصدت صور المرأة في ظل المجتمع المعاصر وتتبع أبرز القضايا والافكار التي طرحتها الروائية بلغة أنثوية جادة، توصلت إلى مجموعة من النتائج أهمها:

أولا: تم عرض واقع الأنثى وتحديد ملامح هويتها الجديدة ورصد صورتها كمقاومة وثائرة سياسية مساهمة في تغيير الأوضاع السياسية والاجتماعية من قبل الروائية، لتخدم بذلك الفكرة التي أرادت التعبير عنها، والمتمثلة في التأكيد على دور المرأة في المجتمع وتحويلها من عنصر محكوم إلى عنصر حاكم له القدرة في إيصال صوتها على جميع المستويات هذا من جهة، وتعرية المؤسسة العسكرية والاجتماعية والثقافية في سوريا وإسقاطها على الدول العربية التي شهدت مايعرف بثورات الربيع العربي من جهة أخرى.

ثانيا: عرض المنظومة الذكورية بطريقة مشوهة وانهزامية، وتقديم الذكر في صورة لاتتجاوز الهزيمة والعزلة، الضياع والغربة، الإحساس باللاوجود وعدم الانتماء؛ مجموعة تحولات سلبية أعادت من خلالها الأنثى هويتها، وقوضت فيها حضور الآخر المتمسك بوجود عدمي فاشل.

ثالثا: تنوع الرؤى الزمنية في الروايات المدروسة، بحيث جمعت الروائية بين الماضي والحاضر والمستقبل، تم التركيز على ماضي الشخصيات الأنثوية وإبراز معاناتها، وتقديم ماضي الذكر وإبراز هزيمته وتفسير بعض الأحداث التي مرت بها هذه الشخصيات من خلال توظيف تقنية الاسترجاع، وعرض الأحداث التي تعيشها سوريا واستشراف مستقبل الحكم فيها من خلال توظيف أفكار استباقية رصدت كل الأحداث المعاصرة.

رابعا: كشفت الروائية من خلال حركية المكان وتحولاته عن واقع الأنثى السورية ضمن الأمكنة المغلقة، والتي ربطتها بالمشاعر والرؤى والأنثوية التي تنبع من الداخل، مضفية عليها أبعاد واقعية، وتفكيك الأطر السياسية الحاكمة للمجتمع السوري خاصة وإزالة الستار عن الواقع الاجتماعي والكشف عن مساوئ السلطة ورصد التغيرات الحاصلة فيها من خلال الأمكنة المفتوحة التي جمعت بين ثنائيتي الحياة والموت، السيد والعبد، الحاكم والمحكوم، الاتساع والضيق، وإبراز دور المكان بنوعيه في رسم مسار الشخصيات الروائية.

خامسا: وظفت الروائية من خلال نصوصها المدروسة حضور الذكر في الأمكنة المغلقة بالذات كاشفة من خلال تواجده في هذا النوع من الأمكنة عن الجوانب المعدمة في شخصيته ورصد علاقاته المتراوحة بين الانهزامية والفشل بينه وبين نفسه، مصورة حدود الصراع بين الذات الأنثوية والحضور الذكوري.

سادسا: إنتاج خطاب أدبي يزيح الستار عن واقع النظام الحاكم في سوريا، وعن المجتمع الذكوري الذي يسيّر ويسيطر على كل الأنظمة السياسية والاجتماعية والثقافية، ومحاولة إيجاد بديل من خلال حضور المرأة في الساحة السياسية وإثبات حضورها المغيب وجعلها في مرتبة الفاعل، وأنها تحظى بمكانة رفيعة مثلها مثل الرجل وليسا مقصاة من الحياة، ولايجب أن نحكم عليها بالانزواء والابتعاد، لأنها نموذج المرأة القيادية التي يحتذى بها والواقع المعاصر يثبت ذلك؛ أي تقويض كل مظاهر التحيز في الثقافة الانسانية، محدثة خلخلة في نظام الذكر ومنظومته الاستعلائية جاعلة من صورتها مركز وصورة الذكر هامش.

سابعا: تعزيز فاعلية الكتابة النسوية، وإبراز الدور الإيجابي للمرأة مع إحداث تغيير جذري في واقع المرأة العربية المعاصرة، وهو طرح واقعي كسرت من خلاله الحواجز التي وضعها تسلط المجتمع الذكوري مساهمة في نقل الواقع السوري السياسي بطريقة دقيقة جدا.

