مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية – سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (18) العدد (10) 1996
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research – Arts and Humanities Series Vol. (18) No (10) 1996

# مفهوم الحرية في الأدب الروائي
# "الرواية النسوية السورية نموذجاً"

الدكتور علي نجيب إبراهيم*

## ☐ الملخّص ☐

*تتلخّص فكرة هذا البحث بمحاولة استقصاء مفهوم "الحرية" في نماذج من الرواية النسوية السورية من منحيين: المنحنى الإبداعي الذي قدّرنا أنه يُضيء طريقة تعامل الكاتبات اللواتي حلّلنا بعض أعمالهن مع الشخصية الروائية النسوية من حيث بناؤها وسلوكها. المنحى الفكري الذي تجسّده البطلات الروائيات في روايتي: "ليلة واحدة" (1961) و"أيام معه" (1959) لـ"كوليت الخوري"، وروايتي: "بستان الكرز" (1977) و"الهودج" (1979) لـ"قمر كيلاني" ورواية: "دمشق يا بسمة الحزن" (1980) لـ"ألفة الأدلبي" و"بيروت 75" (1979) لغادة السمّان.*

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة تشرين – اللاذقية – سورية.

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية – سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (18) العدد (10) 1996
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research – Arts and Humanities Series Vol. (18) No (10) 1996

# La notion de "liberté" dans la literature Romanesque "Exemple du roman féministe syrien"

**Dr. Ali Najib IBRAHIM***

## ❐ RÉSUMÉ ❐

*L'idée de ce traité se résume par l'essai d'investigation de la nation de "liberté" dans les échantillons du romans féminisite syrien de deux tendances: - celle de la création que nous avous jugée utile pour éclairer la façon du traitement des femmes écrivains, dont nous avous analysé certaines œuvres, avec le personnage romanesque féministe du points de vue sa structure et de son comportement . - La tendance intellectuelle personnifiée par les héroïnes romanesques dans les deux romans de Colette Khouri: "Une seule nuit" (1961) et "Des jours avec lui" (1959), et dans les deux romans de Kamar Kélani : "Le jardin de cerises" (1977) et "Le palanquin "(1979), et dans le roman d'Elfate Alidiibi : "Damas, sourire de la tristesse" (1980) et le roman "Beyrouth 75" (1979) de Ghada Assamman .*

* Maître de Conférences au Département de Arabe, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université de Tichrine, Lattaquié, Syrie.

## 1- مقدمة:

الحديث عن مفهوم الحرية في الفن، وفي الفن الروائي خاصة حديث متعدد الأوجه يحتاج إلى رسم حدوده الواضحة قبل التعرّض لمدلولاته وتطوّره. ولا يعود هذا التعدّد إلى أن المفهوم ذاته قابل للتشعيب ما ينتج عنه من أخذ وردّ وحسب، إنما لأنه داخل في فعل الكتابة الروائية ومتّحد معه أيضاً: فإذا كانت الحرية مثلاً أعلى يتوق إليه الإنسان في حياته الاجتماعية، ويعتبره من الظواهر القليلة التي يجدر له أن يتمسك بها، ويضحّي من أجلها، فإن الإبداع مجال للحرية ينفتح عليها بآفاق غير نهائية. وتتوفّر هذه الحرية، بطبيعة الحال، للكاتب الروائي بغضّ النظر عن جنسه وما يحمله من اختلاف في طرائق التعبير، وتباين في ألوان الأسلوب. كما أنها ستفرض عليه ما يلزمها من رضوخ لا تتحقق إلا به. ومن ثمَّ يمكن تقصّي ما بين الحرية الاجتماعية والحرية الإبداعية من فروق وتقاطعات لعل أهمها أن ما يعيق حرية المبدع في المجتمع ينبع من المجتمع ذاته، ومن تقاليده ونواميسه الأخلاقية والدينية التي يسير بهديها، على حين أن القواعد التي تقف في وجه الحرية الإبداعية هي من صنع المبدع نفسه، ويصنعها ويرضخ لها من أجل الوصول إلى الحرية المَرُومَة. وعلى هذا الأساس يشمل النص الإبداعي ضَربي الحرية، وتكمن فيه ضرورتا الحرية والحتمية وكيفية الاستجابة لهما فكرياً وجمالياً. فأين الرواية النسوية من ذلك كلّه؟

