جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية: **الآداب واللغـــــات**

قسم : **اللغة والأدب العربي**

الرقم التسلسلي :.....

رقم التسجيل :13/MD12/004

خصوصية الكتابة النسائية من خلال روايات غادة السمان«الرواية المستحيلة فسيفساء دمشقية» أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: اللغة والأدب العربي فرع: أدب عربي تخصص: أدب عربي حديث

إعداد الطالبة:

حبيبة قيرش

تاريخ المناقشة :2015/05/31.

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة :

- د. سليني نورالدين	أستاذ محاضر	جامعة المسيلة	رئيسا.
- د. سليمان بوراس	أستاذ محاضر	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا.
- د. بركة ناصر	أستاذ محاضر	جامعة المسيلة	ممتحنا.

السنة الجامعية: 2015/2014م

بسم الله الرحمن الرحيم

مُقَدِّمَةٌ

مـقدمــة:

لفت السرد النسائي العربي الانتباه إليه بشدة لما يمتلكه من مقومات حديثة استطاعت أن تثبت جدارة الحضور النسائي في المشهد الثقافي العربي ولهذا فتحت الروائية/الكاتبة مسألة وجودها على الساحة الإبداعية بدءا من مساءلة جنسيتها في رصد الرجل لإبداعها في زخم تداولته أقلام المبدعين/الروائيين لتطرح وعي هذه الكتابة في نصوصها الحائرة، التي تشظت فيها الذات الأنثوية عبر مواضيع حساسة لا يستصيغها الكاتب/المبدع بقلمه لعدم وعيه بأنثاه.

وحتما فالرواية هي محور العلاقات بين الذات والعالم، بين الواقع والحلم، ولهذا فالنص النسائي سيشارك الآخر همومه الاجتماعية، والإنسانية والسياسية، وهي بهذا الخطاب الأنثوي تؤسس لإستراتيجية الخصوصية بالنظر إلى لغته وأسلوبه وموضوعاته وإيديولوجيته، وهذا لا يعني طبعا النظر إلى النص النسائي من باب ضيق، بل كمجال إبداعي أنتجته ذات مختلفة، وهذا الاختلاف لا يعزو إلى نقص ذاتي، بل إلى رؤيا ووعي مختلفين ومكملين في ذات الوقت لرؤيا الآخر.

ولعل قيمة هذا الطرح ومكانته المعرفية تتأسس من خلال بنية التسمية في حد ذاتها، وإشكالية المصطلح النسائي وخلفياته الحضارية المختلفة وأشكال ظهورها في النص النسائي، إذ يقف النقاد من الأدب النسائي موقفين: منهم من يرفض تسمية "الكتابة النسائية" بدعوى أن الأدب واحد لا يقبل التصنيف بناء على معايير خارجية غريبة عن كينونته، وبعضهم يرى بمبدأ التقسيم(الكتابة)،وهذا ما يجعلنا نطرح إشكاليات عدة من هذا الباب، أولاها:

-هل هذا التقسيم لفعل الكتابة(الإبداعية)والذي يقتصر على مصطلحي الأدب الرجالي/النسائي بقي سجين التعامل اللهووي مع المرأة باعتبارها كائن يأتي في المكانة الثانية من حيث الوجود الإنساني؟-هل الكتابة فعل تحرري، أم هي ارتحال دائم في فهم ووعي الآخر المختلف؟

-كيف كانت الكتابة النسائية وسيلة لاستعادة الهوية والالتحام باللغة الأم؟

-كيف عبرت المرأة(الكاتبة)بأسلوب مغاير لأسلوب الآخر عن آهاتها وتظلماتها؟

-هل جسدت إستراتيجية الكتابة بالجسد وعيا ثقافيا؟

-كيف استطاعت المرأة(الكاتبة)أن توظف اللغة لتبوح بحميمية عن مشاعرها وتعترف بعالمها الداخلي؟

-هل استطاعت (المرأة الكاتبة) من خلال توظيفها للغة والموروث والتقاليد إعادة صياغة الرجل وتأنيث الخطاب من خلاله؟

-هل استطاعت (المرأة الكاتبة)أن تغير هندسة الوعي الثقافي؟

وقد وقع اختياري على هذا العمل(الرواية المستحيلة فسيفساء دمشقية) للكاتبة غادة السمان محاولة بذلك الكشف عن خصوصيات الكتابة النسائية من خلاله، واختياري لهذا الموضوع يعود لحداثته بالدرجة الأولى، وبالإضافة إلى غموض وهلامية مصطلح الكتابة النسائية عند الباحثين، فكان بحثي هذا ضربا من المغامرة وذلك لقلة الدراسات حوله سواء أكانت دراسة نظرية أم دراسة تطبيقية، ومن الأسباب التي دعتني أيضا للبحث في هذا الموضوع هو إعجابي بطريقة الكاتبة غادة السمان التي أثبتت عن جدارة تفوقها في الإبداع الروائي وكذلك لا ننفي الأسباب المعرفية والعلمية.

وللرد عن هذه السجالات اعتمدت على خطة بحث مؤطرة بمقدمة وثلاث فصول وخاتمة، كان الفصل الأول موسوما بـ: الكتابة النسائية إشكالية المصطلح والنشأة وتطرقت فيه إلى إشكالية المصطلح(النسوي، النسائي، الأنثوي)، ثم المصطلح بين الرفض والقبول، ثم تطرقت إلى نشأة الرواية النسائية العربية و اتجاهاتها.

وجاء الفصل الثاني موسوماً بـ: خصوصية اللغة والأسلوب في الرواية المستحيلة وتطرقت فيه إلى قراءة في المدونة وإلى إشكالية تجنيس الرواية المستحيلة وإلى خصوصية اللغة والأسلوب في الرواية المستحيلة.

في حين جاء الفصل الثالث تحت عنوان خصوصية الفضاء النصي والدلالي في الرواية المستحيلة أنموذج الدراسة وتطرقت فيه إلى خصوصية الفضاء النصي، ثم إلى خصوصية الفضاء الدلالي في الرواية المستحيلة أنموذج الدراسة، وختمت بخاتمة كانت حوصلة إجمالية على نتائج الدراسة المتوصل إليها.

واعتمدت في بحثنا هذا على المنهج الوصفي القائم على التحليل لدراسة هذه الرواية ومحاولة رصد أهم الخصوصيات التي تميز كتابة المرأة المبدعة.

وينبغي أن أشير إلى أن مسؤولية البحث تفرض جهدا وصبرا وتحملاً للصعوبات التي تعترض سبيل الدارس مهما كانت، وأنا كباحثة لم أنجو من هذه الصعوبات فيما تعلق بقلة المراجع في المكتبات الجامعية وقلة الدراسات حول هذا الموضوع ولكن هذا لم ينقص من عزيمتي في مواصلة الخوض في غمار هذا البحث المتواضع.

واعتمدت في دراستي على قائمة من المصادر والمراجع التي أنارت طريق هذا البحث إلى أفق المساءلة والنقاش، من بينها نذكر:(أشرف توفيق، اعترافات نساء أدبيات)، (ويمنى العيد الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية)، (ونزيه أبو نضال في الإبداع النسوي العربي)، (محمد معتصم المرأة والسرد)، (فاطمة كدو الخطاب النسائي وبلاغة الاختلاف)، (فاطمة حسين لغة الشعر النسوي العربي المعاصر)، (عيسى برهومة اللغة والجنس)، (وأحمد مختار عمر اللغة واختلاف الجنسين)، وغيرها من المراجع والمجلات والمواقع الالكترونية التي اطلعت عليها وأفادت البحث من زوايا عدة وكانت خير دليل لإنارة بعض النقاط المطروحة.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأب الكريم والمحترم الأستاذ المشرف **بوراس سليمان** الذي كان شمعة دربي التي أنارت لي الطريق إلى درب العلم والمعرفة والذي أكن له كل الاحترام والتقدير على توجيهاته وصبره معي، كما لا أنسى أن أشكر الأستاذ المحترم **سليني نور الدين** على مساعدته لي وعلى كل توجيهاته التي قدمها لي، لا على سبيل العادة في البحوث العلمية ولكن إيمانا صادقا بفضله عليّ فلقد تعلمت من أدبه وتواضعه قبل علمه، فلم يبخل علي بالنصح والتوجيه فكان نعم المرشد.

وقصارى ما أتمناه أن يكون هذا البحث موفقا ومفيدا، وأرجو أن أكون قد ألممت إلى حد معين بجوانب الموضوع، وكشفت عن أهم خصائص الكتابة السردية النسائية التي لطالما كانت ولا تزال محط اهتمام الدارسين والباحثين، من زوايا متعددة.

الفصل الأول

الكتابة النسائية إشكالية المصطلح والنشأة

1- إشكالية المصطلح«النسائي-النسوي-الأنثوي»:

أ-الأدب النسائي

ب-الأدب النسوي

ج-الأدب الأنثوي

2 -المصطلح بين الرفض والقبول:

أ) الموقف المعارض للكتابة النسائية

ب)الموقف المؤيد للكتابة النسائية

3-نشأة الرواية النسائية العربية واتجاهاتها:

أ) نشأة الرواية النسائية العربية

ب)اتجاهات الرواية النسائية العربية

1- **إشكالية المصطلح:**« النسائي-النسوي-الأنثوي»

إن قضية ضبط المصطلح وتحديد مفهومه، من القضايا الجوهرية التي تثير إشكالات عدّة في النقد الأدبي لا سيما العربي منه، فالغموض قد طال المصطلح، مما أدى إلى تضارب الآراء وتعددها.

ولقد أدى الاختلاف في تحديد المصطلح النسائي وتداخل المفاهيم في ظل غياب البعد النظري المصاحب لها دورا جوهريا في تعميق الإشكال، مما زاد الأمر غموضا ولبسا فظهرت على إثر ذلك مصطلحات عدة منها: أدب المرأة،أدب الحريم، أدب الأظافر الطويلة، الأدب النسوي، الأدب النسائي، الأدب المؤنث،...إلخ .

وأيا كانت التسمية فقد دخلت:«**حقل التداول الثقافي العربي والنقدي في النصف الثاني من سبعينيات القرن العشرين، ولعبت الصحافة الأدبية دورا هاما في هذا المجال، إذ كانت أول من طرح المصطلح للتداول الأدبي**»[1]،وهنا تجدر الإشارة إلى أن المصطلح إما أنه لم يأخذ النصيب الكافي من الدراسة أو تم تجاهله بتاتا، ومع نهاية التسعينيات، وبداية القرن الحادي والعشرين، بدأ المصطلح يدخل حيز الدراسة بشكل أشمل وأوسع وظهرت في الساحة الثقافية والنقدية مجموعة من الأبحاث والدراسات، أخذت من الأدب الذي تنتجه المرأة بالتحديد موضوعا للدراسة والتمحيص.

وأول مشكلة واجهت النقاد في الساحة الأدبية هي:«**قضية المصطلح التي يمكن من خلالها تصنيف هذه الكتابات، حيث لم يكن هناك اتفاق على المصطلح، إلى جانب الغياب المسبق للمرجعيات النظرية لها، الأمر الذي يجعلها مجرد آراء تفتقر إلى الموضوعية ولا**

[1]: مفيد نجم:الأدب النسوي، إشكالية المصطلح،مجلة علامات،المغرب،ج57،م15 ،تصدر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة،سبتمبر 2005،ص207.

تخضع لتحديد علمي مبني على قاعدة نظرية ينطلق منها ويستأنس بها لتأكيدها، فهي تظل مجرد آراء متفرقة ومعظمها ترتبط بخلفيات إيديولوجية يقترن المصطلح فيها بنوع الجنس »[1].

وعلى الرغم من تداول هذا المصطلح تداولاً كبيرا في اللقاءات والملتقيات الأدبية إلا أنه:« **لا يزال غامضا ومبهما ويتم تناوله في غياب تحديد مرجعيته النظرية**»[(2)].

وسنتناول هنا أكثر المصطلحات تداولا في النقد العربي وهي :النسائي ــالنسوي_المؤنث.

أ) **الأدب النسائي:**

إن الاقتراب من مفهوم الأدب النسائي يستدعي طرح بعض الآراء التي تناولت المصطلح ومنها:الكاتبة "**يمنى العيد**"التي تستعمل مصطلح الأدب النسائي ولكن بعيدا عن الإشكالية المطروحة، فهي ترى أن المصطلح وليد النتاج الأدبي الوفير للمرأة، وهذا يعيد للمرأة مكانتها واعتبارها وليس من باب الثنائية الجنسية:«**إن مصطلح الأدب النسائي يفيد عن معنى الاهتمام و إعادة الاعتبار إلى نتاج المرأة العربية الأدبي و ليس عن مفهوم ثنائي،أنثوي_ ذكوري**»[3]

والأدب النسائي عند الباحث (فاكت):«**هو الأدب الذي تكتبه المرأة مستسلمة فيه لجسدها والذي نلمح فيه الأكليشيهات الكتابية**»[(4)]

كما تشكل هذا المصطلح (نسائي) في ضوء قيمته الإنسانية و الإبداعية التي لا تعني بأي حال دونية كما يعبر عنه البعض، وهو ما تعبر عنه حمدة خميس بقولها:«**إن أدب المرأة –واقعا**

---

[1] :سعاد طويل:الرواية النسائية الجزائرية،بنيتها السردية وموضوعاتها،صالح مفقودة،رسالة دكتوراه،جامعة محمد خيضر،بسكرة، 2013_2014، ص8.

[2] :نزيه أبو نضال: في الإبداع النسوي العربي، ملخص أبحاث مؤتمر المرأة العربية والإبداع ، المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة 26_30 أكتوبر 2002ص276.

[3] :يمنى العيد:الرواية العربية،المتخيل وبنيته الفنية، ط1،دار الرابي،بيروت ،لبنان، 2011،ص137.

[4]:أشرف توفيق:اعترافات نساء أدبيات،ط1،دار الأمين،القاهرة،1998،ص10.

ومصطلحا– ينبغي أن يكون مصدر اعتزاز المرأة والمجتمع والنقاد إذ إنه يصحح مفهوم الأدب الإنساني الذي يؤكد على قيمة الإنسان وقدرته على تحقيق ذاته كما أنه يضيف إلى الأدب السائد نكهة مغايرة ولغة وليدة ويعينه ويتكامل معه»[1]

ومن جهة أخرى يتساءل الباحث المغربي(**محمد معتصم**) في كتابه **المرأة والسرد** عن الإشكالية التي يثيرها مصطلح الكتابة النسائية ولعل هذه أبرز الإشكالات التي قد يثيرها مصطلح الكتابة النسائية حسب رأيه إذ يرى أنه:«**وإذا كان التعبير التالي (كتابة نسائية) يثير الكثير من القضايا، من مثل :**

–هل هناك معايير خاصة نقدية تميز في الكتابة بين ما هو نسائي وبين ما هو رجالي ؟

–هل نطلق هذا التعبير على كل كتابة صادرة عن امرأة كاتبة ؟

–ألا يمكن اعتبار بعض كتابات الرجال كتابة نسائية، لما تركز عليه من أدوار وظيفية هامة للمرأة ؟ سواء أكانت المرأة شخصية ثانوية أوهامشية...»[2]

ثم يفصّل الباحث (محمد معتصم) في كلامه عن مصطلح (النسائي) في مقدمة كتابه (بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي)إذ تصبح الكتابة النسائية عنده مفهوما شاملا وعاما إذ يرى أن:«**مفهوم الكتابة النسائية مفهوم شمولي،بمعنى أنه يضم أشكالا وأساليب وأنواعا من الكتابة عند المرأة(...)والكتابة النسائية تدل على الكتابة التي تبدعها المرأة**

---

[1] :حمدة خميس: في مفهوم الأدب النسائي،جريدة الجزيرة ،العدد 88_93_1997 ،ص 264_265.

[2] :محمد معتصم:المرأة والسرد، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2003، ص6.

عموما»[1] وبالتالي كتابة الرجل تخرج عن هذا المصطلح، ويذكر في كتابه الأول (المرأة و السرد) مصطلح الكتابة النسوية بوصفه جزءا من المصطلح العام (الكتابة النسائية) وينبثق منه.

كما ترى الباحثة (**فاطمة كدو**)في كتابها **الخطاب النسائي ولغة الاختلاف** بأن خطاب المرأة يتقدم لنا:«**كمؤسس لحركة جدلية مستمرة بين الغياب والحضور بين المعلن والمسكوت عنه، وهو ما يؤشر على تبني منظور جديد للغة ترتبط من خلالها توليد المعنى من خلال تعارض الثنائيات**»[2]

وتصبح فاعلية درس الخطاب النسائي كامنة في:«**قدرته على تأسيس نوع جديد من الكتابة : كتابة الوعي الضدي التي تطرح السؤال على نفسها في الوقت الذي تطرحه على غيرها إنها كتابة الأزمة، وكتابة الإشكالية، والكتابة التي لا تبدأ من اليقين والإذعان، بل تبدأ من السؤال، من لحظة الشك في نفسها، وما حولها(...)وهي حين تبدأ بسؤال الهوية، تؤسس لسؤال الوجود، فسؤالها القائل: ما أكون؟ هو مقدمة لتحديد قدرتها على الإجابة عن السؤال القائل:ماذا يمكن أن أفعل في هذا الوجود ؟**»[3]

وقد جاءت نظرية الكتابة النسائية مؤخرا مغايرة للزمكانية التي انتشرت فيها سلطة النظريات النقدية الحديثة التي دعت إلى قتل المؤلف (الكاتب)، لأجل إحياء النص واعتباره بما فيه من سياقات وعلامات وتكوينات لغوية، وشكلية،ومعنوية الوسيلة والغاية للنقد الجديد.

---

[1] :محمد معتصم:بناء الحكاية و الشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي،ط1، منشورات دار الأمان ،الرباط ،2007 ،ص7.

[2] :فاطمة كدو:الخطاب النسائي ولغة الاختلاف ،مقاربة للأنساق الثقافية ،دار الأمان ،الرباط،ص73.

[3] :سوسن ناجي رضوان :الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر ـالمجلس الأعلى للثقافة القاهرة ،ص50.

مما جعل من الكتابة الإبداعية:«**نصوصا لها استقلاليتها الذاتية، بمعنى انفصالها عن عالميها الحميمين الذاتي (الكاتب) والموضوعي المرجعي (المجتمع والتاريخي)**»[1]

لقد كسر نص المرأة جدار الصمت بكل تأكيد، وأثبت وجوده وفاعليته كطاقة مغيبة، ظهرت لتقف في وجه الهيمنة الذكورية، بل وجاءت لتحرير الذكورة من العوائق التي كبلته وكبلت سرده، لا على أساس التجاوز والاختراق فحسب، بل والمصالحة والتفاهم والتعاون المتنوع المتكامل..

ويقف الباحث(**الأخضر السائح**) مع الأدب النسائي ويحدد أهم خصوصياته عندما يوضحها بأنها ما تكتبه المرأة المبدعة مستسلمة لغواية اللغة وسحر اللفظة، وتعتني فيه بأدق التفاصيل المهمّشة في الأدب الرجالي، بعيدا عن القضايا التحررية التي تشغل الحركة النسوية في الغرب، فيقول:«**لما كانت عناية المرأة ،أثناء العملية السردية تستقر في متابعة التفاصيل الصغرى، والتقاط الدقائق المهمّشة، باعتبار أن صياغة المشهد الروائي عند المرأة المبدعة، يخضع لخصوصية جنسها، وتكوينها البيولوجي، وغلبة دفق الأحاسيس والمشاعر، وتوظيف الحواس بامتياز، بحيث تصنع مشهد العالم المتخيل، بمنظور الأنثى...**»(2) حيث تولد لدى المرأة الكاتبة نمط أسلوب، عُدّ من خصوصياتها، تمثل في توليد الأساليب والأنساق الجديدة، وفق لغة دافئة موحية، وتشكيل لغوي فريد يأخذ أسبابه من خزان الإحساس، وقاموس الحواس، ونبض الجسد وهمس الخاطر، وحديث الروح وما اختزنته الذاكرة النسائية واللاوعي الأنثوي في تشكيلها الممتد.

ولعل مرونة السرد عند المرأة، قد يذهب بها:«**صوب الاسترسال والتكثيف الشعري في كثير من الأحيان تستسلم معه إلى غواية اللغة،وسحر اللفظة، وزئبقية الصورة، فتنحت نصها**

---

[1] :حسين المناصرة :النسوية في الثقافة والإبداع، ط1،عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن،2008ص1.

[2]: الأخضر بن السائح :سرد المرأة و فعل الكتابة ،دراسة نقدية في السرد وآليات البناء ،دار التنوير ،الجزائر ،2012، ص6.

القريب من ذاتها ومن جسدها وتطبع ببصمتها، لتبقيَ فيها عبق الأنوثة، وجاذبيتها التي يخطئها السرد الذكوري لا محالة»(1).

والرواية النسائية عند الباحث التونسي (محمود طرشونة):«**هي بكل بساطة الرواية التي تكتبها المرأة و هذا ليس مصطلحا فنيا ولا يدل على اتجاه أو مدرسة أو إيديولوجية ما»**[2]وهو بهذا ينفي انتماء الكتابة النسائية للاتجاه الذي ظهر في الغرب ويدعوا لتحرير المرأة ومساواتها مع الرجل.

ب)**الأدب النسوي** :

أعتقد أن مصطلح الأدب النسوي يرتبط لا محالة بالنسوية في الفكر الأوربي الذي له اتجاهات ورواد ونظرية خاصة به ومثل هذا الأدب غير موجود عندنا إلا أنه يعد من أكثر المصطلحات شيوعا، ربما لأنه ظهر في وقت كانت المرأة ما تزال تعاني من وطأة المجتمع الذكوري، ويكتسب هذا المصطلح مشروعيته النقدية عند بعضهم انطلاقا من المواضيع التي يطرحها وتكون خاصة بالمرأة ومشكلاتها، فنجد **محمد طرشونة** يعرف الرواية النسوية بالتعريف الآتي:«**الرواية النسوية وهي رواية ملتزمة تحمل رسالة تتمثل في الدفاع عن حقوق المرأة وقد تتجاوز المطالبة بالمساواة بين الرجل والمرأة إلى إثبات التفوق والامتياز وفيها لهجة نضالية في أسلوب خطابي في أغلب الأحيان»**[3] يرى الباحث محمد طرشونة أن الرواية النسوية تحمل خطابا ورسالة موجهة للدفاع عن حقوق المرأة، غير أن هذا النص يتخذ شكلا خطابيا ينطلق من المطالبة بالمساواة مع الرجل، ثم التفوق عليه.

ويحدد الباحث **حسين مناصرة** مفهوم الكتابة النسوية بوصفها:«**مصطلحا جديدا، لافتا للنظر، له طبيعة جمالية تنبعث من خصوصية حياة المرأة الذاتية وعلاقاتها الاجتماعية.فهي مع**

---

[1] : الأخضر بن السائح :سرد المرأة وفعل الكتابة، ص7.

[2] محمود طرشونة:الرواية النسائية في تونس، ط1 ،مركز النشر الجامعي، تونس، 2003 ،ص6.

[3] : المرجع نفسه، ص5.

هذا المصطلح خرجت من عصر الحريم المحجوب إلى عصر القلم باحثة عن الحرية فقد كانت تعيش في الحريم حياة ترسمها صور الغانيات والجواري، والرجل لا يراها إلا متعة له يبعدها عن ضياء العلم والحرية، ويحيطها بسياج كثيف من الجهل والجمود، فلا يظنها أهلا لأي حق من حقوق الإنسان ثم إذا بها تواجه الدعوة لتحريرها علت بها الأصوات فوق المنابر، وفي صفحات الكتب في الشام وفي مصر، وإذا بها تبدأ طريقها إلى المدرسة، فإذا مضت في خطواتها تواجه الحياة لا تلبث أن تصطدم بكثير من المتاعب والآلام والأحداث والأزمات وإذا بها تجد قلمها لتصور حياتها وآلامها.»[1]فالباحث هنا يرى أن مع ظهور مصطلح النسوية خرجت المرأة من حياة العبودية التي وضعها فيها الرجل إلى حياة العلم والمعرفة والتحرر من قيود المجتمع التي كبلتها لفترة من الزمن.

كما يميز الناقد **محمد معتصم** بين الكتابة النسائية والنسوية، حين عدّ الكتابة النسوية بمثابة جزء من الأولى وقد وجد من الضرورة حيال ذلك تقديم مفهوم جديد يتباين معه في جزئية مركزية في قوله:«**الكتابة النسوية ترتبط بنوع خاص من الكتابة ،تلك التي تنبع من خلفية إيديولوجية، تنصب المرأة الكاتبة**»وقد يكون الرجل أيضا:«**فيها مدافعا عن حقوق المرأة، كاشفا عن المواقف المعادية لها في ميادين مختلفة كالميدان الاجتماعي والسياسي والحقوقي ...وتندرج ضمن هذا النوع من الكتابة، الكتابة السيرية، واليوميات والتقارير الصحافية، والتحقيقات والاستجوابات، وبعض الروايات التي يكون قصدها ومغزاها مرتبطين بالخلفية الإيديولوجية لحركة نسوية محلية أو دولية**»[2]

إنه يستخدم مفهوما واحدا لمصطلحين، فالنسائي في كتابه **المرأة والسرد** مصطلح يدخل ضمنه كتابات المرأة والرجل المطالبة بحقوق المرأة وقضاياها، والنسوية في كتابه"بناء الحكاية والشخصية

[1] :حسين مناصرة :النسوية في الثقافة والإبداع ،ص66.

[2] :محمد معتصم :بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي،ص7.

في الخطاب الروائي النسائي" تعني المفهوم ذاته أي الكتابات المدافعة والمطالبة بحقوق المرأة سواء أكان كاتبها رجلا أم امرأة .

ويصر الناقد **نزيه أبو نضال** على وجود الأدب النسوي لكنه لا يقتصر على كتابات المرأة بل أيضا على ما يكتبه الرجل ،ويحدد المعايير الواجب توفرها في الرواية النسوية حتى نطلق عليها مصطلح النسوية :«**إن الرواية لا تكون نسوية لمجرد أن كاتبتها امرأة، بل لا بد للرواية التي تحمل صفة النسوية أن تكون معينة بصورة جزئية أو كلية بطرح قضية المرأة بالمعنى الجنسوي أو الجندري *، وليس كتصنيف طبيعي لوجود شخصيات من الرجال أو النساء داخل النص الروائي، ومن هنا فإن الكثير من الإبداع الروائي الذي كتبته المرأة لا يندرج تحت ما يسمى بالرواية النسوية**»[1] والكلام ذاته يعيده في كتابه حدائق الأنثى، ووفق هذا الرأي:«**تسقط بعض الروايات التي كتبتها النساء من خانة الأدب النسوي مثل:روايات يسمينه صالح(بحر الصمت) و(وطن من زجاج)ورواية حسيبة موساوي (حلم على الضفاف) كونها لا تحمل قضايا تخص المرأة بالتحديد، رغم أن أبرز شخصياتها من النساء، وربما الاستثناء الأكبر الذي يدخل في هذا التصنيف روايات فضيلة الفاروق التي وقفت في مواجهة المد القمعي للرجل كيفما كانت صفته أبا، أو أخا، أو زوجا،...فروايات فضيلة الفاروق مسكونة بهاجس التطرق لقضايا المرأة كيفما كانت، وأيضا رواية فاطمة العقون(رجل وثلاث نساء)كذلك رواية(النغم والشارد)و(الشاذ) لربيعة مراح، إلى جانب(أصابع الاتهام) لجميلة زنير.**»[2]

*:الجندري : le gendre هو مصطلح نقدي اجتماعي يعني الهوية الجنسية القائمة على أساس النوع البيولوجي.

[1] :نزيه أبو نضال :تمرد الأنثى ،في رواية المرأة العربية، وببلوغرافيا الرواية النسوية العربية(1885-2004)،ط1،دار الفارس للنشر والتوزيع،الأردن،2004، ص11.

[2] :سعاد طويل:الرواية النسائية الجزائرية بنيتها السردية وموضوعاتها، ص23.

أما الكتابة النسوية عند الروائية **سحر خليفة** فهي كما تقول:«**تعبر عن قضية العدالة بالنسبة للمرأة وعن التمييز ضدها، لكن السؤال هو حول ما إذا كانت هذه الكتابة مقتصرة على المرأة نفسها، والجواب هو قطعا النفي، تاريخيا الرجال هم أول من بدؤوا بالكتابة عن العدالة التي تخص المرأة ،الكتابة النسوية يكتبها الرجل أيضا**»[1] وتؤكد الروائية سحر خليفة أن الكتابة النسوية لا تقتصر على كتابة المرأة بل تتعداها إلى كتابة الرجل الذي يعد أول من طرح قضية المرأة ودافع عن حقوقها .

ج) **الأدب الأنثوي:**

يثير مصطلح الأدب الأنثوي لدى الباحثة العراقية **نازك الأعرجي** النفور والتوتر، فالحديث عن المؤنث حسبها:«**يثير لدينا الاضطراب والنفور لأنه يمس مواجع نعجز عن الإفصاح عنها، ومكامن أدواء لا نجرؤ على الإعلان عنها ونقاط ضعف تراكمت فوقها المقولات والمواقف اللفظية، ولأنه قبل ذلك يتطلب منا تحديد التساؤل وتعليق المسلمات والبديهيات السائدة وهز الثوابت والجوامد**»[2] التي بني عليها الفكر الجمعي وأسسها العرف السائد والمتسيد للرجل، فهو في تصورها لفظ:«**يستدعي على الفور وظيفته الجنسية، وذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والرقة والاستسلام والسلبية**»[3] فالمصطلح عندها مصدر قلق، والحديث عنه لا يخلو من شبهة إيديولوجية، فربما علينا التخلص أولا من الرواسب التي تؤثث ذاكرة المجتمع عبر امتداد أجيال.

مقابل ذلك، تعطي بديلا عنه ويتمثل في مصطلح الكتابة النسوية، الذي ترى بأنه لا يحمل دلالة الضعف والدونية كما يحملها مصطلح الأنثوي، ثم تقر في ما بعد بأن هذا المصطلح بالنسبة

---

[1] :رفيف صيداوي: الكاتبة و خطاب الذات ،حوارات مع روائيات عربيات، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان،ط1،2005، ص93.

[2] :نازك الأعرجي: صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ، 1997، ص6.

[3] : نازك الأعرجي:صوت الأنثى، ص31.

للمرأة الكاتبة لم يحقق لها مبتغاها في محاولتها التخلص من دلالته المرتبطة بالجنس، فالمرأة الكاتبة عندها:«**تدرك في قرارة وعيها أن ذلك لن يتحقق إلا لفظيا، وأنها محكومة بحتمية شرط جنسها، وتزداد مقاومة لتصنيف نتاجها الأدبي والذهني بأنه نسوي**»[1] فليس يمكن ببساطة إزالة مسلمات وبديهيات ظلت سائدة وما تزال رواسبها ولا يمكن خلخلة ثوابت نشأ عليها المجتمع وترعرع، وحتى وإن كان الواقع الثقافي يقر بوجودها، فهو يظهر ما لا يبطن في واقع الحياة، وهذا السبب الرئيسي الذي جعل المرأة تنفر من هذا المصطلح وهذا التصنيف ككل.

وربما أن الكاتبة تدرك جيدا أنه مهما قدمت مصطلحات تبعدها عن النظرة الإيديولوجية للمرأة، ففي الأخير تبقى مصطلحات محكومة بالمعيار ذاته حول جنس المرأة والنظرة المسبقة عنه داخل الوسط والمجتمع الذي تنتمي إليه، إذ لا يمكن التخلص من موروث ترسب في الذاكرة عبر أجيال وربما هذا اليقين في ذهن الناقدة جعل المصطلحات في وعيها تتداخل وتحمل المفهوم، ويتضح ذلك من خلال استخدامها لمصطلح الأنثى في عنوان الكتاب (صوت الأنثى)وهو المصطلح الذي أعلنت رفضه،كما تجعل للأنثى صوتا، وفي الدلالة الجمعية صوت المرأة عورة، ومن جهة تربط هذا الصوت بالشكوى والحديث عن الذات لا غير، ثم ذيلته بعنوان فرعي (دراسات في الكتابة النسوية العربية)، وهو المصطلح الذي تتبناه، في حين استأثرت بمصطلح الأنثى الذي كانت ترفضه سابقا.

كما تحاول **لوسي يعقوب** تقديم مصطلح أدب أنثوي بديلا عن مصطلح أدب نسائي بغية تحريره من التصنيف الذي ينبع من المعنى الدلالي له في العرف الجماعي:«**ليس هناك ما يسمى بالأدب النسائي ،لأنه لا توجد عنصرية في الأدب .و لكن هناك أدب أنثوي يكتبه الرجل ..والمرأة على السواء، ويستطيع الرجل أن يعبر فيه عن مشاعر المرأة. ولكن عندما تعبر عن هذه المشاعر نفسها ..المرأة بنفسها ..تكون أقدر على التعبير عن نفسها ..وعن أحاسيسها**

[1] : نازك الأعرجي:صوت الأنثى،ص12.

..**أكثر من الرجل، لذا فمن هنا جاء تعبير الأدب النسائي»**[1] إنها تقر بوجود أدب أنثوي يتكلم عن المرأة ومشاعرها وقضاياها، يكتبه كل من الرجل والمرأة والمفهوم نفسه يحمله مصطلح الأدب النسوي كما مر بنا من قبل ترى المرأة فيه هي الأقدر على التعبير عما يخصها والأعرف بأحوال بنات جنسها أكثر من الرجل مقابل ذلك ترفض الأدب النسائي، لأنه يقوم في نظرها على التمييز الجنسي بين المرأة والرجل، وفي الأدب لا يوجد تمييز عنصري، وبالتالي ليس هناك أدب نسائي الذي يقابله أدب رجالي.

أما الأدب الأنثوي عند **محمد جلاء إدريس** فهو كل ما تكتبه المرأة في مقابل ما يكتبه الرجل كما يذكر:«**أفضّل مصطلح الأدب الأنثوي وأعني به تحديدا، ما كتبته المرأة من أدب، في مقابل ما كتبه الرجل، دون أن يحوي هذا المصطلح أحكاما نقدية تلي أو تحط من قدره ،فتلك قضية أخرى تخضع لمعايير النقد الأدبي التي تخضع لها سائر صنوف الأدب»**[2]وهو يفضله على جميع المصطلحات:«**فاستخدام مصطلح النسوية أو النسوي لوصف هذا الأدب يربط معناه تلقائيا بالحركة النسوية الغربية بكل ما تحمله من سوءات رفضتها المرأة نفسها (...)واستخدام أدب النساء يوقع خلطا في المفهوم، إذ يوحي بأنه الأدب الذي يتناول قضايا المرأة على نحو ما نجده في أدب الأطفال»**[3]

ومن خلال ما سبق نجد الباحثة التونسية **زهرة الجلاصي** تكاد تنفرد باستخدام مصطلح الأدب الأنثوي أو النص المؤنث وهي تقر بأنه الأوسع والأشمل والأدق مقارنة بمصطلح النسائي الذي يحيل مباشرة إلى جنس صاحبته حيث تشير الباحثة التونسية زهرة الجلاصي إلى أن:«**حقل المؤنث لا يقف عند حد الأوحد، أي كصفة مميزة لجنس النساء، فالمؤنث حقل شاسع يمتلك عدة**

---

[1] :لوسي يعقوب: لغة الأدب والشعر، في كتابات المرأة العربية ،ط1، مكتبة الدار العربية للكتاب، مصر،2001، ص4.

[2] :محمد جلاء إدريس:الأنا والآخر في الأدب الأنثوي دراسات حول إبداع المرأة في الفن القصصي ،دط، مكتبة الآداب ،القاهرة 2003 ،ص15.

[3] :زهرة الجلاصي:النص المؤنث، ص 14.

سجلات فإلى جانب المؤنث اللفظي والمجازي إضافة لما يمتلكه من قابلية الاشتغال في مستوى الرمز والعلامة»[1]ولقد حاولت الكاتبة تحديد المفاهيم المتصلة بالمصطلح في مناح كثيرة بذلت فيها جهدا علميا يحتذي به.

وقد ظهرت تسميات أخرى للأدب النسائي ابتكرها الغرب ووصلت إلينا إذ:«**ظهرت في السويد تسمية هذه الكتابات بأدب الملائكة والسكاكين وهو ما قلده محمود فوزي حين أطلق على ما كتبته المرأة أدب الأظافر الطويلة»**[2] ذلك أنّ المرأة في بداياتها الأولى كانت تكتب عن مشاكلها وأحاسيسها وقضاياها المختلفة وكانت ترى الرجل عدوها الأول فهي تدافع عن نفسها للتحرر بالكتابة كما تدافع في الواقع بأظافرها .

أما إحسان عبد القدوس فقد سماه أدب **الروج والمانيكير** إذ رأى:«**فيه أدبا صوتيا وشكليا تعنى المرأة فيه أدبا صوتيا وشكليا تعتني المرأة فيه بالتأثير الرنيني والتخيلي عن طريق اختيار الجملة والعبارة دون التدقيق في الموضوع»**[3] أي إن المرأة تعتني فيه بالمظهر والشكل أكثر من المعنى حيث تركز على استخدام العبارات والمصطلحات المؤثرة والتي تحدث وقعا في نفسية القارئ.وجميع هذه المصطلحات تحيلنا إلى صفة المرأة الضعيفة/المستلبة التي لازالت لم تعرف تجديد الحوار بعد.

2–الأدب النسائي بين الرفض والقبول :

لقد احتفت الساحة النقدية العربية بخطاب المرأة تحليلا ودراسة، رغم غياب الإطار النظري الذي يحدده،كما أن المصطلح ما زال يتأرجح بين الرفض والقبول، ولعل:«**منبع الخلافات بين**

---

[1] : زهرة الجلاصي:النص المؤنث، ص13 .

[2] :أحلام معمري :إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة، الملتقى الدولي الأول في المصطلح النقدي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، يومي 10،09 مارس2011،ص207.

[3]: أحلام معمري :إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة،ص 208.

المثقفين في التعامل مع ظاهرة الكتابة النسائية، يكمن في صعوبة تحديد مقومات الجماليات الفنية التي تميز كتابة المرأة عن كتابة الرجل، بحيث تظهر الخلافات على أشدها بين فريقين؛ فريق يرفض مقولات الكتابة النسائية جملة وتفصيلا، ابتداء من المصطلحات وانتهاء بأية دراسات نقدية تحاول البرهنة على وجود مثل هذه الكتابة المنفصلة عن كتابة الرجل»[1] وذلك بدافع أن الأدب واحد لا يتجزأ فلا وجود لكتابة نسائية، وأخرى رجالية والدليل في ذلك وجود كتابات نسائية لا تختلف عن كتابات الرجل والعكس صحيح .

والفريق الآخر لا يمانع في أن يكون:«**للمرأة كتابة جمالية فنية خاصة بها،كما هو وضعها الخاص اجتماعيا، بحكم خصوصيتها التي تختلف عن خصوصية الرجل ولكونها تستطيع أن تطرح أدبا لا يستطيع الرجل إطلاقا أن يطرحه لأنه ليس من صميم تجربته، وبالذات طرح خصوصيات المرأة(...)وبكل تأكيد هناك فريق ثالث غير مبال بهذه الإشكالية عندما تطرح عليه أو يتواجه معها، مما يجعل له طابع المرونة في أطروحاته التي لا تمانع من وجود فوارق بين كتابتين، ولكنها فوارق محدودة لا تصل إلى درجة كسر جماليات الكتابة الأم، وآلياتها الفنية المتوحدة بغض النظر عن كاتبها أو كاتبتها الذين يمكن قتلهما وإغفالهما كليا كما جاء في نظرية موت المؤلف في بعض المنهجيات البنيوية المعاصرة التي احتفلت كثيرا بنصوصية النصوص ومحتوياتها اللغوية الفاعلة، وسيميائياتها، بعيدا عن المرجعية والتأليف»**[2]

وسنحاول طرح بعض قضايا نظرة المثقفين ورؤاهم تجاه الكتابة النسائية؛ بموقفيهما: الموقف المؤيد الساعي إلى ضرورة تكريس هذه الكتابة والتنظير لخصوصياتها، والموقف الآخر الذي لا يقر إمكانية الفصل فيها.