ثامنا: تم من خلال اللغة الأنثوية رصد أحوال الشعب السوري قبل وأثناء الثورة، ورصد العقبات التي حاول أن يتجاوزها بالنفس والنفيس، والتأكيد على المعاناة التي عانت منها الشعوب العربية التي لاسترجاع حريتها من قبل حاكم مستبد خرج من الشعب نفسه، والتحرر من الذل الذي يصنعه كل حاكم في بلد عربي، وإسقاط القانون السلطوي الذي حاولت الأنظمة العربية أن تعلمها لشعوبها وأن لا تحيد عنه والمتمثل في أن سيادة الرئيس الوطن وأنتم المستقبل.

تاسعا: تعرية المؤسسات الاجتماعية العربية، كاشفة بذلك المستور والمغيب في المجتمع العربي عامة، والسوري بصفة خاصة والتأكيد على ازدواجيتها.

ومن خلال ما تم عرضه، نجد أن الروائية قدمت صورة متراوحة بين الخضوع والتمرد، حاولت عبرها بث مأساة الأنثى ومحاولاتها المتكررة في الوصول إلى مصاف الذكر، خاصة من خلال كتاباتها التي

عالجت فيها الواقع الأنثوي المهزوم وتمثيل الواقع السوري العربي المشتت وتمثيله بصورة تفصيلية، فجاءت رواياتها الخمس جامعة بين الرؤى الأيديولوجية والثقافية والاجتماعية في ظل صراع ذكوري أنثوي؛ صراع يظهر واقع الحكم السلطوي في العالم العربي بأكمله.

الملخص

ملخص البحث:

تندرج هذه الدراسة التحليلية ضمن البحث في البنى المكونة للخطاب السردي الأنثوي عند الروائية السورية "سمر يزبك"، وذلك من خلال رواياتها (طفلة السماء، صلصال، رائحة القرفة، تقاطع نيران، لها مرايا)، كونها تعد منجزا خطابيا يجمع بين المتعة الفنية والطرح التاريخي والسياسي والاجتماعي والثقافي، لواقع الأنثى الجديدة والتأكيد على حضورها في صورة الثائرة، والسياسية المعارضة لكل ماهو سلطوي فاسد، وتمثيل الراهن السوري–العربي وعرض أبعاده الثورية والسياسية المعاصرة، والتركيز على فكرة الطائفية وتقديمها في أنساق سردية مختلفة كشفت فيها عن الوجه الخفي للنظام السوري الحاكم وسقوط أقنعة كل شخص ينتمي إلى النظام، وإسقاط رؤيتها على كل الأنظمة العربية الحاكمة.

الكلمات المفتاحية: أنثوي– تمثيل– راهن– عربي.

Abstract :

This analytical study is part of the research on the constituent structure of the narrative female discourse of the Syrian novelist 'Samar Yazbek', through her novel(The Child of the Sky, Salsal, The smell of Cinnamon, Intersecting Fire, She Has Mirrors), as she is considered a rhetorical achievement that combines artistic pleasure and historical proposition. The political, social, and cultural reality of the new female reality and the emphasis on her presence in the form of the revolutionary, and the political opposition to everything corrupt authoritarian, the representation of the Syrian-Arab current and its contemporary revolutionary and political dimension, with a focus on the idea of sectarianism and presenting it in different narrative formats in which it revealed the hidden face of the ruling Syrian regime and the fall Masks everyone who belongs to the regime, and projecting its vision on all the ruling Arab regimes.

Key words: female, representation, current, Arab.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولا- المصادر:

1- سمر يزبك: طفلة السماء، دار الآداب، بيروت-لبنان، د.ط، 2007.

2- سمر يزبك: رائحة القرفة، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، 2008.

3- سمر يزبك: صلصال، دار نينوى، دمشق- سوريا، ط2، 2008.

4- سمر يزبك:لها مرايا، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط1، 2010.

5- سمر يزبك: تقاطع نيران"من يوميات الانتفاضة السورية"، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط1، 2012.

ثانيا- المراجع باللغة العربية:

6- إبراهيم السيد: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة)، دار قباء، القاهرة – مصر، 1998.

7-أحمد مرشد: أنسنة المكان في روايات عبد الله منيف، دار الوفاء، الإسكندرية – مصر، د.ط، د.ت.

8- أحمد محمد عطية: الرواية السياسية "دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية"، مكتبة مدبولي، القاهرة- مصر، د.ط، د.ت.

9-الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة "قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى"، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2001.

10- الأخضر بن السايح: سرد المرأة وفعل الكتابة "دراسة نقدية في السرد وآليات البناء"، دار التنوير، الجزائر، 2012.

11-إمام عبد الفتاح إمام: أرسطو.. والمرأة، مؤسسة الأهرام، القاهرة – مصر، ط1، 1996.

12-إمام عبد الفتاح:أفلاطون والمرأة، مكتبة مدبولي، القاهرة – مصر، د.ط، د.ت.