الواقع أن الرواية تُهيِّء -على الصعيد الإبداعي كما أشرنا- حرية كاتبها، وتولّد الشروط المحيطة بالكتابة حيث التساوي الروائيون والروائيات في خلق عالم خاص لا تغزوه قوانين الحياة الاجتماعية وأعرافها الصارمة وإن كانت الحياة معياراً لجودة الرواية أو لإخفاقها، على حدّ ما نقرأ من تصريحاتهم وكتاباتهم حول رؤاهم الإبداعية[1]. وحتى على مستوى اختيار الطريقة الإبداعية تبقى الطريق مفتوحة أمام الكاتب والكاتبة للالتزام بما يناسب موهبة كل منهما، وتجربته، وثقافته. ومقدار التصرُّف بالحرية المتوفرة إبداعياً لا يخص الرجل دون المرأة: فكلاهما يُطاوع قواعد الفن الروائي ليتمكن من السيطرة على اللغة وتشابك الحبكات والنمو المفاجئ لهذه الشخصية أو تلك، وكلاهما يُخفق كلياً أو جزئياً في الاستجابة لهذه القواعد واستغلالها الاستغلال الكافي من خلال تسخيرها للموهبة الخلاّقة. فهل نخلص من ذلك إلى أنَّ مفهوم الرواية النسوية لا يملك وجوداً حقيقياً، أم أن هناك دلائل أخرى على سماته المستقلة ووجوده المتفرّد؟

لو عدنا قليلاً إلى أصول الرواية، لوجدنا فكرتين بارزتين يُجمع عليهما مؤرخو الأدب ونقّادُه: الفكرة الأولى تقول: فن الرواية فن شعبي عبر في نشأته عن تطلعات الطبقة المتوسطة الصاعدة. وكانت تُكتب في البداية للسيدات الأرستقراطيات في قصور الإقطاعيين حيث كان البحارة[2] يروون قصص مغامراتهم بلغة مغايرة للغة النبلاء الذين كانوا يرفضون استخدامها وسيلة للتفاهم مع طبقة أدنى من طبقتهم. ويرى الدارسون، ومنهم ميشيل بيتور، أن هذا الطلاق بين لغة الرواية ولغة النبلاء كان تعبيراً عن تفسخ النظام الإقطاعي الشمولي نتيجة صعود الفردية وازدهارها[3].

أما الفكرة الثانية فترى في الرواية شكلاً للرجولة الناضجة التي مثّلت الملحمة القديمة جانباً من جوانبها، ثم غدا الشكل الروائي ملحمة العصر البورجوازي، وبذلك اختلفت طبيعة الصراع الذي يخوضه كل من البطل الملحمي والبطل الروائي: الملحمي كان يدور بين جزء يمثله البطل، والكل الاجتماعي الخاضع للقدر الذي يخضع له البطل نفسه، بينما كان الصراع قائماً -في رواية الأفّاقين مثلاً- بين واقعين أحدهما غريب عن الآخر: الواقع الفردي والواقع الجماعي[4].

وتفرّع عن هاتين الفكرتين تقويم الشكل والأسلوب بوصفه وجهاً من أوجه الشكل الروائي الجديد الذي حدّد بيتور ثلاثة أدوار له: النقض Denoncalaon، والاكتشاف Exploration، والتكيُّف

Adaptation. ولما كان هذا البحث عن التجديد المتواصل مرهوناً بقوانين موضوعية تكتنف الإبداع وتحدد مساراته، فلا مجال للحديث عن رواية نسوية في مرحلة النشوء التي استعرضناها باختصار شديد آنفاً.