---

[1] :حسين مناصرة :النسوية في الثقافة والإبداع،ص 84.

[2] : المرجع نفسه، ص84.

أ-الموقف المعارض للكتابة النسائية:

يرفض أنصار هذا الرأي تقسيم الأدب، ومهما كانت التسمية التي تطلق على المنجز الأدبي للمرأة، لاعتبارات منها أن الأدب عام لا يتجزأ وليس له جنس، وأخرى أنه يكرس لمزيد من دونية المرأة، فلا جنس للكتابة ولا يمكن أن نقول أدبا نسائيا وآخر رجاليا.

يرى **محمود فوزي** صاحب كتاب أدب **الأظافر الطويلة** الذي عدّ أول دراسة من نوعها في الأدب العربي عن أدب المرأة في الرواية والقصة القصيرة والمسرحية في الوطن العربي كما هو مدون على ظهر الكتاب:«**في رأي أن الأدب ليس له جنس، كما أن المشاعر الإنسانية ليست لها خريطة ولا توجد تفرقة بين ما يكتبه الرجل أو المرأة، وإنما مناط التفرقة يكمن في هل العمل يدخل في عداد الإبداع الأدبي أو لا**»[1] إنه يرفض التصنيف لأنه يقوم على قاعدة جنس صاحبه، والأدب لا جنس له، ويضيف أنه لا فرق بين كتابات **الرجل** وكتابات **المرأة** بل جودة النص الأدبي هي المعيار، كما يشير إلى أن تجربة كل من الجنسين لها بصمة معينة على أدب كل منهما فالأدب في نظره واحد من حيث مقوماته الفنية المعروفة عند الجميع، والتي يحكمها الجنس الأدبي مهما كان نوعه:«**فالأدب من حيث مقوماته الفنية لا يمكن أن يختلف عند الرجل والمرأة وإنما تختلف اهتمامات كل من الجنسين بحسب ما يدخل في نطاق تجربة كل منهما وما يقع على إحساسه من مظاهر الحياة المختلفة بكل ما تحمله من أحاسيس ومشاعر وانفعالات**»[2] لكن يدخل هنا موقف فوزي في النصف إذ انه يقول أن أظافر المرأة تغرسها في عنق الرجل تأكيدا بأنها عدوانية.

ومن خلال هذا الوعي لا يجد الروائي **السوري نبيل سليمان**، على سبيل المثال أية:«**مفارقة بين الروائي والروائية إلا من ناحية الظروف الاجتماعية فالمرأة العربية من وجهة نظره إمكانية كالرجل، ليس كقاصة أو روائية فحسب، بل في أي مجال وعلى أي مستوى ...إن أعمال**

[1] :محمود فوزي :أدب الأظافر الطويلة، (دط)، دار نهضة مصدر للطبع والنشر،الفجالة، القاهرة، ص16.

[2] :محمد فوزي:أدب الأظافر الطويلة، ص10.

(غادة السمان)، (عروسية النالوتي)، (سحر خليفة)، (ليانة بدر)، (آسيا جبار) وسواهن تقف على قدم المساواة مع أعمال الكاتب العربي الذكر، والفروق الروائية التي يمكن أن تلاحظ مثلا بين (منيف) و(محفوظ) أو بين(سحر خليفة) و(كوليت خوري)»[1] أي أن الاختلاف الموجود بين كاتب وكاتبة هو نفسه بين كاتب وكاتب، فأدب المرأة عنده لا يختلف عن أدب الرجل والفروق الروائية لا توجد بينهم .

وكذلك ينفي **شمس الدين موسى** الأدب النسائي جملة وتفصيلا، كما يتضح في قوله :«**أنا أرى أن تلك العبارة (الأدب النسائي) لا أساس لها من الصحة، وهي بعيدة تماما عن الموضوعية والعلمية، لأنه لا يمكن أن يكون هناك تقسيم ميكانيكي للأدب، بوصفه أدبا للرجل، أو أدبا للمرأة طبقا للتقسيم البيولوجي بين الرجل والمرأة، لأن كليهما إنسان، ويخضع للشروط التي يخضع لها الآخر، مثل الظروف الثقافية والحضارية والاقتصادية والسياسية**» [2]

وعندما تعبر المرأة عن الظروف في عمل أدبي، فإنها:«**لا تعمل قسرا على توظيف خصوصيتها النوعية بوصفها امرأة، هي تحاكي الإنسان بداخلها، وما يتخذ من مواقف بحكم ثقافته أولا وموهبته ثانيا ورؤيته الفكرية ثالثا**»[3]ويصوغ سبعة أسباب تحول دون أدب نسائي أو رواية نسائية وهي باختصار شديد:«**التشابه في ظروف موضوعية يعيشها الكاتب والكاتبة معا، وعدم وجود موضوعات خاصة بالنساء لم يستطع الرجال الخوض فيها، والتشابه في الإنكباب على الذات في أعمال الرجال والنساء معا، مما يجعل من الانكباب ليس مختصا بالمرأة دون الرجل، وعدم وجود تجربة نسوية عربية يمتد بعضها من بعض تاريخيا وتشابه الرجال والنساء في ارتياد الجديد، وطفح الهموم الاجتماعية في كلتا الكتابتين معا، ولم تقتصر صفة التمرد أو**

---

[1] :نبيل سليمان: حوارات وشهادات، دار الحوار، سوريا،1995،ص189..

[2] : شمس الدين موسى:تأملات في إبداعات الكاتبة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1997، ص11.

[3] :المرجع نفسه،ص 11.

ممارسة الحرية في كتابة النساء على التحرر من قيد الرجل وإنما تجاوزت ذلك إلى التحرر للحياة كلها واقعا، ووطنا ونفسا، ومشاعر»[1]

وبغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا مع هذه الأفكار التي قد تبدو متطرفة في تصورها لهذه الإشكالية، فإن المسألة الرئيسية في تبني أفكار الرفض غالبا ما تفَسر من منطلق كون الكتابة النسائية لا تحمل خصوصيات فنية أو جمالية، وأن اكتساب هذا المصطلح لبعض الرؤى والأفكار في المضامين لا يبرر القسمة فعليا.

ولعل الكاتبات هن الأكثر رفضا لسياق **انضمامهن** تحت سقف الأدب النسائي، بحجة أنه تقسيم على أساس بيولوجي، وهو تقسيم حسبهن يكرس لمزيد من دونية المرأة مقابل سلطة الرجل المركزية، رفض عللته كاتبات من الجانب الاجتماعي بالدرجة الأولى والنظرة الدونية للمرأة التي ظلت تسيطر زمنا وما تزال تمارس حضورها، وهي بلا شك ستبقي على حضورها القوي في مجال الأدب.

استنادا لهذا التصور ترى الناقدة **يمنى العيد**:«**أن أدب المرأة يتصف برؤية محدودة لأنه يتمركز حول عالم الذات عن طريق التعبير عن همومها بلهجة استسلامية من أجل البحث عن الحرية ورفض السلطة الذكورية دون التساؤل عن الجذور الاجتماعية لهذه الوضعية، مما يؤدي إلى السقوط في الاستلاب حسب رأي جورج طرابيشي، لأن المرأة المهووسة بالبحث عن رجل لا للتعايش معه من موقع التكافؤ، بل من موقع المستسلم للواقع أو المضطر لأن يقبل بالرجل كبديل لهذا العالم**»[2]

كما ترفض الكاتبة لطيفة الزيات أن:«**تدرج في قائمة الأدب النسائي خوفا من احتقار ما تكتبه المرأة من قبل الوعي النقدي الذكوري، حيث كانت الثقافة الذكورية ترى كتابة المرأة**

---

[1]: شمس الدين موسى:تأملات في إبداعات الكاتبة العربية،ص15.

[2] :يمنى العيد:مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي"مجلة الطريق"العدد4-نيسان/1975،ص67.

انعكاسا سطحيا وعاطفيا لتجربتها الأنثوية التي لا تلامس هموم الرجل أو المؤسسة المهنية الوطنية لضيق تجربة المرأة وانعدام خبرتها وكان العائق الأول والرئيس الذي يحد من فاعلية المرأة هو أنوثتها التي حقرت إبداعها من جهة وعوقته من جهة أخرى»[1] وجعلت هذه الثقافة كل كتابة تكتبها المرأة تفهم من قبل النقد السائد على أنها سيرة ذاتية تجلب تهما كثيرة بوصفها لا تتلاءم مع الأخلاق والتقاليد العربية والدينية مما دفع المرأة إلى الشعور بالغبن في كثير من علاقاتها بسبب كونها امرأة فكيف إذا صنفت على أساس الكتابة النسائية التي تحيلها غالبا إلى التصنيف الأخلاقي السلبي.

وتعد **خديجة رقيق** من الكاتبات اللواتي:«**أحلن المصطلح إلى كتابة سلبية حيث فهمت النسائية على أساس أنها صفة سلبية سمي بها الأدب الذي تكتبه المرأة وقابل جرأة المرأة وتمردها في الكتابة بمعنى الكتابة النسائية هي تلك الكتابة التي قيدت بقيود كثيرة عاشتها المرأة العربية قبل الثمانينيات من هذا القرن، حيث بعد الثمانينيات بدأت المرأة في كتابتها تدخل دائرة حرية التعبير عن أي موضوع تريده مثلها مثل الرجل جرأة وثقة بالنفس وهنا ترفض أديبات كثيرات المصطلح لأنه ضد المساواة بالرجل ويحد من حرية المرأة التي تسعى إلى التخلص من خوف المجتمع الذي سكنها مئات السنين»**[2]

كما تذهب الكاتبة **ريتا عوض** أيضا إلى القول:«**بأن المرأة حققت مساواتها بالرجل في الحرية والاستقلالية والتعليم والعمل المنتج مما حقق لها إنسانيتها في المجتمع، وبذلك يصبح التوجه للحديث عما يسمى بالأدب النسائي يشير إلى أن إبداع المرأة ما يزال يطرح كظاهرة استثنائية أو غير عادية أو حتى لا طبيعية بينما من المفترض بعد مرور زمن لا يعد قصيرا على اقتحام المرأة عالم الإبداع وإنجازاتها فيه أن ما كان ظاهرة غريبة أصبح أمرا اعتياديا فإبداع**

[1] :حسين مناصرة:النسوية في الثقافة والإبداع،ص87.

[2] :خديجة رقيق :مع الأدب النسوي، مجلة مواقف،السنة الأولى،العدد الرابع،1988،ص67.

المرأة كإبداع الرجل، صيغة إنسانية للتحاور مع النفس والحياة والوجود من خلال اللغة والتقاليد الأدبية والتراث القومي، هذا التوجه يشير أيضا بأن المرأة لم تقتنع تمام الاقتناع بمساواتها بالرجل وما تزال تطرح نفسها وانجازاتها من وجهة نظر جنسية تكشف إقرارا –ولو ضمنيا–بدونيتها ولم تصل إلى تحقيق القناعة بإنسانيتها المتجاوزة الانفصام الجنسي والمتعالية عليه»[1] ومن خلال هذا نجد أن إبداع المرأة أصبح أمرا عاديا لا يثير أي إشكال في الساحة الأدبية وخاصة بعدما دخلت المرأة عالم الكتابة والسرد وأصبحت عنصرا فاعلا مثلها مثل الرجل ولكنها لا تزال غير مقتنعة بهذه المساواة التي فرضتها كتابتها.

وتجد الكاتبة سلمى **الخضراء الجيوسي** أن:«**تقسيم الأدب إلى رجالي ونسائي تقسيما خاطئا ومعوجا، لأنه لا يحافظ على استقامة الأمور من وجهة نظرها إذ القضية يجب ألا تؤخذ من منظور جنس الكاتب، بل تؤخذ من منظور الأدب الجيد والأدب الرديء في المضمون والموهبة المبدعة سواء كان الكاتب أديبا أم أديبة، ويؤكد فكرتها هذه سميح سرحان وسكينة فؤاد»**[2] فهي تجد أن معيار التصنيف في الأدب تحكمه الجودة أو الرداءة في المضمون وطريق الطرح لا جنس المبدع.

من خلال ما سبق نرى مبررات عديدة يمكن أن تكون صالحة ومنطقية لرفض الأدب النسائي عندما يتعلق الأمر بتجربة المرأة المشابهة لتجربة الرجل في الحياة والكتابة معا، لكن التبرير يصبح صعبا عندما نجد كتابة نسائية تختلف عن كتابة الرجل وبجماليات خاصة، نجد أبعادها في الموقف المؤيد، وفي التأسيس نظريا لخصوصية هذه الكتابة.ولعل كل ما رفضوه هؤلاء الرافضون لم ينظروا إلى أن حقيقة

---

[1] :ريتا عوض:المرأة والإبداع الأدبي، نظرية الأجناس الأدبية والنظرة الجنسية إلى الأدب، المجلة العربية للثقافة، تونس، السنة12، ع23،أيلول 1992،ص205.

[2] :إيمان أنور عبد الله :المجلة العربية وندوة عن أدب المرأة العربية ،العدد 81،السنة 8،يوليو 1984،ص 92.

الأدب النسائي ذاته في خصوصيات لم نقرأها في كتابات الرجل، الأمر الذي يدفعنا إلى إعادة تصحيح نظرتهم لهذا الرفض خصوصا إذا ما تعلق الأمر بوجود نظرية نقدية نسائية حقيقية.

ب–الموقف المؤيد للكتابة النسائية:

يقر أصحاب هذا الموقف بوجود الأدب النسائي وباستقلاليته عن الأدب الذي يكتبه الرجل، وذلك بما يمتلكه من خصوصية وحضور مميز، فمثلا ترى بثينة شعبان:«**أن قراءة أدب المرأة أدبا مستقلا، هو إبراز لمكانتها وذاتها وصوتها الذي أخمد لزمن وإن هدف دراسة الأدب النسائي تحت عنوان مستقل هو اكتشاف حجم الأدب والحكم على نوعيته خلال تطبيق المقاييس الأدبية المتعارف عليها عالميا، وبعبارة أخرى إن هدف هذا المشروع ليس إعطاء صوت لهؤلاء النساء اللواتي لم يكن لهنّ صوت أبدا، وإنما هو إعادة المكانة للكاتبات اللواتي تم إخماد أصواتهن أو تهميشهن أو التقليل من أهميتهن فقط لأنهن نساء**»[1]

أما **محمد معتصم** فيقر بخصوصية كتابات المرأة ومن ثمة بقبولها، ولعله انطلق من الاختلافات البيولوجية التي أقرتها الطبيعة بين الجنسين، ثم الواقع الاجتماعي والتاريخي وحتى الديني:«**هناك كتابة نسائية تكتبها المرأة تتميز أولا من حيث موضوعاتها، والأساليب والحساسية التي تصاغ بها كل تلك المكونات مجتمعة**»[2]ومن خلال هذا نجد أن هناك خصوصيات تميز أدب المرأة عن أدب الرجل تتمثل في الموضوعات والأسلوب واللغة.

ويضيف مؤكدا:«**أن المرأة لا تكتب من فراغ ولا تكتب عن ذات مريضة مهووسة بنفسها إنها تنتقد وتشرِّح وتحلل دقائق الأمور، ولا تخوض في السياسة بل تكتب روايات وقصص**

---

[1] :بثينة شعبان :100 عام من الرواية النسائية العربية (1899-1999)، ط1، دار الآداب للنشر والتوزيع،بيروت،1999، ص 24.

[2] :محمد معتصم:بناء الحكاية و الشخصية في الخطاب النسائي العربي، ص7.

وأشعارا لكن ما تنتجه نسخ الوقائع اليومية والشخصية والسياسية والأمور المصيرية التي تهم الشخصية العربية امرأة ورجل في آن»[1] أي أنها تهتم بالتفاصيل التي قد يغفلها الرجل.

ونلمس لدى الروائية الجزائرية **فضيلة فاروق** قبولها بوجود أدب تكتبه المرأة من خلال نقدها لازدواجية المعايير داخل المجتمع، وبالتحديد الذين رفضوا وجود أدب نسائي بحجة أن الأدب لا يتجزأ، بينما في الواقع يضعون المرأة في مرتبة دنيا ويهمشونها على جميع المستويات وتستغرب من جهة كيف يرون أن المصطلح يحمل إجحافا في حق المرأة وانتقاصا من قيمتها وقيمة أدبها وهم يصفون أدبها بالدونية والعار:«**كل شيء مقسم في مجتمعنا، حتى نظرة النقد لنصوصنا نحن النساء، ثم يأتي منافقو النقد أو أظل في خانة الأدب النسائي أو النسوي، فلست أخجل لا من أنوثتي، ولا لكوني امرأة، ولا من المواضيع التي حوّلها النقاد إلى وصمة عار في جبيننا نحن الكاتبات»**[2]

وتضيف:«**أين المشكلة إن كان أدبي مصنفا تحت خانة النسائي؟شخصيا لا أرى أي مشكلة، لكن من لديهم عقدة الأنثى والنسائية وكل ما له علاقة بالمرأة هم الذين يرفضونه يريدون الأشياء مموهة، غير واضحة، ومغطاة بمفردات تخفي نتاج المرأة تحت أجنحة الرجال كما في الحياة، وهذا ما أجده منطقي.»**[3]

إن الإقرار بإبداع المرأة هو إثبات لذاتها في واقع حاول تغييبها بشكل كلي، ووضعُ سعى إلى ترسيخ أسس حكمت على المرأة بالتهميش والإقصاء، والمرأة عبر كتاباتها كما يرى **حسين المناصرة**: «**تسعى إلى أن تكون متمردة على الرؤى الذكورية وهيمنتهم على العالم، وعلى أساليبهم**

[1] : محمد معتصم:بناء الحكاية و الشخصية في الخطاب النسائي العربي، ص 24.

[2] :وفاء مليح:أنا أكتب إذن أنا موجودة، مقال ضمن كتاب"الكتابة النسائية التخييل والتلقي،ط1، أعمال ملتقى المرأة العربية والكتابة في دورته الخامسة بآسفي أيام 22-23-يوليو2005 منشورات اتحاد المغرب2006،ص202.

[3]:المرجع نفسه، ص202.

المألوفة والمهيمنة في كتاباتهم»[1]لإرساء كتابة خاصة بها، وإبراز صوتها، وتأكيد حضورها، كما أنها عبر هذه النماذج تثور على ذاتها المستكينة الخاضعة وعلى وضعها المزري .

إن المرأة كما ترى الروائية **وفاء مليح**:«**تكتب العلم والحياة بأنوثتها وبلغتها المؤنثة (...)اللغة المؤنثة هي تلك الهوية والخصوصية التي تبحث عنها منذ الأزل»**[2] وفي رأيها هي كتابة تختلف عن كتابة الرجل، وخطاب المرأة يمثل شكلا من أشكال الرفض والتمرد على المجتمع وتضيف بأن رفض المرأة للتصنيف الجنسي للإبداع، وامتلاك أدب المرأة خصائص معينة تختلف عما يكتبه الرجل يعود لسبب:«**أنها تضع دائما في ذهنها ما سيقوله الآخر/الرجل عن كتاباتها، هذا الإحساس الذي يرافقها في حالة الكتابة يجعلها تسعى سعيا حثيثا إلى تحقيق المساواة مع الرجل في كتابتها، فتنفصل عن ذاتها وعن كل خصوصية تميزها كذات أنثى وتميز رؤيتها لما تكتب فتأتي كتاباتها بدون ملامح»**[3]فهي تجد في أنوثتها وخصوصياتها التي تحاول أن تجسدها على الورق أمور يستهزئ بها الرجل ولا يقر بها، وهذا القلق هو الذي جعل أدبها يختفي تحت كتابات مسترجلة، لذلك يجب أن تكتب بلغة تشبه أنوثتها ولا تسترجل في كتاباتها.

تقوم كتابة المرأة أساسا وفق رؤيا رفض السائد وتفكيكه، وتدمير الخطاب التقليدي، ومن ثمة إعادة بناء خطاب بما يعيد للمرأة مكانتها في ظل الفعل الإبداعي الذي يختلف في تفاصيله عن أدب الرجل، فهن :«**يكتبن ليتخلصن من ثقل المعانات التي تراكمت عليهن عبر تفاصيل حياتهن في المجتمع الذكوري المهيمن عليهن، ومن ثم فإنهن كتبن ليمارسن التحدي والمقاومة والتمرد والتغيير»**[4]

---

[1] :حسين المناصرة:النسوية في الثقافة والإبداع، ص66.

[2] :وفاء مليح:أنا أكتب إذن أنا موجودة، ص202.

[3]: المرجع نفسه، ص201.

[4] :رفيف صيداوي: الكتابة وخطاب الذات، ص56.

ومن خلال هذه الآراء كلها تبرز إشكالية ضبط المصطلح داخل حقل الممارسة النقدية، إذ لم يأخذ تصورا مكتملا، كما أن طرح المصطلحات من قبل النقاد هو طرح في معظمه لا يستند إلى مبررات موضوعية علمية بل تحكمه في الأغلب مرجعيات إيديولوجية وخلفيات مسبقة جاهزة عن المرأة.

والمفهوم والمعنى العام لمصطلح الأدب النسائي والنسوي والأنثوي وجميع التسميات الأخرى كأدب الحريم، وأدب الأظافر الطويلة تصب كلها:«**في بوتقة واحدة هي الأدب الذي تنتجه المرأة، ودليل ذلك أن التسمية والإشكالية لم تظهر إلا مع ظهور المرأة على الساحة الأدبية وأصبح إنتاجها ظاهرة وحالة تثير الفضول، لأنها دخلت ساحة لم تألف حضورها وقد سيطر عليها الرجل زمنا، وإن كان قد كتب قبلها الرجل عن المرأة وأثار مواضيع تدافع عن قضاياها فإن الإشكالية إلى حد الساعة لا يزال السجال فيها مشحونا باختلاف الآراء حولها والتي تتأرجح بين مؤيد ومعارض لجميع التسميات في حد ذاتها انطلاقا من خلفيات متعددة**»[1] .

وارتأيت الأخذ بمصطلح الأدب النسائي (الرواية النسائية بالتحديد) وذلك لأن فيه حيادية ولا يحمل أية خلفية إيديولوجية قد ترفع أدبا وتحط من آخر (أدب المرأة/أدب الرجل) أو تلغي صفة الإبداع عن أحدهما أما مصطلح الأدب النسوي فهي لفظة مشحونة ومتوترة وتحمل انفعالا سلبيا يحيل إلى قضايا اجتماعية صارخة بمشاكل المرأة ومعاناتها التي لا تنتهي.

أما مصطلح الأنثوي فنجده أكثر ما يلتصق بالأدب المرتبط بأنوثة المرأة المقترنة بالجسد والجنس والجمال والعاطفة، وبالتالي يفرغه من كل قيمة إبداعية وجمالية، ومن جهة أخرى نجده يحيل مباشرة إلى الطرف الآخر المذكر، فهو يحمل خطابا يقوم على تعميق إشكالية المذكر والمؤنث، وترسيخ مزيد من الهوة الإيديولوجية بين الجنسين.

[1] :سعاد طويل:الرواية النسائية الجزائرية، بنيتها السردية وموضوعاتها، ص25.

3-نشأة الرواية النسائية العربية واتجاهاتها:

ا-نشأة الرواية النسائية العربية:

تطورت كتابة المرأة العربية كثيرا في أوائل القرن الحادي والعشرين وخرجت إلى آفاق العالمية بشكل يلفت الأنظار، ولم تعد أسيرة الصالونات الأدبية والثنائيات العاطفية النمطية كما كانت في أوائل القرن العشرين وترى الكاتبة **بثينة شعبان** في كتابها **مئة عام من الرواية النسائية العربية** أن:«**المخاوف من اتهام الروائيات العربيات بأنهن يطرحن قضايا ذات طابع سيري أو قضايا شخصية حول الحب والزواج والأطفال والأسرة وهي ليست ضمن اهتمامات الجمهور دفعت ببعض الروائيات العربيات إلى اختيار بطل ذكر بدلا من بطلة أنثى لرواياتهن ،لكي يضفن على رواياتهن خبرة اجتماعية أعمق وأوسع.**»[1]

تعد الرواية العربية بالمقاييس الفنية المعاصرة حديثة العهد، لم يمض عليها سوى قرن من الزمان، لكن الأبحاث التي تتناول ولادة الرواية العربية الحديثة تكشف أن المرأة العربية كان لها فضل الريادة وأسهمت قبل الرجل في ظهورها.

أولا -البدايات والتأسيس:

يرى الباحث **نزيه أبو نضال** في كتابه **تمرد الأنثى في رواية المرأة وبيلوغرافية الرواية النسوية العربية** (1885-2004):«**أن الخط البياني لهذه الرواية لا يتحرك بصورة متصلة ومتصاعدة سواء على مستوى القطر الواحد أو على مستوى مجموع الحركة الروائية النسائية العربية، فإذا كانت أول رواية وهي نتائج الأحوال قد صدرت عام 1885 بتوقيع (عائشة التيمورية)، في**

---

[1] :إياد نصار:إشكالية التمرد والوعي ونظرة الآخر،صحيفة الرأي الأردنية،الملحق الثقافي الأسبوعي ،22-01-2010 ،ص1.

مصر، فإن الرواية التالية ستصدر بعد ست سنوات ولكن هذه المرة بتوقيع (إليس البستاني) من لبنان، تليها عام 1893 رواية بهجة المخدرات (لفريدة عطية) من لبنان أيضا».[1]

كما نشرت:«**الروائية (زينب فواز) روايتها الأولى بعنوان حسن العواقب أو غادة الزهراء عام 1899 تلتها اللبنانية (لبيبة هاشم) التي أصدرت رواية عام 1904 بعنوان قلب الرجل، وكتبت (عفيفة كرم) رواية حملت عنوان (بديعة وفؤاد) وقد صدرت في نيويورك لأول مرة عام 1906 وهي في مجملها قصة حب تجري أحداثها على ظهر سفينة متجهة إلى الولايات المتحدة وتحمل مهاجرين لبنانيين وتطرح مسائل التخوف من الحياة في البلاد الجديدة وموقف المرأة من العصرنة وتحدي الهوية وعلاقة الشرق بالغرب، وكل ذلك حصل قبل أن ينشر (محمد حسين هيكل) روايته زينب**»[2]

وفي عام 1909 نشرت (**لبيبة ميخائيل صوايا**) من سوريا رواية (**حسناء من سالونيك**) وقد نشرتها متسلسلة على حلقات في جريدة عربية كانت تصدر في نيويورك آنذاك أما في العراق فقد صدرت أول رواية نسائية عام 1948 بتوقيع:«**مليحة إسحاق، ولكنها طبعت في لبنان، وعدا ذلك فحتى عام 1948 لم تصدر أي رواية نسائية عربية خارج مصر وبلاد الشام، باستثناء صدور رواية المغربية (مليكة الفاسي) عام 1938، و(جميلة دبيش) من الجزائر عام 1946 أو ما صدر في بالفرنسية في باريس، (لحلا معلوف) من لبنان وقوت القلوب الدمرداشية من مصر**»[3].

وقد بلغ عدد الروايات النسائية التي صدرت بين عامي 1885-1948م:«**ما مجموعه (54)رواية منها واحدة مغفل دار نشرها، أي أقل من رواية واحدة كل عام، طبع منها في**

---

[1] :نزيه أبو نضال:تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية، ص269.

[2] : المرجع نفسه، ص2.

[3] : نزيه أبو نضال:تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية، ص270

القاهرة (32) رواية مما يكشف حجم الدور المركزي لمصر آنذاك، وكذلك بالنسبة للبنان حيث طبع فيها (6) روايات، وباريس (8) ونيويورك (3)، ورواية واحدة في كل من دمشق والمغرب والجزائر وبرلين»[1]

ثانيا-البناء:

هذه البدايات الروائية المتعثرة والمتناثرة:«**اقتصرت على مصر ولبنان، ولكنها لم تلبث بعد عام 1948 أن انتظمت واتسعت نسبيا..فأصدرت (سلمى الحفار الكزبري)عام 1949 من دمشق يوميات هالة وفي نفس العام أصدرت (فتاة بغداد ليلة الحياة) ثم تبعتها برواية ثانية بعنوان (بريد القدر) عام 1950، وفي دمشق أصدرت (وداد سكاكيني) في نفس العام (1950) روايتها الأولى (أروى بنت الخطوب) ثم أتبعتها بـ (الحب الحرام) عام1952»**[2]

ومن العراق أصدرت (**حربية محمد**) عام 1953 (**جريمة رجل**) وبعدها بعام واحد أصدرت (**من الجاني ؟**) ثم أصدرت العراقية (**ناجية حمدي**) روايتها **4 نساء** عام 1955، ومن المغرب تطل علينا (**آمنة اللوة**)بروايتها (**الملكة خناثة**) عام 1954 .

بعد ذلك يتسع مدى الرواية النسوية..ففي لبنان:«**فجرت (ليلى بعلبكي)، عام 1955، قنبلتها الروائية أنا أحيا، وفي نفس العام تصدر روايتان عن النكبة الفلسطينية:في الأردن تصدر (مريم مشعل) فتاة النكبة ومن دمشق تصدر (هدى حنا) صوت اللاجئ ومن سوريا تفجر (كوليت خوري) رواتها أيام معه عام 1959 ولكنها تطبعها في بيروت.»**[3]

---

[1] : نزيه أبو نضال:تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية، ص270.

[2] :المرجع نفسه، ص270.

[3] : المرجع نفسه،ص 271.

وفي الجزائر بدأت (**آسيا جبار**) إصداراتها الروائية ولكن بالفرنسية (العطش 1957) ثم (النافذة والصبر عام 1959) وتكتب (**هيام نويلاتي**) من سوريا روايتها (في الليل) ومنذ بداية الستينيات تواصل سوريا بقوة دخولها على خط الرواية النسوية العربية الذي بقي لفترة طويلة حكرا على مصر ولبنان تقريبا فحتى العام 1967 نقرأ تباعا للروائيات (ليلى اليافي،1960)و(أميرة حسني 1961،1962)،(وكوليت خوري 1963)، و(جورجيت حنوش 1961،1964)و(أنعام مسالمة 1963)، و(حياة بيطار 1964)،و(سلمى الحفار الكزبري 1965)، و(قمر كيلاني 1965)،و(هدى جاد 1965)، و(سلوى الملوحي،1967،1966).

وفي هذه الفترة كذلك نقرأ من السعودية (**لسميرة الخاشقجي**1962)، ومن العراق نقرأ (**لديزي الأمير**1964)، و(**للطيفة عبد الحسين** 1966)، و(**للطيفة الديوني** 1967)،كما نقرأ من المغرب (**لفاطمة الراوي** عام 1967).

أما في مصر فيتواصل الإنتاج النسائي في هذه الفترة (1949–1967) مع أسماء هامة:(**بنت الشاطئ وأمينة السعيد وأندريه شديد، وسنية قراعة وصوفي عبد الله ولطيفة الزيات ونوال السعداوي ودرية رستم وجاذبية صدقي**).

ومن لبنان(**هند سلامة وليلى بعلبكي ونور سلمان وإميلي نصر الله وليلى عسيران**). وبهذا يكون قد بلغ مجموع الإنتاج الروائي الذي صدر في الفترة من (1948–1973) ما مجموعه (131) رواية وبمعدل(65) رواية سنويا. أي أن ما صدر في أقل من (20) سنة يزيد بأكثر من ضعفين ونصف عما صدر في (63) سنة.

ثالثا–الانطلاق:ومثل هذا التصاعد الملحوظ كما ونوعا يبدو أكثر وضوحا في الفترة من(1968إلى1973) حيث شهدت هذه السنوات الخمس فقط صدور (89) رواية، أي بمعدل 15 رواية تقريبا في العام الواحد.

رابعا: تمتد هذه الفترة من (1974-1991) وقد:«**بلغ عدد ما صدر من روايات خلال 17 سنة 386 رواية غطت بكثافة ملحوظة مختلف أقطار الوطن العربي، ومثلت الانطلاقة الحقيقية الشاملة للرواية النسائية العربية ..حيث قفز المعدل السنوي لصدور الروايات إلى 21.5 رواية**»[1]

خامسا:لقد بلغ ما حققته المرأة منذ 1992 وصولا إلى 2003 يفوق ما أنجزته في عشرات السنين، وخاصة في مجال الرواية حيث بلغ ما أنتجته خلال 11 سنة فقط 873 رواية ليصل المعدل السنوي إلى 13.5 رواية.

ويعد عام (1995) هو عام الذروة، حيث بلغ 52 رواية، وهو ما يساوي تقريبا كل ما صدر من روايات منذ (1885 إلى 1948)، أي خلال 64 سنة.

-الجدول التالي يبين مراحل تطور الرواية النسائية العربية (1985-2003)

المراحل	من1885 إلى1948	من1949 إلى1967	من 1968 إلى1973	من1974 إلى1991	من1992 إلى2003	المجموع
العدد	54	131	85	386	372	*1028
النسبة	5.25	12.74	8.62	37.54	36.18	% 100
السنوات	64	19	6	18	12	119
كتاب سنويا	0.84	6.8	14.8	21.4	31.5	

*هذا الرقم تنقصه الروايات المغفل تاريخ نشرها وعددها 90، والمجموع الكلي 1118 رواية[2].

[1] :نزيه أبو نضال:تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية، ص272.

[2] :نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية، ص273.

التوزيع الجغرافي:

نلاحظ من خلال هذه الدراسة أن الرواية النسائية اللبنانية والمصرية كانت أسبق في الظهور على الساحة الأدبية من نظيرتها الرواية المغربية وذلك يرجع لعدة عوامل ساعدت الأولى (لبنان–مصر) على الانتشار والذيوع بينما لم تتوفر لنظيرتها الرواية المغربية(تونس–الجزائر–المغرب)وكان أهم هذه العوامل: ظروف الاستعمار الذي عاشته الدول المغربية واهتمام المرأة بالنضال إلى جانب الرجل واهتمام الصحافة بقضية التحرر ونشر الوعي، إضافة إلى عدم توفر الطباعة ودور النشر الذي لعب دورا هاما في ظهور هذه الكتابة كما شجع الكثير من الكاتبات العربيات على الخوض فيها .

الطباعة ودور النشر: احتلت المطبعة ودار النشر دورا مركزيا هاما في نشر الكتاب العربي وتشجيع إنتاجه، ومن هنا ربما لاحظنا هذا الدور المتميز لمصر ولبنان اللتين شهدتا منذ وقت مبكر ظهور المطبعة، هذا بالطبع بالإضافة مع العوامل الأخرى كالحملة الفرنسية والإرساليات الأجنبية..الخ .

ولا شك أن وجود المطبعة ودار النشر وحركة الترجمة عن الآداب الأخرى قد أتاح فرصة كبيرة للإطلاع على الرواية العالمية، ومن ثمة النسج على منوالها .

ومن هنا ظلت بيروت ولسنوات قريبة أكبر مركز عربي لطباعة الكتاب، وفي كثير من الأحيان للكتّاب والكاتبات من خارج لبنان، ويلي لبنان دور مصر في هذا المجال.

ب–اتجاهات الرواية النسائية العربية:

إن الرواية النسائية تتحرك بحرية تامة في جميع الحقول والاتجاهات التي اشتغلت عليها الرواية الذكورية غير أن هناك ثلاث اتجاهات ركزت عليهم الرواية النسائية :

ب-ا-الكتابة الروائية التاريخية: التي تبتعد المرأة فيها كثيرا عما هو خاص ونسائي إلا بإيحاءات غير مباشرة، وهذه الظاهرة نجدها بوضوح لدى الكاتبات الرائدات، وبما يشبه كتابات جرجي زيدان ويبدو ذلك واضحا من عناوين الروايات المبكرة :

(**الملك كورش لزينب فواز**) و(**حسناء سالونيك للبيبة صوايا**) و(**يوميات وصيفة مصرية لزينب محمد**) و هي من (7) أجزاء، ومعظم روايات **عفيفة كرم** مثل :(**محمد علي الكبير و كليوباترة**)و (**بين عرشين لفريدة عطية**) و**نفرتيتي** و(**ست الملك الفاطمية لسنية قراعة**) (**ورجعة فرعون لبنت الشاطئ**) و(**أروى بنت الخطوب لوداد سكاكيني**) ...الخ وصولا إلى روايات (**رضوى عاشور**) التاريخية: (**ثلاثية غرناطة ومريمة والرحيل ثم سراج**) وكذلك رواية (**زهرة عمر الخروج من سو سروقة**)..إلى (**نفرتيتي وحلم فرعون لأندريه شديد**) و(**شجرة الفهود و تقاسيم الحياة لسميحة خريس**)، وإن كانت تتناول التاريخ القريب .

ب-ب-**الكتابة على شكل السيرة الروائية:**

في مقابل هذا الاستغراق الموضوعي في الكتابة التاريخية، نجد:«**في المقابل نوعا من الكتابة الروائية الأقرب إلى المذكرات أو السير الشخصية مع تغيرات طفيفة على بعض الأسماء، ولعل بعض عناوين هذه الروايات تظهر مضمونها واهتماماتها منها: اعترافات امرأة مسترجلة، (سعاد زهير)، مذكرات طبيبة (لنوال السعداوي)، مذكرات مُدرِسَة (لعواطف عبد الجليل)، مذكرات زائفة (لفتيحة البائع)، قصة مطلقة (لخولة القزويني)، من يوميات مدرسة حرة (لزهور ونيسي)، اعترافات امرأة فاشلة (لصبيحة عنداني)، مذكرات في سجن النساء (لنوال السعداوي) ...الخ**»[1]

[1] : نزيه أبو نضال:تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية، ص275.

وبالطبع فإلى جانب هذه العناوين الواضحة فإن العديد من مضامين وموضوعات الرواية النسائية تحمل هذا الطابع الشخصي المباشر القريب إلى السير الذاتية أو المذكرات أو الاعترافات أو اليوميات...الخ بالتأكيد أن الرواية تحمل شيئا من صاحبها، ولكنه يبدو أكثر بروزا في الرواية النسائية.

وفي نفس هذا الاتجاه نجد عناوين تعبر عن:«**البوح العاطفي والتعبير الوجداني المباشر مثل: دموع التوبة، وخذني بين ذراعيك، ولن أبكي يا أمي، وسأمر على الأحزان، ووداع مع الأصيل، وهاربة من القدر،....الخ**»[1]

ب-ج-الكتابة النسائية وخصوصية الاختلاف:

شهدت الرواية النسائية العربية تطور تقنيات السرد وأساليبه، وتطوير الجملة القصصية والروائية، والتمايز بينهما، وخلق المشاهد والانطباعات وتقنيات الوصف وربطه بالشخصيات والحالات النفسية المختلفة، والتوغل في توظيف مختلف أنواع الزمن، والانتقال بين صيغه المختلفة، وتوظيف تقنيات علم النفس والتحليل النفسي، وإدخال تقنيات الإعلام المرئي والمسموع المختلفة في بنية الرواية، والاختلاف في الطرح لموضوعات الاحتفاء بالجسد وتشظي الهوية بفعل انعكاسات الحرب وما ترتب عليها من نتائج كارثية على المستوى الفردي/الخاص، والمجتمعي/العام وغيرها من الأساليب الفنية المختلفة التي انتقلت بالرواية من التقسيم الثلاثي التقليدي من بداية وعقدة ونهاية إلى مستويات متعددة للحدث زمنيا ومكانياً وذات أزمات مختلفة ونهايات مفتوحة، وخلق أجواء غامضة تناسب انقطاع السرد وحركته باتجاهات مختلفة وبأصوات متعددة للراوي ،فضلا عن أنها قدمت موضوعات المقموع والمسكوت عنه، وأعادت مساءلة التاريخ .