13- إمام عبد الفتاح: الفيلسوف المسيحي... والمرأة، مكتبة مدبولي، القاهرة – مصر، 1996.

14-أماني أبو رحمة: أفق يتباعد "من الحداثة إلى ما بعد الحداثة"، دار نينوى، دمشق- سوريا، د.ط، 2014.

15-آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت- لبنان، ط2، 2015.

16-أميمة أبو بكر، شيرين شكري: المرأة والجندر"إلغاء التمييز الثقافي والاجتماعي بين الجنسين"، دار الفكر، دمشق-سوريا، ط1، 2002.

17- إيمان القاضي: الرواية النسوية في بلاد الشام "السمات الهندسية والفنية (1950-1985)"، الأماني للنشر، دمشق – سوريا، ط1، 1992.

18- بان البنا: الفواعل السردية "دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة"، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1، 2009.

19- تركي علي ربيعو: العنف والمقدس والجنس في الميثولوجيا الإسلامية، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط2، 1995.

20-جمال بوطيب: الرواية العربية الحديثة المرجع والدلالة، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2013.

21- جميل حمداوي: خصائص الكتابة النسائية في القصة القصيرة جدا(مقاربة ميكرو سردية)، دار المثقف، ط1، 2016.

22- جورج طرابيشي: رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، دار الطليعة، بيروت – لبنان، ط1، 1981.

23-جورج طرابيشي: شرق وغرب، رجولة وأنوثة" دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية"، دار الطليعة، بيروت- لبنان، ط4، 1997.

24-حاتم الصكر: انفجار الصمت" الكتابة النسوية في اليمن"-دراسات ومختارات-، مكتبة الدراسات والنقد، صنعاء-اليمن، ط1، 2003.

25-حسان رشاد الشامي: المرأة في الرواية الفلسطينية (1965- 1985)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.

26-حسن بحرواي: بنية الشكل الروائي" الفضاء، الزمن، الشخصية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1990 .

27-حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ط1، 2007.

28-حسين المناصرة: مقاربات في السرد" الرواية والقصة في السعودية"، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1، 2012.

29- حسين المناصرة: المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات،

بيروت– لبنان، ط1، 2002.

30–حسين المناصرة: قراءات في المنظور السردي النسوي، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، ط1، 2013.

31–حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة – الجزائر، ط1، 2007.

32–حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية"قراءة في سفر التكوين النسائي"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

33–حفناوي بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة "ترويض النص وتقويض الخطاب"، أمانة عمان للنشر، عمان – الأردن، ط1، 2007.

34–حميد لحميداني: بنية النص السردي "من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي، بيروت–لبنان، ط1، 1991.

35– خليل أحمد خليل: المرأة العربية وقضايا التغيير"بحث اجتماعي في تاريخ القهر النسائي"، دار الطليعة، بيروت– لبنان، ط1، 1972.

36– راما نجمة وآخرون: عن العمل الثقافي السوري في سنوات الجمر، تق: سلام الكواكبي، دار ممدوح، دمشق– سوريا، ط1، 2010.

37–رجاء بن سلامة: بنيان الفحولة "أبحاث في المذكر والمؤنث"، بترا للنشر، دمشق – سوريا، ط1، 2005.

38–رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة "الاختلاف وبلاغة الخصوصية"، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2002.

39–رضا الظاهر: غرفة فرجينيا وولف "دراسة في كتابة النساء"، دار الهدى، سوريا، ط1، 2004.

40–رياض القرشي: النسوية"قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب"، دار حضرموت، صنعاء– اليمن، ط1، 2008.

41–زهرة جلاصي: النّص المؤنّث،دار سراس، تونس، د.ط، 2000.

42–زهور كرام وآخرون: النسوية الإسلامية،، إشر:بسّام الجمل، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط –المغرب، د.ط، 2016.

43–زهور كرام: السرد النسائي العربي "مقاربة في المفهوم والخطاب"، المدارس للنشر، الدار البيضاء –

المغرب، ط1، 2004.

44-زينب المعادي: المرأة بين الثقافي والمقدس، الفنك للنشر، الدار البيضاء – المغرب، د.ط، 1992.

45- أهيلة شومر وآخرون: سرد مفاهيم ومصطلحات النوع الاجتماعي، منشورات مفتاح، رام الله – فلسطين، ط1، 2006.

46-سعد البازعي، ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي "إضاءات لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط2، 2002.

47-سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن-السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط3، 1997.

48-سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة "تحليلا وتطبيقا"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1980.

49-سمر يزبك: تسع عشرة امرأة "سوريات يروين"، منشورات المتوسط، إيطاليا، ط1، 2018.

50-سيد محمد السيد قطب وآخرون: في أدب المرأة، الشركة المصرية العالمية، القاهرة – مصر، ط1، 2000.