ولكن ما قدّمناه لا ينفي إمكانية وجود أدب روائي نسوي له طابعه المستقل، وهناك سببان قويان يدعمان هذه الإمكانية: السبب الأول أن الروايات التي كتبتها نساء مبدعات واقع قائم سواء أسميناه أدباً نسوياً أم لا. والسبب الثاني نابع من نظرية الإبداع ذاتها: فلما كان الفن لصيقاً بالذات الإنسانية، يكشف مكنوناتها، وينبش دواخل اللاوعي فيها، ولما كانت للمرأة عوالمها الدفينة المختلفة كلياً أو جزئياً عن عوالم الرجل، وعلى افتراض أننا أنكرنا أهمية السبب الثاني، واقتصرنا على إجلاء معالم السبب الأول، سنبقى مدعوين منهجياً إلى وصف[5] ما قرأناه من روايات نسوية لنرى، من بعد إن كانت تحمل هويتها الخاصة، أم تُذيب نفسها في المظهر الذكوري الذي لا يزال مسيطراً على علاقاتنا الاجتماعية. وانطلاقاً من هذه القناعة، سنجعل الوصف متلازماً مع فكرتي الحرية والخضوع في الإبداع الروائي.

**2- مفهوما الحرية والحتمية في الإبداع الروائي:**

أن يفعل الكاتب الروائي ما يشاء فقط بدعوى أنه كامل الحرية في عالمه الإبداعي لا يزيد على الكسل المفتقر إلى الحد الأدنى من الإقدام والطموح كما يقول روجيه كايوا[6] لأن هذا الضرب من الحرية يكتفي بما هو موفور طبيعياً، والحال أن الفن يتطلب أكثر من ذلك: ففي العمل الذهني الذي يتطلبه قَلبٌ للقيم المألوفة، إذ إن العبودية التي يخلقها الفنان لنفسه تستدعي جهوداً خلاقة مستمرة، ولا تستدعي وجوب تحرره منها. فعبوديته هنا حرية تكمن في ابتداع القواعد الفنية التي يختار أن يرضخ لطبيعتها ليصل -كما ألمعنا في المقدمة- إلى تكييف مادة إبداعه للفكرة أو لمجموعة الأفكار الدائرة في خاطره. ومن ثمّ يخلص كايوا إلى أن ثمة في نصٍ مدقّق جيداً (حيث يُخضع الكاتب كلّ كلمة لطائفة من الأسس) حرية تفوق الحرية الموجودة في صفحة غير مدقّقة ترك الكاتب قلمه يسرح فيها دون عناية أو رقابة[6]. فكيف يتجلّى هذان المفهومان في النماذج التي سنتناولها من الروايات النسوية السورية؟

آ- تثير كوليت الخوري مسألة الحرية الإبداعية من منظور ذاتي خاص يبدو أحياناً ضعيف الصلة بالدوائر الاجتماعية المحيطة به، حتى مع تسليمنا بأنه يعكس إلى حد ما رؤية الطبقة التي تنتمي إليها الكاتبة. فهناك دائماً بطلة شابة تحاول أن تقفز فوق الأعراف العامة التي تمثّل إعاقة مباشرة أو غير مباشرة لطموحها الهادف إلى إثبات وجودها الأنثوي، وتتسلح بعبارتي: أنا أحب، وأنا حرة. غير أن الحب المسوّغ للحرية لا يعني أكثر من امتلاكها لجسدها، ونزولها عند رغباته كما فعلت "رشا" بطلة رواية "ليلة واحدة"[7]. حينما كانت مسافرة مع زوجها المسن الذي لا تُحبّه، لتلتمس في فرنسا علاجاً طبياً يساعدها على إنجاب طفل، حيث تعرّفت شاباً أحبته (كمال)، فقررت أن تحقّق ذاتها من خلال حبه الذي سيمدها بالقوة على متابعة الحياة. وأباحت لنفسها خيانة زوجها العجوز الضعيف ضعفَ الرابطة العاطفية التي تجمعه بالشابة رشا. وهاهي ريم بطلة روايتها "أيام معه"[8] تبحث عن فرديتها من حيث هي أنثى واعية مثقفة خارج إطار العلاقة الاجتماعية المعهودة في الخطوبة والزواج. لأن هذه العلاقة لا توفّر الحرية إطلاقاً مادامت بعيدة عن توفير الحب. وهكذا تختار ريم دائرة الرفض: ترفض رأي والدها المعارض لدخولها الجامعة، وترفض العيش ما أقاربها بعد وفاته، بغية الوصول إلى حريتها الكاملة ليس على الصعيد الفكري، بل على الصعيد الجسدي. فقد طغت الرغبة بوصال حبيبها زياد الموسيقي الكبير على كونها فنانة وتكتب الشعر، فضلاً على أنها سخّرت ذوقها