لقد حدث تحول في نظرة الروائية العربية للرجل، فبعد أن كانت تنظر إليه أنه العدو في مجتمع ذكوري هو المسيطر فيه، والصور المرادفة لذلك مثل المنافس والمضطهِد، أصبحت تنظر إليه على أنه ضحية مثلها يطيع بشكل أعمى تقاليد ومتوارثات اجتماعية بالية عمرها قرون. وفي هذا المجال تشير الكاتبة **زهور كرام** إلى الروايات التي عكست تمرد الروائية العربية، وإصرارها على تحطيم القيود

---

[1] : نزيه أبو نضال:تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية، ص 276.

المفروضة عليها وتحرير النظرة اتجاهها من عبء التقاليد الاجتماعية والدينية فتجعل:«**رواية الأديبة اللبنانية ليلى بعلبكي "أنا أحيا" الصادرة سنة 1958 انطلاقا من التصريح المباشر بالضمير الأنثوي الذي يعبر علانية عن حقه في القول والكتابة والحياة الشيء الذي يعني محاولة لخرق المتعارف عليه فيما يخص الذات الصانعة للكتابة تاريخيا (الرجل) والذات الحاضرة موضوعا في الكتابة(المرأة)، وانتقال المرأة من موضوع إلى ذات، أي من منظور إليها إلى فاعل في المعرفة السائدة ومنتج لصيغ جديدة للمفاهيم المتداولة**»[1]

وقد عبرت عن خرق:«**هذا الإيقاع مجموعة من الكاتبات مثل الأديبة السورية كوليت خوري في "أيام معه" 1959 إذ تقر في الإهداء الذي صدرت به "أيام معه" (سأهب حياتي للحرف سأجعل منه إلهي ورفيقي وعبدي فآمره ساجدة، وأعبده سيدة وأشكو إليه همومي كإنسان حبيب) كما أكدت بدورها ضمير "الأنا"علنا في عنوان مجموعة قصصية "أنا والمدى" 1962 والتي تتضمن نصا قصصيا يحمل عنوان "يأأنا"**»[2]وكانت المرأة تحاول جاهدة في هذه الفترة أن تتعامل مع قضيتها (فقدان الهوية المستقلة)من خلال محاولة تجاوز شرط الأنثى الذي تم حصرها فيه، وقد عبرت كل من ليلى بعلبكي وكوليت خوري عن ذلك، يقول الناقد جورج طرابيشي:«**أو ليس مما يستدعي الانتباه أن تبدأ الصفحة الأولى من أول رواية نسائية عربية بهذا المقطع:فكرت وأنا اجتاز الرصيف، بين بيتنا ومحطة الترام، لمن الشعر الدافئ المنثور على كتفي؟ أليس هو لي،كما لكل حي شعره يتصرف به كما يحلو له؟ ألست حرة في أن أسخط على هذا الشعر الذي يلفت إليه الأنظار حتى أمسى وجودي سببا من وجوده**»[3] وهو نفس الإحساس الذي تعبر عنه البطلة ريم في رواية "أيام معه":«**تقرر أن تقصه لأنها تشعر أنه ينافسها ويزاحمها في حب زياد، إنها لا تريد أن يراها زياد من خلال شعرها، بل تريد أن يراها كما هي إنسان**»[4]أو ما عبرت عنه الكاتبة المصرية (لطيفة الزيات) في روايتها الباب المفتوح 1960 حيث:«**تنتقل الشخصية ليلى**

---

[1] :زهور كرام :السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، ط1، النشر والتوزيع المدارس 10زنقة جون بوان –الدار البيضاء –المغرب ،2004، ص53.

[2] : المرجع نفسه، ص 53.

[3] :جورج طرابيشي: الاستلاب في الرواية النسائية العربية ،مجلة الآداب ،العدد الثالث،مارس 1963،ص 44.

[4] :زهور كرام: السرد النسائي العربي، ص53.

من الفضاء المغلق(البيت) إلى الفضاء المفتوح (الجامعة) ثم إلى الفعل الجماعي من خلال المشاركة في التظاهرات ضد الانجليز، أو ما شخصته الكاتبة اللبنانية نور سلمان في روايتها التي حملت عنوانا مثيرا "وضحكت" وذلك في أواسط الستينات لتؤكد ضميرها ولتعلنه بكل جرأة انطلاقا من العنوان،كما عبرت التجربة الإبداعية الجزائرية عن إحساس المرأة بضميرها والإعلان عنه صراحة من خلال رواية آسيا جبار العطش بالفرنسية 1957 حيث الكتابة عن جسد المرأة وكما يتضح من مجمل عناوين كتابات هذه المرحلة أنها تركز في الغالب على شيئين اثنين:من جهة ضمير المرأة باعتباره فاعلا في الفكر والحلم والأحاسيس، ومن جهة ثانية استشراف المستقبل كأفق لاستثمار مكتسبات حركية ضمير المرأة»[1]

تعد الكتابة العربية النسائية، وبالذات القصة والرواية والسيرة الذاتية الأدبية، تعبيراً عن رغبة المرأة العربية في فتح حوار حول قضايا المرأة في المجتمع العربي ودعوة الآخرين للحوار حولها وعن سعيها للتغيير الاجتماعي وحشد التعاطف أو التفهم له وتبرير أسبابه لدفع السؤال المعرفي نحو تأمل الكتابة عند المرأة وفق مشروعية الاختلاف خاصة مع الثمانينات، حيث بداية الانشغال بقضية المرأة انطلاقا من إنتاجها الرمزي الذي يأخذ أشكالا متعددة مما جعل النقد العربي الحديث يتداول هذا الانشغال وفق مصطلحات عديدة قد تلتقي حول مفهومي:"الكتابة النسائية" و"الإبداع النسائي".

وترى الكاتبة يمنى العيد أن المرأة في كتابتها الإبداعية لا تكتب ضد الرجل:«**بل تكتب ضد إيديولوجيا السلطة الذكورية فـ(النسائي) في الخطاب الأدبي العربي، يضمر معنى الدفاع عن الأنا الأنثوية بما هي ذات لها هويتها المجتمعية والإنسانية، ومن موقع الندية، يواجه (النسائي) لا الرجل بصفته الإنسانية، بل آخر هو تاريخيا قامع ومتسلط**»[2]وهي بهذا تبرر ظهور ضمير الأنا الذي ظهر في الروايات النسائية بداية برواية **ليلى بعلبكي** (أنا أحيا)1956،وبهذا فخطاب المرأة ليس خطابا مضادا إلا بقدر ما:«**فسح المجال لحضور كتابتها مشاركة، وليست إلغاء لطرف**

---

[1] : زهور كرام: السرد النسائي العربي، ص 54.

[2] :يمنى العيد:الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، ط1، دار الفرابي، بيروت، 2011، ص146.

آخر.مشاركة من منظورها في المنطوق والمكتوب وصنع الحياة»[1] ومن هذا المنطلق فإن المرأة في كتابتها الإبداعية لها منظور خاص في الحياة والزمن والسرد واللغة يختلف عن منظور الرجل وهذا ما يؤكد خصوصية الكتابة عندها، وسنحاول قدر المستطاع إثبات هذه الخصوصية في الجانب التطبيقي من خلال جمالية المغامرة الروائية لدى غادة السمان(الرواية المستحيلة فسيفساء دمشقية)التي هي أنموذج الدراسة والتطبيق.

[1] : يمنى العيد:الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، ص146.

الفصل الثاني

خصوصية اللغة والأسلوب في الرواية المستحيلة

1-قراءة في المدونة وإشكالية تجنيس الرواية المستحيلة:

ا-قراءة في المدونة«فسيفساء دمشقية لغادة السمان»

ب- إشكالية تجنيس الرواية المستحيلة

2-خصوصية اللغة والأسلوب في الرواية المستحيلة:

ا-خصوصية اللغة في الرواية المستحيلة.

ب- خصوصية الأسلوب في الرواية المستحيلة.

1) قراءة في المدونة وإشكالية تجنيس الرواية المستحيلة:

أ) قراءة في المدونة«فسيفساء دمشقية لغادة السمان»[1]:

في البداية يطل علينا المحامي أمجد الخيال في حفل تأبين لزوجته هند التي ماتت إثر تعسر ولادتها بالتوأمين اللذين توفيا بعدها مباشرة، مخلفة وراءها ابنتها زين/زنوبيا بطلة الرواية، والذكريات الجميلة معها، وقد أحدث موتها المفاجئ شرخا في حياته الاجتماعية والنفسية والعاطفية، فشبحها يرافقه داخل البيت الكبير وخارجه ويقع البيت الكبير في حي شعبي في زقاق الياسمين بدمشق، حيث كانت تعيش معه ومع أهله.

وفي هذا البيت الذي يضم أجيالا مختلفة ومتناقضة في الفكر والسلوك والرؤى تفتحت عينا زين حيث جدتها وعمتاها (بوران وماوية) وعمها (عبد الفتاح) وزوجته (فلك) وأولاد وبنات عمها وعمتيها، وقد تولت الجدة تربيتها ورعايتها.

ومع حلول فصل الربيع نجد العائلة وقد انطلقت:«**بسيران عائلي إلى ضفاف بردى بما يحمل معه من حبور وسرور وحديث القيل والقال، فنتعرف إلى ما تخبئه البيوت من أسرار**»[2] حيث تضيء جانبا من حياة كل الشخصيات المشاركة في ذلك السيران ومن حولها، كما تتوقف في كثير من الأحيان وتروي لنا نبذة عن حياة كل شخصية مشاركة في روايتها.

---

[1] غادة السمان:أديبة وروائية سورية ولدت سنة1942م في قرية الشامية القريبة من دمشق، والدها أحمد السمان وأمها سلمى رويحة، التحقت بكلية الآداب في جامعة دمشق قسم الأدب الانجليزي وتخرجت منها سنة 1964م، نالت شهادة الماجستير في الأدب اللامعقول عن الجامعة الأمريكية سنة1966م، تحمل الجنسيتين السورية واللبنانية، تزوجت سنة 1970م من الدكتور بشير الداعوق، غادرت غادة إلى باريس واستقرت هناك سنة1976م بعد اندلا ع الحرب الأهلية في لبنان، أهم مؤلفاتها عيناك قدري، لا بحر في بيروت، ليل الغرباء، كوابيس بيروت، أعلنت عليك الحب، الرواية المستحيلة فسيفساء دمشقية، ...الخ، لا تزال على قيد الحياة إلى الآن.

[2] :غادة السمان:الرواية المستحيلة فسيفساء دمشقية،ط1،منشورات غادة السمان،بيروت1997،ص14.

ثم نتعرف إلى زين الطفلة الفضولية وهي تحاول اكتشاف العالم من حولها،فتبدو طفلة مشاكسة ضعيفة دقيقة الملاحظة حساسة وخجولة، تثير الكثير من أسئلة فيها نوع من الدعابة والخفة والذكاء والفضول، ونراها تكبر يوما بعد يوم في هذا البيت المسكون بأشباح والأموات فكانت دائما تحلم بأمها، ولا تفرق بين الحلم واليقظة وكان أبوها يصاحبها في أوقات فراغه وضيقه في زيارات إلى أصدقائه، ويعلمها كيف تروض نفسها، ويشجعها على التحصيل العلمي.

وكثيرا ما تنقلنا إلى عالم من الأحلام والمغامرات، فنراها تطارد كوابيسها، وتعيش في أحلام يقظتها مع أبطال الروايات والقصص التي تطالعها منذ صغرها، وقد بدأت تخط أحلامها وكوابيسها على الورق خجلا من أن ترويها لأحد، وتخفيها تحت وسادتها.

وتمضي أحداث البيت الكبير، حيث تتزوج الخادمة جهينة من **عيدو** ابن الجيران وتطلق العمة **ماوية،** وتتزوج **فيحاء** من شاب قروي، ويمرض العم **عبد الفتاح** مرضا نفسيا وتصاب **زين** بصدمة عصبية جراء رؤيتها لمشهد سقوط ابنة الجيران من السطح ومن الملاحظ أن هناك حدثين قد غيرا مستوى الوعي لدى بعض الشخصيات، وهما وفاة **هند** وزواج **فيحاء** ممن تريده، فقد أصبحت البنات يطالبن بحقهن في التعليم والعمل أيضا، وفي خضم هذه الأحداث تقوم الكاتبة بالحديث عن الوضع السياسي وتغيراته وحقائق رجال السلطة الخفية، واستلام الضباط الأحرار الحكم، كما بينت الحركة الثقافية والتراث الشعبي لدمشق في تلك الآونة.

«**تمر الأيام وينتقل أمجد بصحبة أمه وزين إلى البيت الجديد في ساحة المدفع بعد أن تخلى عن غرفته في البيت الكبير لأبي عامر الذي هاجر مع أسرته للتأقلم مع الوضع الجديد، إلا أنهم يفتقدون البيت الكبير.**»[1]وما إن تنتهي من الامتحانات حتى تبدأ برحلة الكشف عن حقيقة أمها فتقلب في الرسائل والمذكرات والأوراق التي احتفظ بها أمجد في درج مكتبته وتنهال

[1] :غادة السمان:الرواية المستحيلة فسيفساء دمشقية، ص153.

بالأسئلة على كل من كانت له أدنى صلة بأمها، فتكشف عن جانب من هذا الماضي، كما أنها عثرت بين الأوراق على مسودة رواية كتبتها أمها فقررت زين نشرها وكان لها ذلك.

وفي النهاية تتعرض زين لطلقات من باروده صيد، قد سددها إليها أحد أبناء عمها وأصابها من الخلف لردعها عن الكتابة والسير على منوال أمها، فذلك يسيء إلى سمعة العائلة إلا أنها تواجه الموقف بشجاعة، ويتم إنقاذها دون أن تبوح بحقيقة الأمر لأحد وفي موقف آخر تتعرض لحادث في الطائرة الشراعية التي لم تتعلم قيادتها بعد وهي بصحبة الربان، حيث انتابته أزمة قلبية مفاجئة، ولا مفر من قيادة الطائرة بنفسها والهبوط بها وذلك بصعوبة بالغة، وقد فخر الجميع بشجاعتها، وهنا تنتهي أحداث الرواية.

ب)إشكالية تجنيس الرواية المستحيلة:

تعد السيرة الذاتية فنا أدبيا قائما بذاته كغيره من الأجناس الأدبية، والسيرة الذاتية لها عناصرها التي تميزها كفن أدبي، والتي يجب على أي كاتب أن يلتزم بها أثناء كتابته لسيرته، لأن نجاح أي سيرة وارتقائها إلى مستوى الكمال الفني مرهون بمدى التزام الكاتب بهذه العناصر.

ويعد فيليب لوجون من السباقين الذين سعوا إلى وضع بيان هذه العناصر، وقد حصرها في الميثاق أو العقد الذي يبرمه الكاتب مع القارئ ويعترف فيه له بأن النص الذي بين يديه هو سيرة ذاتية، وبذلك يضمن للقارئ عدم وقوعه في إشكالية التجنيس.

وقد تكون أحيانا الرواية النسائية هي قناع للسيرة الذاتية، تعتمد على:«**البوح بحميمية الذات وأسرارها، فمن هذا العالم الداخلي للذات، تنظم المرأة المبدعة مادة حكايتها، وتنجز برنامجها السردي على إيقاعه، مع الاعتماد على الاستبطان والتمثل لموطن الوجع لديها. فكتابتها نبض للقلب وانفتاح على الداخل بدون تهميش الأحداث المباشرة، والوقائع اليومية**

التي تخضع لمعيار التماثل والتطابق مع عالمها النفسي»[1]إن دخول هذه المنطقة دونه صعاب ومحاذير؛ ذلك أن الثقافة العربية لا تكاد تقارب هذا الجنس الأدبي إلا على الندرة، وعلى الرغم من أن كثير من الذكور قد سطروا سيرتهم الذاتية فإن قراءتها تؤكد أنها سيرة منتقاة على معنى أن المضمر فيها أكثر من المصرح به،وإذا كان مع السيرة الذكورية (طه حسين **الأيام**)، فإن الصعاب تتشابك والمحاذير تتصاعد إذا أقدمت الأنثى على كتابة سيرتها الذاتية، وكل ما تسمح به الثقافة أن يقرأها، أي أنها تهرب بعضا من سيرتها الذاتية في أعطاف روايتها، فتنتشر ذاتها أثناء السرد وتتوزع على الشخصيات.

لذلك نفتقد في مدوناتنا السيرة الذاتية النسائية إلا على الندرة، يقابلها كثرة على مستوى السيرة الذاتية الذكورية، وقد واجهت رفضا جماعيا من المجتمع والثقافة على السواء وموقف الثقافة من السيرة بشكل عام، والسيرة النسائية بشكل خاص، يرجع:«**إلى أنها يمكن أن تخترق سقف المحرمات، فتطرح من الوقائع والقضايا ما لا يصح طرحه، وتقدم كثيرا من ظواهر السلوك الخاص الذي ينظر إليه المجتمع بوصفه من المحرمات، وتفصح عن المكونات النفسية والعقلية التي يجب أن تظل طي الكتمان، وربما كشفت لنا السيرة الذاتية عما هو أبعد من ذات الكاتبة؛ فتعطي لسيرتها الذاتية بعدا اجتماعيا وتاريخيا، أو تشهد على مجمل العلاقات في لحظة تاريخية ما، وتسجل شهادتها على مؤسسات المجتمع، بدءا من العائلة، فالمحيط والمدرسة ومؤسسات الحب والزواج وملامح أساسية في تعيين هوية الجماعة ذاتها وهذا يعني أن السيرة الذاتية النسائية ستكشف لنا عما هو أبعد من ذات الكاتبة و(أناها)، بل إن أناها ستصبح معبر إلى ذات الجماعة.**»[2]

---

[1] :الأخضر بن السائح:سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، ص54.

[2] :رشا ناصر العلي:الأبعاد الثقافية للسرديات النسوية المعاصرة في الوطن العربي(1990-2005) رسالة دكتوراه، جامعة عين شمس، القاهرة، 2005م ،ص161.

وبالرجوع إلى الرواية نموذج الدراسة والتطبيق(فسيفساء دمشقية)،إذ لم تحمل هذه الرواية على غلافها مصطلح سيرة ذاتية ولم تعتمد على العهد الذي نادى به **فيليب لوجون**، ولكن تقسيم غادة لعنوان روايتها إلى وحدتين(الرواية المستحيلة فسيفساء دمشقية) تخلو من أي رابط يربط بينهما، كأن نقول مثلا(الرواية المستحيلة هي فسيفساء دمشقية) مما يوحي بانفصال هذين الجزأين عن بعضهما، وإذا تأملنا الجزء الأول من العنوان الخاص بروايتها نجد عبارة (الرواية المستحيلة) قد وضعت لتحديد لجنس النص الأدبي، لكن الكاتبة قيدت كلمة (الرواية) بصفة (المستحيلة) وهو ما يعني أنها تنفي هذا الانتماء بطريقة غير مباشرة، فهي تريد أن تبين للقارئ استحالة انتماء النص الذي بين يديه إلى التحديد الذي وضعته على غلاف كتابها، وهي بذلك توحي بقلقها حيال انتماء نصها إلى جنس الرواية، لأنها قدمت في هذا النص حقائق أقرب إلى السيرة الذاتية منها إلى الرواية، بالرغم من أن الخيال قد تخللها في جل صفحاتها.

وغادة السمان لم تكتف بالعنوان فقط من أجل عقدها لميثاقها الضمني غير المباشر بل إننا نجدها قد بثت أجزاء من هذا الميثاق في مواضع أخرى، ففي التمهيد مثلا نجدها أوردت قولا لأنانيس نين مفاده:«**أحلامي هي حياتي الحقيقية**»[1]

وهي توحي للقارئ بأن أحداث روايتها منتقاة بالدرجة الأولى، وهو ما اعترفت به في الصفحات الأخيرة من روايتها إذ تقول:«**ها أنا للمرة الأولى في حياتي أسطر مذكراتي بضمير المتكلم وأتحدث عن نفسي فيها وأنا أعرف أنني أتحدث عن نفسي، ولا أخاف أنا أيضا من كوني أقترف ذلك.**»[2]

---

[1] :غادة السمان:الرواية المستحيلة فسيفساء دمشقية، ص6.

[2] : المصدر نفسه، ص487.

وبهذا نستطيع مبدئيا أن نؤكد أن هذا النص السردي **لغادة السمان** سيرة روائية تحمل في طياتها تاريخا لحياة كاتبتها منذ طفولتها وحتى شبابها وخصوصا حين تذكر أسماء لأعلام البشر والأمكنة في سورية، ولاسيما في دمشق؛ وإن استعارت أسماء غير حقيقية لأسرتها.وتعد الرواية سيرة روائية لأنها تفتقد العناصر المكونة للسير الذاتية التي حددها فيليب لوجون[1] وبتطبيق هذا على الرواية أنموذج الدراسة نجدها تفتقد للميثاق كما بينا سابقا وتفتقد للتطابق بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسية، فنص **غادة** قد خلا من ميثاق صريح، ابتدعت فيه **غادة** راويا يسرد لنا الأحداث المرتبطة بالبطلة زين وهي الشخصية الرئيسية التي نسجت حولها خيوط النص، وهو ما يجعلنا نبحث مواطن تداخل بين المؤلف والسارد والشخصية، **فغادة** وضعت اسمها على غلاف روايتها، ولم تورد عبارة صريحة داخلها تبين وتؤكد لنا التطابق بين الأقطاب الثلاثة، لكن هناك عبارات موجودة في النص توحي لنا بوجود هذا التطابق، تقول **غادة السمان**:«**إنني خرساء حين يتعلق الأمر بصوت قلبي، وربما من أجل ذلك ألجأ إلى الكتابة**»[2] وهو ما يبين لنا أن النص لا يخلو من عناصر التجربة الذاتية للكاتبة وخصوصا عندما يتصدر الخطاب بضمير الأنا، وتشير في موضع آخر إلى تلك العلاقة التي تربطها بفسيفسائها:«**أريد أن أترك قلبي كله في هذا الكتاب.**»[3]والسارد ظهر من خلال الرواية ملما بكل الأحداث، مطلعا على دقائق الأمور قادرا على الوصف والتحليل، مستنبطا دواخل الشخصيات، وهذا ما يوحي بعلاقة الراوي بالمكان والزمان والشخوص والأحداث.

والرواية تحكي قصة صبية تدعى **زين،** فقدت أمها وهي في سن جد مبكرة، ولا تتذكر أيا من ملامحها، ولا أي شيء عنها سوى أنها بعد موتها دفنت في اللاذقية، وبعدها عاشت زين بعد موت

---

[1] :راجع مبادئ السيرة:1:الميثاق،2:العقد،3:التطابق بين المؤلف، والسارد والشخصية،4:إلتزام الحقيقة التاريخية،4:الصراع،5:بيان الدوافع.

[2] :غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص493.

[3] :المصدر نفسه، ص6.

أمها هند في بيت جدها الكبير مع جدتها حياة وعمتيها بوران وماوية وعمها عبد الفتاح، كانت زين محبة لجدتها التي تولت رعايتها مع أبيها منذ صغرها.

ومعروف أن **غادة السمان** فقدت أمها **سلمى رويحة** وهي طفلة صغيرة قبل أن تعيها، وتربت في كنف جدتها لأبيها في بيتهم الشامي القديم، وهي لا تذكر عن أمها شيئا، وسلمى رويحة تعمل مدرّسة للغة الفرنسية، وبهذا نلاحظ عدم التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية والاختفاء وراء اسم مستعار أو اسم مذكر وهذا ما تؤكده **زهور كرام** حين تقول:«**تتقدم الكاتبة إذن مقنعة، مستورة تلعب دور الإخفاء في مجال الإبداع حتى لا تربك العقلية السائدة وتخرق الذهنية المحافظة**»[1]وهذا ما دفع الأديبة غادة السمان للاختفاء وراء اسم مستعار في الرواية حيث أعطت لنفسها اسم **زين** وغيرت حتى أسماء عائلتها، كما جعلت تسرد نصها على لسان أبيها أي بالأنا الذكوري وذلك لتستنطقه من خلال السرد وتجعله يعترف بأخطائه التي شاركه فيها المجتمع والثقافة وكان أسوء نتائجها هو الموت، وعلى القارئ أن يستوعب ويتذكر ويعرف هوية وشخصية كل اسم، كي يظل متابعا لأحداث القصة، ويستطيع أن يفهم عالم غادة السمان الروائي والذاتي.

2) خصوصية اللغة والأسلوب في الرواية المستحيلة:

اللغة مرآة المجتمع، والمرأة نصف المجتمع، فهل كانت اللغة مرآة للمرأة وهل أنصف المجتمع نصفه ؟واللغة هي الشكل الذي يظهر فيه الأدب ويعبر من خلاله الأديب عن نفسه، وهي المجال الواسع للدراسات الأدبية والنقدية التي تهدف إلى تحديد جماليات أي نص، والوصول إلى مكامن الإبداع فيه، فهي مفتاح العبور إلى النص، وكشف أسراره، بصفتها الشكل الأخير الذي يفرغ فيه المبدع تجربته، فهي تعبير عن المحتوى العقلي بما في ذلك الأفكار والمشاعر.

---

[1] زهور كرام:السرد النسائي العربي، ص56.

وبما أن مشاعر المرأة ووضعها الأنطولوجي تختلف عن مشاعر الرجل ووضعه الأنطولوجي فإن لغتها تختلف أيضا وهذه اللغة و(نقصد الأساليب والخيارات المتاحة داخل اللغة نفسها) تختلف:«**باختلاف العوامل التي تحيط بها من زمان ومكان وظروف معيشة وبحسب الموضوع والعرق ،والبيئة والجنس ...بل إنها تختلف من أديب إلى آخر، فكيف لا تختلف من ذكر إلى أنثى؟**»[1]ومن النحاة الذين عدّوا التذكير أصلا لعبد الحميد بن يحيى الكاتب حيث يرى أن خير الكلام ما كان لفظه فحلا ومعناه بكرا وكأنه بهذا:«**يعلن عن قسمة ثقافية يأخذ فيها الرجل أخطر ما في اللغة وهو (اللفظ)بما أنه التجسيد العملي للغة والأساس الذي ينبني عليه الوجود الكتابي والوجود الخطابي لها، فاللفظ فحل (ذكر)وللمرأة المعنى لا سيما أن المعنى خاضع وموجه بواسطة اللفظ وليس للمعنى من وجود أو قيمة إلا تحت مظلة اللفظ** »[2]

وبهذا تظهر هذه التضاريس اللغوية من خلال تقسيم الثقافة إلى ثقافتين والجسد إلى جسدين واللغة إلى لغتين، ويقول عبد الله الغذامي أن هذه القسمة هي:«**قسمة أولى أفضت إلى قسمة ثانية أخذ فيها الرجل (الكتابة)واحتكرها لنفسه وترك للمرأة (الحكي) وأدى هذا إلى إحكام السيطرة على الفكر اللغوي والثقافي وعلى التاريخ من خلال كتابة هذا الأخير بيد من يرى نفسه صانعا للتاريخ**»[3]حيث كانت المرأة موضوعاً لغوياً في كتابة الرجل ليس لها إرادة، يكتبها الرجل بمنظوره هو وكما يراها أو بالأخص كما يحب أن يراها ضعيفة ومقهورة وهنا تأتي:«**المرأة إلى اللغة بعد أن سيطر الرجل على كل الإمكانات اللغوية وقرر ما هو حقيقي وما هو مجازي في الخطاب التعبيري، ولم تكن المرأة في هذا التكوين سوى مجاز رمزي في الخطاب التعبيري، أو خيال**

---

[1] :فاطمة حسين العفيف :لغة الشعر النسوي العربي المعاصر ،نازك الملائكة، وسعاد صبح ،ونبيلة الخطيب نماذج ،ط1 عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ،أربد شارع الجامعة ،الأردن،2011، ص 41.

[2] :عبد الله الغذامي:المرأة و اللغة ،ط3، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ،بيروت 2006 ،ص1.

[3] :المرجع نفسه،ص 7.

ذهني يكتبه الرجل ويمارس سلطته الذكورية عليه في اللغة والكتابة ليجعلها مجرد مخيال في ذهن ذكوري يصوغ حدوده كما يهوى وليس للمرأة سوى أن ترضى وتقبل»[1]

ومن هنا كان المذكر هو الأصل وكانت الأنثى فرع عنه وانعكس ذلك على اللغة وأصبح اللفظ فحلا والمعنى بكرا كما غلب الذكر على الأنثى في الخطاب فلو نظرنا في الخطاب الديني القرآني:«**لوقعنا على هذه السمة بوضوح يقول الله تعالى:﴿يأيها الذين آمنوا﴾ فعمّ هذا الخطاب الرجال والنساء وغلّب الرجال، وتغليبهم الرجال من سنن العرب ومعنى ذلك على وجه الثقة أنه إذا اجتمع مذكر ومؤنث حُمل الكلام على التذكير لأنه الأصل فنقول:الرجل والمرأة حضرا، وجعفر وأسماء ابنا أبي بكر، ولو اجتمعت مئة امرأة ورجل لتَعين الإشارة إليهم بصيغة المذكر لا بصيغة المؤنث فرجل واحد بمقدوره أن يلغي مجتمعا من النساء ولو كثر»**[2].

لأن الذكر هو الأصل والأنثى خلقت منه وقد ذهب ابن جني إلى ذلك حينما قال :«**أن تذكير المؤنث واسع جدا لأنه ردّ إلى الأصل»**[3]وهنا يعلق الغذامي على الأصل المزعوم، بوصفه له مفترضا أنه قام:«**باستلاب أنوثة اللغة والأصل أن التأنيث في اللغة حق شرعي وطبيعة منطقية تتطلبها اللغة لأن اللغة وبخاصة العربية قائمة على ازدواجية الجنس وتحديده في كل الأسماء مطلب ضروري، لا تصح اللغة إلا به فلماذا تطلب اللغة تحديد جنس الاسم ووضع العلامات المناسبة له ثم تتناسى ذلك أحيانا وتطلب تهميش المؤنث وإدراجه تحت وصاية المذكر الأعم وضمن عموميته؟»**[4] وهذا ما يميز اللغة العربية عن باقي اللغات التي تفتقر للضمير المؤنث كما أن البيئات اللغوية التي أخذت اللغة عنها كانت تعلي من شأن المرأة نتيجة المعطيات الثقافية السائدة

---

[1] :عيسى برهومة:اللغة والجنس، حفريات في الذكورة والأنوثة،ط1،دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان،2002، ص41.

[2] :ابن جني :الخصائص، تحقيق محمد علي النجار،ج2،ط4 ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ودار الشؤون الثقافية العامة ببغداد 1990، ص417.

[3]: المرجع نفسه، ص417.

[4] :فاطمة الحسن العفيف: لغة الشعر النسوي العربي المعاصر، ص43.

آنذاك فانعكس ذلك على اللغة التي هي وعاء الفكر ووسيلة الاتصال بين الناس فغدت لغة تغلب المذكر على المؤنث وتعده أصلا وثابتا من الثوابت .

لقد كتبت المرأة أخيرا ودخلت إلى:«**لغة الآخر واقتحمها ورأت أسرارها وفكت شفراتها فتكلمت المرأة عن مأساتها الحضارية وأعلنت إدانتها للثقافة والحضارة، وبينت أن هذه الحضارة المزعومة ليست حضارة**»[1] ويرى عبد الله الغذامي أن:«**المرأة تكشف عن عدوها الأول هو الثقافة، وأن الثقافات العالمية قد تمادت في تهميش المرأة وأن الدين قد أنصفها وأعطاها حقها كما تقر(مي زيادة) و(بنت الشاطئ) و(مي غضوب) غير أن الرجل بثقافته المتوارثة وسيطرته على اللغة حرم المرأة من حقوقها الإنسانية (...)ومنعها من الكتابة حسب وصايا فحول الأدب مثل (المعري) و(خير الدين بن أبي الثناء) في مخطوطته الإصابة في منع النساء من الكتابة** »[2]فدخلت المرأة في عالم المحظور ومدت يدها إلى القلم المذكر لتكتب به اللفظ الفحل وتعبر عن المعنى المؤنث والسؤال المطروح:

– هل تستطيع المرأة أن تُحوِل لغة الآخر إلى لغةٍ للأنوثة تنصف فيه ذاتها، وتنتصر على ثقافة الرجل؟–إن المرأة تختلف عن الرجل جسدا وشكلا فهل تختلف عنه أيضا في فكرها ولغتها ؟

إن توظيف المرأة للكتابة كما يرى عبد الله الغذامي وممارستها للخطاب المكتوب بعد عمر مديد من الحكي والاقتصار على متعة الحكي وحدها يعني أننا أمام نقلة نوعية في مسألة الإفصاح عن الأنثى، إذ لم يعد الرجل هو المتكلم عنها والمفصح عن حقيقتها وصفاتها كما فعل على مدى قرون متوالية ولكن المرأة صارت تتكلم وتفصح وتشهر عن إفصاحها هذا بواسطة (القلم) هذا القلم الذي ظل مذكرا وظل أداة ذكورية بامتياز في ظل الثقافة السائدة التي تؤكد ذلك ولكن بالمعنى السلبي يقول

[1] :عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 9.

[2] : المرجع نفسه، ص9.

عبد الله الغذامي:«**فالرجل عقل والمرأة جسد هذا ما تعلن عنه كتابات الفحول مثل سقراط وأفلاطون وداروين وشوبنهور ونيتشة والمعري والعقاد واختلافها عن الرجل يجعلها رجلا ناقصا لأنها لا تملك أداة الذكور** (...) **ولكن إن جعلها الرجل مختلفة بالمعنى السلبي الناقص فهل تستطيع المرأة أن تسجل من خلال إبداعها اللغوي اختلافا أنثويا إيجابيا يضيف إلى اللغة والثقافة بعدا إنسانيا جديدا ويجعل من التعبير اللغوي تعبيرا ذا جسد طبيعي حينما يسير على قدمين اثنين مؤنثة ومذكرة، ويجعل (الأنوثة) معادلا إبداعيا يوازي (الفحولة) ولا يقبل بكون الأنوثة فحولة ناقصة ؟**»[1]وهو بهذا يدعو إلى كتابة نسائية جديدة تحاول أن تعبر عن خلجات المرأة التي لا يسمعها الرجل.

لكن المشكلة لا تكمن في إطلاق ضمير المذكر من قبل المتكلمين الذكور فحسب وإنما هو سلوك تتبعه المرأة أيضا في خطابها (في حال كونها متكلمة) موجهة خطابها إلى إناث لكن الغذامي يطلق هنا حكما عاما بقوله:«**ويحدث هذا عند كل الكاتبات**»[2] ضاربا أمثلة من كتابات (مي زيادة ونوال السعداوي وروائيات كسحر خليفة، وغادة السمان) وغيرهما.

ويعقب:«**لذا تظل مقولة (الأنثى هي الأصل) على لسان المرأة لتكون خطابا عائما على سطح اللغة، أما ضمير اللغة وباطنها فيظل رجلا فحلا**»[3] وهو بهذا يقر بأن أصل الضمير المذكر مناقضا بهذا الرأي لنفسه وقد أقر قبل هذا بأن الأصل في اللغة لكلا الضميرين (المذكر والمؤنث) ولكنه توصل لهذا بعد قراءاته الواسعة لما كتبته النساء وكأن المرأة لا تحسن الكلام عن ذاتها إلا إذا فكرت في هذه الذات بوصفها مذكرا، وهنا يمكن الرد على مقولته برأي أمينة غصن التي ترى أن

---

[1] :عبد الله الغذامي:المرأة واللغة، ص10.

[2] : المرجع نفسه، ص19.

[3] :المرجع نفسه،ص20.

المقولة التي بنى عليها الغذامي مشروعه النقدي ناقصة، فالجرجاني يرى أن شرف المعاني أهم من الألفاظ التي تعد قوالب توضع فيها المعاني وهو هنا ينتصر للمرأة.

وانطلاقا مما سبق نلحظ أن للغة المؤنثة حضورا قويا يمس الجانب الانفعالي والعقلاني والوجداني والتعبيري وبلا شك مستندا إلى العديد من الخصائص كان أهمها:

ا-خصوصية اللغة النسائية في الرواية المستحيلة

ا-ا-الخصائص التركيبية والصرفية في (الرواية المستحيلة):

لفتت الخصائص اللغوية للجنسين أنظار الدارسين فراحوا يتتبعون الظاهرة في لغة الحديث ووسائل الاتصال غير اللفظية ووقفوا إلى جملة من السمات التي تميز لغة الرجل عن لغة المرأة.
-فكيف تبث المرأة أفكارها ؟-وكيف تعبر عن نفسها ؟

-وهل تفضل أن تسير على وتيرة منتظمة-ما وفقت في كلامها-أم أنها تلون أساليبها قدر الإمكان؟

وقد نبه«**علماء العربية قديما إلى التمايز اللغوي بين الجنسين، ونلحظ ذلك في قول ابن جني حين عرض أسلوب الندبة:(إن أكثر من يتكلم بهذا الأسلوب النساء)...فظاهرة التأنيث صرفيا ونحويا في اللغة العربية محورها المرأة (في الأصل على الأقل) وهي ظواهر متشعبة ومتنوعة، ولكنها جميعا ترد إلى فكرة واحدة وهي تفرد المرأة بنمط من الخطاب اللغوي خاص بها هو خطاب التأنيث في العربية**»[1] وهذا التلوين لأسلوبها جعلها تتميز وتتفرد في كتابتها التي تمثل كتابة الداخل أو كتابة الجسد.

[1] :عيسى برهومة: اللغة والجنس الجنسين، ص115.

فالمرأة تميل إلى:«**البناء النموذجي للتركيب والأسئلة القصيرة التي تظهر النبرة التساؤلية عند تأكيد شيء نحو:أليس كذلك؟هل توافقني؟هذا هو النهج الصحيح أم لا؟وتتطلع المرأة من استخدام السؤال القصير لبث المعنى دون مخاطرة كبيرة**»[1]وقد أثبتت دراسات أوردها أحمد مختار عمر أن:«**المرأة تملك القدرة على أحداث تنوعات في درجة صوتها و في نماذجها التنغيمية بما يسمح لها أن تستعمل تنغيمات معينة لا يستعملها الرجل عادة مثل نموذج الدهشة...كما أنها تميل إلى استعمال التنغيمات الدالة على التساؤل وطلب المساعدة وهي نماذج تحب المرأة أن تستعملها**»[2]

وبالرجوع إلى الرواية أنموذج الدراسة(الرواية المستحيلة فسيفساء دمشقية) لنرصد أسلوب (غادة السمان) باعتبارها امرأة تختلف في كتابتها عن كتابة الرجل حيث نجدها تستخدم أسلوب المساءلة والاستفهام على لسان أبيها باعتبار الرواية عبارة عن سيرة روائية تحكي فيها الكاتبة عن حياتها وعن نفسها وتقوم الكاتبة ببدء السرد بمحاكمة أبيها الذي يعد في نظرها المسئول الأول على موت أمها وحرمانها منها ثم تقوم بتبرئته بعد ذلك، فهي ترجع سبب وفاة أمها يعود لعدم اهتمام أمجد بها مع أن الطبيب قد حذره في المرة الأولى عند ولادة زين بأن لا يتركها تحمل مرة الثانية وإلا ستموت بحمى النفاس إضافة إلى عدم اهتمامه بـ(زين) لكونها بنت وليست ولداً تقول:

«**انسحب اللون من وجهها .غابت تقلصات الألم ليحل مكانها استرخاء لا مبال .فجأة ،وعلى فمها ابتسامة شبه منتصرة، قالت عبارتها الأخيرة:"زنوبيا أمانة مني عندك .اعتن بها هي"عذبتني عبارة(هي)...هل تعني أنني لم أعتن بها وعسى أن أعتني بابنتنا؟ أكانت عبارتها الأخيرة لوما رقيقا وحادا مثل الشفرة؟ ولماذا أصرت في لحظتها الأخيرة على تسمية ابنتنا بزنوبيا، وهو الاسم الذي اخترته لها وفضلت عليه اسم (زين) لأنه نصف اسم (زين العابدين) الذي كنت**

[1] : عيسى برهومة: اللغة والجنس، ص 126.

[2] :أحمد مختار عمر: اللغة واختلاف الجنسين، ص63.