51-سيزا قاسم: بناء الرواية "دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ "، مكتبة الأسرة، د.ب، د.ط، 2004.

52-شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ب، ط1، 1994.

53-الشريف حبيلة: بينة الخطاب الروائي "دراسة في روايات نجيب الكيلاني"، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

54-صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد (في روايات عبد الرحمان منيف)، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط1، 2003.

55-صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي "دراسات نظرية وقراءات تطبيقية"، دار شرقيات، القاهرة – مصر، ط1، 1996.

56-صلاح صالح: سرد الآخر" الأنا والآخر عبر اللغة السردية"، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، د.ط، د.ت.

57-طه وادي: الرواية السياسية، لونجمان للنشر، مصر، د.ط، د.ت.

58-ظبية خميس: الذات الأنثوية من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي، دار الهدى، دمشق –

سوريا، ط1، 1997.

59-عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة- مصر، ط1، 2006.

60-عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفن والإسفاف "دراسة في السرد النسائي"، مركز الحضارة العربية، القاهرة – مصر، ط1، 2003.

61-عبد الغفار العطوي: ثقافة الجسد "قراءة في السرد النسوي العربي"، مؤسسة الشباب، بغداد – العراق، ط1، 2013.

62-عبد الله إبراهيم: السرد الأنثوي" الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، 2011.

63-عبد الله إبراهيم: المتخيّل السردي(مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط1، 1990.

64- عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية، دار المكان، الرباط – المغرب، ط1، 2011.

65-عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير "من البنيوية إلى التشريحية"، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية – مصر، ط4، 1998.

66-عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ج1، ط3، 2006.

67- عبد الله الغذامي: المرأة واللغة "ثقافة الوهم"(مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ج2، ط1، 1998.

68- عبد النور إدريس: الكتابة النسائية "حفرية في الأنساق الدّالة..الأنوثة..الجسد..الهوية" سجلماسة للنشر، مكناس- المغرب، ط1، 2004.

69-عبد الوهاب المسيري: قضية المرأة بين التحرير..والتمركز حول الأنثى، إشر: داليا محمد إبراهيم، نهضة مصر للنشر، مصر، ط2، 2010.

70- عبد الوهاب المسيري، فتحي التركي: الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، دمشق-سوريا، ط3، 2010

71- عدنان حب الله: التحليل النفسي للرجولة والأنوثة"من فرويد إلى لاكان"، دار الفارابي، بيروت-لبنان، ط1، 2004.

72-علي إبراهيم: الزمان والمكان في روايات غائب طعمه فرمان، الأهالي للنشر، دمشق – سوريا، ط1، 2002.

73–عمر سيد العزيز السيف: الرجل في شعر المرأة "دراسة تحليلية للشعر النسوي القديم وتمثلات الحضور الذكوري فيه"، الانتشار العربي، بيروت – لبنان، ط1، 2008.

74–عيسى برهومة: اللغة والجنس "حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة"، دار الشروق، عمان – الأردن، ط1، 2002.

75–فاضل ثامر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى، دمشق– سوريا، ط1، 2004.

76–فاطمة حسن العفيف: لغة الشعر النسوي العربي المعاصر"نازك الملائكة، سعاد الصباح، نبيلة الخطيب"، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، ط1، 2011.

77–فهمي جدعان: خارج السرب"بحث في النسوية الإسلامية الرافضة وإغراءات الحرية"، الشبكة العربية للأبحاث، بيروت–لبنان، ط1، 2010.

78– فيصل دراج: دلالات العلاقات الروائية، دار كنعان، دمشق– سوريا، د.ط، 1992.

79– كريم زكي حسام الدين: الزمان الدلالي "دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظه في الثقافة العربية، دار غريب، القاهرة – مصر، ط02، د.ت.

80– ليلى محمد بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية المعاصرة، مؤسسة حسين رأس الجبل، قسنطينة– الجزائر،ط1، 2016.

81–ليلى بلخير: قضايا المرأة في زمن العولمة، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2006.

82– مجموعة من الأكاديميين العرب: الفلسفة والنسوية "في فضح ازدراء الحق الأنثوي ونقضه، والتمركز الذكوري ونقده، إشر/تح: علي عبود المحمداوي، منشورات ضفاف، بيروت–لبنان، ط1، 2013.

83– محبوبة محمدي محمد آبادي: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق– سوريا، د.ط، 2011.

84– محمد علي البار: دراسات معاصرة في العهد الجديد والعقائد النصرانية، دار القلم، دمشق – سوريا، د.ط، د.ت.

85– محمد مصطفى علي حسانين: استعادة المكان "دراسة في آليات السرد والتأويل"، د.ط، د.ب، د.ت.