الموسيقي لتعزيز وصاله وإدامة اللقاء به متجاهلة خطيبها "ألفريد" الذي نَفَتْه الكاتبة إلى أمريكا. مجرد المقارنة البسيطة بين زياد الباهت في مشاعره وتصرّفاته وألفريد المُهذّب ذي الوجه الحسن والنفسية المتحررة الخالية من العقد (مع ما تنطوي عليه من السذاجة)، تعرّي مزاجية ريم وبعدها عن تماسك الشخصية الروائية ومنطقها الداخلي. ثم إن شخصية الحبيب زياد الذي يستهويها إلى درجة أنها تتخلّى عن الدنيا بما فيها لقاء لحظةٍ تختلي فيها معه، ليست تلك الشخصية القادرة على إثبات نفسها فنياً. ففي أوج تعلق ريم به، وانهمارها العاطفي عليه نراه ينصحها بأن تعود إلى كتابة الشعر، وتحب ذاتها لِفنّها لأنه الأبقى والأهم. وما إن اقتنع بوجهة نظرها في الحب والوصال، حتى تراجعت عن اندفاعها غير المنضبط لتحتفظ بهذا الحبيب ذكرى تجمّل أيامها التي سترتهن بعلاقة الزواج مع ألفريد. وكأن حياتها تكثّفت في عنوان الرواية "أيام معه" كما تكثّفت حياة "رشا" في عنوان رواية "ليلة واحدة" ولذلك نرى أن الشخصيات في "أيام معه" قاصرة عن تمثيل أي ضربٍ من الصراع الروائي الموحي، ونختلف مع إيمان القاضي التي تجد في ريم شخصية قدمتها كوليت الخوري "ناضجة، مكتملة النمو منذ الصفحة الأولى[...] وكان يمكنها أن تخلق منها شخصية نامية، متطوّرة، غنية..."[9] ذلك لأن ريم بقيت مُشتّتة بين طائفة من المواقف المُصطنعة التي افترضت الكاتبة أن حبها لزياد يوجبها فقط لإيجاد عائق أمام رفض البطلة ريم، على اعتبار أن البناء الدرامي للمواقف لا يقوم دون أقطاب متضادة ومتصارعة. وعليه فإن معارضة الأب لدخولها الجامعة، وانتقاد العم لها لأنها تنشر أشعارها في المجلاّت، وسخط الجدّة عليها لأنها تسكن لوحدها في شقة والدها الراحل، ليست عوامل منبثقة عن مواقف فاعلة في بناء الرواية، إنما هي مجرد عناصر يُفترض أن تلتحم فيما بينها لتولد حركية الأحداث، ولكن الكاتبة لم تراع التحامها، فخرجت على مفهوم "الحرية" وتبنّت مفهوم "الحرية" الإبداعية شبه مطلقة، مما أوقع الرواية في إخفاق جمالي يظهر ملمحه الأول في افتقار الحرية إلى شرطها الرئيس وهو "الخضوع" لقواعد الفن الروائي وتقنياتها بالبحث المستديم عن الشكل الكاشف للذات الإنسانية وعلاقاتها المتشابكة بما حولها، وليس بتحويل السرد الروائي إلى حوار يتأرجّح بين أكثر المسائل الفنية والفكرية تعقيداً، والمكالمات الهاتفية الكثيرة والمطولة لتحديد موعد لقاء قادم*.