قد اخترته لصبي تمنيت أن تنجبه؟»[1] ويدل هذا على التحيز الذكوري ضد الأنثى والوأد الثقافي الذي يمارس ضد البنات من طرف الرجل والثقافة وهذه الإضاءة التي تقدمها (غادة) من خلال إبراز القهر والظلم الذي تعاني منه المرأة على طول مساحة السرد وهذا اللوم الحاد الذي تقدمه لأبيها هو في حقيقة الحال من (**غادة**) لأبيها عندما تمنى أن ينجب صبي بدل البنت حيث ربط ولادتها بالحرب ورفض أن يكون له بنت الذي يراها نصف ابن يقول:

«إذا صرت أبا لبنت! بنت وحرب معا؟ قلت لنفسي:لا أريد أن أراها.أبعدوها عن وجهي.طفلي ليس صبيا بل بنتا.إنه (زين) فقط و ليس (زين العابدين).إنها نصف ابن!»[2]

ثم يحاول (أمجد) أن يقدم تفسير لاستسلام هند للموت وخضوعها له وأغلب هذه التفسيرات تعد دائما من أكثر أسباب تضحية المرأة تقول:

«تراها كانت تضحي بحياتها إكراما لي؟ خوفا مني؟ من أسرتي؟من زواجي بثانية لإنجاب المزيد من الأولاد ؟هل كانت ككل العاشقات في الروايات التي تحبها مصممة على الموت من أجل حبيبها ؟»[3]وهذه المبررات التي يقدمها (أمجد) هي من أكثر الأسباب التي جعلت الرجل يقهر المرأة ويتفنن في إذلالها باسم الحب والتضحية. ثم نجدها حائرة وضائعة بين الحقيقة والوهم بين حقيقة موت أمها على يد أبيها وبين توهمها ذلك تقول:

«هل حدث ذلك حقا أم أنني أتوهمه؟ ولماذا أوصتني خيرا بـ(زين) وحدها ولم تقل كلمة عن توأم الصبيان اللذين أنجبتهما قبل ذلك بساعات ؟»[4]

---

[1] :غادة السمان: الرواية المستحيلة فسيفساء دمشقية، ص 9.

[2] : المصدر نفسه، ص16.

[3] : المصدر نفسه، ص17.

[4] : المصدر نفسه، ص10.

وهذا الصراع الذي كانت تعيشه غادة بين الحقيقة والوهم جعلها مترددة وغير واثقة في حكمها على أبيها بقتل أمها وجعلت القارئ هو الذي يقرر ذلك دون أن تفرض رأيها عليه.

ثم نجد أمجد يسأل نفسه عن سبب وحدته هذه بعد موتها مع أنه كان لا يبالي بها من قبل ولم يهتم لمشاعرها وروحها التي كانت تختنق في البيت الكبير وسط القبيلة كما كان يسميها يقول:

«لماذا أنا وحيد هكذا منذ موتها ؟ لقد كنت جزءا من القطيع وسعيد بذلك أنصت لكلام الناس بمقدار ولا أحتقره، وأحب الآخرين وأنتمي إليهم وأفرح بمحبتهم لي. لماذا أحدق الآن بعين باردة بكل ما يحيط بي وأعيد النظر؟»[1]

وهذه الوحدة التي يعاني منها أمجد جعلته يعيد النظر في كل ما حوله بعد ما كان جزء من هذا القطيع الذي أصبح يخجل من أنه كان ينتمي إليهم وسعيد بذلك وهنا تعلن عن بداية صياغة الرجل.

ثم نجدها تقدم تساؤلات أخرى على ألسنة شخصيات نسائية كعمة (زين) (ماوية) التي كانت تسأل نفسها عن سبب سعادة ورضا ابنة أخيها (فيحاء) تقول :

«لم تدر (ماوية)ما الذي يستفزها في (فيحاء).عجزها عن تزيينها لبشاعتها؟ أم قوتها وقدرتها على أن تقول نعم ولا...(لو ضربها سليم كما كان يضربني لضربته بدورها وكسرت له يده).لعل ما يستفزها هو السعادة الداخلية التي تنعكس على وجه فيحاء ثقة بالنفس تبلغ حدود الوقاحة أحيانا،كأنها صبي وليست بنتا مكسورة الخاطر ويتيمة؟(أم انه الكتاب المتربع بين دائما في حضنها؟عالم حرمت منه أنا وأختي (بوران) إكراما لتعليم (أمجد) (الصبي) بدلا منا نحن البنتين كما هي عادة أهل حارتنا.»[2]

---

[1] : غادة السمان:الرواية المستحيلة فسيفساء دمشقية، ص11.

[2] :المصدر نفسه، ص71.

وهذه الحيرة التي ملأت قلب (ماوية) جعلتها تتساءل عن سبب سعادة (فيحاء) وثقتها بنفسها مع أنها لم تكن جميلة مثلها ولكنها كانت تستطيع أن تقول نعم أو لا بدون خوف أو تردد ثم تنبهت إلى الكتاب الذي يتربع حضنها وفهمت أنه هو مصدر قوتها وسبب ضعفها هي وأختها (بوران)، فعدم تعلمهما كان عادة فُرضت في ذلك الحي فالتعليم خاص بالصبي فقط أما البنت فمآلها الأول والأخير البيت وتعلم الطبخ. وهذا ما حاولت **زين** أن تثبت عكسه على طول مساحة السرد فجعلت تحرر المرأة وسعادتها تتحقق في حملها للكتاب وتعلمها يجعلها تثق بنفسها وتثبت ذاتها .

ثم نجد (**زين**) تقدم أسئلة فلسفية لها دلالة عميقة وهي في جنازة أمها توحي بأنها ذات عقل كبير وفكر عميق على أن تلك الأسئلة هي محرك مشاعر القارئ وأحاسيسه واستدراجه إلى عالم طفولي زاخر بالمتعة لأن تلك الأسئلة تظل صدى لأحداث الواقع وخصوصا ما يقع لأسرة ذلك البيت الكبير تقول:

« ما هو آخر الدنيا؟ جدار؟

أم حافة منبسطة يسقط المرء عنها حين ينتهي إلى آخر الدنيا (...)يسقط إلى أين؟

حين نقع من شجرة التين نقع على الأرض ...حين نقع عن الأرض،نقع أين ؟»[1]

والجدار هنا يدل على المنع والحجز الذي يمارس ضد المرأة وهو البيت المغلق الذي لا تخرج منه إلا للعزاء بميت أو لعرس أو لسيران هو آخر الدنيا حيث ممنوع عليها أن ترى شيء خارج هذا الجدار والسقوط يدل على الخطأ والرذيلة وارتكاب المعاصي وفعل العيب الذي كانت تخاف زين من الوقوع فيه على طول مساحة السرد.

[1] : غادة السمان:الرواية المستحيلة فسيفساء دمشقية، ص99.

كما توظف (زين) استفهام من نوع آخر على لسان الذئب الذي رمزت به للرجل عندما جعلته يعبث بسبحة عمها (عبد الفتاح) تقول:

«ألا تخافين مني ؟

قالت وهي ترتجف ذعرا :لا

أضاف الذئب وهو يعبث بسبحة عمها عبد الفتاح:ما جدوى حياتي إذا لم أخفك ؟

أنا موجود فقط لذلك.......إذا لم تخافي مني سأتلاشى....» [1]

وربطت الخوف بوجود الذئب فإذا تلاشى هذا الخوف تلاشى معه الذئب وهذا ينعكس على الهيمنة الذكورية فكلما تلاشى هذا الخوف تلاشت هذه الهيمنة التي ظلت تسيطر على المرأة بسبب الجهل، وكما نجدها تمزج بين التساؤل والدهشة في الحوار الذي دار بين أمجد وابنته زين حين وجدها تتكلم وحدها في الظلام يقول:

«غادر قبو ظلمات قلبه على (السطوح)، ومر بغرفة زين يتفقدها ثانية .دهش حين سمع صوتها كأنها تحاور شخصا ما.وجدها جالسة في العتمة .وحين شاهدته صمتت.

سألها :مع من كنت تتكلمين؟

أجابت مدهوشة من سؤاله:مع(الماما).ألا تراها نائمة إلى جانبي؟

حدّق ولم يرَ شيئا .ألا تراها؟

أحس بحضور غامض في الغرفة، وبما يشبه نسمة تلامس عنقه كما لو كانت أصابع من أثير.» [1]

[1] : غادة السمان:الرواية المستحيلة فسيفساء دمشقية ، ص 109.

وهذه الدهشة التي لم تفارق وجه **أمجد** منذ علم أن زين ترى شبح أمها وتتكلم معها وتكرر هذا المشهد على طول مساحة السرد.

كما نجد أسلوب الدهشة على لسان الخادمة **فهيمة** من الشاب الذي كان يروق لها قائلة: «**ياله من وسيم!**»[2]ومزجت هنا بين شعور الدهشة والإعجاب من هذا الشاب الذي تظُنه قد مزق شاشة السينما وغادرها من شدة وسامته.

كما نجد استخدام (غادة) للجمل القصيرة وعدم الربط بينها كما يقول الباحث **أحمد مختار عمر** أن من خصائص المرأة أيضا:«**باستخدام الجمل الناقصة أو عدم ربط الجمل وترتيب بعضها على بعض**»[3] وبالعودة إلى الرواية موضوع البحث نجد (غادة السمان) توظف الجمل القصيرة حيث تبدأ السرد بقولها:«**لقد قتلتها. قتلتها بحذق وإتقان. قتلتها بكل حب. لا تستطيع أية محكمة في الأرض أن تدينني...**»[4]وهذا التوظيف للجمل القصيرة وعدم الربط بينها يضفي على أنه أسلوب نسائي بامتياز.

---

[1] : غادة السمان: الرواية المستحيلة فسيفساء دمشقية، ص42.

[2] : المصدر نفسه، ص9.

[3] :أحمد مختار عمر: اللغة والاختلاف بين الجنسين، ص106.

[4] :غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص9.

ا–ب–الخصائص الدلالية في (الرواية المستحيلة):

أولا: دلالة العرف والتقاليد في الرواية المستحيلة:

يقول عيسى برهومة أن المرأة :«**في سلوكها اللغوي تقدم سبلا تمنحها الاحترام والتقدير، لذا تميل إلى إتباع العرف اللغوي والاجتماعي.أما الرجل فهو أكثر خروجا على القار، وأقل التزاما بالمسطورات الاجتماعية. فالمجتمع يفرض على الرجل والمرأة أدوارا اجتماعية بأعيانها، ويتوقع منهما أن يسلكا طريقا مرسوما يختلف عن الأخر. ويمكن القول: إن اللغة تعكس هذه الحقيقة الاجتماعية ذاتها، فحديث أو (كلام) الرجل والمرأة لا يختلفان وحسب، بل إنّ كلام المرأة أفضل اجتماعيا وأرقى من كلام الرجل يتسق ودورها المرسوم**»[1] وهذا الاختلاف في الأدوار يبدأ من الصغر فتوضع البنات في قوالب صينية لكي تتأقلم مع سيطرة الرجل ولا تتمرد عليه وتكون مثال للزوجة المطيعة وهذا ما يتبين من خلال المعاملة التي كانت تعامل بها زين وكل البنات اللواتي في سنها من بنات عماتها وبنات عمها عبد الفتاح خصوصا وهذا ما أكده الاسم الذي أعطته غادة إليهم كـ: **حميدة** و**فضيلة** و**مطيعة** وهي تدل كلها على الأخلاق الحميدة والفضيلة والطاعة التي تدل على سيطرة العرف والتقاليد على المرأة ومحاصرتها من كل الجوانب لترغمها على البقاء تحت ظل الرجل وتمنع أي تمرد لها، فهي تدور في فلك واحد، كما نجد دلالة العيب التي كانت تحاصر البنات تقول :

«**تتعالى أصوات لعب الأولاد أكثر مما ينبغي في نظر بوران. تستدعي البنات وتزجرهن واحدة تلوى الأخرى: تنفسي من فمك فقط ولا تلهثي.عيب.كلي(النعومة) هنا.لا تأكلي أمام الصبيان. أنزلي يديك عن وركك حين تقفين وعن خصرك حين تتحدثين. لا (تترقوصي) في**

[1] :عيسى برهومة: اللغة والجنس، ص130.

المشي عيب. وأنت يا زين لماذا (تتحشرين) في لعب الصبيان. عيب.عيب.عيب.انكسر (خاطر) البنات فجلسن بلا حراك.»[1]

وهذا الحصار الذي كانت تعاني منه البنات جعل من كل شيء تمارسه عيباً وغير لائق مما جعلهن يجلسن بلا حراك لكي لا يتعرضن للزجر من طرف عمتهن **(بوران)** التي كانت تحاول أن تصنع منهم بنات يصلحن للزواج والطاعة والرضوخ الأعمى للسلطة الذكورية ثم نجد منعا آخر من بوران لزين حين وجدتها تمضغ العلكة تقول:

«وأردفت بصوت عال:لماذا تمضغين العلكة؟ ألم أحرمها عليك؟ هل تريدين أن تمرضي من جديد بالتهاب اللوزتين؟هل تظنين أنه لا عمل عندي غير تمريضك ثم إيصالك إلى المدرسة؟»[2]

وتحريم العلكة ليس لكونها تسبب المرض بل لأنها عيب في نظر المجتمع والعرف، ثم نجد محاولة أخرى لبوران لتصنع من زين فتاة مطيعة وتحاول معاقبتها لتربيتها وقمع تمردها تقول:

«وهكذا كان لابد من عقاب زين وردعها حين عادت من المدرسة وضبطتها بوران وهي تمضغ اللبان كالبنات غير المهذبات وتنفخ (العلكة)...ولم تجرؤ على ضربها، لذا قررت سجنها في(النصية) حيث غرفة المونة المعتمة الخالية من أية نافذة التي تتوسط السلم، لكنها خافت أن تمزق زين أكياس البرغل والسكر(...)فقررت حبسها في الغرفة الصغيرة المعتمة داخل حجرة زين الوردية المقفلة في العادة (...)وصرخت بزين: هيا إلى (الشامبرنوار)! وقالت إنها ستكتفي هذه المرة بسجنها وهددتها بأنها في المرة القادمة سوف تدهن لها أذنيها، أذنا بالدبس وأخرى باللبن، قبل أن تسجنها كي تقرضهما الفئران في الظلام، واقترح لؤي شامتا

---

[1] : غادة السمان:الرواية المستحيلة فسيفساء دمشقية، ص47.

[2]:المصدر نفسه، ص114.

دهنهما بالعسل! توقعت بوران أن تخاف زين وتتوسل إليها لتعفو عنها، لكن الطفلة كانت تزداد عنادا وانطواءً على ذاتها كلما زادتها بوران تهديدا بالعقاب، ولم تبك ولم تقل شيئا»[1]

وهذا التهديد بالعقاب الذي كانت تعاني منه **(زين)** تارة ثم العقاب تارة أخرى جعلها تزداد عنادا وتمردا مما أدى إلى كرهها الشديد لكونها أنثى، ولهذا نجدها تحاول أن تصبح صبيا فقد فرحت كثيرا عندما قصوا شعرها على يد الرجل الذي قام بختان ابن عمتها (ماوية) (دريد) ثم محاولتها لتعلم السباحة وإتقانها للصيد خير من أولاد عمتها (لؤي ودريد) ثم نجدها تدعي أنها صبي وتسمي نفسها **(زين العابدين)** بدل **(زين)** وهذا يدل على الرفض التام لكونها فتاة .

ثانيا:دلالة الحياء والإيماء في الرواية:

ويقول الباحث عيسى برهومة أن المرأة تنأى:«**عن الاقتراب من الألفاظ ذات الدلالة النابية أو الجارحة، وتفضل التلميح أو الإيماء، إذا اضطرها الموقف(...)ويلحظ أنّ المرأة أقل استخداما لأجزاء معينة من الجسم كالفخذ، والقفا، والأعضاء التناسلية للجنسين...،أما الرجل فلا يأنف من ذكر تلك الألفاظ صراحة. ولعل ذلك ينسجم مع التنشئة الاجتماعية للذكر والأنثى، فسلوك الأنثى مشروط بهالة من المحرمات(taboo) يجب مراعاتها، أما الذكر فله فضاؤه الذي يمنحه حرية وجرأة.»**[2]

وفي نص (الرواية المستحيلة) يقدم السرد الجسد الأنثوي بخواصه الفارقة، ولكن بدون ذكر صريح لهذه الخواص التي تتركز في (آلة الأنوثة–آلة الذكورة)، وتأتي آلة الذكورة في مقدمة هذه الخواص وقد وقعت زين على هذه المفارقة في طفولتها خلال مشاهدتها لجسد ابن خالتها(معاوية).

---

[1] : غادة السمان: الرواية المستحيلة، ص135.

[2] :عيسى برهومة:اللغة والجنس،ص 130.

«تأملت زين بفضول عريه وجسده الصغير، وحاولت أن تفهم لماذا لو كانت صبيا لما ماتت أمها، وما الفرق بينها وبينه. وحين سألت المرضعة عن ذلك انفجرت المرأة ضاحكة ببذاءة وقد اهتز ثدياها: هذا هو الفرق ...وأمسكت بقطعة لحمية متدلية من موضع في جسد الطفل، ولم تفهم زين شيئا. وحين رفعت ثوبها لتقارن، صرخت بها المرضعة وقد تطاير الشرر من عينيها:عيب...اخرجي من هنا يا تقصيرة الجن»[1]

عدم التحديد من (زين) يدل على طبيعة الاستحياء والخجل الذي تتميز به المرأة عن الرجل وتفضيلها للتلميح والإيماء بدل التصريح، وإن اكتشاف زين للجزء الزّائد في الذكور، يوازيه اكتشاف الذكور للجزء الناقص من زين أثناء اللعب مع كريم وأصدقائه لعبة المريض والطبيب تقول:

«حينما جاء دورها لتصير مريضة جاء(الطبيب كريم) وكان في مثل سنها وفحص لوزتيها وعنقها، ثم أمرها بان ترفع ثيابها، يساعد(الممرض) في ذلك، ليتابع فحصها باهتمام بالغ.مانعت خجلا ثم انسجمت في اللعبة وندمت بعدها إذ سخر الجميع من جزء ناقص في جسدها، وقال أحدهم: إن البنات يخجلن من عرض ما عندهنّ لأنه ناقص، وأروها ما عندهم بكثير من الخيلاء، لكنها أغمضت عينها بيديها وقالت إنها لن تنظر، ثم غشت ونظرت عبر أصابعها بفضول»[2]

وهنا تسمي (**زين**) آلة الأنوثة بالجزء الناقص وهذا دلالة على الحياء الذي تشعر به (**زين**) حيال ذكر هذه المناطق الحساسة التي تخجل أن تذكرها في السرد فهي تعبر عن هذه المناطق من الجسم بتعبيرات أكثر حياء،ثم نجد ذكر آخر لآلة الذكورة وتعطيه تسمية أخرى لحيائها وخجلها من ذكرها حيث تقول:

---

[1] :غادة السمان:الرواية المستحيلة فسيفساء دمشقية، ص97.

[2] : المصدر نفسه،ص107.

«لم يلعبوا معها بعد ذلك بل أقصوها حين اختار كريم مباراة لا تستطيع أن تشارك فيها هي: من منهم يستطيع أن يوصل مياه (إطفائه) أبعد من الآخر...وأخرجوا خراطيمهم الصغيرة، والتفت إليها كريم متحديا وهو يسابق رفاقه في رش حوض الشب الظريف والحبق..وانطوت زين على نفسها في ركن الديار، ولا تدري لماذا تذكرت عمها عبد الفتاح وهو يرمي القطط الناقصة في النهر، وتذكرت أنّ جدتها أوصتها بعدم اللعب مع الصبيان لأن البنات لعبهن مهذب والصبيان لا يعيبهم شيء..»[1] ثم نجد السرد يستحضر ذكر لخصائص المرأة والرجل وتسميته بالشيء الناقص أو الزائد:

«حين اعتلت الشاعرة طلعت الرفاعي المنبر.شجاعة وجميلة يتدفق الشعر منها، فتتحول القاعة إلى مكان مسحور ويصير الكل رعاياها. صدرها ناهد يشق الهواء باعتزاز، ولا تبدو مكسورة لأن عندها(شيئا ناقصا). تخيلتها زين تدور على الذكور بمقص لتقطعه لهم، ووجدتها وهي تلقي الشعر هكذا، ملكتهم بكل ما لديهم أو ينقصهم، ولا حاجة لها بمقص لتصير مثلهم !»[2]

وتقول أيضا عندما استشهد والد الطفل(وضّاح) كانت الرغبة تتقاسم (زين)بين تدليله أو قص زوائده، مما يعبر عن رفضها للذكورة البيولوجية :

«حملت وضاح وأعجبتها لعبة الأم ...فكرت بأن تخوفه أو تقص له زوائده، لكن حنانا جارفا انبثق من داخلها حين استرجعت عبارة جدته فلك: صرت يا وضاح يتيما»[3]

---

[1] : غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص107.

[2] : المصدر نفسه، ص248.

[3] : المصدر نفسه، ص165.

وفي كل مرة تذكر فيها (**زين**) لخصائص الأنوثة والذكورة تعطيها صفة الزوائد والنواقص دون ذكر آخر لها.ثم نجد استحضار آخر للجسد الذكوري في جلسة للطهور أو ختان الذكر، حين رأتهم يريدون قص الجزء الزائد أو كما سمته (**زين**) (عمود البيت) لدريد ابن عمها تقول:

«**ما معنى تطهير دريد؟ قالت لها الحاجة:إنهم سيقصون له شيئا زائدا هناك...تساءلت بصمت: ترى هل سيفعلون به ما أرادت هي أن تفعله بكريم وأغضب أمه؟..ولماذا يقصون (عمود البيت)كما تغني جدتها لوضاح وهي تبدل حفاظه؟**»[1] وهذه التورية والإيماء الذي تستعمله **غادة** يدل على وجود حياء متجذر في شخصيتها انعكس لا إراديا في نصها الروائي، وهذا ما يومئ عن خصوصية في الكتابة النسائية تختلف تماما عن كتابة الرجل.

ا–ج–التشكيل البصري للغة النسائية في الرواية المستحيلة:

كل عمل فني له لغته الخاصة به وتناوله الخاص الذي ينبع من طبيعة العمل الفني نفسه وقد تكون اللغة تشكيلية أو موسيقية ومن المحتمل أن تستوعب هذه الأبعاد جميعا وتثري بها النص لتشكل لوحة فنية لغوية شعرية تجمع بألوانها المتعددة بين الإيقاع الموسيقي والفن التشكيلي وهذا ما تم رصده في هذه الدراسة إذ شكل اللون إيقاعا خاصا ميز السرد النسائي مشكلا لوحات فنية تعكس سيكولوجية الشخصيات بل وتساعدها على مواجهة الرقيب متلونة بصباغات لونية تحميها من المواجهة المباشرة، معه وترك لغة الألوان تعبر عن ذاتها:«**فاللون شعر صامت نظمته بلاغة الطبيعة وبيانها فهو كلامها ولغتها المعبرة عن نفسيتها**»[2]فاستخدام الألوان في الرواية النسائية ليس من باب المصادفة بل لإبراز معاني ودلالات تعبر عن حالة الكاتبة الشعورية.

[1] :غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص177.
[2] :حمدان نذير:الضوء واللون في القرآن الكريم ،ط1،دار ابن كثير ،دمشق ،2002،ص29.

1–الألوان:

إن العناية باللون ووصفه، والدقة في ملاحظته وجعله من العوامل المسببة لانعكاس الانفعالات الإنسانية، وشكلا من أشكال تلك الانفعالات هي احدى شواغل المرأة التي تعنى بها على نطاق واسع، لهذا يقول الباحث أحمد مختار عمر في دراسة أن:«**من مجموع الدراسات التي تناولت خصائص المفردات والتعبيرات في لغة المرأة(...)أثبتت تفوق المرأة على الرجل في اختيار الألفاظ ودقة الربط في بعض المجالات التي تدخل دائرة اهتمامها مثل: الألوان والزينة والديكور، وقد لاحظت الباحثة لاكوف وغيرها أن النساء يملكن قدرة على القيام بتمييزيات لونية دقيقة، ويستخدمن كلمات وصفية أكثر**»[1]

ويضيف على ذلك الباحث عيسى برهومة بقوله:«**وأرى أن ارتباط المرأة بالألوان مبعثه شغف المرأة بالأناقة والزينة؛ لأن اللباس لغة معضدة للسلوك الكلامي، فالمرأة أميل إلى التفاصيل الدقيقة رغبة في التميز، وطلبا للحظوة والقبول.**»[2]

وبالعودة إلى الرواية موضوع الدراسة نجد (غادة السمان) قد قسّمت روايتها إلى عناوين فرعية صبغت كل عنوان بلون يميزه ويعكس الحالة النفسية التي تشعر بها في الرواية.

ا–**اللون الرمادي**:هذا اللون الضبابي الذي يدل على العتمة، ويوحي بالكآبة والخوف والبرد قد يكون الموقف هو الذي استدعاه، فالسرد هنا يتحدث عن ضبابية مشاعر الجيران حين تقول:

«**لعلهن الجارات اللواتي ارتدين الرمادي حدادا و(مكارمة) لحزن آل الخيال ولحزنهم الخاص عليها.(في البداية نفر أهل الحي من زوجتي هند الثرية ابنة الأسرة الكبيرة الإقطاعية وازدادوا نفورا حين عرفوا أنها تريد أن تستقل معي وزين بعيدا عن زقاق الياسمين.**»[1]

1 :أحمد مختار عمر:اللغة واختلاف الجنسين، ص95

2 :عيسى برهومة:اللغة والجنس، ص133.

وارتدائهن للون الرمادي يدل على ضبابية حزنهن الذي كان مجرد مجاملة لآل الخيال وليس حزنا حقيقيا، وذلك لأنهن لا يحبونها ويعتبرنها مثال للمرأة الثرية التي لا تحس بمعانات الآخرين وآلامهن ولا يريدن انتقال أمجد من زقاق الياسمين إلى حي آخر.

ب–اللون الأسود: يدل الأسود على التشاؤم والمعاناة والآلام والعذاب والنظرة السوداوية،وفي الرواية نجد ذكر للون الأسود حين كان أمجد يسير في الطرقات وهو تائه لا يعرف وجهته وعندما رأى العربجي أشار إليه لينقله ولكنه لم يتوقف:«**مر به العربجي وهو يصدر صوتا مروعا بالزمور الأسود المطاطي أشار إليه بيده لينقله لكن الرجل لسع حصانه بالسوط الأسود وتابع ابتعاده كأنه حوذي الوهم**»[2]

وهذا الصوت المروع كان في الحقيقة يصدر من داخل (أمجد) وتوظيف السرد للزمور الأسود والسوط الأسود دلالة على العذاب والألم والحزن ونلاحظ سيطر اللون الأسود على الألوان كلها عند (غادة) وهي تعبر عن هذا اللون إمّا بذكره صراحة وإما بالإيماء إليه بما تحتويه الطبيعة والوجود كالليل، المساء، العاصفة الخريفية الأولى، الخواء المرعب الداخلي، الحرب، الغلق، الظلام، ليشكل إحدى الدلالات النفسية لارتباط السواد بالمعاني غير المستحبة وهو مرتبط بالظلام وحجب الرؤية ومن ثمة الشعور بالرهبة فيضل مرتبط بالحزن والتشاؤم وبهذا الانغماس في اللون الأسود وكأن السواد والليل وظلمته هي التي تلمس جرح (**زين**) وتحس بها فهي تبحث عن الحقيقة المختفية وراء موت أمها وهل كان المجرم أباها الذي علمها كيف تكون قوية وكيف تواجه ظلم المجتمع،أم هو المجتمع في حد ذاته.

---

[1]:غادة السمان:الرواية المستحيلة فسيفساء دمشقية،ص27.

[2] : المصدر نفسه، ص31.

وللون الأسود معنى نفسي قد يظهر في هذا السياق فهو يدل على ردة الفعل الإجباري أو الاضطراري (الاعتراض) (**فزين**)، وجدت نفسها مدفوعة دفعا من شدة الجراح إلى أن تعبر عن موت أمها التي تجهل التفاصيل التي أدت إلى ذلك باستعمال اللون الأسود، وللتعبير عن الحالة النفسية الحزينة الممزوجة بالندم التي كان يعيشها (أمجد) عند وفاة (هند) حيث أنعكس هذا الحزن واللوم في عيني زين تقول:«**أقول بلا صوت وأنا أنتحب:لقد ماتت...كانت بروح واحدة مثلنا وماتت أبعدوا الصبيين عن وجهي لا أريد أن أراهما، تحدق زين بعينيها السوداوين الكبيرتين.**»[1] وهذه العيون السود المليئة بالحزن والألم والعتاب، التي كانت تنظر بهما (زين) إلى أبيها لتجعله يحس بها ويخفف من معاناتها.

ج–**اللون الأبيض**:نلاحظ استخدام (غادة) للون الأبيض بكثرة في العنوان الثاني «شبح في البيت الكبير»والذي يدل على الأشباح والعالم الماورائي كما يدل على طهر الروح والعرض من الدنس والعيوب وربطها بالأزهار التي تعبر عن النقاء والعطاء تقول: «**ولكنها صمدت إلى جانب الأزهار البيض في البيت...**»[2]وتقول أيضا عن الأشباح التي تسكن البيت الكبير إضافة إلى شبح (هند) الذي أصبح يسكن هو أيضا هذا البيت:«**خيل إلى (أمجد) أن البيت الكبير بأكمله قد تحول إلى رئة هائلة الضخامة تتنفس بكل ما يضمه صدرها من عصور وأشباح و أرواح أجداد مرّوا به وخلفوا فيه حضورهم ودفنوا تحت ترابه كنوزهم...رئة تتنفس بروح هند التي تحولت إلى (ستيتية) بيضاء صغيرة**»[3]وتحول روح (هند) إلى حمامة بيضاء ترمز إلى السلام والنقاء والعطاء والطهر لتنظم إلى أشباح البيت الكبير وأرواحه التي تسكنه منذ زمن وتقول أيضا :«**وهاهو شبح (هند) ينظم**

[1] : غادة السمان: الرواية المستحيلة، ص10.

[2] : المصدر نفسه، ص34.

[3] :المصدر نفسه، ص37.

إلى أشباح البيت الكبير وتقطن معهم للمرة الأولى برضاها حمامة بيضاء»[1]وقولها أن (هند) أصبحت تقطن معهم برضاها في البيت الكبير يعني أنها لم تكن تقطن معهم برضاها من قبل وأنها كانت تختنق فيه.

ثم يتحول هذا البياض إلى سواد لا يراه سوى (أمجد) ليعكس بذلك الحالة النفسية **لزين** تقول:«**في حوض الأزهار البيضاء الخاصة بأمه والذي لا تزرع فيه إلا الأزاهير البيض، شاهد أمجد في الظلمة ورودا سوداء وزنابيق حزن رمادية تنموا بسرعة شيطانية ولا يراها سواه.**»[2]وهذا التحول يدل على الحزن العميق الذي كان يسكن قلب (أمجد) وأنتقل إلى الأشياء التي يراها كما يدل على التناقض الذي كان يعيشه منذ وفاة هند.

د–اللون الأخضر:بلغ اهتمام الكتّاب المحدثين باللون الأخضر مبلغا عظيما وأخصُ بالذكر غادة السمان لارتباطه بالطبيعة السورية الخلابة وما يعكسه هذا اللون من شعور بالارتياح واتساع في الأفق ودلالة الأخضر كلها خير حتى لو اجتمع بنقيضه. ونلاحظ أن غادة تستخدم اللون الأخضر في العنوان الثالث«السيران» وهذا الانتقال إلى اللون الأخضر هو لغاية في نفس غادة جعلتها ترتب الألوان بهذه الطريقة فنجدها تقول:«**يخلعون قمصانهم الصوفية يرتدون قميص الاسترخاء الأخضر يسارعون إلى دفن موتاهم ورتق جراحهم وترميم بيوتهم وقلوبهم وإيقاف نزف الشتاء الماضي وإغلاق دكاكينهم وذاكرة هزائمهم وانتصاراتهم...يركضون إلى حزام الخضرة... حين يصير للهواء لون الخضرة المشعة...أو وسط بحيرات الخضرة المتماوجة بالعبير...مرورا بعين الخضراء.**»[3]

[1] : غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص38.
[2] : المصدر نفسه، ص39.
[3] : المصدر نفسه، ص46.

وهذا التكرار للون الأخضر والذي يرتبط بالعنوان الذي أوردته (سيران)وهو يدل غالبا على معاني الخصب والنماء والأمل وهدوء الأعصاب واتجاه الشعور نحو الشيء الأبدي والشوق إلى الحرية والتخلص من الحزن على موت هند الذي رافق (أمجد) طيلة الشتاء ومحاولة التخلص من هذا الحزن ودفنه وترميم قلبه الذي أفسدته عاصفة الشتاء، واللون الأخضر مرتبط بالطبيعة السورية الخلابة وما يعكس هذا اللون من شعور بالارتياح واتساع الأفق وهي في هذه الاستعمالات تخرج عن الدلالة السطحية إلى دلالة رمزية:فقميص الاسترخاء الأخضر، وحزام الخضرة، وللهواء لون الخضرة ...الخ وهي خلاصة فكرية هادفة يركز عليها السرد من خلال الطبيعة الخلابة لدمشق العريقة المليئة بالاخضرار الذي يبعث في النفس راحة لا مثيل لها تنعش الروح وتداوي الجروح التي خلفها الشتاء من ورائه، والتي تؤثر في كل شخص له روح شاعر وكذلك تدل على الاستقلال والرغد والسلام والوطن الأخضر كما تدل على الخير والأمل والحنين والشوق لكل ما يحمله الربيع من ذكريات جميلة.

ونجدها تمزج بين الأزرق والأخضر تقول:«**ويقف جني الربيع وقد فرد قامته بين قمة قاسيون وزرقة السماء اللامتناهية وينفخ في بوقه مرات، ولا تبقى حلزونه داخل قوقعتها ولا سلحفاة في صدفة شتائها ولا أرملة في سرير مرضها(...)الضائع في غابة من البساتين المخضرة**»[1]

وهذا المزج الذي أوردته بين الأزرق والأخضر وما يحمله من دلالة نفسية تفيد الميل إلى الحرية و الإنعتاق من القيد حيث أخذت الزرقة دلالة بعيدة المدى ومعنى أسطوري إلى ما نهاية أو إلى اللاوصول إلى ما يصبوا إليه الإنسان بعقله وفكره والزرقة المأخوذة من السماء لو سار في خط مستقيم فإنه لا يستطيع أن يصل أو يلمس هذه الزرقة فهي بعيدة المنال ونجد أيضا حضور للون الأخضر في لوحة من الفسيفساء شاهدتها زين وأثارت إعجابها تقول:«**ذهلت زين أمام لوحات الفسيفساء...وكيف تبدوا الصورة من بعيد وكأنها لوحة واحدة وحين تقرب وجهها منها تجدها**

[1] :غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص47.

مؤلفة من آلاف القطع الصغيرة...وبدأت زين تحاول أن تحصيها وهي تلامسها بإصبعها خلسة واحدة واحدة...سألها والدها: ما الحكاية الآن؟ قالت بدهشة مستثارة:أنظر...كم هي كثيرة، وواحدة ...من بعيد واحدة، ومن قريب آلاف...قال والدها: هذا هو الوطن يا زين...وأنت قطعة الحصى الملونة الصغيرة هنا في اللوحة ..اختارت أن تكون الحصاة الخضراء..لا الحمراء، لا البرتقالية وحارت لم تفهم معنى (هذا هو الوطن) ولكن أعجبتها موسيقى كلمة الوطن.»[1]وهذا الوطن الذي يتكون من لوحة الفسيفساء، من بعيد وطن واحد ومن قريب هي قطع كثيرة أبرزها اللون الأخضر الذي اختاره أمجد لزين دلالة على النُظرة والربيع الذي يتمنى أن تعيشه زين في هذا الوطن العريق.

هـ-**اللون الأحمر**:اللون الأحمر عند غادة له مدلولات متنوعة وثرية بحسب وروده في السياق نذكر على سبيل المثال:«**حر جهنم هب ذلك اليوم من ولادة البنت أكثر من القنبلة الذرية...هكذا قال عبد الفتاح لأمها.**»[2]وتشكل من اللون الأحمر ضابطا من العرف والتقاليد النفسية التي ترغب الكاتبة في التغلب عليها والتخلص منها وهي ربط ولادة البنت بجهنم وحرّها وجعلها أكثر حرارة من القنبلة الذرية إذ تنبه غادة إلى المجتمع الذي يكره البنت ويتجهم وجهه لولادتها كما كان في العصر الجاهلي ويتمنى وأدها قبل أن تلحق به العار.

ونجدها توظف اللون الأحمر ليدل على المحظور وعلى الفسوق والشهوة تقول:«**وأنت ترتدين الفستان الأحمر وتعرفين أنني لا أحبه ولا أريد أن ترتدي الأحمر، لا توجد في أسرتنا في حماة سيدة محترمة ترتدي الأحمر.**»[3]فارتداء اللون الأحمر يدل على عدم الاحترام والفسوق وهذا المنع لارتداء الأحمر كان بالنسبة إلى زوجته أما أخته فلا يدل على الأمر نفسه تقول:«**ولكنك تعيش في**

[1] : غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص286.

[2] : المصدر نفسه، ص54.

[3] : المصدر نفسه، ص67.

دمشق أنت وأختك هدى خانم من زمان وأختك ترتدي الأحمر وتخرج به إلى الشارع أيضا»[1]ثم نجدها توظف دلالة أخرى للون الأحمر الذي يعني الحب والعواطف المتأججة تقول:«**و عادت إلى الدغل حيث ينتظرها عيدو وهي تفرك شفتيها بالحمرة الدامية لحبة (توت السياج)»**[2]وتضيف إلى الأحمر لون الدم الذي يدل على قمة الرغبة والشهوة والحب الذي جمع بين عيدو الشاب الغني وجهينة الفقيرة الصانعة التي تخلى عنها والدها من أجل المال ومن ذلك اليوم وجهينة تعمل كخادمة عند بيت آل الخيال وتقول أيضا:«**بالرغم من أنه ما من شاردة أو واردة تفوت بوران خانم، إلا أنها لم تنتبه لحمرة وجنتي جهينة والتهاب شفتيها، ولم يخطر ببالها أن عيدو صار يلحق بهم إلى السيران ويعرف وادي الريحانية وأدغاله وقد قرأ كتاب الماء والخضرة و زرقة العيون فيه.»**[3] مع أن بوران لا يغيب عنها شيء إلا أنها لم تنتبه لهذا الحب الذي يسكن قلب عيدو وأصبح ينموا ويزداد تأججا مع كل يوم يمر عليه وقد تكون غادة تقصد بقراءته ل:(كتاب الماء) الذي يرمز إلى الحياة والسهولة واليسر وهذا ما ينعكس على جهينة لبساطة حياتها وسهولة متطلباتها وأما الخضرة فتدل على الزواج والخصب والنماء والربيع وأما زرقة العيون فتدل على المستحيل حيث قوبل هذا الحب بالرفض من قبل أهل عيدو لأن جهينة تعمل خادمة عند بيت آل الخيال ولا تصلح كزوجة لعيدو هذا الشاب الأرستقراطي.

كما نجد توظيف اللون الأحمر للدلالة على الحرب التي عانت منها دمشق الويلات تقول:«**شاهد في طريقه المتاجر تحرق واحداً تلوى الآخر ودمشق تلتهب، وأحد الأحياء قرب سوق الحميدية قد عن بكرة أبيه والناس يركضون ويصرخون كما يوم القيامة ويالها من حريقة**

---

[1] :غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص67.

[2]: المصدر نفسه، ص76.

[3] :المصدر نفسه، ص78.

مرعبة»[1] إنها صورة مرعبة ومروعة للنار وهي تشتعل في المتاجر ودمشق تأكلها النيران الحمراء وهذا بسبب الحرب التي كانت تعيشها دمشق وبسبب الفتنة التي أشعلت نيران القتل والحرب وهذه الحرب عانت منها (**زين**) كثيرا وعايشتها بكل تفاصيلها.