86–محمد عويد ساير الكربولي: المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي (484 – 897)، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة – مصر، ط1، 2005.

87–محمد عزام: فضاء النص الروائي، دار الحوار، اللاذقية – سوريا، ط1، 1966،

88-محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت – لبنان، د.ط، 1987.

89-محمد معتصم: المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 2004.

90-محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 2001.

91-محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف "في المرأة، الكتابة والهامش"، إفريقيا للنشر، الدار البيضاء – المغرب، د.ط، د.ت.

92-محمد عابد الجابري: العقل السياسي"محدداته وتجلياته"، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان، ط4، 2000

93-مريم سليم و آخرون: المرأة العربية بين ثقل الواقع وتطلعات التحرر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان، ط1، 1991.

94-مصطفى حجازي: التخلف الاجتماعي "مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء-المغرب، ط9، 2005.

95-مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بخار – النخل – المرفأ البعيد)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق – سوريا، د.ط، 2011.

96-مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2004.

97-نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط1، 1987.

98-نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وبيبليوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885-2004)، المؤسسة العربية للنشر، بيروت-لبنان،ط1، 2004.

99-نصر حامد أبو زيد: دوائر الخوف" قراءة في خطاب المرأة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط3، 2004.

100-نهال مهيدات: الآخر في الرواية النسوية العربية "في خطاب المرأة والجسد والثقافة"، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2008.

101-نوال السعداوي: دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع، المؤسسة العربية، بيروت – لبنان، ط2، 1990.

102-نوال السعداوي: قضايا المرأة والفكر والسياسة، مكتبة مدبولي، القاهرة-مصر، ط1، 2002

103-نوال السعداوي: الأنثى هي الأصل، كتب عربية للنشر، د.ط، د.ت

104-هادي العلوي: فصول عن المرأة، دار الكنوز الأدبية، بيروت – لبنان، ط1، 1996.

105-وجدان الصائغ: الأنثى ومرايا النص "مقاربات تأويلية لبلاغة الخطاب النسوي المعاصر"، نينوى للنشر، دمشق – سوريا، ط1، 2004.

106-ياسين النصير: الرواية والمكان، ج2، دار الحرية، بغداد – العراق، 1980.

107-ياسين بن علي: تبديد حيرة مسلمة"ملاحظات على كتاب حيرة مسلمة في الميراث والزواج والجنسية المثلية للدكتورة ألفة يوسف"، ط3 " مزيدة ومنقحة"، 2018.

108- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط1، 1990.

109-يوسف صالح يوسف: فضاءات السرد "دراسات في القصة الأردنية"، وزارة الثقافة، عمان – الأردن، ط1، 2016.

110-يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة – مصر، ط1، 1994.

ثالثا-المراجع المترجمة :

111-أ.أ. مندالو: الزمن في الرواية، تر: بكر عباد، دار صادر، بيروت – لبنان، ط1، 1997.

112-إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت – لبنان، ط2، 1998.

113-ألبير كامو: الإنسان المتمرد، دار الحريّة، القاهرة- مصر، د.ط، د.ت.

114-بول ريكور: الوجود والزمان والسرد "فلسفة بول ريكور"، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1999.

115-بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوي، مر: جابر عصفور، المجتمع الثقافي، أبو ظبي – الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1995.

116-بيتي فريدان: اللغز الأنثوي، تر:عبد الله، بديع فاضل، الرحبة للنشر، دمشق-سوريا، ط1، 2014.

117-بيير بورديو: الهيمنة الذكورية، تر: سليم قعفراني، مر: ماهر تريمش، المنظمة العربية للترجمة، بيروت – لبنان، ط1، 2009.

118-تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1987.

119- جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989.

120-جيرار جينيت: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002.

121-جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخران، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997.

122-جيزيل حلمي: النساء نصف العالم: نصف الحكم، تعريب / تر: عبد الوهاب ترّو، عويدات للنشر، بيروت – لبنان، ط1، 1998.

123- رامان سلدن: في النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للنشر، القاهرة-مصر، 1998.

124- روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر وتق: محمود الربيعي، مكتبة الثبات، القاهرة – مصر، 1984،

125- زيجمونت باومان: الثقافة السائلة، تر: حجاج أبو جبر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط1، 2018.

126-سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، تر: أحمد الشامي، مر: هدى الصدة، إشرا: جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة – مصر، ط1، 2002.

127-سيمون دي بوفوار: الجنس الآخر، تر: لجنة من أساتذة الجامعة، د.ب، د.ط، د.ت.

128-غاستون باشلار: جدلية الزمن، تر: أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجزائرية، ط1، 1982.