ب- وتقدم قمر كيلاني نمطاً آخر للحرية الإبداعية بانطلاقها إلى دوائر أوسع تتحرك الشخصيات ضمنها وفق علاقات صراع شديد أو هادئ يحكمه رفض مباشر أو ضمني. يظهر الرفض المباشر في سلوك الفتاة البورجوازية "سونيا" بطلة "بستان الكرز"[10] التي انسلخت عن طبقتها وعملت إلى جانب حبيبها سامي الفلسطيني العضو البارز في منظمة فلسطينية يسارية ستُشكّل جزءاً من الأطراف المتحاربة في لبنان. وأبدت في بداية التحاقها بالمعتقل رقم /13/ حماسة واضحة، وتفانياً كبيراً في العمل. ولما غاب سامي من أجل مفاوضات سلمية، فترت همّتها واكتشفت أن استمرارها مستمد من حبيبها ولا أساس له في قناعاتها. فانسحبت على الفور لتستجم في قريتها الجبلية. وبعد أسبوعين يقتحم بعضُ المسلحين بيتها ويرمونها بالرصاص. فتموت.

إن موت سونيا صالح ليكون قضية فنية وفكرية معاً لولا حرية الكاتبة في رسمها بصورة غريبة من حيث المنشأ والتكوّن الداخلي. فسونيا نتيجة زواج رجل مسلم من امرأة مسيحية (وديع الجبيلي وكميلة عطا الله) يبدو، من الرواية، أن طموحهما واحد في العيش حياة مترفة آياً كانت الظروف اللبنانية: فالأب منصرف إلى جمع المال بشتى الأساليب، و تلهج الأم عشية الحرب بأن الأحوال والبلد لا تهمها، إنما يهمها حال العائلة فقط على العكس من الابن رياض الذي لا يفصل بين مصلحة الفرد ومصلحة المجتمع. واللافت للنظر أن

سونيا تقع في مأزق الانتماء الديني عندما تتساءل هل هي مُسلمة أم مسيحية، وتنتهي إلى "اللاانتماء" إذ تبني علاقة عاطفية مع سامي المسلم. فتخرج من المأزق الديني إلى المأزق الوطني، لتتساءل عن حقيقة انتمائها إليه: هل هي لبنانية أم فلسطينية. وتخلص إلى اختيار العروبة، لتفضي بالتالي على مأزق الانتماء الطبقي: فهي بورجوازية وحبيبها الفلسطيني فقير، لكن استقرارها على حبّ سامي يزاوج بين الانتماء الطبقي والانتماء السياسي الفكري لنستفهم سونيا ذاتها:

"هل أنت شيوعية أم اشتراكية أم مجرد يسارية معارضة ليس لكِ أي تصنيف بين الأحزاب والمبادئ"[11] ويظهر امتحانها لنفسها أنها تؤمن بالعروبة وبالعدالة، وأن قضيتها هي الحرية..." حرية الإنسان العربي على أرضه من أجل مستقبله..."[11].

ذلك كله لا يحسم قرارها بالانضمام إلى العمل الفدائي، وحتى انفصال أبويها (حيث هرب الأب إلى البرازيل والتحقت الأم بالدّير)، لم يرجح إحدى كفتي صراعها الداخلي على الأخرى. وتشاء الأقدار أن تذهب في زيارة إلى بيت الأستاذ نجم ويحدث أن هذا الأستاذ يقنص أحد المارة بقصد التسلية، فيُرديهِ قتيلاً. فتقرر على الفور الالتحاق بالمنظمة التي يعمل فيها سامي لتدافع عن الإنسان والإنسانية. مما يشي بالتزام واضح قائم على قواعد الفكرية سليمة لا مجال لتسرب صورة بستان الكرز في قرية أهلها الجبلية. وما بستان الكرز في النهاية: أنه الواقع الذي هربت منه سونيا. والأولى أن يكون حقل شوك لا بستان كرز إذا راعينا المنطق الجمالي للرواية. وعليه تغدو شخصية سوينا هشة بالقياس إلى ما كان يمكن أن تحمله من أفكار وقيم، مما يجعلنا نخالف ما ذهب إليه سمر روحي الفيصل بقوله: "لقد صورت المؤلفة شخصية "سونيا" من الداخل والخارج معاً، فأطلعتنا على سلوكها وعلى أفكارها وأقنعتنا على وجه العموم بها"[12].