إن اللون يدخل في إنتاج الدلالة ويشكل بعدا يتجاوز الرؤية البصرية، ويرتبط بشكل أو بآخر، مع مخزون الذاكرة التي تلعب دورا هاما في تصوير المعاني التي يشير إليها من فرح أو حزن لتشكل في الأخير لوحات الفسيفساء من ألوان هي في الحقيقة ألوان العلم الوطني السوري تقول:

«**وعشرات المعاهد الأخرى التي تكاثرت كزهر اللّوز الربيعي وتفتحت بعد الاستقلال لتضم جيلا فتح عينيه على علم أخضر أحمر أبيض أسود.**»[2] هذه الألوان التي تحمل دلالة الحزن والفرح والألم والدم والحرب والخضرة والخصب مشكلة في الأخير فسيفساء الوطن الذي تفتحت زهوره بعد الحرب التي عاشتها سورية بفضل المعاهد التي كثرت لتنشر العلم وتحارب الجهل.

إن هذا المنحى من المزج بين الألوان سواء كانت من الطبيعة أم من الحالة الشعورية يكثر في أدب المرأة لأنها تهتم بالتفاصيل عموما ،فضلا عن اهتمامها باللون مجردا دون مزج ثم إن اللون يدل على حالتها النفسية التي تستحوذ على ذاتها لذلك فهي كثيرا ما تأخذ أصل اللون كما هو في الطبيعة المادية لأنه أدل على الحالة الشعورية لها.

2-ألفاظ اللباقة والتحية في (الرواية المستحيلة):

يرى الباحث أحمد عمر مختار أن:«**المرأة تقوم بـ:انتقاء الألفاظ المؤدبة والخالية من الإيحاءات غير المستحبة...كما تكثر النساء من استخدام صفات الاستحسان أو التقييم، وقد قدمت الباحثة كرامير قائمة بتلك الكلمات مثل:رائع، جميل، حلو، جذاب، مزعج،**

---

[1] : غادة السمان: الرواية المستحيلة، ص80.

[2] : المصدر نفسه، ص414.

مؤلم»[1]وبالعودة إلى الرواية موضوع الدراسة نلاحظ أن غادة تستخدم ألفاظ اللباقة والتأدب والتحية بكثرة وذلك لطبيعة التربية التي خضعت لها من جدتها وعماتها في زقاق الياسمين فنجدها تستخدم لفظة خانم بكثرة والتي تدل على التأدب:«**ستصيرين جهينة خانم ،كنة بنت الباشا...وكادت جهينة تطير وتغني (يادي النعيم) بل خيل إليها أن صوت ليلى مراد يملأ الوادي كله ويسيل من الأشجار.»**[2]

تقول أيضا:«**تضايقت لأن المعلمة خانم لم تضعها في جوقة الأكورديون**»[3]وكلمة خانم باللهجة السورية تدل على الاحترام والتقدير ورفع مكانة المخاطَب (المرأة) من قبل المتكلم.

ونجدها تصف (**عيدو**) الشاب الذي يحب (**جهينة**) الصانعة لدى بيت الخيال بقولها:«**شاب واستحلي...جده لأمه باشا من اسطنبول ولا أحد يعرف((قرعة أبوها))هي(...)ولكنها تزداد جمالا..سبحان الخالق ..مثل ممثلات السينما..»**[4]وهنا تحدث مفارقة بين نسب عيدو الرفيع وجمال جهينة الأخاذ حيث شبهتها بممثلات السينما.كما نجدها تستخدم ألفاظا عامية لتقرب المعنى من القارئ مثل:«**صمّلا عليك**»،«**حلو يا بعدي**» وهذه الألفاظ هي من صفات الاستحسان والتقييم تستعملها النساء لتقييم الآخرين واستحسانهم، فهي مفردات خاصة بالنساء لا يستعملها الرجال في حديثهم.

وتضيف عندما رأت (**زين**) طائر البوم وهو يفتح عينيه ويغلقهما في شجرة دلب مكتظة الأغصان في الغابة وهي تتجول مع والديها في رحلة السيران الربيعي الذي يقام في كل ربيع تقول:

---

[1] :أحمد مختار عمر:اللغة واختلاف الجنسين، ص99.

[2] :غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص76.

[3] : المصدر نفسه، ص151.

[4] :المصدر نفسه، ص52.

«لفت أنظار زين فسألتني برهافة كي لا أشعر أنني مهجور:بابا ما هذا العصفور الحلو؟ فتقول لها هند:هذا طائر البوم الذي تسمعين صوته ليلا في البيت. لاحظي كم هو جميل العينين..إنه لا يحب الناس كثيرا فهو يخاف شرورهم وشؤمهم(...)تقول لها أمها بتحبب:أليس عندك غير كلمة لماذا...لماذا؟ لماذا لا تسأليهم هم؟ تسألها زين من جديد:لماذا؟ لماذا؟ تقول أمها:البوم طائر مثله مثل العصافير كلها..طائر حلو..تهتف زين:إنه عصفور يرتدي نظارات مثل التيتي.ما أحلاه!»[1] وهنا تحاول **(زين)** تصحيح الفكرة الخاطئة عن البوم الذي يرمز إلى الشؤم والنحس في المعتقد السوري، وهي تراه طائر جميل يسبح الله ككل الطيور الجميلة .

ونلاحظ استخدام **غادة** لألفاظ اللباقة باللغة الفرنسية حين تكون في قصر جدها مع خالتها وزوجها في جنازة أمها تقول:**«قالت بالفرنسية(بردون)–أي المعذرة–كما علمتها أمها. أخرج خال أمها الدكتور كامل من جيبه قطعة من الشوكولاته، وقدمها لها قائلا: (كلي هذه القطعة من الشوكولا على الأقل) أجابت:لا أريد (ميرسي)–أشكرك.»**[2] ومن خلال هذا يتبين لنا مدى تربية **(زين)** وحسن أخلاقها وأدبها الذي تعلمته من أمها **(هند)** التي حرصت على تعليمها ألفاظ اللباقة وتربيتها أحسن تربية.

3–ألفاظ الزينة والديكور والعطور: يمكن تسجيل ملاحظة في أدب المرأة فهي تستثمر أدواتها الخاصة، كالكحل والأمشاط والعطور..بطريقة مختلفة عما تعنيه للرجل، فهي تشكل لديها رموزا أنثوية، ذات دلالات عميقة، تدخل في كينونتها، ولا تستطيع الاستغناء عنها، بل إنها تسبغ عليها شيئا من القدسية، ونوعا من الإنسانية، لشدة ارتباطها بها. كما أنها تقف كثيرا عندما يستدعي اهتمامها وتحتاج إليه، حتى وإن بدت هذه الأشياء بسيطة ساذجة، وأحيانا سخيفة بالنسبة للرجل، وللمجتمع من خلفه، وهذه الأشياء التي تخص المرأة، نراها غالبا مضافة إليها، وليست منفردة، يقول

---

[1] : غادة السمان: الرواية المستحيلة فسيفساء دمشقية، ص74.

[2] : المصدر نفسه، ص53.

الباحث أحمد مختار عمر:«**إن النساء أكثر معرفة بالديكور والزينة وبألفاظ الحياكة والنسيج والتطريز والطبخ والآنية والعناية بالطفل وغير ذلك من المجالات التي يمكن أن تسمى (مناطق نسائية)**»[1] وبالعودة إلى الرواية موضوع الدراسة نلاحظ استخدام غادة للألفاظ الدالة على الديكور والزينة والروائح التي كانت تستفزها لكونها امرأة فنجدها مثلا تقول:«**وفاحت رائحة التنهد من الأشجار النضرة المرحبة بلقاء أول أمطار الخريف**»[2] وتقول أيضا:«**وتمنحه رائحته المميزة المبهرة بعبير الياسمين**»[3] وتقول :«**وتمنحه رائحة الياسمين والريحان والورد الأبيض والزنبق والفل والشب الظريف.**»[4] وهذه الروائح التي تذكرها **غادة** في الرواية بعناية وبدقة تعد من خصائص الكتابة النسائية حيث تعطي المرأة الروائح اهتماما بالغاً في السرد.

كما نجد ذكر لرائحة البهارات التي تعد مناطق نسائية لاهتمام المرأة بالطبخ والبهارات التي تستعملها فيه تقول:«**متوغلا في في أزقة المسك والعطوس والعنبر والقرفة والدكك المتآكلة وبهارات الهند والكزبراء الجافة والكمون والزنجبيل وجوزة الطيب**»[5] وكل هذه البهارات التي تذكرها غادة تومئ بأن الكاتب هو امرأة عارفة بجميع أنواع البهارات التي تستعملها للطبخ وتقول أيضا:«**كان بوسعي أن أستنشق عبر البحار والمسافات روائح بيتي: الياسمين.الفل .الريحان. الورد الجوري الملونة اللامنسية.**»[6]وهذه الروائح التي ظلت مصاحبة لها حتى وهي بعيدة عنها فقد كانت تستنشق هذه الروائح المعبأة بعطر الياسمين والفل الذي لا يخلو منه بيت من بيوت الشام، فكانت غادة تتذكر هذه الروائح عبر البحار ورغم كبر المسافات بينها وبين وطنها.

[1] :أحمد مختار عمر:اللغة واختلاف الجنسين، ص96.
[2] : غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص21.
[3] : المصدر نفسه،ص27.
[4] : المصدر نفسه،ص34.
[5] : المصدر نفسه،ص26.
[6] : المصدر نفسه،ص334.

ثم نجدها تصف الديكور الذي يميز البيت الكبير بدقة تجعلها تهتم لدقائق الأمور التي قد تغيب عن الرجل تقول:«**توقف أمجد أمام الباب الخشبي الكبير لبيته المحفور بنقوش تتكاثف عند طرفه الأعلى المقوس المطروق بالنحاس(...)وقرع الباب بالمدقة النحاسية فلسعته وكان لها شكل رأس لبؤة(...)لم تكن تمقت أقواس الإيوان وأعمدته والخطوط المضيئة الأفقية والشاقولية حول صحنه وطينه وحجره ومداميكه وبركته وأشجاره والأقواس فوق أبوابه الشبيهة بقباب رمزية تنحني لله**»[1]وهذا الوصف الدقيق للبيت الكبير واهتمام السرد بالتفاصيل الدقيقة التي قد تغيب عن الرجل بداية من المدقة التي تتوسط الباب ونهاية بالأقواس والأعمدة الموجودة في البيت وهذا ما يميز الكتابة النسائية ويجعلها تختلف عن كتابة الرجل وتتميز عنها.

ثم تواصل وصف البيت الكبير وذكر غرفه التي لم تكن ترتاح فيها لأن الجيران كانوا يضايقونها ولا يتركونها تكتب فيه تقول:«**لا في غرفة الزخارف الرخامية حيث تحاول أن تكتب فتهاجمها الجارات ولا في غرفة الاستقبال بجدرانها المطعمة بالفريسك والمشقق والمجزع والقاشاني بعروقه النباتية وأزهاره وزرقته الخضراء المغطاة بطبقة زجاجية شفافة لم يكن بوسع أوراقها الخاصة ومذكراتها أن تكون في مأمن في (اليوك).**»[2]وهنا تصف (غادة) جمال البيت باستخدام ألفاظ عامية باللهجة السورية لتعبر بدقة عن جمال البيت الكبير الذي كانت تسكنه كما تصف عدم الراحة التي كانت تعيشها **(هند)** في هذا البيت وعدم شعورها بالأمان على أوراقها الخاصة ومذكراتها فيه، ثم نجدها تقدم مفارقة بين البيت الكبير والبيت الجديد الذي انتقل إليه (أمجد) والحاجة (حياة)و(زين) في حي أبو رمانة حيث يقوم السرد بوصفه بدقة:«**إنها لم تألف شيئا حقا على فخامته لم تألف الحمام الرخامي والصنابير المذهبة ومقابض الأبواب الفضية والرذاذ الآتي من (الدوش) وهي لا تزال تسخن الماء في الطنجرة الكبيرة وتجلس خارج البابنو على المقعد**

[1] :غادة السمان:الرواية المستحيلة فسيفساء دمشقية،ص32.

[2]: المصدر نفسه،ص32.

الخشبي الواطئ لتستحم كما في البيت الكبير ثم تنوي الطهارة ولا تزال تربط السلة بالحبل وتدليها من النافذة للبائع المتجول رغم الجارة التي تنظر إليها شذرا»[1]ورغم هذه الفخامة التي وصفت بها البيت الجديد كانت الحاجة (حياة) تفتقد البيت الكبير العتيق وتحن إليه وترفض أن تغير طريقتها في الاستحمام التي تعودت عليها في البيت القديم وترفض حتى أن تغسل بآلة الغسيل التي أحضرها لها (أمجد) فقد كانت تغسل بيديها مع أنها أصبحت عجوز على ذلك تقول:«**ولم تألف حتى ماكينة (الهوقر)التي أهداها إياها ابنها لتغسل عنها ومازالت تبرش (بروات) الصابون وبقاياه وتنقع الغسيل في اللجن والطشوت الكبير قبل ليلة وترش فوقه صابونها المنزلي المبروش خوفا عليه من الهدر بدلا من شراء عليه صابون(تايد) وبعد أن تنجز غسيله بيدها تضعه في الماكينة دورة واحدة إرضاء لابنها»**[2]وهذا الوصف الدقيق لطريقة غسل الثياب وطريقة الاقتصاد التي كانت تعتمدها النساء في زقاق الياسمين هي من خصائص الكتابة النسائية.

ثم نجدها تصف الأثاث الذي حملوه معهم من البيت الكبير إلى البيت الجديد تقول:«**تلك المقاعد والطاولات المصدفة بدت وسط الجدران واطئة السقف في غير بلدها ،وكل ما أحضره أمجد من البيت العتيق على سبيل الذكرى أضحى يعذبها...بما في ذلك الساعة الخشبية الكبيرة التي كانت في (أوضة الضيوف) في البيت القديم وتوقفت ليلة انتقالها إلى مدخل البيت الجديد ولم ينفع معها مصلح وبعدما كانت تبدو لها كمقاتل جميل تحولت إلى تابوت صغير لطفل دفن داخله أو قفص لسجن شاب ما كادوا يغلقون عليه بابه حتى توقف قلبه فجأة»**[3]وهذا الارتباط الشديد للأثاث يدل على علاقة وطيدة جمعت **غادة** به وتركته محفورا في

---

[1] : غادة السمان: الرواية المستحيلة، ص303.

[2] :المصدر نفسه، ص303.

[3] : المصدر نفسه، ص304.

ذاكرتها بما أن البيت هو منطقة نسائية بامتياز تحسه كأنه إنسان ينبض بالحنان والحياة يتوقف نبضه بمفارقة مكانه وأصله الذي امتد لعصور.

ويتضخم هذا الانتماء عندما تحاول الابتعاد عنه فتمزج بين الروائح والألوان والأصوات لتتداخل الحواس وتصنع لوحة من فسيفساء الشوق إلى الوطن تقول:«**بل كان بوسعي أن أسمع في باريس أصوات الروائح الملونة اللامنسية وأراها وهي تزداد ضراوة مع كل يوم داخل دورتي الدموية الأصوات البرتقالية والسماوية والبنية والخضراء والليلكية والرمادية والبيضاء ممتزجة بصوت آذان الصبح من الجامع الأموي القريب من بيتي في القارة الأخرى. صوت الباعة الجوالين**...»[1] وبهذا تعطي **غادة** الروائح والألوان أصوات تسمعها في الغربة تناديها وتوقظ داخلها صوت الحنين والشوق الذي يزداد ضراوة في صدرها كلما تذكرت زقاق الياسمين.

ب-خصوصية الأسلوب النسائي في (الرواية المستحيلة):

عندما بدأت المرأة تكتب وبدون وصايا نموذجية:«**فقد خلقت أسلوب جديدا انطلاقا من طبيعة طرح المواضيع وتشخيص وجهة النظر الخاصة والتعامل مع هندسة البناء الإبداعي.**»[2] وهذا ما جعل بعض المبدعات المؤيدات لطرح "الكتابة النسائية"يؤكدون على الاختلاف في الطريقة كما هو الشأن مع المبدعة البحرينية **فوزية رشيد** التي تقول أن:«**المرأة تعبر عن نفسها بطريقة مختلفة عن طريقة الرجل في التعبير.**»[3] وهي ترجع ذلك إلى:«**أنها الأكثر ازدحاما بكل صراعات**

---

[1] : غادة السمان: الرواية المستحيلة، ص 371.

[2] :زهور كرام:السرد النسائي العربي مقاربة في المفهوم والخطاب، ص83.

[3] :فوزية رشيد:خلصونا من أسركم ومن عطفكم الزائف، مجلة الكاتبة، العدد2، كانون الثاني، يناير 1994، السنة الأولى ص143.

الحياة والأكثر انصهارا بكل مخلفات الكوابح والضغوط ولذلك فإن لصرختها ملمحا خاصا رغم عمومية الإبداع في موافاتها»[1]

كما ترجع الشاعرة اللبنانية سمر الحكيم مصداقية مصطلح الكتابة النسائية غلى مستوى الاختلاف الفيزيولوجي والنفسي بين المرأة والرجل والذي ينعكس على الكتابة الإبداعية وذلك لأن:«**تلقي الأحاسيس وغربلتها وبثها من جديد في فعل الكتابة عملية تخضع للتحولات الواقعة بسبب اختلاف الجنسين**»[2]كما أن حضور المرأة باعتبارها فاعلة في الأحداث يجعل لغتها تعبر عن شحنة خاصة بل تقدم نمطا من الوعي بالإضافة إلى أن الوضع النفسي الذي يشكل أحد مظاهر عالم المرأة قد ينعكس على تفكيرها وردود أفعالها وتفجر لغة خاصة بها هي لغة التظلمات النسائية وهي أكثر اللغات رموزا ومتاهات وأن الجسد النسائي يتداعى بالكامل وبأنماط مختلفة لكي يعبر عن هوام صاحبته وعن صرخاتها وآلامها التي تنبع من الداخل لتصور الخارج.

ب-ا-لغة الصراخ والتظلم والأنين في (الرواية المستحيلة):

وأول صرخة تظهر في الرواية أنموذج الدراسة (الرواية المستحيلة فسيفساء دمشقية)كانت تصدر من جميع النساء اللواتي سكنّ البيت الكبير وكان يسمعها (أمجد) بعد موت (هند) حيث أصبح يرى البيت الكبير عبارة عن سجن عذبت فيه العديد من النساء وبات يسمع صرخاتهن من القهر الذي طالهن فيه تقول:«**يسمع أمجد رئة البيت وهي تتنفس بصوت يكاد يكون بشريا وتبكي بنشيج دهري، في أصدائه صوت بكاء نساء خافت ممتزج(بالولاويل)على طول عصور كأن البيت اخرج فجأة من صدره كل من قهر سري، ومن بكاء نساء مررن به مكسورات الخاطر كأن البيت قتلها وندم أو كأنه يعرف أنه هو قاتلها ويعاديه، هو بالذات**

---

[1] : فوزية رشيد:خلصونا من أسركم ومن عطفكم الزائف، ص143.

[2] سمر الحكيم:كاتبات يخلعن عباءة الأيديولوجيات وشاعرات يثرن ضد المذكر. جريدة الشرق الأوسط، العدد7077،الثلاثاء 1994-04-14.

أمجد الخيال، وصار الصوت يعلو ويكاد يصم أذنيه، وركضت أمام عينيه مآس طالما شاهدها ولم يبصرها أو يسمع بها منذ طفولته بنبرات منتحبة»[1]

وأمجد هنا لم يكن يسمع ذلك النحيب قبلا أو كان يتجاهله ثم نجد صرخة أخرى كانت تصدر من (ماوية) أخت أمجد التي كانت تعاني الظلم والقهر والضرب وقرارها الطلاق من زوجها ورفضها البقاء تحت سلطة الرجل تقول:«**لكن (ماوية) قررت أن صفعة إضافية واحدة على خدها تكفيها لتنسى ذلك الهراء كله ولتعود غلى البيت وهي تجر خلفها ابنتها أمية وتحمل طفلها هاني على ذراعيها عادت وأثار عشرات الصفعات على وجهها والكدمات الزرق تلطخ جسدها بعد عشرة أعوام من الزواج والضرب والاعتذار والشجار والصلح وتدخل الأهل وندمه وتوبته وضربه ثانية لها»**[2]ونلاحظ هذا الظلم والقهر الذي كانت تعانيه المرأة من الرجل الذي كان يتفنن في تعذيبها وضربها بدون رحمة أو شفقة وبعد أن حصل الطلاق بقيت(ماوية)تحت تهديد انتزاع أولادها منها مما يعكس سلطة الذكر المستمرة قبل الطلاق وبعده وقد اهتم السرد برصد هذه السلطة في عدوان سليم على (ماوية) بعد الطلاق عندما التقى بها مصادفة متزينة بأحمر الشفاه فصفعها وكأنها مازالت زوجته تحت تهديد أخذ ولديها منها، وهنا يغيب السرد تماما السلطة التنفيذية في المجتمع، أي أن الزوجة التي يقع عليها هذا العدوان الجسدي المتكرر لا تجد من يحميها بحكم القانون، فالقانون عاجز أمام هذه السلطة الاجتماعية التي أعطت الزوج ما ليس له من سلطة العدوان الجسدي وغير الجسدي.

والملاحظ أن (ماوية) لم تتخلص من تهديد زوجها لها إلا بعدما تزوج من أخرى، حينها زغردت من فرحها، إذ لم يعد بوسعه تهديدها فالحضانة شرعيا لها:«**لم يعد بوسعه الآن أن ينتزع مني حضانة أمية وهاني، ولا أن يهددني بذلك على الطالع والنازل، كلما أراد قهري، الحضانة شرعا لي...وصار بوسعي أن أطالبه بالنفقة وبكل ما لم يدفعه لي من قبل...حزن أمجد وهو يسمع**

---

[1] :غادة السمان:الرواية المستحيلة فسيفساء دمشقية، ص38.

[2] :المصدر نفسه، ص207.

الزغاريد نصف المتوهجة لأخته منذ وفاة (هند) وهو يرى الأشياء بعينيها هذه المرأة المسكينة (ماوية)، اضطرت لتحمل ضرب زوجها لها أعواما كي لا تخسر ولديها إذا طلبت الطلاق..وحين فاض الكيل..وتفرق الزوجان وكان عليها أن ترضى بابتزازه الضمني فلا تطالبه بالنفقة المقررة للولدين كي لا ينتزعهم منها يا له من ظلم»[1]صحيح أن (ماوية) حصلت على الطلاق واحتفظت بحضانة أولادها إلا أن ذلك الطلاق نقلها من قهر الزوج إلى قهر المجتمع الذي يرفض الأنثى المطلقة إذ تصبح عرضة للطمع والأقاويل.

ونجد صرخة أخرى من ظلم المجتمع الذي لا يحترم إرادة المرأة إذ يتم تزويجها رغما عنها ودون أخذ رأيها ولم يتغير هذا الوضع إلا بعد حين من الزمن، وبعد معارك طويلة خسرت فيها المرأة حياتها وقد ورد ذلك في السرد على لسان فيحاء التي كانت شاهدة على تحولات العصر فيما يخص قضايا المرأة تقول:«**لم يعد أحد يرضى بتزويج ابنته لرجل متزوج وانتهى زمن الضراير وتعدد الزوجات ومنذ انتحار (وصال) قبل عام من ليلة عرسها لم يعد أب يجرؤ على تزويج ابنته رغما عن إرادتها، لاتزال أمها تبكيها كل يوم وتحتفظ بفستان عرسها الأبيض الذي لطخه الدم كله حين تركت (وصال) عريسها العجوز يشخر بعدما دخل عليها وقام باللازم والحد الأدنى مع بكارتها ودخلت إلى الحمام وارتدت فستان عرسها ثانية وقطعت شريان معصمها...حيث وجدوها وقد نزف دمها حتى ماتت، ما الذي يحدث لو تركها والدها تتزوج من (عبود) الذي تحبه**»[2] وهذا الموت جاء كصرخة في وجه المجتمع من الظلم والقهر الذي كانت تعانيه المرأة من الرجل مما جعلها تكرهه وترفض سلطته، لذلك كان رد فعل **(زين)** أن كرهت الزواج والرجال مادام الزواج سوف يفقدها نفسها وذلك بعدما رأت أثار الضرب والكدمات على عروس حمص في صباحيتها تقول:«**لاحظت أثار كدمات زرق تغطي الذراعين وأثار جرح كآثار عضة كلب أعلى منبت**

[1] :غادة السمان: الرواية المستحيلة فسيفساء دمشقية ، ص271.

[2] :المصدر نفسه، ص314.

الثدي اختفت بقيته تحت الثوب...تحت أصبغة وجه العروس وكحلها وحمرتها، لاحظت (زين) أنها صغيرة»[1]إن عدوانية الذكر التي شاهدتها **(زين)** جعلتها تكره الزواج والرجال تقول:«**للمرة الأولى في حياتها داخلها شيء من الكراهية الحذرة للرجال..وحين اصطحبتها عمتها بعد ذلك لزيارة قبر خالد بن الوليد دعت إلى ربها ألا تحل بها مصيبة الزواج كي لا تصيبها الكدمات إذا ظل زوجها حيا وتدفن معه إذا مات»**[2]لقد حاول السرد أن يوسع دائرة قهر الأنثى ذلك أنه استحضر عادة دفن الزوجة حية في الهند كما قرأت زين في قصة السندباد تقول:«**شعرت زين بالهلع وهي تقرأ أن السندباد شاهد في بلاد الهند جنازة دفنت فيه الزوجة حية في قبر زوجها قررت ألا تتزوج كي لا تدفن حية»** [3]

كأن زين لا يكفيها ما يمدها به واقعها من صورة مختلفة لقهر الأنثى حتى يطالعها ذلك في قراءاتها بل إن تلك المخلفات الثقافية باتت تلاحقها حتى في عالم الحلم بما يشبه الكوابيس:«**تطاردني دائما كوابيس تتكرر منها ذلك الكابوس المروع ثمة من يدفنني حية في الرمال ولا أرى وجهه أو لا أريد أن أراه..ثم ينهال الرمل داخل حنجرتي واشهق رملا حتى تمتلئ رئتاي وأختنق»**[4]وهذا الحلم لم تكن تراه هي فقط بل سبقتها في ذلك أمها وجدتها وقد أراد السرد أن يتحقق دفن المرأة فعليا لا تقديرا في الخبر الذي نقلته إحدى العجائز في حمام النسوان إذ قالت:«**هل سمعتن بأم عبد الودود التي دفنوها خطأ ولم تكن ميتة وحين ذهب ابنها في اليوم التالي لزيارتها وجدها قد نبشت ترابها إلى أن ماتت مختنقة عن جد؟!»**[5] إن هذا الدفن الحقيقي أو المتخيل يعكس رغبة المجتمع في الخلاص من الأنثى، كما يصور القهر الذي تعانيه،إذ تعيش موتها

---

[1] : غادة السمان: الرواية المستحيلة، ص189.

[2] : المصدر نفسه، ص188.

[3] : المصدر نفسه، ص172.

[4] : المصدر نفسه، ص381.

[5]: المصدر نفسه، ص285.

التقديري بعد الزواج، واللافت أن السرد يشير إلى أن المجتمع يزيد من حصاره على المرأة كلما ازدادت ثقافة.

ثم نجد لغة الأنين والآهات التي تنبع من أعماق قلب (زين) التي كانت شاهدة على المآسي التي عايشتها المرأة على طول السرد من جدتها إلى آخر امرأة عرفتها وطالها الظلم والقهر الذكوري وهي تحاول عبثا أن تجد حقيقة أمها التي قام بإخفائها (حراس الصمت).تقول:

«**تحاول** (زين) **أن تخطو بعيدا عن سديم الذاكرة تركض في متاهات ليل مائي لزج ثقيل صامت تضيق أنفاسها تحاول عبثا ألا تغرق..فضاءات لا متناهية من الفراغ المزدحم بخواء الغموض وغبار الليالي الغابرة المتساقطة على رأسها وهي عبثا تقتفي أثر أمها وسط دياجير المنزلقات(آه لو كان بوسعي أن أخلع ذاكرتي وأعلقها على مشجب أنصبه فوق الشرفة، وتأتي الريح فتعبث بها كثوب عتيق وتطير بها إلى حيث لا أدري..أشعر أنني أتفتت.**»[1]وهذا الألم التي كانت تعيشه زين بسبب كل ما رأته في حياتها من ظلم الرجل للمرأة جعلها تتمنى أن تلغي ذاكرتها لكي لا تتذكر من الماضي شيء.

ب-ب-لغة الاعتراف والبوح في (الرواية المستحيلة):

يبدأ السرد باستنطاق الذكر(أمجد) وكشف تناقضه من خلال كلامه لحظة خلوه مع نفسه ومواجهتها بما يشبه الاعتراف وقد تعمد السرد أن يستنطق أمجد بطبيعة السلطة الظالمة التي كان يمتلكها بعد موت هند تقول:«**لقد قتلتها. قتلتها بحذق وإتقان. قتلتها بكل حب. لا تستطيع أية محكمة في الأرض أن تدينني. لا يستطيع المدعي العام أن يقول لي: أنت أمجد الخيال قتلت هند، أو يوجه لي أي اتهام. ليس بوسع أحد أن يثبت جرمي، وليس بوسعي أنا نفسي أن أفعل! لو نهضت الآن وأعلنت جريمتي واعترفت بها وطالبت بمحاكمتي لدافع عني القاضي قبل**

[1] : غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص376.

المحامي ولأقنعني المحلفون ببراءتي. فقد قتلتها بمباركة من الجميع وبمعونتهم. وهاهم يحيطون بي لتكريمي بحجة تأبينها والكل يعطف علي يواسيني يعزيني.»[1] وهذا الاعتراف الصريح من أمجد بقتل هند وإن كان القتل معنوي أكثر منه حقيقي، فقد حصل بمباركة من الجميع حيث شارك في هذا القتل كل من له صلة بهند وأمجد ليتعداه إلى المجتمع ويصف حفل التأبين الذي أقيم من أجل هند هو حفل تكريم أمجد على قتله لها. ثم يعترف أمجد بأنه كان يعرف بالضبط ما سيفعله أخوه عبد الفتاح إذا داهم هند المخاض، سوف يرفض إحضار الطبيب أو أن يأخذها إلى المستشفى يقول:«**ليس بإمكاني أن ألوم شقيقي. كنت أعرف بالضبط ما الذي يمكن أن يفعله عبد الفتاح إذا داهم المخاض هند وأنا مسافر في بيروت. كنت أعرف أنه سيرفض إحضار طبيب ذكر أو نقلها إليه في المستشفى وسيكتفي بقابلة الحي بعد استشارة الشيخ طه. تركتها له ورحلت. أنا المسؤول.**»[2] ومن خلال هذا المقطع يتبين أن أمجد هو المسئول الأول لأنه كان يعرف ما سيحدث وتركها لشقيقه بدل أن يقف إلى جانبها ويحميها ويساندها، تركها لتواجه الموت وحدها، تركها لتتألم عقابا لها على إنجاب بنت بدل صبي.

ثم نجد بوحا آخر حين شعر (**عبد الفتاح**) بالاختناق وضيق الصدر لأنه يعرف بأنه كان السبب في موت هند وهذا ما كان يراه في عيون (**أمجد**) وزوجته (**فلك**) وأمه حياة وأخواته وعقابا له على فعلته سيصير حاملا وسينجب بنت ويحس بطعم الظلم والقهر الذي مارسه على المرأة تقول:«**وهكذا فاجأ أبو عدنان بقوله حين أطل الرجل للسلام عليه:أريد أن أبوح لك بسر يعذبني..أنا حامل..كالنساء! قالها وأحاط كرشه الكبير المكور بذراعيه كما تفعل النساء الحوامل حين يعرضن بطونهن.**»[3]

---

[1]:غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص9.

[2] :المصدر نفسه،ص19.

[3] : المصدر نفسه،ص287.

وهذا العقاب كان بسبب ما فعله بهند ثم يعود بالسرد إلى الوراء ليعترف كيف ساهم في قتل هند:«**منذ متى؟(حدث لي ذلك بعد وفاة هند. أذكر جيدا ليلة أنني دفنها في اللاذقية لم أنم ولم أذهب إلى الجامع. لم أكن راغبا في رؤية الشيخ طه. كنت أريد أن أنسى ما حدث في تلك الليلة الرهيبة، ليلة وضع هند، وحيرتي بين صراخها المستغيث ونصيحة الشيخ طه بعدم إحضار طبيب ذكر لها بين صوته وصوتها.**» [1]

وهنا يصور السرد الصراع الذي كان يعيشه (**عبد الفتاح**) ليلة موت هند وكيف كانت تصرخ مستغيثة من الوجع ولكنه تركها تتألم بدون رحمة أو شفقة بحجة إرضاء رجولته المزعومة ولهذا نجد السرد ينتقم منه بسلبه هذه الرجولة وجعله يحس بما تشعر به النساء تقول:«**لكنه شعر بآلام لا تطاق في بطنه وغمره ذعر هائل: هل سينجب الآن كالنساء؟ هل سينجب بنتا ليتضاعف عاره أم توأم من البنات؟هل سينجب كقطة الريحانية–التي رمى بها إلى بردى–سبع قطط صغيرة تموء في وجهه وتخدشه ليلا وهي تقرض حنجرته كما يرى في كوابيسه؟لكن الألم يتصاعد حتى إنه لم يجد في حنجرته صوتا يعترض به...كان الطلق مؤلما وتوقع أن يموت خلال الوضع أو بعده مثل هند**»[2] وهذه الحالة التي عاشها عبد الفتاح جعلته يعاني مثل النساء ويحس بالألم والقهر الذي كان يتفنن في ممارسته ضد النساء بحجة أنه رجل وهذا القهر نابع من كرهه للنساء وخاصة المثقفات منهن يقول:«**فأنا أكرههن كلهن وأكره جنسهن، فهن شر مستطير ويزداد خطرهن حين يتعلمن مثل زوجة أخي هند التي كاد حضورها يفسد حياتنا الساكنة الهادئة في زقاق الياسمين...لكن لم أتعمد قتلها**»[3] وهو بهذا يعترف بكرهه الصريح لجنس النساء وخاصة المتعلمين منهن وأنه كان يكره هند لأنها كانت متعلمة وأنها حاولت إفساد حياتهم الساكنة بتعليم بناته وهو يبوح بقتله لها وإن

---

[1] : غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص288.

[2] : المصدر نفسه، ص289.

[3] : المصدر نفسه، ص292.

كان غير متعمد، وهنا تضيف **غادة** قاتل آخر لأمها التي جعلتها رمزا للمرأة العربية المقتولة بيد الرجل أولا ثم المجتمع والثقافة، إذا ما هي حاولت رفع القلم المذكر لتكتب به معاناتها وآلامها وفرحها وانتصاراتها.

الفصل الثالث

خصوصية الفضاء النصي والدلالي في الرواية المستحيلة

1–خصوصية الفضاء النصي في الرواية المستحيلة:

أ) العناوين ودلالتهم في الرواية المستحيلة

ب)الغلاف ودلالته في الرواية المستحيلة

ج) التشكيل المطبعي في الرواية المستحيلة

2 –خصوصية الفضاء الدلالي في الرواية المستحيلة:

أ) الكتابة بالجسد في الرواية المستحيلة

ب)تسريد الرجل وإعادة صياغته في الرواية المستحيلة

ج) هندسة الوعي الثقافي في الرواية المستحيلة

1. خصوصية الفضاء النصي في الرواية المستحيلة:

أ) العناوين ودلالتهم في الرواية المستحيلة:

يمثل العنوان البوابة الأولى التي يعبُر بها القارئ نحو النص، وهو المفتاح الذي يقودنا إلى تحديد موضوع الكتاب، والاقتراب من دائرة الجنس الذي ينتمي إليه، ويشترط فيه الدقة والموضوعية بالإضافة إلى مطابقته لمضمون النص:«**واختيار العنوان ليس بالأمر السهل إذ يمثل تحديا واضحا وصعبا أمام كل من يكتب مذكراته كذلك يعكس العنوان الذي يستقر عليه المؤلف كثيرا من ملامح فكره وتفكيره وإنّ كثيرا من العناوين تتميز بقدرة رائعة على إعطاء الإيحاءات المتعددة**»[1] وعليه فإن عنوان الكتاب يجب أن يعطي دلالات واضحة عن مضمونه لأنه يمثل عتبة الولوج إلى النص، وإن كان اختيار الكاتب لعنوانه ليس بالأمر السهل؛ إذ يتطلب إعمال الفكر إلى حد كبير، ويمثل المؤثر الأول على القارئ لإغرائه بالقراءة.

وإذا توجهنا إلى أنموذج الدراسة(الرواية المستحيلة فسيفساء دمشقية) لوجدناه يحمل رسالتين تبدوان منفصلتين للوهلة الأولى(الرواية المستحيلة)،(فسيفساء دمشقية) مما يؤدي إلى تحفيز المتلقي وتشويقه لقراءة النص، والعنوان يطرح تساؤلين:لماذا يدعى النص الذي بين أيدينا بالرواية المستحيلة، وما هي الفسيفساء الدمشقية، هل هي دلالة على الارتباط بالمكان(دمشق) أم أنها تحمل دلالة مغايرة تماما؟

لم يحمل نص **غادة** على الغلاف ما يدل على كونه سيرة ذاتية بالمعنى الصريح المباشر، لكن الناظر إلى العنوان يرى أنه يحمل وظيفة تجنيسية، ويعكس قلق انتماء النص، فغادة عنونت الجزء الأول منه بعبارة(الرواية المستحيلة) فهي بذلك تشير إلى أن الحقائق التي أوردتها هي أقرب إلى السيرة الذاتية منها إلى الرواية، ورغبتها في تقديم سيرتها الذاتية بحرية تامة جامحة، لكنها تدرك تماما أن ذلك أمرا

[1] :محمد الجوادي:مذكرات الهواة والمحترفين، فن كتابة التجربة الذاتية، دار الشروق، القاهرة،مصر،ط1997،1،ص34.

يكاد يكون مستحيلا في مجتمعنا العربي، لذا فقد لجأت إلى الرواية لأنها تجد فيها ملاذا آمنا فتعبر من خلاله بحرية تامة عن ذاتها، فتقنعت خلف صوت أبيها لتشعر بالحماية وتعبر عن تفاصيل حياتها، من أجل إبعاد ذهن المتلقي عن كون النص الذي بين يديه مستمد من واقع حياتها.

وفي الجزء الثاني من العنوان(فسيفساء دمشقية)تعلن الكاتبة انتماء هذا النص الأدبي إلى واقع محدد هو الفضاء المكاني(دمشق) المعروف بغناه وتنوعه ألفسيفسائي وعلاقة المجاورة بين (فسيفساء) و(دمشق) توحي بتعلق الكاتبة الوجداني بالمكان، خاصة إذا علمنا أن هذه المدينة التي عاشت فيها أجمل أيام حياتها مازالت تعاني الحنين إليها وهي في الغربة تقول:«**سيأكلني الحنين إلى دمشق يوما بعد آخر، في الظلام مثلما يأكل السوس خزانة خشبية محكمة الإغلاق ويقرضها ليلة بعد أخرى حتى ينخرها**»[1]وقد استطاع العنوان أن يعكس مضمون النص، فالنص صور لنا تنوعا في المكان والشخصيات والمعتقدات وتنوعا أيضا في الألوان والروائح والمشاعر والآهات ليصنع لنا لوحة فنية تحمل في ثناياها آهات نسائية، وصرخات حاولت أن توقظ بها ضمير المجتمع الذي عانت منه القهر والظلم والألم والتهميش، صرخات أعلنت بها بداية التمرد والعصيان على الثقافة والهيمنة الذكورية التي استمرت لسنين تاركةً رواسبها محفورة في مغارة الزمن.