129-غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط2، 1984.

130-فاطمة المرنيسي: السلطانات المنسيات" نساء رئيسات دولة في الإسلام"، تر: عبد الهادي عباس و جميل معلى، دار الحصاد، دمشق-سوريا، د.ط، د.ت

131- فرجينيا وولف: جيوب مثقلة بالحجارة ورواية لم تكتب بعد، تر/تقد: فاطمة ناعوت، مرا: ماهر شفيق فريد، ط1، 2004.

132-ماري إيجلتون: نظرية الأدب النسوي، تر: عدنان حسن، رنا بشور، دار الحوار، اللاذقية – سوريا، ط1، 2016.

133- سيزا قاسم وآخرون: جماليات المكان، تروتق: سيزا قاسم، الدار البيضاء – المغرب، ط2، 1977.

134-ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، عويدات للنشر، بيروت- لبنان، ط2، 1982.

135- ميشيل فوكو: المراقبة والمعاقبة "ولادة السجن"، تر: علي مقلد، مر/تق: مطاع الصفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت – لبنان، د. ط، 1990.

136-ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات، القاهرة-مصر، ط1، 1987.

137-نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الاجتماعية والإنسانية، ط1، 1996.

138-هشام شرابي: النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، تر: محمود شريح، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان، ط1، 1993.

139- هدة الصدى وآخرون: أصوات بديلة"المرأة والعرق والوطن في العالم الثالث"، تح/تق: هدى الصدة، تر: هالة كمال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة-مصر، ط1، 2002.

140-والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998.

141-ويندي كيه كولمار، فرانسيس بارتكوفيسكي: النظرية النسوية"مقتطفات مختارة"، تر: عماد إبراهيم، مرا: عماد عمر، الأهلية للنشر، عمان- الأردن، ط1، 2010.

رابعا- المراجع باللغة الأجنبية :

142-betty Freidan : the feminine mystique, the vail – ballou press, U.S.A, 1993.

143-Elain Showalter : Feminist Criticisme in the Wilderness, The University of Chicago Press.

خامسا- المعاجم والموسوعات :

144-إبراهيم مدكور: المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، القاهرة – مصر، 1983.

145-ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة- مصر، طبعة محققة.

146–جيرالد برانس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، بيروت للنشر، بيروت – لبنان، ط1، 2003.

147–طوني بينييت وآخرون: مفاتيح اصطلاحية جديدة "معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع"، تر: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت – لبنان، ط1، 2010.

148–مجموعة من المؤلفين: القرن العشرون "المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية"، موسوعة كمبردج في النقد الأدبي الكلاسيكي، ج9، تح: ك. نلوولف وأخرون، مرا/ إشر: رضوى عاشور،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة – مصر، ع919، ط1، 2005.

149–محمد التونجي: المعجم المفصّل للأدب، ج2، دار الكتب المعرّبة، بيروت –لبنان، 1993.

150–محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، ط1، 2010.

151–محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة "دراسة معجم انجليزي – عربي"، الشركة المصرية العالمية، القاهرة – مصر، ط3، 2003.

152–نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، دار توبار، القاهرة – مصر، ط1، 2003.

سادسا– المجلات والدوريات :

153–إبراهيم الحيدري: النظام الأبوي البطريركي في المجتمع البطريركي، صحيفة الوسط، ع 2723، الجمعة 19 فيفري 2013.

154–أليس جاردين: ما النسوية؟، تر: محمد السيد، الثقافة العالمية، ع 178، المجلس الأعلى للثقافة، يونيو – يوليو، 2015.

155–أنوار قاسم منسي، ياسمين هاشم جراح: تقنيات الزمن الروائي في رواية (حارس التبغ) لعلي بدر، جامعة القادسية، العراق، 2017.

156–أوما ناريان و ساندرا هاردنغ: نقد مركزية المركز "الفلسفة من أجل عالم متعدد الثقافات بعد استعماري ونسوي، تر: يمنى طريف الخولي، ج1، عالم المعرفة، الكويت، ع 395، ديسمبر 2012.

157– جون جوزيف: اللغة والهوية "قومية –إثنية–دينية"، تر: عبد النور خراقي، ع342، عالم المعرفة، الكويت، أوت 2007.

158–حسن عليان: الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، ع2، مج23، دمشق– سوريا، 2007.

159–سليم بتقة: تلمسان نظرية في المكان وأهميته في العمل الروائي، مجلة المخبر "أبحاث في اللغة والأدب الجزائري"، ع06، جامعة محمد خيضر، بسكرة – الجزائر، 2010.

160- رانيا ريشة: سمر يزبك: طرحت فكرة العلاقات الجنسية المثلية بين النساء ليس لأختلف..بل لأننا نعيش ازدواجية المعايير، مجلة الجميلة، ماي 2008.

161-طيبة أحمد إبراهيم: تطابق الصور في متوازي الأعمال الروائية للمرأة والرجل، عالم الفكر، ع2، مج 32، الكويت، 2003.

162-عبد الناصر عبد المنعم: صورة الرجل في الكتابات النسائية الغامضة، جريدة الشروق، ع7629، القاهرة- مصر، ماي 2009.

163-الفيومي إبراهيم: المكان ودلالته، مجلة جامعة البعث، مج 19، ع 1، حمص – سوريا، 1997.

164-ليلى بلخير: الإبداع الروائي النسوي بين وعي الذات ووعي الكتابة، مجلة البيان، ع 496، رابطة الأدباء الكويتيين، نوفمبر 2011.

165-ليندا جين شيفرد: أنثوية العلم "العلم من منظور الفلسفة النسوية"، تر: يمنى طريف الخولي، عالم المعرفة، الكويت، ع 306، أغسطس، 2004.

166- محمد برادة: الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، مج 11، ع 04، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، 1992.

167-محمد صفوري: السحاق في السرد النسوي" وقوف في مهب الريح"، المجلة، ع5، مجمع اللغة العربية، حيفا-فلسطين، 2014.

168-محمد عطية محمود: محمد زفران و(أقنعة الرواية)، مجلة نزوى، ع 64، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، عمان-الأردن، أكتوبر 2010.

169- ميسون ضيف الدبوبي: النسوية الإسلامية في العالم العربي المعاصر، المجلة الأردنية في الدراسات الإسلامية، الأردن، مج14، ع3، 2018.

170- نبيل سليمان: التعبير الروائي والقصصي عن القمع السياسي في سورية، مجلة تبيان، ع6، خريف2013، د.ب.

171-يمنى طريف الخولي: النسوية وفلسفة العلم، عالم الفكر، مج 34، ع2، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، الكويت، ديسمبر 2005

سابعا- المؤتمرات والندوات:

172- ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنساني، الدوحة-قطر، سبتمبر 2014.

173-المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين، ج3، مكة المكرمة-السعودية، 5-7شعبان 1419، 2000 .

174-مؤتمر السرديات النسوية في الواقع العربي بين الاستشراق الحديث والاستغراب المستحدث، المؤتمر الثالث للمجلس العربي للعلوم الاجتماعية، بيروت-لبنان، 11مارس2017.

ثامنا- رسائل الدكتوراه :

175- سعيد الوكيل: الجسد في الرواية العربية المعاصرة" قراءة استطلاعية"، رسالة دكتوراه، جامعة عين شمس- مصر، 2001.

176-محمد قاسم صفوري: شعرية السرد النسوي العربي الحديث (1980-2007)، دكتوراه فلسفة)، جامعة حيفا، فلسطين، تشرين الثاني 2008.

تاسعا: المواقع الإلكترونية:

177-http://www.ar.wikipedia.org-

178-http://www.3rabpedia.com//toril_moi

179-http://www.ar.m.wikipedia.org/wiki

180- ويكي جندر - موسوعة.http://www.genderiyya.xyz/wiki

181-موقع ديوان العرب.www.diwanalarab.com/article.php3?id-article:1543

182-سيمون دي بوفوار http://ar.m.wikipidia.org/wiki

183 - دارا عبد الله: عزام لايمكن للرواية تجاهل المحنة السورية، موقع الجزيرة، http://www.aljazeera.net

184- "أ.ف.ب':سمر يزبك كاتبة سورية في مرارة منفاها الفرنسي هربا من وحشين، http://www.elaph.com

185- باسل أبو حمدة: تأثيرات الربيع العربي في لغة السرد، مجلة البيان الإلكترونية http://www.albayan.ae/paths/art.com

186- داليا عاصم: المشهد الأدبي مابعد الربيع العربي كتاب ونقاد مصريون: 6أعوام ليست كافية لاختمار "أدب الثورة"، الشرق الأوسط http://www.darfikr.com

187- نساء ثائرات..كيف واجهت المرأة السورية رحى الحرب؟ http://www.aljazeera.net

188-نائلة منصور: حوار مع سمر يزبك عن الفعل السياسي الممكن.