ومن المقاطع الواردة في النص والتي تعكس هذا التنوع ألفسيفسائي:«**كان بوسعي أن أشم عبر البحار والقارات روائح بيتي، الياسمين، الفل، الريحان، الورد الجوري، النرجس، النارنج...كان بوسعي أن أسمع أصوات تلك الروائح الملونة اللآمنسية، الأصوات البرتقالية،والسماوية،والبنية،والخضراء، والليلكي، والرمادية والبيضاء ممتزجة بصوت آذان الصبح من الجامع الأموي القريب، صوت الباعة الجوالين في زقاق الياسمين ونداء المسحر، رنين الأسوار الذهبية على الأذرع البضة، الزغاريد والولاويل، قرقرة التراجيل وهمسات النافورة ووشوشة السبيل، أصوات الرجال وهم يهمون بدخول بيتي تسبقهم صيحة"يالله"..."دستور يا**

[1] :غادة السمان:الرواية المستحيلة فسيفساء دمشقية، ص341.

حريم"،صوت بومة البيت وهي تروي حكاياها الليلية كلما استفحل ارقها...سيأكلني الحنين إلى دمشق يوما بعد آخر...لطالما حلمت بأنني أنا الذي يتسلق تلك الصخرة ويكتب عليها لدمشق:أذكريني دائما»[1]وهذا التمازج بين الروائح والأصوات والألوان والعقليات هو ما يصنع فسيفساء دمشق وهو أيضا ما يوقظ ذلك الحنين الجارف في قلب غادة ويجعلها تحن إليها دائما.

ونجد أن كلمة فسيفساء قد وردت في متن النص أكثر من مرة تقول:«**ذهلت زين أمام لوحات الفسيفساء...وكيف تبدو الصورة من بعيد وكأنها لوحة واحدة، وحين تقرب وجهها تجدها مؤلفة من آلاف القطع الصغيرة...قالت بدهشة مستثارة:أنظر يا أبي...كم هي كثيرة وواحدة...من بعيدة واحدة، ومن قريب آلاف...قال والدها:هذا هو الوطن يا زين»**[2]وهو مقطع يوحي بمدى ارتباط غادة السمان بالفضاء المكاني دمشق، لذا كانت دمشق هي محور الرواية مثلما هي نبض الكاتبة، والذي جاء مطابقا وعاكسا لمتن النص.

كما نلاحظ أن **غادة** قسمت روايتها إلى خمس فصول أعطت لكل فصل عنوان يعكس دلالته، ويعكس ما تحاول أن توصله للقارئ، مع أنها جعلتها فصلا واحدا يتكرر خمس مرات مع تغيير العنوان في كل مرة، فنجدها تعطي الفصل الأول عنوان ذكريات وهمية،ثم تقسمه بدوره إلى ثلاث عناوين فرعية:**الموت الملتبس، شبح في البيت الكبير، السيران،** وأعتقد أن **غادة** تقصد بالذكريات الوهمية، الذكريات التي لم تتذكرها لأنها كانت صغيرة، واعتمدت في كتابتها على عنصر الخيال إضافة إلى ما كانوا يخبرونها به عندما حاولت معرفة الحقيقة التي أصرّ أبوها إخفاءها عنها وهذا ما تؤكده في قولها:«**تذكر أن عمتها بوران قالتها لها مرة ببعض الكراهية والمشاعر السلبية على الأقل التي تحس بكهاربها في تحفظ جدتها ومهارتها الاستثنائية في كتمان الأسرار والمرونة ربما مع الأحقاد..فماذا حدث في الماضي الذي يخيل إليهم أنه يتكرر؟...(إبرة الذاكرة**

[1] :غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص339.

[2] : المصدر نفسه، ص268.

صدئة، والاسطوانة تشوشت بفعل الزمن، وانصهرت أصواتها وتداخلت، وأنا مرمية هكذا تحت وطأة ما يقارب دزينة من السنوات من الفراق..لقد ضمتني أمي إليها بالتأكيد، منذ زمن بعيد غابر...وتحسست وجهي ومشطت شعري، لكنني لم أعد أعرف أو أذكر شيئا)»[1]تحاول (**زين**) تذكر الماضي وتذكر أمها ولكن عبثا تحاول لأنها كانت صغيرة جدا حين ماتت أمها، فتقرر معرفة الحقيقة من حراس الصمت الذين يخفون الحقيقة عنها، وتسطر مقرراتها في دفترها السري:«**التعرف على أمي..لن أشفى من فضولي إذا لم أعرف من هي بالضبط. ولكن كيف؟ بالتجسس على الماضي عبر ثقوب الزمن..استجواب الشهود قبل أن يموتوا..و..ومحاولة اختراق حصن الماضي المقفل في خزائن والدي**»[2]وتحاول (**زين**)الرجوع إلى الماضي ومعرفة حقيقة أمها عبر استجواب الشهود قبل أن يموتوا وتختفي معهم الحقيقة التي يصر والدها على إخفائها عنها.

وبهذا يكون الفصل الأول عبارة عن ذكريات وهمية جمعتها (**زين**) من التجسس عبر ثقوب الزمن والعبث في صندوق أمها ومذكراتها التي أخفاها عنها والدها وعبر الأسئلة التي طرحتها على كل شخص كان يعرف أمها.

وهذه محاولة أولى قامت بها (**زين**) لمعرفة أمها ثم نجدها تنتقل إلى محاولة ثانية:(من الدفتر السري لمراهقة تخترع نفسها) وهنا تحاول (**زين**) التمرد على كونها أنثى مُنِعَت من ممارسة ما يفعله الصبيان كالسباحة وتسلق الأشجار واللعب بالدراجة فنجدها تفرح عندما قاموا بقصّ شعرها وأصبحت تشبه الصبيان، ثم نجدها تدعي بأنها صبي وتقرر الانضمام إلى عصابة من الصبيان وتضع قوانين جديدة لهذه العصابة:«**قالت زين:وإذا صرت زعيم العصابة، هل أستطيع تبديل دستورها السخيف؟ قال عبد الهادي مغتاظا: بالتأكيد إذا خرجت حيا من (الدوار).ولا تدري زين أية حماقة دفعتها إلى القول:حسنا هيا إلى (الدوار) كانت خمرة الفخر والمباهاة قد صعدت إلى رأسها كأنها تحولت**

[1] : غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص435.

[2] : المصدر نفسه، ص436.

إلى صبي–كما تتخيله–وتقمصته.»[1] وتتقمص دور الصبي وتجد نفسها تقوم بأشياء قد عجز عن القيام بها حتى الصبيان كالسباحة في الدوار الذي لم ينجوا منه أحد من قبل، والمحاولة الثانية التي تعلنها زين في هذا الفصل هي تغيير القوانين التي سنها الصبيان.

ثم ننتقل إلى العنوان التالي(الفصل الأول (محاولة ثالثة) فسيفساء الظلال المتحركة) ونجدها تركز على معانات (**جهينة**) الصانعة التي لا تمتلك الحق في الزواج وحتى في الحب، إذ تحولت يوم زفافها من صانعة في بيت آل الخيال إلى صانعة في بيت ألعسيري تقول:«**يوم تزوج مني (عيدو) طرت فرحا ببيتي الجديد وتوهمت أنني صرت(السيدة ألعسيري)،ولكنني اكتشفت بعد فترة أنني انتقلت من خادمة في آل الخيال إلى خادمة في بيت العسير. وبدأت أكره البيت يوما بعد آخر**»[2]

وتقصد **غادة** بفسيفساء الظلال المتحركة هي الحالة التي كانت تعيشها (**جهينة**) ومثيلاتها من البنات الصانعات الفاقدات لهويتهن ،اللواتي عانين ظلم الأب وقهره، (**فجهينة**) ضحية الفقر الذي كانت تعيشه أسرتها، باعها أبوها لوالد (**هند**) مقابل ثمن بخس، وكأنه يبيع شيئا لا روح له، فهي لا تملك من جسدها إلا ظله وبقيت تسدد هذا الثمن طول حياتها، حتى حين تزوجت من (**عيدو**) هذا الشاب الذي كان يحبها وحاول الانتحار من أجل الزواج منها،ثم يتغير ليصبح مثل أبوها الذي كان يضرب أمها وإخوتها بدون سبب اقترفنه تقول:«**فتحت عينيّ على الشتائم. وحين أحاول أن أتذكر أبي، لا أراه إلا حافيا محني الرأس أمام رجل يركب حصانا ويشتمه وهو يلكزه بعصاه والقمل يقفز من رأسه المنكس. مرة واحدة شاهدته يضربه بالسوط فينحني ليصعد ألبيك على ظهره كي يمتطي حصانه، وحين مضى ضرب أبي أمي وتشاجرا واختبأت وإخوتي لأننا نعرف أنه**

[1] : غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص223.

[2] : المصدر نفسه، ص254.

سيضربنا بعد ذلك لذنب نجهله»[1]من خلال هذا المقطع نلاحظ الظلم الذي كان يعانيه والدها من الرجل الذي كان يعمل عنده، وكان يمارس عليه جميع أنواع القهر والذل، مما يجعله يعاقب أولاده وزوجته لذلك. وبهذا تسلط **غادة** الضوء لهذه الطبقة الفقيرة المذلولة المنبوذة من المجتمع، وتشبهها بالظلال التي تداس بالأرجل وليس لها الحق حتى في جسدها:«(**عمر من الحزن. يوم تزوج مني عيدو عشت الخاتمة السعيدة لفيلم (ليلى بنت الفقراء).ولم أكن أدري أنه لا توجد خاتمة سعيدة لبنت الفقراء.لست أكثر من حفنة ألم)ينتحب قلبها ويستفحل الحزن في كيانها كله. تَعلمَت منذ طفولتها أن حزنها الخاص أمر تافه وقضية لا تخص أحدا ولا يبالي بها آخر. ولذا لا تخطر الشكوى ببالها لأي مخلوق، فهي خادمة منذ طفولتها وإلى الأبد،(صدر البيت) لسواها والعتبة لها.أن تحزن أو لا تحزن لا يعني أن تتوقف لثانية عن متابعة عملها اليومي ولو كان ذلك لدفن أحد موتاها الأحياء أو الأموات أو الغائبين..**»[2] ومن خلال هذا المقطع يصور (**زين**) الحزن الذي كان يملأ قلب (**جهينة**) حتى بعد زواجه من (**عيدو**) الشاب الذي أحبته ثم قرر الزواج من أخرى لأنها هي لا تناسبه فهي فقيرة معدمة وهو ابن العائلة الغنية التي لا تقبل أن تكون كنتها عبارة عن صانعة تداس بالأقدام، ثم نجده يصف الشتائم التي كانت تسمعها (**جهينة**) من والد (**عيدو**) حتى بعد إنجابها لحفيده الذي كان يمنع أولاد بناته من اللعب معه بحجة أن أمه كافرة وفاجرة، ثم تشاهده وهو ملقى على الأرض كجثة هامدة ينتظر منها بأن تساعده ولكنها تتذكر كل ما فعله فيها تقول:«**أهذا هو الرجل الذي عشت أعواما على إيقاع شتائمه اليومية بينما أنا أنظف أقذاره من تحته وأطبخ له طعامه وأغسل ثيابه؟أهذا الذي يبصق على حفيده منذ تعلم المشي وصار يجرؤ على التسكع في الدار والاقتراب من جده المريض؟أهذه هي المعدة التي لا تشبع طعاما حتى أقعدها المرض، والحنجرة التي لن تسكت من الشتائم حتى يملأها التراب؟**»[3] هذا

---

[1] : غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص254.

[2] : المصدر نفسه، ص253.

[3] : المصدر نفسه، ص260.

الجبروت الذي ملأ قلبه وجعله يتمادى في ظلمه وشتمه بدون سبب، أسقطه المرض أمام (**جهينة**) لتنتقم منه وتتركه لكي يموت:«**هاهو الآن تحت رحمتي. لست مضطرة لقتله. كل ما علي أن أفعله هو أن أنظر إليه وأتظاهر بأنني لم أره كما يفعل هو بي منذ أعوام. لا،لم أره ولم أسمع أنفاسه المتحشرجة بالألم والبرد.سوف أتابع دربي كما لو كان دودة أصغر من أن تسحق كما يعاملني هو**»[1] ولكن (**جهينة**) ليست قاسية القلب رغم كل القسوة التي عانت منها، فرغم كل ما فعله بها أبو (**عيدو**) إلا أنها أنصتت إلى صوت الإنسان داخلها تقول:«**وهي تتأهب لفتحه يتناهى إلى أذنيها صوت أنين إنسان. صوت يعيدها إلى جسدها الآدمي وزمانها ومكانها وعذاباتها وقهرها. و دون أن تفكر لا تدري لماذا تعود راكضة إلى ساحة الدار. تنحني على الرجل العجوز. تحمله بين ذراعيها القويتين وتعيده إلى فراشه وهو يحدق فيها بذهول.**»[2] وهذا الفعل الذي كان من (**جهينة**) جعل أبو (**عيدو**) يحترمها ويغير النظرة السيئة عنها، كما جعله يكتب البيت باسمها ليحميها من ابنه (**عيدو**) وزوجته وبناته الذين ينتظرون موته ليخرجوها من البيت، ويرموها إلى الشارع.

ثم تنتقل بنا **غادة** إلى الفصل التالي (الفصل الأول ومحاولة رابعة:حراس الصمت أو متلصصة عبر ثقوب الزمن) ويعكس هذا العنوان محاولة (**زين**) لمعرفة حقيقة موت أمها والتي جعلتها تبحث في صندوق أمها والبحث عن مذكرات أمها وأوراقها و قراءتها:«**لم تكن المسكينة تدري أنها ستموت وعليها أن تنظم أوراقها لزين الفضولية التي ستحاول التلصص عبر ثقوب الزمن لتعمل محققة بوليسية مع الظلال والأسرار واللامعقول والبياض، ولترى ما الذي حدث في الماضي الزئبقي المراوغ الهارب.أما الذي جمع أوراقها فيما بعد فمن الواضح أنه كان على عجلة من أمره كأنها تكهربه.رماها في قاع الصندوق كمن يرمي في قاع البئر بسر يثقل كاهله ويريد التخلص منه في**

[1] : غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص260.

[2] : المصدر نفسه، ص261.

أسرع وقت!»[1]تحاول (**زين**) معرفة ما حدث في الماضي ولكن حراس الصمت يحفظون هذه الحقيقة المجهولة ويرفضون إخبارها بها بطلب من والدها الذي يتحاشى أي حوار معها حول أمها، وكأنه يخفي سر خطير يخاف أن تعلمه.

أما الفصل الأخير فلم تكتبه **غادة** بعد وتركت نهاية الرواية مفتوحة أمام القارئ لتفعيل عنصر التشويق والإثارة في روايتها.

ب)الغـــلاف ودلالته في الرواية المستحيلة:

إن العلامة البصرية:«**رغم إحالتها على تشابه ظاهري لا تقدم لنا تمثيلا محايدا لمعطى موضوعي منفصل عن التجربة الإنسانية، فالوقائع البصرية في تنوعها وغناها تشكل "لغة مسننة"، أودعها الاستعمال الإنساني قيما للدلالة والتواصل والتمثيل.استنادا إلى ذلك، فالدلالات التي يمكن الكشف عنها داخل هذه العلامات هي دلالات وليدة تسنين ثقافي وليست جواهر مضمونيه موحى بها. ومن هذه الزاوية، فإنها، شأنها في ذلك شأن وحدات اللسان، محكومة بوقائع توجد خارجها، أي إنها من طبيعة اعتباطية، ولا تنتج دلالتها إلا وفق هذا المبدأ**»[2].

فنحن في واقع الأمر:«**لا ندرك أي شيء بشكل مباشر، فالإدراك والتذكير يقتضيان استحضار "خطاطة سابقة" (النموذج الإدراكي أو البنية الإدراكية أو سنن التعرف) تثوي داخلها مجموع النسخ التي تلتقطها العين وتنتشي بها ضمن عالم يعج بالأشكال والصور والألوان. وهذا له ما يبرره في أواليات الإدراك ذاتها، فعالم الأشياء لا يلج إلى الذاكرة على شكل "أشياء" معزولة لا رابط بينهما،بل يتسلل إليها عبر النماذج المنظمة لهذه الأشياء في أقسام**

[1]: غادة السمان: الرواية المستحيلة، ص460.

[2] :سعيد بن كراد:السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها،ط3،دار الحوار للنشر والتوزيع،سورية،اللاذقية،2012،ص118.

متباينة فعلى الرغم من أن ما نراه هو شيء مخصوص فعلي وواقعي إلا أن ما يتسرب إلى الذهن هو فكرة عن الشيء وليس الشيء ذاته»[1]

وبالعودة إلى الرواية أنموذج الدراسة(الرواية المستحيلة) نجد أن **غادة** استخدمت للغلاف الخارجي لوحة فنية تتمثل في صحراء قاحلة لا يظهر منها إلا ثلاث رؤوس مغروسة في الأرض كأنها أشجار وإذا دققنا فيها نجدها رؤوس نساء دفنت في الأرض ونجد كل رأس ينظر في قفا الآخر، والصحراء تدل على الفراغ وصعوبة الحياة والقسوة والدفن يدل على الوأد الذي عانت منه المرأة في الجاهلية وهذا ما نجده يتحقق في الرواية أنموذج الدراسة حيث تقوم زين بمشاهدة كابوس مروع تكتشف من خلال مذكرات أمها أنها كانت تراه أيضا تقول:«**تطاردني دائما كوابيس تتكرر. منها ذلك الكابوس المروع: ثمة من يدفنني حية في الرمال ولا أرى وجهه أو لا أريد أن أراه. ثم ينهال الرمل داخل حنجرتي وأشهق رملا حتى تمتلئ رئتاي وأختنق...ويتضاعف ذعري حين أرى الكابوس بصورة أخرى أتجسس فيها على أوراق أمي وأقرأ في دفتر مذكراتها أنها ترى الكابوس ذاته!..هل كانت تراه أيضا جدتي وجدتها وجدة جدتها من قبلها..ومن قبلها إلى آخره..إلى آخره؟.**»[2]وهذه المخلفات الثقافية التي كانت تلاحق المرأة بالعموم لتقوم بدفنها معنويا وإلغاء هويتها في المجتمع الذكوري، وهذا الدفن الذي لم يتحقق كاملا بل نجد أن الرأس لم يدفن مع الجسد وهذا يدل على وجود أمل للنجاة من هذا الدفن،كما نلاحظ في الرواية أن هند عندما كتبت روايتها أعطت لها عنوان **المرأة الجديدة** وأعطت لها ثلاث نهايات بحسب كل امرأة،فهي التي تختار النهاية التي تريدها، وكل امرأة منهم تتحمل مسؤولية اختيارها وهذا ما تعبر عنه الصورة بتوظيف ثلاث نساء كل امرأة تنظر إلى قفا الأخرى:«**وضعت لهذه الرواية عنوانا فرعيا هو(ألم وكبرياء)كما كتبت لها ثلاث خواتم الخاتمة الأولى سعيدة، والخاتمة الثانية حزينة، والخاتمة الثالثة لا**

[1] : غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص120.

[2] :المصدر نفسه، ص381.

سعيدة ولا حزينة بل فيها من الاثنين كما يحدث في الحياة غالبا.أريد طبع كل خاتمة على حدة ووضع الخاتمة السعيدة في مغلف أبيض والحزينة في مغلف أسود والثالثة في مغلف رمادي. تباع الرواية مع خاتمة واحدة. من يريد شراء خاتمتان مضطر لشراء الكتاب مرتين.هذا العقاب/الغرامة هو العقاب الوحيد الذي يخطر ببالي لمن لا يعرف ماذا يريد ويريد مخالفة إرادتي كمؤلفة:سأغرمه ثمن الكتاب.»[1].وهذا العقاب لكل امرأة لا تعرف ماذا تريد وشخصيتها ضعيفة مترددة في أخذ القرار.

كما نجد **غادة** تستخدم اللون الرمادي الذي يدل على ضبابية موقف النسق الثقافي من المرأة التي لم تتحرر بعد من هذه الهيمنة في الوعي الجماعي ونجدها أيضا تستخدم اسم الكاتبة باللون الرمادي وهذا يدل على التردد والخوف،وعنوان الرواية باللون الأسود الغليظ، ونجد أيضا حضور للبوم في الغلاف، هذا الحضور الذي يقابله حضور مكثف في الرواية، حيث يرمز به في المجتمع الشرقي للنحس والفأل السيئ ،أما عند غادة السمان فهو مخلوق جميل يشبه المرأة في معاناته التي لا يجد لها مبرر أو سبب فهو عندما وعى لهذه الدنيا وجد نفسه منبوذ من المجتمع، هذا المجتمع الذي لا يرحم أحد حتى الحيوان.

[1] :غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص463.

ج) التشكيل المطبعي في الرواية المستحيلة:

أولا: دلالة البياض

من خلال استخدام تقنية البياض تقوم غادة بإشراك القارئ في كتابة الرواية بقيامه بعملية ملء الفراغ والتأويل كما تجعله في حالة من التوتر والقلق، حيث تقوم بكسر أفق التوقع لديه بأول جملة تفتتح بها الرواية تقول:

«**لقد قتلتها.**

قتلتها بحذق وإتقان.

قتلتها بكل حب.»[1]

كما نجدها تستخدم نقاط الحذف لتشرك القارئ في الكتابة ويصبح النص مفتوحاً على تعدد القراءات، حيث كل قارئ يوظف تجاربه وخبراته ومكتسباته الحياتية ليسقطها على الرواية وتضمن بذلك استمرارية القراءة إلى آخر الرواية لأنها تبرم معه عهدا من خلال الحذف الذي وظفته فيها تقول:«**قتلي لها كان عقابها لي..**»[2]وتقول أيضا:«**قالت عبارتها الأخيرة(زنوبيا أمانة مني عندك.اعتن بها هي).عذبتني عبارة(هي)..**»[3] ومن خلال نقاط الحذف التي نجدها تتكرر على طول مساحة السرد والذي فتحت به المجال أمام القارئ ليشارك في إعادة إنتاج النص.

ثانيا:استخدام الهوامش في الرواية المستحيلة:

كما نجدها تستخدم الهوامش في أسفل الصفحة كأنها تكتب رسالة أكاديمية، وهذه الهوامش تتجلى أهميتها:«**من أن كثير من القضايا التي لا تدرج ضمن المتن ويأتي ذكرها في الهامش**

[1]:غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص9.

[2]:المصدر نفسه، ص9.

[3]:المصدر نفسه، ص9.

لتعميق الموضوع أو لزيادة الاطلاع أو لتوسيع نقاط وإضاءتها للقارئ مثال ذلك أن يشرح تفصيلا أو بصورة موجزة صحة حدث من الأحداث أو قضية من القضايا أو عبارة أو موقف غامض أو ليعلق ويقترح أو ليدون بعض الحالات.»[1]وهي توظفها لتشرح بعض الكلمات التي أوردتها باللهجة العامية السورية أو لتفصيل في بعض القضايا، كذكر الزمن الذي وقعت فيه بعض الحوادث والحروب التي ذكرتها.

كما نجدها تقسم الرواية إلى عنوان رئيسي وعناوين فرعية وكأنها بذلك تكتب بحث أكاديمي وتحاول تبسيطه للقارئ وتنظيمه لكي لا يجد صعوبة في قراءتها.

2. خصوصية الفضاء الدلالي في الرواية المستحيلة:

أ) الكتابة بالجسد في الرواية المستحيلة:

استثمرت كثير من نصوص الأدب الروائي النسائي:«**عالم المرأة بمكوناته الكثيرة والمتداخلة، ونهض التمثيل السردي بمهمة تركيب ذلك العالم فنيا، مانحا جسد المرأة مكانة بارزة بوصفه هوية أنثوية خاصة، وسعى النقد النسائي –وهو حركة فكرية–نقدية أفرزتها المنهجيات الحديثة إلى تأكيد خصوصية الأدب النسائي باعتباره تمثيلا لعالم المرأة، وذهب إلى أن تلك الخصوصية تستمد شرعيتها؛ لأن المرأة تنتظم في سلسلة علاقات ثقافية وجسدية ونفسية مع العالم من جهة ومع ذاتها من جهة أخرى، وهي علاقات بمقدار ما كانت في الأصل طبيعية، فإنها، بفعل الإكراه الذي مارسته الثقافة الذكورية، قد أصبحت علاقات مشوهة ومتوجة وملتبسة، لأن المرأة بذاتها قد اختزلت إلى مكون هامشي.**»[2]

---

[1] :منصور نعمان،غسان ذيب النصري:البحث العلمي حرفه وفنه،ط1،دار الكندي للنشر والتوزيع،أربد،الأردن1998،ص69.

[2] :عبد الله إبراهيم:الرواية النسائية العربية–تجليات الجسد والأنوثة–مجلة علامات، ع17،جامعة قطر،ص16.

وفي الوقت الذي يريد فيه النقد النسائي إعادة الاعتبار البيولوجي والثقافي للمرأة في عالم تتقاسمه مع الرجل، فإنه انطلاقا من واقع الحال يعمل على استكشاف الكيفية التي يقوم بها الأدب النسائي في تمثيل عالم المرأة جسديا وثقافيا ونفسيا.

فالنص السردي عند المرأة:«**هو متعدد لا متجانس من حيث(التيمات) التي تتناولها المرأة، والتي يختلط فيها السياسي بالاجتماعي والاقتصادي،إضافة إلى العالم المتخيل الذي نطلق عليه(الجسد النصي)ممثل النواة الدلالية والحكائية من حيث كونه لغة، ورؤية وبناء. فمن الجسد تنحت الألفاظ، وتندفع عمقا نحو العوالم الغامضة والمظلمة في الذات الإنسانية**»[1]

إن ربط الأدب النسائي بالجسد أمر ينبغي تدقيقه، وفي ضوء غياب الحفر التاريخي والنقدي الذي برهن على تلك الرابطة وحجمها، فالقول باقتران الأدب النسائي بالجسد الأنثوي يحتاج إلى قرائن، وكان **محمد برادة** قد قرر ذلك الترابط حينما أكد:«**أن بداية الكتابة النسائية هي بداية استحياء المرأة لجسدها والإفراج عن أحاسيسه المخبوءة،واكتشاف لغته المغايرة للغة الإسقاطات والاستيهامات التي كفن بها الرجل حيوية المرأة وتلقائيتها**»[2]

يمثل الجسد إذن أحد المحاور التي دارت حوله نصوص الأدب النسائي، وبقدر تعلق الأمر بالرواية العربية النسائية، فإنه لا يمكن إلا القول بأن الجسد الأنثوي كان عنصرا له حضوره إلى جوار عناصر أخرى، ودرجة الاهتمام به تختلف بين نص وآخر، وفيما لا توليه بعض الروايات إلا اهتماما عابرا، تحتفي به روايات أخرى، وتنهمك في رسم تفاصيله، وتوجهاته واستيهاماته، فيكون مثارا للإعجاب والحفاوة والرغبة.

---

[1] :الأخضر بن السائح:سرد المرأة وفعل الكتابة، ص131.

[2] :محمد برادة:كتابة الفوضى والفعل المتغير، دراسات في القصة العربية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986،ص17.

يظهر الرجل بوصفه جزءا مكملا لمقتضيات الأنوثة ويؤدي دور رفيق الدرب الذي يغذي معنى الأنوثة لدى المرأة أو يجسد الخطأ الأخلاقي من خلال فضح صورة الانتهاك الجسدي الذي تتعرض فيه المرأة والرجل على حد سواء أو من خلال غياب الرجل المباشر والانصراف الذي تبديه المرأة بالهم الجسدي بعيدا عنه.

إن المرأة تحرر الأدب:«**من المفاهيم المتداولة منذ عصور عديدة حول الحب والحرية والمرأة والرجل، إنها تساهم في تعريف أنطولوجي جديد للرجل ولعلاقته بالعالم، إنها محرضة على البحث كما تطرح اختيارات جديدة تدعو إلى التأمل في الجسد من منظور جديد خاصة وأن المرأة تربط الحب بالجسد انطلاقا من شكل تعاملها مع مكونات العالم، كما تقدم نظرة جديدة للجسد النسائي الذي حضر في مجمل الإبداعات والكتابات موضوعا منظور إليه من قبل وجهة نظر واحدة مما ساهم في تكريس اختفائه، أو إظهاره بالشكل الذي يتناسب والمنظور السائد.**»[1]

وبالعودة إلى الرواية أنموذج الدراسة(الرواية المستحيلة) نرصد أول تحرر للمرأة من هذا الجسد الذي كان مصدر للمعانات والألم، من خلال إعطاء لهذا الجسد مساحة معتبرة من السرد في هذه الرواية، فتقوم (**زين**) بوصف هذه المعانات بدقة متناهية تجعل القارئ يعيش الحدث بكل تفاصيله الدقيقة تقول:«**انسحب اللون من وجهها.غابت تقلصات الألم ليحل مكانها استرخاءً لا مبال. فجأة وعلى فمها ابتسامة شبه منتصرة، قالت عبارتها الأخيرة:زنوبيا أمانة مني عندك.اعتن بها هي(...)اختلج جسدها بعد ذلك وبدت وكأنها تختنق.كأنني أخنقها.لم تكن يداي تحيطان بعنقها،لكنها وهي تكافح بحثا عن الهواء حدقت في وجهي بعينين جاحظتين كما يحدق المرء في قاتله، بتوسل اتهامي**»[2]وهذا الوصف الدقيق لجسد (**هند**) وهي تحتضر ومع كل الألم الذي

[1] :زهور كرام:السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، ص64.

[2] :غادة السمان: الرواية المستحيلة، ص9.

كانت تعيشه نجدها تبتسم لأنها انتصرت في نظر (**زين**) بتحرر روحها من هذا الجسد الذي كان مصدر لكل آلامها، كما كان مجرد متعة لهذا الرجل الذي يعتبره آلة لإنجاب الأولاد فهو يتعامل معها بكل أنانية تقول:«**كان علي أن أكتفي (بزين) بعد ولادتها العسيرة لها التي هددت حياتها، وأعفي جسدها الهش من مهمة إنجاب صبي أو أكثر.كنت أريد (زين العابدين) كاملا لا نصف ابن مثل (زين)!حملت وقلت لنفسي:قليل من العذاب في الولادة يهون.لابد من ولي عهد يكون صبيا**»[1]رغبة (**أمجد**) في إنجاب الصبي جعلته يتغاضى عن هشاشة جسد (**هند**) وعذابها.

ثم نجد السرد يتعرض لجسد (**جهينة**) الذي كان غاية في الجمال:«**يبدو له الوجه أثيريا بعينين زرقاوين بل كثيفتي الزرقة تحدقان فيه عبر أهداب ترف كفراشات مسحورة وقد توج ذلك السحر كله شعر أشقر يرقص عند أدنى هزة منها لرأسها الذي يعتلي قامة فارغة أكثر طولا من قامته بضعة سنتمترات.قامة ملفوفة على عوالم من الجمال الرشيق كجواري ألف ليلة وليلة من السبايا الغربيات.**»[2]ونلاحظ أن السرد يوظف الجسد توظيفا واعيا حيث يربط جمال الجسد وفتنته بضعف المرأة ورضوخها للرجل وسيطرته عليها فهو لم يوظفه بشكل إشهاري ابتذالي ولكن كفائض معنوي غير بالجسد الوعي ذاته. وهذا ما يعكسه جمال (**جهينة**) التي ربطته بجمال الجواري اللواتي سُخِرن لخدمة الرجل ومتعته المتناهية وهذا ما جعل أبوها يبيعها كسلعة أو جارية، وهذا أيضا ما جعل (**عيدو**) يلاحقها من مكان إلى آخر وهي تصف لقاء (**جهينة**) بعيدو تقول:«**حين وصلت إليه شاهدته يحفر بموسى على جذع شجرة الحرفين الأولين من اسميهما وقد أحاطهما بقلب عميق جرح به قلب الشجرة.هبط عليه حضور (جهينة) كطائر مسحور، فأخذ (عيدو) يرتجف كقصبة في الريح كما حدث له يوم طبع على خدها القبلة الأولى المفعمة بالذعر والبراءة على السطوح وكانا صغيرين.أخذها هذه المرة بين ذراعيه القويتين وضمها إليه كالمسعور حبا**

[1] :غادة السمان: الرواية المستحيلة،ص13.

[2] : المصدر نفسه، ص50.

والتهمها بالقبلات على وجنتيها وفوق عينيها الزرقاوين وجبينها وشعرها الأشقر وشد عن كتفها القميص القطني الأبيض والتهم عنقها وانحدر صوب نهديها وكانا يرتجفان في زلزال يرسل موجاته في جسديهما لكنها تراجعت فجأة وقالت: لا..لا»[1]وطاقة الفعل هنا، تتحول من طاقة حركة إلى طاقة توحد الأصوات. وفي صمت هذا التلاحم، يتحقق صوت التلاحم الجسدي، أو صوت التلاحم النصي الذي اقتضى الاكتفاء بلغة الجسد، لغة الإشارة. فالجسد هو المؤشر على تلك التحولات الطارئة،وهو المولد لحركة التداعي والاستدعاء. حيث تشبه (**عيدو**) بالحيوان المسعور الذي يريد إشباع ملذاته ولا يهمه كيف أو أين، فلا حدود لإرادته هذه:«**يريد (جهينة). يريدها بأية وسيلة وبأي ثمن وأينما كان. على العشب أو فوق سرير العرس.براءتها تلهب أعوامه الثمانية عشر المتأججة بالوجد..**»[2] ولكن (**عيدو**) فوجئ برفض (**جهينة**) لمطاوعته في هذا الأمر.وهذا ما تجعله يفكر بالزواج منها رغم أنها خادمة وهو من عائلة محترمة ورغم كل الرفض الذي وجده من أبيه وأمه، فهو يفضل الانتحار في سبيل حصوله على هذا الجسد يقول:«**سأنتحر إذا رفضوا زواجنا..الموت أو أنت**»[3]ولكن هذا الحب كان يملؤه الرغبة في هذا الجسد الذي يتحول إلى هاجس يحاول تحقيقه بكل الطرق، وعندما يحصل على هذا الجسد تنطفئ نار الرغبة والشهوة لتحل محلها مشاعر الندم والخيبة والتحصر فيحاول قهرها بإحضار ضرة لها من عائلة غنية لإرضاء غروره وتكون (**جهينة**) مجرد خادمة لها ولأهله، فهاهي تتزين لتحضر عرس زوجها من امرأة أخرى:«**تصبغ شفتيها بأحمر وهاج يضيء وجهها بجمال استثنائي. ضوء الألم المكبوت ينبعث من مسام بشرتها، وتأتي شقرة الشعر الطويل الذي رفعته على قمة رأسها في تسريحة أنيقة وحمرة الشفتين لتضفيان عليها بعض الضراوة الأنيقة الجذابة. كانت (ماوية) قد علمتها كيف تتزين لتبدو كـ(ابنة عيلة)لا كدمية في ملهى، وكيف تمشط شعرها وتجمعه فوق قمة رأسها، وكيف لا تضع**

---

[1] :غادة السمان، الرواية المستحيلة، ص76.

[2] : المصدر نفسه، ص52.

[3] : المصدر نفسه ، ص77.

من الحلي إلا قطعة واحدة أو قطعتين لا أكثر، من تلك التي أهداها إياها أبو اليتامى أمجد.»[1]تحاول (**جهينة**) أن تتزين أمام المرآة لكي تحضر زفاف (**عيدو**) الذي كان بالأمس كالقط الصغير أمام جسدها ثم تحول إلى نمر يزأر في وجهها:«**تتأمل نفسها، وداخل المرآة ترى خلفها سرير عرسها وقد تحول إلى فم ثرثار بعشرات الأصوات.(أسمع كل ما قاله (عيدو) في هذا الفراش منذ ليلة الدخلة حين كان يرتجف أمام جسدي كقط صغير حتى ليلة البارحة حين صار نمرا ضخما يزأر في وجهي:أريدك خادمة لضرتك)**»[2]وهذا التهديد الذي أصبحت تسمعه كل يوم تحول إلى حقيقة مُرة جعلتها تندم على كل لحظة أحبت فيها هذا الحيوان الذي لم يرى فيها سوى هذا الجسد الذي أنهكه العمل تقول:«**تتأمل نفسها بعدما امتلأ الثوب بها واغتنى باستداراتها.ترى جسدها في المرآة كما لو كان لامرأة أخرى وتشعر بانفصام عنه. تراه بحياد. قامة فارغة وقوية لم تترهل بالإنجاب لكثرة العمل.**»[3]وهذا الاستحضار لجسد (**جهينة**) كان بهدف إبراز الجانب الحيواني في الرجل وكيف ينظر لجسد المرأة وهذا ما تركز عليه حين تشبهه بالقط ثم بالنمر الذي يرتجف أمام جسدها رغبة ممزوجة بغواية الشهوة تدنس طهارة الحب تقول:«**لحق بي.أمسكني وصوت انسحاق الفحم يزداد ارتفاعا تحت أقدامنا وهو يحاول أن يضمني إليه وأنا أتملص وأحاول أن أظل بعيدة على قرب، حتى لامست شفتاه خدي فاشتعلا.خجلت بسعادة مفرطة وغمرتني رغبة في الضحك والبكاء معا.هبت رائحة الياسمين بشراسة.**»[4] وهذه الرغبة التي تعبر عنها (**جهينة**)كانت بدافع الحب، على عكس الرغبة التي كانت من طرف (**عيدو**)، فهي رغبة تملك جسدها واعتباره سلعة اشتراها بماله لا يقبل أن يشاركه فيها أحد ولا يقبل الخيانة يقول:«**تراها تخونني؟ ولماذا تشتعل شكوكي تلك شهوتي إلى جسدها من جديد بعدما كانت النار قد**

---

[1] : غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص255.

[2] : المصدر نفسه، ص256.

[3] : المصدر نفسه، ص256.

[4] : المصدر نفسه، ص259.

خمدت والحب صار رمادا؟»[1] فبمجرد إحساس (**عيدو**) بأن (**جهينة**) ستتركه، تشتعل نار الشهوة في قلبه من جديد ويحس أنه خسرها وأن حبه أصبح واجبا تفعله لا غير بعدما كانت ترتجف حبا له:«**وجدت نفسي بعد عامين مع امرأة تمنحني جسدها كمن يقوم بواجب بغيض»**[2] وهذا النفور من (**جهينة**) كان نتيجة عدم اهتمام (**عيدو**) بها.ثم نجد أن نار الشهوة تشتعل ثانية عندما يشك في خيانة (**جهينة**)له:«**أعود بعد ذلك كله إلى فراشها متأججا بالشهوات القديمة نحوها مضاعفة.وبعد مضاجعتها متقدا بالعنف كأنني أطعنها بجسدي، أحلم كل ليلة أنني أقتلها واستخرج قلبها وأطعمه للقط (هارون) وأستيقظ هلعا فماذا يحدث لي؟ وأي عذاب أعاني حين استولي على جسدها مهزوما ولا أشعر أن بوسعي أن أمتلكها إلا بالقتل!ولماذا صرت أحلم بخنقها في اللحظة ذاتها التي يرتعش فيها كياني بالحمى والنشوة والجنون كأن لذتي لن تكتمل إلا بقتلي لها؟»**[3]ويفكر (**عيدو**) في قتلها لامتلاك جسدها وليطفئ نار الغيرة العمياء التي نجدها في قلب كل رجل شرقي يريد امتلاك أنثاه واستعبادها وهذا ما حاول السرد كشفه.

ثم نجدها تصف جمال عمتها (**ماوية**) وربطه بالحزن والطالع السيئ الذي كانت تعاني منه كل فتاة جميلة تقول:«**فهي تعتني بجمالها كثيرا وتضع المساحيق على وجهها مع طبقة إضافية من أحمر الخدود، وتبدو شقيقتها (بوران) وابنة عمها (فيحاء) وزوجة شقيقها فلك شاحبات وشبه مريضات قياسا إلى توردها..ولكن زينتها الأولى الحزن الذي يليق بجميلة سيئة الطالع مثلها.»**[4]وهذا الطالع السيئ جعله تتزوج من أستاذ جامعي يتعامل معها بالضرب والقهر ويتفنن في ممارسته لهذه السلطة وهذا ما جعلها تقرر الطلاق منه وتحرير جسدها من آثار هذا العنف تقول:«**عادت وآثار عشرات الصفعات على وجهها والكدمات الزرق تلطخ جسدها بعد عشرة أعوام من**

---

[1] :غادة السمان: الرواية المستحيلة، ص377.