189-جاكسون دورينغ: رسم الطائفية في الحرب السورية،معهد واشنطن لسياسة الشرق الأدنى،. http://www.washingtoninsitute.org

190-ليلى الرفاعي: المرأة والعمل السياسي في بلاد الربيع العربي. http://www.aljazeera.net

191-فلاح إلياس: الإعلام السوري-بين فقدان ثقة الشعب والفشل في دعم النظام-، مرا:عماد غانم، http://www.dw.com

192-ليلى محمد بلخير: الطاغوت الجديد، الاتحاد العالمي لعلماء المسلمين. http://www.msf-online.com

193-ليلى بلخير: الطاغوت النّاعم.www.msf-online.com-195

الفهرس

فهرس المحتويات

مقدمة..... أ-هـ

مدخل مفاهيمي: الخطاب الأدبي الأنثوي "التاريخ... والمفهوم"..... (07-36)

أولا- النسوية عند الغرب..... (08-26)

1. البدايات والإرهاصات..... 08-15

2. الأسس والمرجعيات..... 09-15

3. المصطلح والمفهوم..... 20-23

4. الحركة النقدية النسوية الغربية..... 23-26

ثانيا- النسوية عند العرب..... (27-36)

1. الرواية النسوية العربية..... 28-32

2. إشكالية المصطلح..... 32-34

3. موقف النقد العربي من الأدب النسوي..... 34-36

الفصل الأول: تمظهرات الراوي وصور الأنثى..... (38-121)

أولا- حضور الراوي..... (40-57)

1. مقاومة الراوي في تقاطع نيران..... 42-49

2. تشظي الراوي في رائحة القرفة والكشف عن المستور..... 49-56

ثانيا- صور الأنثى من النمطية إلى التجديد..... (56-121)

1. الأنثى النمطية..... (57-78)

1.1. صورة الأم (التضحية/الاستيلاب)..... 58-64

2.1. صورة الزوجة (المستعبدة/المهزومة)..... 64-70

3.1. صورة البنت (المقهورة / الدونية)..... 78-70

2. الأنثى الجديدة..... 99-78

3. تمظهرات الرجل في روايات سمر يزبك..... (121-99)

1. صورة الرجل داخل الأسرة..... (114-100)

1.1. صورة الأب (القسوة / الاضطهاد)..... 105-100

2.1. صورة الأخ (الانهزام / الانتهازية)..... 109-106

3.1. صورة الزوج (التوحش/الضعف)..... 114-110

2. صورة الرجل خارج محيط الأسرة:(الهزيمة، اللاوجود، الموت الرمزي)..... 121-115

الفصل الثاني: التشكيل الزمني ودوره في تمثيل الوعي الأنثوي..... (196-123)

أولا- ملامح استيلاب أزمنة الأنثى..... (147-126)

1. مرحلة الطفولة والبلوغ..... 139-127

2. مرحلة الهروب والمحنة..... 147-139

ثانيا- الزمن وعلاقته بالذات الأنثوية..... (196-148)

1. المفارقة الزمنية ووعي الذات الأنثوية..... (170-149)

1.1. الاسترجاع ووعي الذات الأنثوية..... 159-150

2.1. الاستباق ووعي الذات الأنثوية..... 170-160

2. وتيرة السرد / المدة: "La durée"..... (196-170)

أولا- آليات تسريع السرد..... 182-171

1. الخلاصة: "Le Sommaire"..... 175-171

2. الحذف "L'Ellipse"..... 182-175

ثانيا- آليات إبطاء السرد..... (196-182)

1. المشهد (*Scène*)..... 191-182

2. الوقفة (*pause*)..... 196-191

الفصل الثالث: حركية المكان في الخطاب الروائي الأنثوي..... (275-198)

أولا- الأمكنة المغلقة وتحولات الأنا الأنثوية..... (236-200)

1. البيت: "ثنائية الخوف والوجع"..... 213-201

2. الغرفة: "بين مكمن الخيبة الأنثوية والتماهي مع الذات"..... 225-213

3. الحمام: "بين العمومية والخصوصية"..... 228-225

4. السجن: "بين الانغلاق الجبري وعقوبة المواجهة"..... 236-228

ثانيا- الأماكن المفتوحة:"بين استيلاب الأنا الأنثوية وتأكيد سلطوية الحضور المغيّب"..... (264-237)

1. المدينة "بين التحرر والمقاومة والخذلان"..... 247-237

2. الشارع"من الانفتاح إلى التمرد والضياع"..... 257-247

3. البحر"الهروب من سلطة الذكر"..... 260-257

4. المقبرة "من اللاحياة إلى الحرية الجزئية"..... 264-260

ثالثا- تمظهرات حضور الذكر في الأمكنة المغلقة..... (275-264)

1. الغرفة – المرآة – النافذة 268-265

2. البيت..... 271-269

3. القبو..... 273-272

4. المزار والمسجد..... 275-273

خاتمة..... 278-277

ملخص البحث..... (281-280)

- باللغة العربية..... 280

- باللغة الإنجليزية..... 281

- قائمة المصادر و المراجع..... 295-283

-فهرس المحتويات..... 300-297

تم بحمد الله