[2] : المصدر نفسه، ص379.

[3] : المصدر نفسه، ص377.

[4] :المصدر نفسه، ص69.

الزواج والضرب والاعتذار والشجار والصلح وتدخل الأهل وندمه وتوبته وضربه ثانية لها.»[1]

وهذه المعاملة القاسية (**لماوية**) من طرف زوجها هي معاملة عانت منها كل امرأة ذات جسد جميل داخل السرد، وهنا ينتصر السرد للروح على حساب الجسد، فالروح هي معيار الإنسانية لا الجسد، ثم نجدها تصف جسد (بوران) وكيف ترهل من الإنجاب حتى أصبح زوجها لا يحب معاشرتها تقول:«**فقد كان يأخذ عليها الازدياد المطرد في وزنها بعد كل ولادة، وترهلها، وإهمالها لأناقتها بجسدها وصار يقوم بما ينبغي القيام به..بسرعة.صارت تشك في رغبته بالزواج من صبية لم يهترئ جسدها بالإنجاب مثلها...ويحلو له استحضار الموضوع بصيغة النفي حين يراها تقبل بشراهة على الطعام ووزنها يزداد فتتحول من أنثى إلى كتلة من اللحم المترهل طفلا بعد آخر.**»[2]لقد أصبح يهددها بالزواج من أخرى لم يترهل جسدها بعد وأنها لم تعد تفتح شهيته ليعاشرها تقول:«**ثم إنها لم تخلع قميص نومها حين يمتلكها، فهو دائما على عجلة من أمره ويتم الأمر في الظلام خلسة وبسرعة وبلا قبلات، وقبل أن يتنهد جسدها مرحبا به يكون هو قد انسحب إلى نومه وشخيره.لمحت له مرة إلى الموضوع فلمح لها بدوره إلى أن الصبايا يفتحن النفس برشاقتهن...**»[3]ونلاحظ أن أي تغير في الجسد يجعل المرأة غير مرغوب فيها من الرجل، وبهذا تصبح العلاقة بين المرأة والرجل هي علاقة قائمة على الجسد لا الروح، فتندرج هذه العلاقة ضمن علاقة الواجب لا غير.

ثم تقوم بتوظيف بشاعة الجسد الذي يقابله ثقة في النفس وهذا ما نلاحظه في فيحاء الفتاة البشعة الواثقة في نفسها، القوية تقول:«**ليس بمقدوري حتى أنا أن أجعلها تبدو جميلة، ببشرتها المشوهة بآثار الجدري وفمها العريض وأنفها الكبير. لعل بشاعتها أنقذتها، فهي تذهب وتأتي إلى المدارس على هواها دونما مرافقة. عيناها فقط جميلتان ولكن شعرها الأجعد كشعر**

[1] : غادة السمان: الرواية المستحيلة، ص69.

[2] : المصدر نفسه، ص79.

[3] :المصدر نفسه، ص79.

السنغاليين لا يمكن تطويعه حتى بالسيخ الساخن. ثم إنها أطول قامة مما ينبغي كأنثى، وضخامتها تجعلها شبيهة بالفيل ومثل(قطر ميز مصر لا رقبة ولا خصر) فلماذا تبدو على وجهها باستمرار علامات الرضى»[1]

وبشاعة الجسد التي تميزت بها (**فيحاء**) أنقذتها من الدخول إلى قفص الزواج الذي كان يصطاد كل صبية لها جسد جميل، وبهذا تحرم من الدراسة وإكمال تعليمها.

ثم نجد السرد يستحضر جسد (**زين**) الذي تميز بالنحول والسمرة خلافا لبناة عمتيها وعمها:«**إنها ليست كبناة عمها وعمتيها نصف شقراء بعيون ملونة بل هي سمراء بشعر أسود داكن وتشبه ملايين البنات وليست (فرنجية)المظهر، نحيلة كدودة وقد ازدادت نحولا بعد وفاة أمها، ثم إنها لا تحاول الرقص ولا الغندرة ولا التظاهر بخفة الظل استدرارا لحب الأسرة كبنات عمتيها وعمها ..إنها النعجة السوداء بامتياز..أذكر أن عمتها حاولت تكبيسها مدعية أن عليها (ثقل) من الجان، ورفضت (زين) بشدة متملصة، ورفست عمتها هاربة مما جعلها توقن من دخول جني شرير في جسد (زين)!**»[2]وهذا الاسمرار والنحول الذي تميزت به (**زين**) جعلها تتشبه بالصبيان وتتمرد على جسدها الأنثوي الذي قد يحرمها من ممارسة الألعاب الصبيانية التي كانت تحب كالسباحة في الدوار وركوب الدراجة والقفز من أعلى الجرف وتسلق الأشجار وغيرها من الألعاب الأخرى وهذا ما جعلها تحب أن تكون صبي مادام هذا يمنحها الحرية، التي قد تفقدها لكونها بنت، تقول:«**بدت كالصبي الأقرع بشعرها القصير جدا وبسروالها(الكابوي)الذي تتدلى من زناره(الموسى)الصغيرة الخاصة باللعب في حقول بلودان..ولم يضايقها أن تبدو كالصبي بل على العكس من ذلك ملأها بغبطة خاصة، وقالت لنفسها: ثم إن الفرق ليس كبيرا حقا(قطعة**

[1] :غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص70.

[2] : المصدر نفسه، ص45.

لحم)زائدة لا أكثر..»[1]وهذه الحرية التي كان ثمنها حياتها حين أطلقوا النار عليها وأحست أن جسدها كله يلتهب تقول:«**تركض (زين) تحت المطر وقد أصيبت بالعشرات من تلك الكرات المعدنية النارية في ذراعيها من الخلف وكتفها وظهرها و صيوان أذنها وعنقها ورأسها..وكانت تنزف من تلك المواضع كلها وهي تركض وتركض وقد أدهشها أنها لا تشعر بأي ألم، بل بنار حارة تستولي على جسدها، وبقلبها يدق طبوله بأعلى إيقاعات الغابة والجنون والهرب بأقدام عارية على الجمر.**»[2]وهذه المعانات التي كانت تعيشها (**زين**) كان سببها الكتابة التي تعد من المحرمات على المرأة، فإذا حاولت ممارستها تعرضت للقتل لغسل عارها.

ب) تسريد الرجل وإعادة صياغته في «الرواية المستحيلة فسيفساء دمشقية»:

إن الوضعية المتفق عليها ضمن مجال السؤال الثقافي العام، تجعل:«**من المرأة–باستمرار–موضوعا إشكاليا بحكم عامل الهوية المشوشة، وغياب موقع قار تحدد من خلاله المرأة شروط قدراتها وفعاليتها. وفي المقابل، يغيب الرجل سؤالا، وتغيب بذلك الدراسات حوله لاعتبار هويته المحددة–سلفا–في إطار منطق القبول تاريخيا.وهذا ما حذا، بالباحثة (إليزابيث يادينتر)إلى الانشغال بسؤال الرجل، بعدما اكتشفت الصمت الذي يحيط به، وترجع السبب إلى أن الرجل معتبر ككائن بدون مشكل لذا لزم الأمر دراسته من خلال المنطق الذي يتحكم في هويته، وعبر طرح وعيه للسؤال والتأمل سواء بشكل نظري على صيغة أبحاث دراسية أو على شكل إبداع تشخص من خلاله المرأة الكاتبة منظورها للرجل كما يتجلى وعيها وعالمها النفسي وسلوكها.**»[3]

---

[1] : غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص199.

[2] : المصدر نفسه، ص487.

[3] :زهور كرام:السرد النسائي العربي، ص139.

وبهذا تأخذ الكتابة النسائية مشروعيتها المعرفية من مدى قدرتها على صياغة الرجل سؤالا، من منطلق الوعي بالشروط المحددة لواقع العلاقة(رجل/امرأة)وليس بدافع ممارسة إجراء انفعالي يعتمد منطق الغضب في معاينة العلاقة.

إن مناقشة المرأة للهوية الرجالية تجعلها تدفع بالحوار وفق مبدأ الاختلاف باتجاه توليد أسئلة جديدة لدى الطرف الآخر(الرجل)ورغبة عارمة في إعادة صياغة الرجل(الجسد الفحولي) وتوقا في أن يتخلى الآخر المذكر من سلطته المطلقة ويدخل في علاقة متوازنة مع الأنوثة، إننا أمام تبادل أمكنة بين الآخر المذكر/الأنا المؤنثة وذلك من أجل تبديل وتطويع وتغيير الآخر المذكر.

وبالعودة إلى الرواية أنموذج الدراسة (الرواية المستحيلة) نشهد محاولة **غادة** لتأنيث السرد عبر دلالات الموت التي أعادت بها صياغة الرجل وأول محاولة كانت من خلال تقديم **هند** لروحها قربانا لذلك، فبغيابها يتحقق حضورها في حياة **أمجد** الذي لم يسمع صوتها إلا بعد موتها يقول: «**هل تعمدت أن تتركني أقتلها كي تحقق حضورها في حياتي ولو بغيابها؟**»[1] هذا الحضور الذي لم يكن يأبه إليه مطلقا إلا بالقدر الذي يريد، وهذا الصوت الذي تعمد تجاهله بسماعه لأصوات الآخرين، يقول:«**لقد كنت جزءا من القطيع وسعيدا بذلك. أنصت لكلام الناس بمقدار ولا أحتقره، وأحب الآخرين وأنتمي إليهم وأفرح بمحبتهم لي. لماذا أحدق بعين باردة بكل ما يحيط بي وأعيد النظر؟**»[2] وهذا الاعتراف الصريح من أمجد بأنه كان جزء من القطيع الذكوري جعله يعلن تناقضه كما يعلن بداية تحوله، بإعادته النظر في كل ما حوله، حيث أصبح ينظر إلى العالم الخارجي بعيون **هند** التي ماتت لتحقيق هذا يقول وهو يساءل نفسه عن ذلك:«**ما الذي يحدث لي؟ لم أكن أفكر من قبل على هذا النحو.كانت هند هي التي تفكر بأسلوب كهذا(...)فهل ثمة أشخاص لا يحضرون فينا حقا إلا بعد رحيلهم عنا فنرى العالم بعيونهم؟ منذ موتها وأنا استعيد حياتي معها، تلك المرأة النادرة. أستعيدها لحظة إثر أخرى وأحياها بوعي خاص**

[1] :غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص11.

[2] :المصدر نفسه، ص11.

بالتفاصيل، أما حين عشتها معها فقد كنت منشغلا بأمور أخرى»[1]ويتغير أمجد ليتحول تفكيره ليتحقق مع أسلوب تفكير هند فيتغير مع ذلك نظرته للعالم ووعيه بالحياة التي كان منشغلا عنها بأمور أخرى.

ويتابع السرد استنطاق الذكر وكشف تناقضاته من خلال حواره الداخلي لحظة خلوه مع نفسه ومواجهتها بما يشابه الاعتراف، وقد تعمد السرد أن يستنطقن أمجد بطبيعة السلطة الظالمة التي كان يمتلكها، بعد موت هند، فبموتها تعرى من معظم قناعاته:«**بموتها تعريت من قناعاتي...أنا حيوان مسكين جريح بحاجة إلى العزلة لأستجوب جرحي وأعالجه..مذنب أم بريء؟ قتلتها بالإهمال أم كنت مجرد رجل آخر يذهب إلى عمله وصيد لقمته»**[2]

ثم نجد الألفة التي كانت بينه وبين البيت الكبير الذي اختنقت فيه (**هند**) مرات عدة دون أن يبالي بها أحد، هذا البيت الذي يعد سجن من سجون النساء على مر العصور تنكسر هذه الألفة وتتغير بفعل الحزن على (**هند**):«**وحتى الألفة بينه وبين البيت القديم انكسرت وثمة مناخ من الشماتة وصقيع القلب والتنصل يكاد يحسه من الآخرين. حزنه كان عادةً صحراويا صامتا كالكثبان والصخور ولا يدري لماذا تحوَّل تلك الليلة إلى حزن مائي ناري دامع متشح بالصمت، يأخذه إليه بلا انتحاب. شعر أن حزنه يبدله، يقلّم له أظافره ويمسح الغبار عن عينه.**»[3] هذا الشعور المحزن الذي انتاب (**أمجد**) المليء بالمتناقضات الممزوجة بخصائص الماء والنار والصمت والانتحاب، بدّله وقلم أظافره التي غرسها في عنق (**هند**) ومسح الغبار عن عينيه لتتضح له الرؤيا. وموت هند لم يغير (**أمجد**) فقط بل تغير الزمان وتحول، هذه المقولة التي كانت ترددها (**فيحاء**) دائما، وذلك لأنه منذ وفاة (**هند**) لم تعد هناك امرأة تلد في البيت تقول:«**زمان أول تحول يا عمتي. ألا تلاحظين أنه منذ وفاة المرحومة(ولم تذكر اسم هند) لم تعد امرأة عسير الولادة**

---

[1] : غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص12.

[2] : المصدر نفسه، ص37.

[3] : المصدر نفسه، ص43.

تلد في البيت بل في المستشفى، وصارم مألوفا أن يأتي طبيب رجالي ويكشف على المريضة بدلا من تركها تموت بأمر من الشيخ (طه) متلوف وأمثاله من أصحاب اللحى الكثة والعقول الرثة»[1]ثم تضيف أنه:«**منذ حادثة قتل زوجة عمي (هند) تبدلت أمور كثيرة في زقاق الياسمين و(هند) بذلك لم تمت هدرا. إنها شهيدة.**»[2] فهي تؤكد بأن (**هند**) ماتت مقتولة، هذا القتل الذي شارك في الجميع(**أمجد**) وأخوه (**عبد الفتاح**) والشيخ (**طه**) وحتى المجتمع كان شريكا في ذلك، ولكنه في الأخير هذه التضحية لم تذهب سدا بل غيرت أشياء كثيرة كانت مرسخة في هذه العقول الرثة.و موت (**هند**) لم يغير (**أمجد**) فقط بل غير أيضا أخوه (**عبد الفتاح**) الذي يعد نفسه سببا في موت (**هند**)كما كانت تردد زوجته فلك:«**لا لم أكن أكرهها كما ادعت زوجتي واتهمتني بذلك (سرا بيني وبينها)، ولم أكن أريد قتلها كما تذكرني كلما أحبت إيلامي. صحيح أنني لم أكن أحب (هند) لتدخلها في شأن بناتي وإرغامها لي على إرسالهن الواحدة تلوى الأخرى إلى مدرسة (خديجة الكبرى)عن طريق إيعاز (أمجد) على رفضي وتحريضه على أن يكلمني ويقنعني بضرورة ذهابهن إلى المدرسة أسوة بلؤي ودريد والست فيحاء التي لم يعد بوسع أحد إبداء ملاحظة لها.وهاهي فضيلة ترفض هذا الأسبوع الزواج من عريس لقطة، وحميدة تأبى الظهور أمام الخاطبات كما بقية بنات البيت رغم كل ما ترتب على حضور (هند) في أسرتنا لم أنقم عليها شخصيا، فأنا أكرههن كلهن وأكره جنسهن، فهن شر مستطير ويزداد خطرهن حين يتعلمن مثل زوجة أخي (هند) التي كاد حضورها يفسد حياتنا الساكنة الهادئة في زقاق الياسمين..لكني لم أتعمد قتلها**»[3]إن تحرير المرأة التي ساهمت فيه (**هند**) بالدرجة الأولى والذي كان يثير غضب (**عبد الفتاح**) خصوصا لما تعلق الأمر ببناته جعله المتهم الأول في قتل (**هند**) وإلغاء حضورها من الوجود لكي تستقيم حياتهم الساكنة في زقاق الياسمين وهذا الاتهام الذي كان يتعرض

[1] :غادة السمان: الرواية المستحيلة، ص274.

[2] :المصدر نفسه، ص274.

[3] :المصدر نفسه، ص288.

إليه من زوجته فلك تارة ومن عيون أخيه تارة أخرى جعله يشعر بالذنب ويصاب بمرض نفسي يحوله إلى رجل حامل بطفل كما تحمل النساء يقول:«**حين دخلت زوجته وحدثته لم يسمعها وبالتالي لم يجبها لكنه شعر بآلام لا تطاق في بطنه وغمره ذعر هائل: هل سينجب الآن كالنساء؟ هل سينجب بنتا ليتضاعف عاره أم توأما من البنات؟ هل سينجب كقطة الريحانية التي رمى بها إلى بردة سبع قطط صغيرة تموء في وجهه وتخدشه ليلا وهي تقرض حنجرته كما يرى في كوابيسه؟لكن الألم كان يتصاعد حتى إنه لم يجد في حنجرته صوتا يعترض به حين اقتاده شقيقه (أمجد) إلى الطبيب...كان الطلق مؤلما وتوقع أن يموت خلال الوضع أو بعده مثل (هند)**»[1] وهذا العقاب الذي تعرض له (**عبد الفتاح**) كان من جنس عمله فظلمه تعاظم لدرجة أنه لم تسلم منه حتى القطط فهو يكره النساء كرها لا حدود له.

كما نلاحظ أن المساءلة النفسية بقيت ملازمة (**لأمجد**) في كل تصرفاته، بعد موت (**هند**) وتتحول في بعض الأحيان إلى اعتراف صريح بأخطائه التي ارتكبها سابقا في حق زوجته، والتي يتجنب تكرارها مع ابنته(**زين**)، وكان اعترافه الأول بتناقضاته أن قوله لا يتفق مع فعله وقد التفت إلى هذا العيب في شخصيته عندما كان يلقي محاضرة في(منتدى سكينة) عن ضرورة التسامح وقبول الآخر والتحاور معه بدلا من رفضه، وإذا به يقف مع نفسه لحظة ويقول:«**يالي من متناقض! هل تسامحت مع (هند) حين أنجبت بنتا وهل قبلت بها وليا للعهد؟ لا! هاأنا أذهب محاضرا مناديا بما أفتقده!**»[2]

لقد سكن التناقض شخصية (**أمجد**) في علاقته مع ابنته (**زين**)، التي حاول أن يوفر لها كل ما حرمت منه أمها، وأن يفسح لها مجالا أوسع لنمو فرديتها، لذلك كان يحثها على القراءة ويجلب لها كتبا من آداب وثقافات مختلفة، وكانت هذه القراءات محفزا أساسيا لتمرد (**زين**) فيما بعد، ولكن رغم ذلك كله يسكنه التناقض والتردد حيال الطريقة التي ينبغي أن يربي عليها ابنته كأي شرقي يعاني

[1] : غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص289.

[2] : المصدر نفسه، ص361.

التناقض بفعل مكوناته الثقافية المختلفة، القديمة والحديثة، فيسقط تحت سلطة الحيرة كلما كبرت (**زين**):

«**يكاد يسقط في الحيرة بين وقت وآخر..هل يفعل بها حين تكبر ما فعله(حاجور) ببناته؟ يسجنها خلف نافذة تتأمل منها الأرانب التي تتناسل وتتوالد والحرمان يأكلها؟ وأي شرف هذا الذي يلطخه حتى الزواج؟..لا..لقد بالغ حاجور وبلغ حد المرض والجنون...ولكن ألا يقطن في أعماقي أنا أيضا كما في أعماق كل رجل شرقي مجنون صغير؟ ألا يقلقني أنا أيضا ذلك اليوم الذي ينهد فيه صدر زين وتحيض وأصير مضطرا لمواجهة الأشياء، أنا الذي يهرب منها بحجة أنها طفلة..**»[1]

ويقدم السرد قربانا آخر ليقوم من خلاله إعادة صياغة الرجل وتغييره، هذا الرجل الذي يستغل سلطة الأبوة ليحرم ابنته الزواج من الشخص الذي تحبه ويزوجها غصبا من شيخ متزوج وطاعن في السن فتقرر الانتحار بقطع شريانها في الحمام ليلة الدخلة تقول:«**لم يعد أحد يرضى بتزويج ابنته من لرجل متزوج وانتهى زمن الضرائر وتعدد الزوجات.منذ انتحار (وصال) قبل عام ليلة عرسها لم يعد أب يجرؤ على تزويج ابنته رغما عن إرادتها. لا تزال أمها تبكيها كل يوم وتحتفظ بفستان عرسها الأبيض الذي لطخه الدم كله حين تركت وصال عريسها العجوز يشخر بعدما دخل عليها وقام باللازم والحد الأدنى مع بكارتها، ودخلت إلى الحمام وارتدت فستان عرسها ثانية وقطعت شريان معصمها بشفرة حلاقته وتمددت حيث وجدوها وقد نزف دمها حتى ماتت. ما الذي سيحدث لو تركها والدها تتزوج من (عبود) الذي تحبه؟**»[2] وانتحار (**وصال**) جعل الرجل يتغير ويفكر مليا قبل الإقدام على بيع ابنته في المزاد العلني للبنات.

ثم نجد تحولا آخر ساهمت فيه المرأة عندما يحاول السرد إظهار إنسانية المرأة وإعلاء جوهرها الإنساني، مقابل قسوة الرجل وظلمه وهذا ما تحقق في (**جهينة**) وحماها أبو (**عيدو**) الذي كان

[1] : غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص211.

[2] : المصدر نفسه، ص274.

يغمرها بالشتائم ليل نهار، ولم تقدر على تركه يموت أثناء سقوطه في أرض الدار التي يكسوها الجليد، وبعد حوار داخلي مطول جعلها تستحضر شريط مآسيها، لكن في الأخير تغلبها مشاعرها الإنسانية، فتقرر مساعدته وتحمله إلى سريره وتغطيه، وبذلك أنقذته من الموت المؤكد:«**بوسعها ألا تفعل شيئا، فقط تتركه حيث هو وتمضي إلى عرس زوجها كأنها لم تره يموت، وتنتقم منه ومن بناته ومن زوجته ومن زوجها..وهي تتأهب للخروج من باب البيت يتناهى إلى أذنيها أنين إنسان. صوت يعيدها إلى جسدها الآدمي وزمانها ومكانها وعذاباتها وقهرها، ودون أن تفكر لا تدري لماذا تعود راكضة إلى ساحة الدار.تنحني على الرجل العجوز. تحمله بين ذراعيها القويتين وتعيده إلى فراشه وهو يحدق فيها بذهول**»[1]ويتحقق هدف السرد عندما تستطيع (**جهينة**) بعد هذه الحادثة أن تجعل حماها يعيد النظر في تصرفاته ومواقفه معها، وبدلا من أن يطردها من البيت كما أراد ابنه (**عيدو**) الذي طلقها بعدما أفسدت زواجه من (**لمياء**)، عندما انقضت عليها ضربا، كتب لها حماها البيت الكبير حفاظا على حقها وحق ابنها، وبارك هذا العمل الإنساني كل نساء الحي ورجاله، وربما كان ذلك دعوة من السرد لإعلاء الجوهر الإنساني على كل الفروق النوعية والبيولوجية.

هكذا يتوارى الوعي بالكتابة مع الوعي بالأنوثة مع الوعي باللغة لينتج فعل الكتابة نصا مؤنثا تكون اللغة فيه خط الدفاع الأول لإعلان الأنوثة، تلك اللغة التي استعمرها الرجل. استطاعت هي تأنيثها وذلك حينما وظفت دلالات الموت لإعادة صياغة الرجل.

ثم يقوم السرد بالانتقام من السلطة الذكورية الظالمة، فعمدت إلى تقديم صورة مشوهة للذكر خارجيا وداخليا، وقد تمثل ذلك في مجموعة من النقاط:

-من خلال بعض التعبيرات الصياغية ورصد ملامح الذكر التي تلحقه بعالم الحيوان: مثل رصد السرد لحال(**أبو عيدو**)لحظة سقوطه في أرض الدار وسط طبقة من الجليد، فهو يتحرك ببطء

[1] : غادة السمان: الرواية المستحيلة، ص261.

كسلطعون، ويحاول النهوض كصرصار-في رأي (**جهينة**)-زوجة ابنه (**عيدو**)، وقد كان رافضا لهذا الزواج ويغمرها بالشتائم ليل نهار، برغم أنها تعمل على خدمته لأنه مريض ومقعد. رأته وهو يسقط وقد خلا البيت من سكانه:«**مرة شاهدته يجر جسده وقد استند على عصاه بيد، وعلى الجدران بيده الأخرى، متحركا ببطء كسلطعون هرم.اقتربت منه لمساعدته، فرفع عصاه مهددا وغمرني بالشتائم**»[1]وفي مشهد آخر رأته:«**ممددا في فناء الدار بين البركة ومدخل المطبخ، وقد سقط عن عرشه على الأرض وطارت عصاه بعيدا وهو يحاول النهوض عبثا مثل صرصار انقلب على قفاه.**»[2] ويصف السرد (**عيدو**) الغاضب لأن (**جهينة**) أفسدت زواجه من (**لمياء**)، بالثور الهائج:«**يصرخ (عيدو) كثور خائر مهددا بكسر الباب إذا لم تخرج من البيت هي وابنها حالا**»[3]ولا ننسى هنا (أبو علي) الملقب(بأبي بريص)،وقد لحقه هذا اللقب منذ أن فشل في إبعاد القط (عنترة)عن زوجته.

-**رصد عاهة الرجل**:وهنا نلاحظ حرص السرد على تشويه الذكر بإصابته في موضع ذكورته كما هو حال الطفل (هاني)،وقد تابعنا محاولة السرد إلحاق العجز بساق الذكر كما هو حال(مظفر،أبو عيدو،بائع الخضار،أدهم،أبو كريم،معين)،وقد يفقد السرد الذكر عينه كما هو حال(منيب الأعور)الذي كان يرمي بالقطط الإناث من الشرفة، وقد يلحق التشويه الذكر حتى بعد وفاته، مثلما حصل مع زوج (بوران) الشهيد فقد:«**أعادوه إليها جثة مفقوءة العينين بعدما مثلوا به وبرفاقه الدرك...شاهدته بذراع مقطوعة،الذراع اليمنى بالضبط أما اليسرى فما زال خاتم الزواج في بنصرها**»[4] ويأتي الخلاص النهائي من هذه السلطة

---

[1] :غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص257.

[2] :المصدر نفسه ، ص260.

[3] : المصدر نفسه، ص264.

[4] : المصدر نفسه ، ص78.

بقتل الذكر، إذ تروي (بوران) أن زوجته (عباس) كتبت له تعويذة، ومات بعدها باختناق الفتق.

– عقاب الذكر بتغيير وظائفه البيولوجية، وإعطائه خصائص بيولوجية أنثوية، ونقصد هنا شخصية (عبد الفتاح) الذي يتقدم النماذج الذكورية الرديئة، إذ تراكمت عليه المخلفات الثقافية فجعلته معاديا للأنوثة في مستوياتها المتباينة فكان عقاب السرد له إلغاء هويته الذكورية وإلحاقه بالجنس النسوي الذي يرفضه، إذ كان سببا رئيسيا في موت (هند) عندما جعلها تنزف في البيت ساعات طويلة، وتأخر في نقلها إلى المستشفى عملا بنصيحة الشيخ (طه)، خوفا من أن يكشف عليها أطباء ذكور،وبعد موتها بدأ يشعر برائحة كريهة تصدر منه وكأنها رائحة جيفة، وقد أصبحت زجاجة العطر ملازمة له يضع منها كلما فاحت منه تلك الرائحة:«**قالت له (فلك): ما حكايتك يا أبو (لؤي)؟ رائحتك مسك وعنبر وزكية دائما، فلماذا تتعطر هكذا؟ كنت تعيب على المرحومة كثرة العطر، ومنذ وفاتها بدأت تتعطر فماذا حدث؟**»[1]

–ويتابع السرد انتقامه من (عبد الفتاح) بأن أفقده عقله، إذ بدأ يشعر بأنه حامل وأنه على وشك الولادة مثل النساء، وقد أراد أن يقول ذلك لصديقه،بل إنه كان يشعر بآلام الطلق عندما اصطحبه أمجد إلى الطبيب،وتوقع أن يموت خلال الوضع مثل هند، وهنا نلاحظ طريقة السرد في استنطاق الذكر فيجعله يعترف بأخطائه تجاه الأنثى.

–**تشويه الذكر داخليا**:وهنا يهتم السرد برصد الصفات السالبة في الذكورة عموما، فيقدم صورة مشوهة للأبوة في شخصية والد (جهينة)، إذ يحول أبوته إلى تجارة فيبيع ابنته بالسعر الذي يشبعه، وقد قام بالشيء نفسه والد (فهيمة)، وكانت ردة الفعل الأنثوية على هذه الأبوة المشوهة أن (فهيمة وجهينة) أنكرتا أبويهما، وهذا الإنكار–في عمقه–إنكار السلطة الذكورية الأبوية، تمهيدا لإحلال السلطة النسائية.

[1] :غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص63.

-قدم السرد-بعد ذلك-صورة مشوهة للزوج في علاقته مع زوجته، إذ يتمتع بما اشتراه، ويتمتع بتعذيبه كما هو حال عروس حمص التي كان جسدها يصبغ بالكدمات والضربات من عريسها الذي يستلذ بذلك.

-بل إنه قد يحول زوجته إلى(غانية)يدفع لها ثمن الاستمتاع بها، كما كان يفعل (أبو أدهم)، ذلك أن إحدى النساء روت في حمام النسوان الذي تحول إلى مكان للإفضاء النسوي ضد السلطة الذكورية:«**أم أدهم ترفض أن يقربها زوجها إلا بعد أن يدفع لها ثمن شعرها،كل مرة مثل النساء اللواتي لا ينفعن يا لطيف! وماذا يفعل؟ يدفع لها كل مرة وتزيد لذته بذلك! ...قالت (فيحاء):ولم لا والزواج عندنا لا يختلف كثيرا عن(الكذا)الرسمي؟..**[1]»

وقد اهتم السرد برصد السلطة الذكورية في قمة عدوانها، عندما يوجه الذكر عدوانيته إلى زوجته السابقة(ماوية)عند التقائها بها مصادفة متزينة بأحمر الشفاه، فصفعها وكأنها مازالت زوجته، تحت تهديد أخذ ولديها منها وهنا يرصد السرد قسوة الذكر تجاه زوجته بالرغم من مكانته العلمية المرموقة بوصفه أستاذا جامعيا، إذ كان يضربها يوميا.

وفي سياق تقديم الذكر تقديما مشوها يأتي تعذيب الصبية لبعض الحيوانات، مما أثار اشمئزاز (زين)، وبالأخص عندما طلبوا منها المشاركة في مباراة قتل السلطعون وقص رأس القطة، وهنا راودتها ذكرى رمي عمها للقطط الإناث في النهر:«**إنها عاجزة عن مجاراتهم في التعذيب..منذ أن رمى عمها (عبد الفتاح) بالقطة عن الشرفة ومحبتها له تشوبها كراهية غامضة..لا..إنها لا تستطيع أن تعذب سلطعونا. وكم كرهت (فاروق) يوم أمسك بجرادة في ملعب المدرسة وقطع جناحها، وراح يتأملها وهي تحاول عبثا أن تقفز.**»[2]

[1] : غادة السمان: الرواية المستحيلة، ص282.

[2] : المصدر نفسه، ص223.

ج) هندسة الوعي الثقافي في «الرواية المستحيلة»:

لقد أفلحت الرواية النسائية المعاصرة وعبر نماذجها المتميزة في أن تغدو مرايا سردية تمكن أفق التلقي من رصد ملامح (الأنا) الأنثوية وتفاصيل عالمها وطبيعة طقوسها إبان اغترابها عن الآخر أو لحظة نشوتها بحضوره وزهوها لاستقدامه ليكون ذلك البوح المتقد مرايا جديدة تمنح مخيال المتلقي أفقا جديدا،سانحة للمتلقي تأمل أناها واكتشاف ذاتها.

لم يعرف الرجل المرأة لأنها ظلت على مدى قرون طويلة من التاريخ، محجوبة عنه ومغيبة كإنسانة حرة تتصرف وتفكر خارج وصاية الأب والأخ والزوج واستعباد الذكور وأعراف القبيلة وتعاليم الدين التي تفسر حسب اجتهادات الذكور ومصالحهم ورغبتهم في السيطرة على المرأة وإقصائها من المشاركة في مظاهر الحياة والعمل والإنتاج.

يقول كمال أبو ديب:«**وأنت قابعة وراء ستر التاريخ، وحجب القوانين المسيجة، وقيم العائلة والعشيرة والمذاهب التي تضرب حولك قلاعا من الجليد وحصونا من القمع الذي يخلف الرعب على الشرف من الانتهاك. كيف لي أن أعرفك؟**»[1]

إن المرأة كانت كل شيء للرجل إلا شيئا واحدا لم تكنه في المجتمع العربي، وهي أن تكون صديقة لقد كانت أما وأختا وزوجة وابنة وحتى خليلة، فهي تعبر عن السقوط والدنس عند العرب والمساس بالأخلاق ولم تكن المرأة صديقة الرجل أي لصيقة بروحه وموضع بوحه وأسراره ومثلا للوفاء والإخلاص.

ما يهم الرجال هو السيادة الذكورية على المرأة التي يجب أن تظل كائنا تابعا وخاضعا ومقموعا لا قدرة لها على اختيار حياتها أو فرض شخصيتها لذلك فإن:القيم الذكورية هي المسئولة

[1] :كمال أبو ديب:رسائل إلى امرأة عربية،مجلة الكاتبة،ع3،دار سعاد الصبح،لندن1994،ص15.

بما يكفي عن أزمة المجتمع.إن نمط التنشئة الاجتماعية التي تفرق بين الرجل والمرأة ساهمت في استمرار الاستعباد الذكوري للمرأة خصوصا وإحكام السيطرة عليها ليبلغ العنف الإنساني مداه.

لقد تراكمت الأبوة المتزمتة من خلال الإذلال ممتهنة الصيغة التقليدية في علاقة الرجل بالمرأة وحضورها كتفصيل ثانوي أو ملحق في عالمه و للقمع التاريخي صورة عديدة بدءا من الوأد والتقييد وحزام العفة(البكارة) وصولا إلى وهم المساواة بالرجل لأن العدو الأساسي كما تؤكده **غادة السمان** هو الجهل والتخلف والأنظمة التي تقيد حرية الطرفين.

لازالت المرأة في الذهنية العربية الذكورية ملكا للرجل وهو مجالها الوحيد لاكتساب وضع اجتماعي معين. فمشكلة المرأة أنها غير موجودة في عمق المجتمع العربي ولهذا نجده في الوقت الراهن يحضر (المضمر)و(المعلن) في:«**الكتابة النسائية داخل النص الواحد الذي تكتبه المرأة أو في ما هو بحكم النص الواحد، بل إن(العلني) في النص يستدعي(المضمر) من خارج النص ويجعله يستوطن النص عبر الجملة الثقافية المتداولة اجتماعيا وسياسيا وثقافيا، وهذا الاستدعاء، يكون الهدف منه تعرية وكشف وتأويل حقيقة الخطابات المؤسساتية والأخرى الفردية اتجاه المرأة من جهة واتجاه ما تنتجه من إبداعات، حيث تؤشر بعض المترادفات على مدلول واحد هو النسق الثقافي.**»[1]

إن الوجه الخفي للكتابة النسائية:«**يتأسس على أطروحات المؤسسات المهيمنة داخل المجتمع، والتي تتصارع فيما بينها فكرا ونهجا حول محور أساسي أصبح مع توالي السنين يحمل اسم(قضية المرأة)،حيث تستقطب الشبكة المؤسساتية داخل المجتمع عدة خطابات ولغات متصارعة فيما بينها، متخذة من هذا الصراع وسيلة إثبات الذات. وداخل هذا الصراع**

[1]:عبد الله الغذامي:النقد الثقافي،ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،2000،ص41.

تأتي"الكتابة النسائية" مخضبة بكل ألوان وأطياف اللغات المؤسساتية متأثرة بها، وتهاجمه إذا دعت الضرورة مرة أخرى»[1].

والأنثى الثقافية هي التي شكلتها الثقافة بكل أبعادها المادية والروحية وكذا قد ذكرنا أن الموروث الثقافي-في جملته-قد وضع الأنثى في موضع العنصر التكميلي غالبا والعنصر الأصيل على غير الغالب، ومن ثم كان هناك مساران يحكمان السرد، المسار الأول يستمد من الثقافة عناصر الانحياز إلى الذكورة ويتكئ على قانون قهر الأنثى على وجه العموم، إذ تصبح عرضة للإقصاء والتهميش.

أما المسار الثاني فيتخلل السرد الأول ويقاومه، فيحاول نقل الأنثى من الهامش إلى المتن، وهو نقل محفوف بالمخاطر إذ تحاصره محرمات ثقافية.

وبالرجوع إلى الرواية أنموذج الدراسة(الرواية المستحيلة)، نجد ثقافة المجتمع أنتجت شكلين متناقضين للأنثى:الأنثى النمطية والأنثى المتمردة.

ا-الأنثى النمطية في (الرواية المستحيلة):

هي أنثى مهمشة ومغلوبة على أمرها، لا تعترض في تصرفاتها على ما يشترطه العرف الاجتماعي، وهي-في الغالب-محرومة من مباشرة حقوقها في التعليم والعمل وإبداء الرأي بهدف تعطيل إرادتها وتفريغ وعيها لتصبح طيعة للدخول تحت سلطة الذكر، ومن ثم تشعر الأنثى بأنها ضعيفة وبحاجة إلى حماية الذكر في مجتمع لا يعترف بوجود الأنثى إلا إذا كانت في حماية الزوج، ومن هنا جاء مفهوم (ستر البيت)في بيت زوجها وتهيئتها لهذا المستقبل الزوجي الحتمي منذ سن مبكرة.

ونموذج هذه الأنثى الثقافية التي قدمها السرد في هذا النص هو(حياة)والدة (أمجد) التي فرض عليها الزواج في سن مبكرة لم تتجاوز الخامسة عشرة من عمرها، وفي هذه السن لم يكن لها رأي يعتد به، فهي كانت مستقبلة لسلطة الأسرة، بل إنها أنجبت ابنها البكر(سفيان)في هذه

[1] :فاطوة كدو:الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، ص111.

السن التي لم تكن فيها قد اكتملت عناصر الأمومة الصحيحة، وتحولت إلى آلة للإنجاب حتى بلغت ولاداتها تسعا، وقد اكتمل هذا النموذج الثقافي بحرمانها من التعليم فهي أمية لا تعرف إلا ما يلقنها المجتمع من تعاليم وطقوس، تعيش حبيسة البيت لا تغادره إلا في المناسبات الخاصة والاستثنائية، ويكاد يكون عملها خالصا لخدمة زوجها وأبنائها طلبا لرضا الزوج بهذه الخدمة بالإضافة إلى وظيفتها الإمتاعية لإرضائه، إذ تتزين له، وتعزف على العود وتغني لكي تبلغ منه الرضا، دون يكون لها حق في الاختيار.

لقد تحولت هذه الأنثى من كينونتها البشرية إلى بناء ثقافي ممتد في الزمان والمكان، ومن ثم لم يبذل الذكر جهدا لجعلها في خدمته وتحت طاعته، بل إنها ترسخ سلطة الذكر وتعمل على جعل ثنائية الذكر والأنثى ثنائية مفاضلة، ومن ثم كانت وظيفتها ذكورية في مجملها تنقل لغيرها من الإناث ميراث قهرهن، وتكاد تكون مهمتها الأساسية تهيئة الأنثى للدخول في ملكية الذكر.

لقد وصلت إلى مرحلة التشرب التام لمعتقدات مجتمعها وأعرافه في أن الأنثى عورة، ولابد من سترها سريعا بالزواج، ولذلك لم تهتم بتعليم بناتها، فما فائدة الشهادة إذا كان مستقبل الأنثى الزواج والأولاد؟ ومن هنا زوجت بناتها في سن صغيرة وكذلك حفيداتها، ومنهن (خزامى) التي أسفت بعد الزواج لأنهم أخرجوها من المدرسة من أجل تزويجها.

إن الحاجة(حياة)تنقل لبناتها ثقافة الخضوع التي تربت عليها، فهي تؤمن بأنه على الأنثى أن تخضع لزوجها خضوعا مطلقا فلا تعترض على تصرفاتهن وتتحمل قسوته وضربه لها أحيانا، وعليها أن تستسلم له وتطلق يده للتحكم بها وتشكيلها على النحو الذي يريد، فتصبح تابعة له وهو المتبوع؛لذلك اتجهت بتوصيات لبناتها، فعندما ضاقت(ماوية) بظلم زوجها لها وضربه المتكرر، عبرت عن رغبتها في الطلاق فتقدمت لها أنها بالنصائح الآتية:«**ضرب الحبيب زبيب**»[1]و«**الرجل في البيت رحمة ولو كان فحمة، فكوني طويلة البال**»[2]

[1] :غادة السمان: الرواية المستحيلة، ص81.

[2] : المصدر نفسه، ص69.

وكذلك (بوران) شكت لأمها معاناتها مع زوجها قبل استشهاده، وكيف أن أية عبارة يتبادلانها كانت مدعاة للشجار:«**فقالت لها رافضة فكرة الطلاق ومؤكدة:زوجك تاج رأسك كيفما كان**»[1].بل إنها توجه نصائحها لحفيداتها من الإناث فتقول (لخزامى):«**زوجك قبرك فلا تناكديه**»[2]

وإذا ما لمحت عند حفيدتها (زين) ملامح عصيان وتمرد توجهت لها بالنصيحة الآتية :«**لا تقضي عمرك في نكش أعشاش النحل والدبابير كي لا تتعبي ياطفلتي**»[3]

إن الأنثى النمطية ترفض الأنوثة بناء على رفض المجتمع لها، فالمعول عليه هو الذكر لا الأنثى، لأن الثانية لا تحمي الزواج، لذلك كان خوف معظم الإناث في النص من أن يكون ثمرة حملهن بنتا:«**تنهدت الحاجة وهي تراقب الموكب يتجه صوب حقل اللوز والتين والجوز على المنحدر لصق حديقة البيت وهي تحمل هزار وتهزها لتنام.قالت بحسرة:أسرتنا كلها بنات..فقالت كنتها فلك بحسرة أكبر خوفا من حمل جديد رغم سهولة ولادتها:الله ينجينا من شيء أعظم! وفكرت بذعر:ماذا لو حملت بتوأم بنات في المرة القادمة**»[4]

وهكذا أصبحت الأنوثة مرفوضة على مستوى الإنجاب الآدمي وغيره، واللافت أن الرغبة في إنجاب الذكور هي في حقيقتها رغبة في امتداد ذكورته وسلطته، أما رغبة الأنثى في إنجاب الذكور فهي لإرضاء زوجها أولا وحماية لزواجها ثانيا، إذ إن إنجابها للإناث يعرضها لقهر السلطة الذكورية والأنثوية، بل ربما يعرضها لتقبل الزوجة الثانية، أو الطلاق.

---

[1] :غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص79.

[2] :المصدر نفسه،ص67.

[3] :المصدر نفسه،ص80.

[4] :المصدر نفسه ، ص164.

وتحضر في هذا السياق (زين) الذي تولد لديها الفضول لترى ابن خالتها(معاوية)الرضيع لتفهم لماذا هو الحامي وهي لا، لكنها لم تفهم، وهنا يكشف السرد عما استقر في ثقافة هذه البيئة من أن الذكر هو الحامي لأسباب عدة منها:

-إن إنجاب الذكر يحمي الزواج ويشد وتد الحياة الزوجية؛ لذلك تفكر (فلك) في إنجاب صبي آخر غير (لؤي) نزولا عند رغبة زوجها (عبد الفتاح) وحماية لزوجها، ولا ننسى أن (هند) أقدمت على الحمل الثاني رغم خطورته على حياتها خوفا على علاقتها الزوجية من الانهيار، ولكي تحتفظ بزوجها الذي تحبه.

-الذكر حماية مادية للأنثى، لاسيما إذا كانت أرملة كما هو حال(فكرت):«**فكرت أرملة حامل، إذا ولدت صبيا تبقى في بيتها وإذا كانت بنتا يطردها سلفها ويأخذ الملك ويعطيها حصتها، الله يرزقها بصبي المسكينة لتبقى في سريرها وبيتها وعزها. شعرت (فيحاء) بالخزي لأنها تمنت أن يرزقها الله بصبي ريثما تقوم هي شخصيا بتبديل هذا القانون الجائر حين تصير وزيرة كما تحلم باستمرار.**»[1]

-إن إنجاب الذكر يشكل قوة معنوية للأنثى، لذلك تفكر (جهينة) باصطحاب ابنها معها إلى عرس زوجها علّه يتراجع عن الزواج من لمياء:«**تفكر باصطحاب طفلها معها إلى العرس...تشعر برغبة ضارية في حمله معها ليراها الناس،أو ليراها والد العروس أمامه مخلوقا حيا لا مجرد صورة ذهنية، فقد يتراجع عندما يراه عن هذه الزيجة. إنها بحاجة إليه معها حين تدخل إلى العرس.حضوره سيمنحها شرعية ما.لن تعود الصانعة الوقحة المتطفلة التي جاءت إلى العرس بالزغاريد.ستصير أم الصبي. ذلك يمنحها مكانة أرفع بكثير.**»[2]

---

[1] : غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص284.

[2] :المصدر نفسه، ص257.

وهكذا استقر في لاوعي الأنثى النمطية أنه لا مكانة لها في المجتمع إلا إذا أنجبت ذكورا، أما إنجاب الإناث فمصيبة، إذ لا تستطيع الأنثى حماية أمها، كما لا تستطيع أن تعزز مكانتها في مجتمع ذكوري ظالم.دائمة إلى حماية الذكر ووصايته، ولقد مثل السرد وضع الأنثى الطالبة للحماية الذكورية في لوحة (عنترة) الذي يمتطي حصانه شاهرا سيفه لحماية أنثاهن إن هذا التمثيل الرمزي في اللوحة المعلقة في بيت الخيال يعكس واقع الأنثى في هذا المجتمع وسعيها للحصول على الحماية الذكورية، كما هو حال (فهيمة) الصانعة الجديدة في بيت الخيال، حين رأت (ريمون) عامل المدبغة الذي وقعت في حبه منذ النظرة الأولى، فأصبحت أسيرة جماله وجاذبيته، ومنذ ذلك الوقت وهي تحلم وتبني آمالها:«**تتخيله يحيطها بذراعيه القويتين ليحميها من شر الفئران التي تقفز حولها في الظلمة، والصراصير التي تسرح في فراشها الرث المرمي على البلاط البارد، والبق الذي يتقن عضها كلما وجد النوم سبيله إلى عينيها. قالت لنفسها إن هذا(الشاطر حسن) الذي تدعي زين أنه عامل مدبغة هو الذي سيحملها خلفه على حصانه كما في اللوحة التي تزين غرفة بيت معلمها (لعنتر) شاهرا سيفه في وجه الأشرار الذين يريدون التهامها لحما ولفظها عظما، كما تحذرها ستها (حياة)**»[1]

وهكذا وبعد أن جردت الأنثى من كل وسائل الحماية من العلم والعمل وإبداء الرأي، لم يبق أمامها إلا أن تتبع الذكر وتخضع له، وهنا يأتي حرمان الأنثى من العمل بحجة أنه يعيب المرأة وأسرتها، فهاهو (منير)(ابن عم هند) يصفها بالجنون لأنها تعمل مدرسة للبنات:«**لم يقل أحد شيئا بالرغم من أنهم كانوا جميعا يعرفون أنه طالما اعتبر (هند) ابنة عمه وأخت زوجته مجنونة، تتعب نفسها في العمل كمدرسة للبنات في مدرسة راهبات اللاذقية، ملطخة اسم الأسرة بعار العمل كأنثى يفترض أن تظل مرفهة وملكة في بيتها.**»[2]

[1] : غادة السمان: الرواية المستحيلة، ص214.

[2] : المصدر نفسه، ص101.

إن الأنثى النمطية تقف في وجه الأنثى المتمردة وتعيب عليها العمل، وهذا ما ورد على لسان (بوران) عندما حضرت تحريض (فيحاء) لعمتها (ماوية) بعد طلاقها على العمل، لتكسب رزقها وتصير قوية، وعندها:«**صدتها بوران قائلة:عيب.بنات الأسرة المحترمة لا يعملن وتأتي الأشياء لعند أقدامهن**»[1]

أما الحاجة (حياة) فلم يسمح لها بالعمل بالخياطة إلا بعد موافقة ابنها (عبد الفتاح) :«**رضي (عبد الفتاح) حين عرف أن صلتها ستكون مع النساء فقط ولن تغادر دارها ويقل مقدارها**»[2]

إن الأنثى النمطية-كذلك-لا تملك الثقة بالأنثى عموما، ومن هنا جاءت نصيحة (بوران) لدريد بألا يثق بالبنات:«**جاء دريد غاضبا يشكو لأمه فضيلة التي استولت على قلمه، قالت له (بوران):اخف أشياءك ولا تثق بالبنات في حياتك أبدا! سمعتها (زين) ورمقتها بنظرة مكتئبة.**»[3]

2-الأنثى المتمردة في (الرواية المستحيلة):

نجد **غادة** تعلن تمردها على الوعي الثقافي السائد وإعادة هندسته من خلال الشخصيات الأنثوية التي وظفتها في السرد بداية من الأنثى التي قادها السرد من الخضوع إلى التمرد عن طريق خلق الظروف المناسبة لمثل هذا التمرد على الثقافة السائدة، وتختلف حدة التمرد باختلاف الظروف التي تحيط بالأنثى عموما،وباختلاف ثقافتها ثانيا، ويقدم السرد مجموعة من النساء المتمردات اللواتي فقدن ثقتهن وإيمانهن بالأطر الثقافية القديمة التي حصرت الأنثى في الهامش وضيقت الخناق عليها، فعاشت الظلم والمعاناة في جميع مراحل تطورها العمري: طفلة وصبية وزوجة وأرملة.

---

[1] : غادة السمان: الرواية المستحيلة، ص274.

[2] : المصدر نفسه،ص304.

[3] : المصدر نفسه، ص271.

ونلفت الانتباه هنا إلى أن تمرد الأنثى لم يكن على طول الخط عملية انفعالية وقتية، بل كان-في أحيان كثيرة-مؤسسا على وعي بكينونتها،وهو ما دفعها إلى النجاح في عملها أيا كان، مثل (فيحاء) التي استطاعت بعد رحلة كفاح طويلة أن تعمل في التدريس، وأن تنظم إلى الاتحاد النسائي الذي تأسس منذ مدة وانتمت إليه،وعن سعادتها في عملها، تقول لعمتها (بوران) التي لا يعجبها ما تنشره ابنة أخيها(فيحاء) من أفكار عن حقوق المرأة وحريتها:«**أنا حرة.ما من رجل فوق رأسي يأمرني بشيء الحمد لله أنني حرة ولن أتزوج إلا رجلا يتركني حرة.**»[1]

وهذا يعني تغير بعض الأوليات في حياة المرأة، إذ لم يعد يتقدم الرجل جدول مهامها في الحياة، فهناك العمل أولا، ثم الرجل الذي يدعم حرية المرأة ويحترم إرادتها وعقلها، ولمنها في الوقت نفسه تبحث عن ضمان لها في علاقتها بزوجها، لذلك تتابع (فيحاء) حديثها مع عمتها وأمام بقية البنات عن قضية العصمة في يد المرأة:«**على أية حال، إذا تزوجت-لا سمح الله-سأطلب أن تكون العصمة في يدي!و سألتها (خزامى) عن معنى ذلك وهي تدلل (وضاح)، فشرحته لهن وأسفت (ماوية) من جديد لأنها لم تكن قد سمعت بذلك قبل زواجها، ولم يقل لها أحد إنه كان يحق لها شرعا أن تشترط على زوجها وقت عقد القران أن تكون هي أيضا قادرة على تطليقه حين تشاء.ولو فعلت لنجت من ضربه ومن طلبه إياها إلى بيت الطاعة ليستقبلها بالضرب من جديد. تحمست (ماوية) لكلام (فيحاء) وأخذت تستزيدها، ولم تغادر هذه الأخيرة البيت إلا بعدما حرضت عمتها (ماوية) على الذهاب إلى مدرسة ليلية، أو على العمل في صالون خاص بالحلاقة النسائية...بل وعرضت على (ماوية) مشاركتها برأس المال**»[2]

[1] : غادة السمان: الرواية المستحيلة، ص273.

[2] : المصدر نفسه، ص273.

وهكذا فإن الأنثى المتمردة تبحث عن حقوقها وتتمسك بها، ومن ذلك حقها في اختيار زوجها، لذلك أخبرت (فيحاء) عمها (أمجد) أنها تعرفت على شاب قروي من أسرة ميسورة وهو متعلم ويعمل مدرسا مثلها، ولم تكتف بذلك، إذ أخبرته أنها تريد الزواج منه، ومن ثمة جاء الخطيب فعلا لزيارتهم وسط دهشة الجميع، لأسلوب في الزواج لم يألفوه من قبل أولا، ولأن الخطيب يصغر (فيحاء)-المتوسطة الجمال والضخمة-ثانيا وفوق ذلك يحبها:«**ذهلن وبقية أفراد الأسرة من وسامته المفرطة وشقرته ونعومته، وزاد في ذهولهن أنه يصغر (فيحاء) سنا بعامين، وفوق ذلك كله بدا مغرما بها**»[1]

ومن ثمة تتالت ردود الفعل والمقارنات ما بين (فيحاء) وعريسها، إذ:«**تأملته (ماوية) ناعما نحيلا وقامته أقل طولا من قامة (فيحاء) الفارغة الضخمة، وقالت لنفسها: على الأقل ليس بوسعه أن يضربها! أعجبها منظرهما كثيرا وتخيلت (عنتر) اللوحة يجلس وراء (عبلة) على الحصان الأبيض ويتمسك بها!..**»[2] وهكذا حازت (فيحاء) على إعجاب (ماوية) بعد أن كان شكلها القميء يستفزها، إذا كانت تقول وهي الخبيرة بالجمال وبتزيين النساء:«**ليس بمقدوري-حتى أنا-أن أجعلها تبدو جميلة، ببشرتها المشوهة بآثار الجدري وفمها العريض وأنفها الكبير.ولعل بشاعتها أنقذتها، فهي تذهب وتأتي إلى المدارس على هواها دونما مرافقة.**»[3]

أما ردة فعل بوران عندما رأت عريس (فيحاء)، فكانت مختلفة وممزوجة بمخلفاتها الثقافية الرافضة لتحرر المرأة ولمفاهيم لم تألفها تربيتها وبيئتها.

إن الأنثى الثقافية المتمردة لا تكتفي بالبحث عن خلاصها الفردي، بل تقود غيرها من الإناث لمعرفة حقوقهن وتساعدهن للحصول عليها، فلولا تشجيع (**هند لفيحاء**) لما وصلت لما هي عليه،

---

[1] : غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص275.

[2] : المصدر نفس، ص276.

[3] : المصدر نفس، ص70.

فقد أقنعتها بالعودة إلى المدرسة رغم تقدمها في العمر نسبيا، وحثها على القراءة والثقافة، ومن ثم استلمت (فيحاء) المهمة التنويرية التي بدأتها (هند)، وأخذت تساعد نساء الحي وتعلمهن القراءة والكتابة، بل إنها تبنت أفكار (هند) في حرية المرأة في اختيار شريك حياتها وجها لوجه، حتى لو خالفت في ذلك إرادة أهلها كما حصل مع (هند) التي لم يغفر لها نساء زقاق الياسمين زواجها من (أمجد) رغما عن إرادة أهلها وهو أمر لم يألفنه،ومن ثم انتقل تأثير الاثنين(هند وفيحاء) إلى المتمردة الثالثة (زين) التي كانت تحب رؤية (فيحاء) لأنها تذكرها بوجه أمها، وكانت تأخذها معها إلى المكتبات وتحثها على القراءة أيضا، وهنا نلحظ ظاهرة لها خطورتها في السرد النسائي، هي السعي لإنشاء سلطة نسائية في مواجهة السلطة الذكورية، وذلك بإنتاج وقائع تتيح المجال لهذه السلطة، مثل إشراف(هند) على الأطفال ومساعدتهم في إنجاز واجباتهم وتعليمهم الفرنسية والإنجليزية، وبخاصة البنات، وقد تعمد السرد أن يعلي من فعل (هند) على لسان الذكر(أبو رشيد)الذي كان يحترمها ولا يذكرها بسوء، يقول (أمجد) لحظة خلوه مع نفسه:«**وبالرغم من شجارها مع الجارين(أبو سطام النص) و(أبو قعود) البساتنة لأنهما مثلنا يعلمان الصبيان من دون البنات، ومع (أبو رشيد) النص الذي يرسل (رشيد) على المدرسة ويحرم شقيقته (دعد) منها، ورغم غضبه لأنها تحاول تعليم ابنته القراءة والكتابة(من خلف ظهره)كما فعلت مع خادمتها الصغيرة (جهينة) التي أحضرتها معها من اللاذقية،إلا أنه كسواه يحترمها ولا يذكرها بسوء، بالرغم من أنها ترفض أن تتحجب كبقية نساء الحي.**»[1]وهو الدور نفسه الذي قامت به (زين) فيما بعد مع أطفال اللاجئين الفلسطينيين في سوريا عندما عرض عليها ابن عمتها(عامر)–فلسطيني الأب–المشاركة في برنامج محو الأمية مجانا، وقد كانت هذه المشاركة فرصة لمحاولة نسيان خيانة(مظفر لزين):«**عندها نسيت جوعها وغمرتها غبطة خاصة وهي تعيد على الأطفال ما سبق أن علمته (لجهينة وفهيمة)، ولم تنس ألمها لخيانة (مظفر)، لكن رقعة الألم تراجعت ولم تعد تغطي الكرة الأرضية، بل غابت سرية**

[1] :غادة السمان:الرواية المستحيلة، ص28.

منزوية من غابات أعماقها»[1]وهنا نلاحظ سعي السرد إلى إعلاء قيمة عمل المرأة، وجعله في مقدمة اهتماماتها الحياتية تمهيدا لترسيخ سلطتها في المجتمع، واللافت أن قانون الوراثة أتاح لبعض نوادر التمرد في (هند) أن تتسرب إلى (زين) التي كشفت عن قانون مسيرتها بقولها:«**أريد أن أسبح عكس التيار**»[2]وقد بدأت سباحتها بـــ:

-**التمرد على الألعاب الأنثوية:** وأهم ما نلحظه في سرد(الرواية المستحيلة)أنه بدأ خطوة أولى في الخروج على النسق الثقافي في إشارات هامشية، لكنها مؤشرات لبداية التحول، فبدلا من أن تحافظ الطفلة (زين) على النسق الثقافي باللعب بالعروسة، إذا بها تلعب بدمية:صبي أشقر، يقول بابا، في أحلامها:«**حلمت زين أنها تلعب بدمية، صبي جميل أشقر يغلق عينيه الزرقاوين ويفتحهما، كلما أجلسته ثم مددته على حضنها ويقول:بابا..بابا**»[3]

-**رفض نسق الأنثى المنزلية:**إذ لم تقدم على تعلم شيء من أعمال المنزل، وكانت تفضل القراءة على ذلك.

-**رفض السلطة الدينية التي يستحوذ عليها الرجل:** فقد وصل تمرد (زين) قمته عندما رفضت الذهاب إلى الشيخ ليعلمها أصول دينها، ثم قدمت أول ظواهر تمردها الحقيقي في إصرارها على السفور ورفض الحجاب —مثل أمها– ثم أتبعت ذلك بأنها عند الزواج ستطلب أن تكون العصمة بيدها، وأنها سوف تطلق زوجها إذا فكر بالزواج بثانية.

-**رفض تذكير المؤنث:**كما يحصل في أغاني (عبد الوهاب) مثلا الذي يتغزل بمحبوبته بصيغة المذكر، فعندما يتناهى على سمع زين من شرفة الجيران أغنية عبد الوهاب تقول لنفسها رافضة هذا الأسلوب اللغوي في الغزل:«**أسمع دائما رجالا يغنون ويتغزلون برجال أمثالهم ويقصدون بذلك النساء.**

---

[1] :غادة السمان: الرواية المستحيلة، ص429.

[2] : المصدر نفسه، ص209.

[3] :المصدر نفسه ، ص108.

هاهو (عبد الوهاب) بصوته الأجش يغازل ذكرا وعينه على امرأة. تورية. دنيا من التوريات أعوم فوقها..دنيا من الكذب بالتراضي..»[1]

-**رفض الأنوثة المقيدة لحرية الأنثى**:ويمثل هذا الرفض المرحلة الأولى من تمرد (زين) وبخاصة بعد وفاة أمها، عندما حملها الجميع مسؤولية هذا الموت لأنها جاءت أنثى لا ذكرا، فلو كانت جاءت كذلك لأراحت أمها من معاناة الحمل الثاني الذي انتهى بوفاتها. وقد تجلى رفض (زين) لأنوثتها في مجموعة من النقاط:

-رغبتها في التخلص من شعرها عنوان أنوثتها.

-رغبة (زين) في التخلص من جنوستها بحيث تصبح لا ذكر ولا أنثى.

-كانت ترفض الزينة والغندرة التي تضفي على الأنثى بعض الجمال والجاذبية وهي بحاجة إليهما، وهذا الأمر جعل جدتها وعمتها (بوران) قلقين على مستقبلها الزوجي.

-**رفض الذكورة البيولوجية**: وتمثل ذلك في رغبة زين في قص زوائد الذكر، بوصفها علامة التميز الوحيدة الفارقة على مسار السرد.

-رفض التوقف عن الكتابة وإصرارها على حمل القلم المذكر لتكتب به معاناة المرأة وتكمل مسيرة أمها ولو وصل الأمر لحد القتل.

وبهذا نجد أن (**غادة**) أعادة هندسة الوعي الثقافي من خلال التمرد على المؤسسات الثقافية والمجتمع الظالم الذي قام بمحاصرة المرأة لسنين عدة، كما قام بعملية الوأد الثقافي الذي تجسد في رفض الأنثى عموما وتهميشها في الحياة واعتبارها بلاء وشر متناسين أن الإسلام أعزها ورفعها إلى أعلى المناصب.

[1] : غادة السمان: الرواية المستحيلة، ص386.

الخاتمة

الخـاتـمة:

الكتابة هي ذلك الفعل الوجودي المترامي الأطراف، هي نظرة إلى العالم وطريقة للحضور فيه، واختيار المرأة عالم الكتابة–وبالخصوص الرواية–هي كونها موجودة وحاضرة بالفعل وتستطيع بفضلها أن تحقق نوعا من الخلاص والحرية عبر مساحة البياض.

إن الكتابة النسائية هي كتابة رمزية تستدعي المتراكم عبر الزمن فتحدث في اللغة شفافية فيغدو بذلك عالمها الروائي مميزا بهندسة كتابتها الواعية واللاواعية إنها تنطلق من لغة الحواس في شاعرية لتوحي بمدى العلاقة بينها وبين الكتابة كقيمة تجسد فعل مواجهة الاحتفاء بالذات وإثبات الحضور، وإدانة الإقصاء والتهميش بكل أنواعه.

ولعل ما أثار قلقي هو توضيح ما شاهدته الساحة النقدية والأدبية من تضارب حول مصطلح (الأدب النسائي) وقد حرصت على توضيح هذه الاختلافات وإبراز الجوانب المهمة التي أدت إلى رفضه أو قبوله.

إن الواقع يرى أن الأدب لا يقبل التصنيف، وأن كلاً من المرأة والرجل ينظران إلى هذا الواقع بمنظور رؤيوي خاص بكليهما، وقد يتوحد أحيانا في فن الكتابة الروائية، غير أن اللغة والأسلوب والمخيال يحمل ثقافة الراهن الخاص بكل منهما.

ولقد توصلت إلى مجموعة من النتائج، كان أهمها ما أورده في النقاط التالية:

–تضارب الآراء حول مصطلح"الكتابة النسائية" في حقل الإبداع لا يغدو أن يكون مجرد دينامية في مجال حيويته وزخم الثقافة المعرفية.

–اكتساح الأعمال الإبداعية في إطار كتابة المرأة أفرز مفاهيم مختلفة على الساحة النقدية من باب فعل "الكتابة" وعلاقة الكاتبة بما تكتبه.

-سارعت المرأة الكاتبة إلى رفض مصطلح"الكتابة النسائية"كمعيار يعمل على تفريق وحدة الأدب والتصغير من شأنها وقد تنوعت هذه المواقف إلى:

ا-الموقف الرافض كليا تجاه هذا التقسيم وقد عبر عن حساسية خاصة تجاه "المصطلح النسائي" حيث يرون أن كلمة "نسائي" موازي لمفهوم حريمي احتقاري ولا يحدد هويتهن على الإطلاق.

ب-موقف يقر بخصوصية التجربة ويرفض أن تكون هذه الخصوصية نابعة من خصوصية تلازم المرأة.

-تبني مصطلح"نسائي"وتوظيفه في الثقافة والأدب العربي من دون وعي منهجي أو نظري لهذا التقسيم على الساحة الإبداعية.

-تضارب الآراء حول المصطلحات التالية:"النسائي-النسوي-الأنثوي"

-الكتابة النسائية في البناء الروائي تستقطب فضاءات المكان من خلال تحويل الكتابة إلى مادة لغوية لاغتيال سلطة الرجل بواسطة التخييل، حيث تعيده من جديد بواسطة قوالب اختارتها الروائية الكاتبة للبطل على صفحات الرواية.

-تدعم الكتابة النسائية ممارسة الهيمنة المحملة بالأيروسية والإستشرافية(الجسد-المكان-العطور) وذلك من خلال ما يلي:

-تتخذ غادة السمان باعتبارها امرأة من الكتابة وسيلة لحل تناقضاتها مع الرجل والمجتمع عامة وهي تسعى في نهاية الكتابة للبحث عن هويتها الأنثوية في مقابل الآخر الذي حقق ذاته تاريخيا واجتماعيا وإيديولوجيا.

-تُكتب الرواية النسائية وفق انجراحات الأنوثة لتعرية المسكوت عنه إنها كتابة الماضي المأساوي دون إحداث قطيعة مع الراهن وتحدياته في نصوصها.

-اخترقت غادة السمان النظم الاجتماعية السائدة وكشف عن العلاقات الإنسانية والاجتماعية في إطار إستراتيجية تعرية المسكوت لتواجه الآخر بأزمته ولتوحي بمدى تهميشه لها كامرأة وفق سطوةٍ إيديولوجية ظل يمارسها عليها.

-خصوصية العنونة النسائية؛فغادة تروم بتوظيفه إلى اللعب اللغوي الذي يكشف عن نتوءات أنثوية في متون الروايات وتنبني على الوعي واللاوعي للكاتبة وتوحي بثقافة نسقية تهندس فضاء الرواية النسائية بحيث تنحاز إلى الإغراء والتشويق والكتابة بالجسد.

-أعادت غادة السمان صياغة الرجل من خلال توظيف دلالة اللغة والتقاليد والأعراف والبنية الثقافية التي حاولت من خلالهم إعادة تأنيث اللغة.

-حاولت غادة السمان:تشويه الجسد الذكوري بغية الإعلاء من الجسد الأنثوي، ومن ثم أعادة هندسة الوعي الثقافي من خلال التمرد على هذه الثقافة السائدة ومحاولة إيجاد حلول تساعد المرأة على إيجاد ذاتها وبناء حياتها دون مساعدة الآخر الرجل وبعيدا عن وصايا الموروث.

قائمة المصادر والمراجع

❖**القرآن الكريم: برواية ورش عن الإمام نافع**

أولا–قائمة المصادر:

1–غادة السمان: الرواية المستحيلة فسيفساء دمشقية، ط1، منشورات غادة السمان، بيروت1997.

ثانيا–قائمة المراجـــع:

أ) الكتب:

2–أحمد مختار عمر:اللغة واختلاف الجنسين،ط1،عالم الكتب، القاهرة، 1996.

3–أشرف توفيق:اعترافات نساء أدبيات،ط1،دار الأمين، القاهرة، 1998.

4- الأخضر بن السائح:سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة نقدية في السرد، وآليات البناء، دار التنوير، الجزائر، 2012.

5- بثينة شعبان:100 عام من الرواية النسائية العربية(1899-1999)،ط1، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت،1999.

6-ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، ج2، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب ودار الشؤون الثقافية العامة ببغداد1990.

7-حسين المناصرة:النسوية في الثقافة والإبداع، ط1،عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن،2008.

8-حمدان نذير:الضوء واللون في القرآن الكريم، ط1،دار ابن كثير،دمشق،2002.

9-رفيف صيداوي:الكاتبة وخطاب الذات، حوارات مع روائيات عربيات،ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2005.

10-زهور كرام:السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب،ط1،النشر والتوزيع المدارس10زنقة جون بوان-الدار البيضاء-المغرب،2004.

11-سعيد بن كراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها،ط3، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، 2012.

12-سوسن ناجي رضوان: الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة1989.

13-شمس الدين موسى:تأملات في إبداعات الكاتبة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1997.

14-عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ط3، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت، 2006.

15-عبد الله الغذامي:النقد الثقافي،ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2000.

16-عيسى برهومة:اللغة والجنس، حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة،ط1،دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان،2002.

17-فاطمة حسين العفيف:لغة الشعر النسوي العربي المعاصر، نازك الملائكة، وسعاد صبح، ونبيلة الخطيب نماذج، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد شارع الجامعة، الأردن، 1994.

18-فاطمة كدو:الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، ومقاربة للأنساق الثقافية، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2014.

19-لوسي يعقوب:لغة الأدب والشعر في كتابات المرأة العربية، ط1،مكتبة الدار العربية للكتاب، مصر،2001.

20-محمد برادة:كتابة:كتابة الفوضى والفعل المتغير، دراسات في القصة العربية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت،1986.

21-محمد جلاء إدريس:الأنا والآخر في الأدب الأنثوي دراسات حول إبداع المرأة في الفن القصصي،(دط) ،مكتبة الآداب، القاهرة2003.

22-محمد الجوادي:مذكرات الهواة والمحترفين، فن كتابة التجربة الذاتية، ط1،دار الشروق،القاهرة،مصر،1997.

23-محمد معتصم:المرأة والسرد،ط1،دار الثقافة،الدار البيضاء، المغرب 2003.

24-محمد معتصم:بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي،ط1،منشورات دار الأمان، الرباط،2007.

25-محمود فوزي:أدب الأظافر الطويلة،(دط)، دار نهضة مصدر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة.

26-محمود طرشونة:الرواية النسائية في تونس،ط1،مركز النشر الجامعي،2003.

27-منصور نعمان، غسان ذيب النصري:البحث العلمي حرفه وفنونه،ط1،دار الكندي للنشر والتوزيع، دمشق، 1998.

28-نازك الأعرجي: صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1997.

29-نزيه أبو نضال:تمرد الأنثى، في رواية المرأة العربية، وببلوغرافيا الرواية النسوية العربية(1885-2004)،ط1،دار فارس للنشر والتوزيع،الأردن،2004.

30-يمنى العيد: الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية،ط1،دار الفرابي، بيروت، لبنان، 2011.

ب-المجلات والدوريات:

31-أحلام معمري:إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة، الملتقى الدولي الأول في المصطلح النقدي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة،يومي10-09-مارس2011.

32-إياد نصار:إشكالية التمرد والوعي ونظرة الآخر، صحيفة الرأي الأردنية، الملحق الثقافي الأسبوعي،22-01-2010.

33-إيمان أنور عبد الله: المجلة العربية وندوة عن المرأة العربية، العدد81، السنة 8، يوليو 1984.

34-جورج طرابيشي:الاستلاب في الرواية النسائية العربية، مجلة الآداب،العدد الثالث، مارس1963.

35-حمدة خميس: في مفهوم الأدب النسائي، جريدة الجزيرة، العدد88-93، 2-2-1997.

36-خديجة رقيق:مع الأدب النسوي، مجلة مواقف، السنة الأولى، مجلة الآداب، العدد الثالث، مارسن 1963.

37-سمر الحكيم:كاتبات يخلعن عباءة الأيديولوجيات وشاعرات يثرن ضد المذكر، جريدة الشرق الأوسط، العدد77-70،الثلاثاء14-04-1994.

38-عبد الله إبراهيم:الرواية النسائية العربية-تجليات الجسد والأنوثة-مجلة علامات العدد 17،جامعة قطر.

39-فوزية رشيد:خلصونا من أسركم ومن عطفكم الزائف، مجلة الكاتبة، العدد2، كانون الثاني، يناير1994.

40-كمال أبو ديب:رسائل إلى امرأة عربية، مجلة الكاتبة، العدد3، دار سعاد الصبح، لندن1994.

41-مفيد نجم:الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، مجلة علامات، المغرب، ج57،م15، تصدر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة، سبتمبر2005.

42-نزيه أبو نضال: في الإبداع النسوي العربي، ملخص أبحاث مؤتمر المرأة العربية والإبداع، المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة،26-30أكتوبر2002.

43-وفاء مليح: أنا أكتب إذن أنا موجودة، مقال ضمن كتاب"الكتابة النسائية التخييل والتلقي"،ط1، أعمال ملتقى المرأة العربية والكتابة في دورته الخامسة بآسفي أيام 22-23-يوليو2005، منشورات اتحاد المغرب2006، ص202.

44-يمنى العيد:مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي "مجلة الطريق"العدد4، نيسان 1975/.

ج-الرسائل الجامعية:

45-رشا ناصر العلي:الأبعاد الثقافية للسرديات النسوية المعاصرة في الوطن العربي (1990-2005)رسالة دكتوراه، جامعة عين شمس، القاهرة، 2005.

46-سعاد طويل: الرواية النسائية الجزائرية، بنيتها السردية وموضوعاتها، صالح مفقودة، رسالة دكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة،2013-2014.

فهرس الموضوعات

فـــــــهرس الموضوعـــات

مقدمة	ا-د
الفصل الأول الكتابة النسائية إشكالية المصطلح والنشأة	
1-إشكالية المصطلح«النسائي-النسوي-الأنثوي»	17-06
ا-الأدب النسائي	11-07
ب-الأدب النسوي	14-11
ج-الأدب الأنثوي	17-14
2-الأدب النسائي بين الرفض والقبول	28-18
ا-الموقف المعارض للكتابة النسائية	24-19
ب-الموقف المؤيد للكتابة النسائية	28-24
3-نشأة الرواية النسائية العربية واتجاهاتها	38-28
ا-نشأة الرواية النسائية العربية	34-28
ب-اتجاهات الرواية النسائية العربية	38-34
الفصل الثاني: خصوصية اللغة والأسلوب في الرواية المستحيلة	
1-قراءة في المدونة وإشكالية تجنيس الرواية المستحيلة	46-40
ا-قراءة في المدونة	42-40
ب-إشكالية تجنيس الرواية المستحيلة	46-42
2-خصوصية اللغة والأسلوب في الرواية المستحيلة	84-46
ا-خصوصية اللغة في الرواية المستحيلة	76-51
ا-ا-الخصائص التركيبية والصرفية في الرواية المستحيلة	57-51
ا-ب-الخصائص الدلالية في الرواية المستحيلة	63-58
ا-ج-التشكيل البصري للغة في الرواية المستحيلة	76-63
ب-خصوصية الأسلوب في الرواية المستحيلة	84-77

ب-ا-لغة الصراخ والتظلم والأنين في الرواية المستحيلة	82-78
ب-ب-لغة الاعتراف والبوح في الرواية المستحيلة	84-82
الفصل الثالث: خصوصية الفضاء النصي والدلالي في الرواية المستحيلة	
1-خصوصية الفضاء النصي في الرواية المستحيلة	97-86
ا-العناوين ودلالتهم في الرواية المستحيلة	93-86
ب-الغلاف ودلالته في الرواية المستحيلة	96-93
ج-التشكيل المطبعي في الرواية المستحيلة	97-96
2-خصوصية الفضاء الدلالي في الرواية المستحيلة	128-97
ا-الكتابة بالجسد في الرواية المستحيلة	106-97
ب-تسريد الرجل وإعادة صياغته في الرواية المستحيلة	115-106
ج-هندسة الوعي الثقافي في الرواية المستحيلة	128-115
الخـاتمـة	132-130
قائمة المصادر والمراجع	141-134
فهرس الموضوعات	144-143
ملخص الدراسة	

ملخص الدراسة:

لقد جاءت هذه الدراسة لكي تمثل خطوة متواضعة لرصد وتقصي خصوصيات الكتابة النسائية من خلال رواية (الرواية المستحيلة فسيفساء دمشقية) أنموذج البحث **لغادة السمان**، حيث أفضت بنا الدراسة التي أردنا من خلالها تبيان الركائز والخصائص المميزة للكتابة النسائية، وتجعل منها أدبا فاعلا في الحياة الإنسانية، لتصبح **غادة السمان** ككاتبة هي ذلك الإنسان الذي يتأثر بالواقع ويتفاعل معه، لتنقل القارئ معاناتها وأسئلتها وقلقها من العالم المحيط، ومحاولة إيجاد حلول تساعد المرأة على إيجاد ذاتها وبناء حياتها دون مساعدة الآخر الرجل، وبهذا نجد شخصية **غادة السمان** النسائية في روايتها شاخصة وبارزة، وتصرخ في متون الأحداث، ومجريات السياق معبرة ومعلنة عن عالم نسائي متميز وإن كانت في كثير من المواقف تروي بلسان الذكور، واستبطان داخل كل بطل منهم، وكان هدفها دوما نظرة المرأة وكشف خبايا المجتمع وأسراره، وما يلاحظ على سرد **غادة السمان** تلك النكهة المتميزة المذاق، المختلفة الطعم، الحاملة من التشكيلات اللونية الشيء الكثير، كما تمثل الكتابة عند **غادة السمان** وقفة تعرف على الآخر، بوصفه الروح والجسد، والنص معا، ومن هنا كانت الكتابة مغامرة في الروح والجسد، مغامرة تسعى إلى الالتحام بالآخر، والعمل على تغييره وإعادة صياغته من جديد من خلال توظيفها لثنائية الأنا/الآخر، والحضور/الغياب.

Résumé:

Cette étude a été élaboré pour représenter une étape modeste afin d'observer et déterminer les particularités de l'écriture féminine à travers le roman « Le roman impossible mosaïque damascène » modèle de la thèse de « Ghada ESSAMAN » où l'étude par laquelle nous voulions montrer les piliers et les caractéristiques spécifiques de l'écriture féminine la rendant une littérature active dans la vie de l'Homme pour que devienne « Ghada ESSAMAN » écrivaine ; elle est cet être humain qui s'affecte de la réalité et réagit avec elle afin de transmettre au lecteur ses souffrances, ses questionnements, ses inquiétudes du monde qui l'entoure, tentant de trouver des solutions qui pourraient aider la femme à se retrouver, construire sa vie sans l'aide d'autrui qu'est l'homme. Ainsi nous trouvons dans le roman que la personnalité féminine de «Ghada ESSAMAN» déterminante et apparente, embarquée dans le cours des événements et du contexte exprimant et déclarant un monde de femmes privilégié, pourtant, et dans plusieurs situations, elle fait usage dans sa narration du discours masculin et l'introspection au sein de chacun des héros . Son but a toujours été le regard de la femme et la détection de l'enfoui et des mystères de la société. Ce que l'on peut remarquer au sujet de la narration de«Ghada ESSAMAN » est cette saveur au goût spécifique et différent porteuse de beaucoup de choses à propos des formations de couleurs.Chez «Ghada ESSAMAN», l'écriture représente une pause de connaissance d'autrui en le décrivant corps et âme y compris le texte. Ainsi l'écriture était aventurière dans l'âme et le corps, une aventure cherchant à fusionner avec autrui œuvrant à le modifier et le reformuler à nouveau à travers la mise en œuvre du double soi/autrui et la présence/absence.