ويأتي الرفض الضمني العاكس لعلاقات الصراع الهادف بمقولات متشابهة للانتماء الديني والوطني تقدمها قمر كيلاني في روايتها "الهودج"[13] التي نرى فيها الخالة "منيرة" والشابة "نوف" الحالمة على الدوام بليلة عُرسها، والهودج الدائر بها حول المسجد الأقصى[14] أصل هذه الشابة يعود إلى أبٍ مسيحي (محمد الشريقي)، وأم مسلمة (ورد بنت محمود الرملي). وكان الأب قد أسلم لينجو من ملاحقة الإنكليز له بوصفه واحداً من الثوار العرب الفلسطينيين، وكان اسمه يوسف. ولما مات الأب والأم تولت السيدة منيرة أمر نوف، وعاشتا معا رغم مداهمات الإنكليز واليهود لمسكنهما الفقير وذات يوم تباع نوف لأحد الأغنياء الأتراك[15] فترافقها منيرة إلى استانبول، وتبقى معها في قصر الباشا[16] وسط جو من التوتر الناتج عن تحكم "دولت هانم" بزوجها، وعن طيش "جواد" ابن الباشا. فقبل وصول "نوف"، كان همه أن يصطاد الحيوانات ويزين غرفته برؤوسها وجلودها متباهياً أمام أصحابه وخليلاته بمهارته. وما كاد يراها حتى وقع في حبها، فحاول أن يواصلها بالسهولة التي اعتادها مع غيرها، فصدته بعنف. فما كان منه إلا أن يضربها بشراسة ويُشوه وجهها. وبعد ذلك هربت مع منيرة بمساعدة طباخ القصر (عثمان). الذي سيقتل جواداً على شاطئ البحر. وتتحقق عودة المرأتين إلى فلسطين بمساعدة ثوار دمشق، لتثبت منيرة أن نوف من قبيلة العشارنة، وعائلة الشريقي. وكان أن تم زواجها من شاب مسلم اسمه حسن، ليُشرف الحلم بالهودج على أن يصير واقعاً. إلا أن اليهود يهاجمون هودج "نوف" ويخلقون البلبلة، مُشيعين الحزن بدل الفرح. وأخيراً تعود منيرة المناضلة إلى غزة لإكمال كفاحها في سبيل فلسطين.

على أية حال، لن نقف عند الأسباب التي دعت قمر كيلاني إلى إعفاء نفسها من الاهتمام بالعلاقات الجمالية في كون الرواية التي كتبتها، فثمة فكرة هيمنت عليها هي أن الحلم بالهودج لا يمكن أن يتحقق مادام الوطن منتهكاً. وقد أعطب لفكرتها عناصر مختلفة اعتقدت أنها تستطيع توفير المناخ الملائم لسيرورتها

الجمالية المتنامية مهما كانت بعيدة عن التماسك. من هذه العناصر المناضلون ضد الإنكليز واليهود مثل محمود الرملي، ومحمد الشريقي، ومنيرة وزوجها، وطغيان المستعمرين الإنكليز والصهاينة واحتلال الأتراك للواء اسكندرون. إنما سنقف عند طبيعة المرأة التي حاولت الكاتبة تجسيدها أمامنا عبر طرفين متناقضين: منيرة المجربة، المناضلة العارفة بالواقع معرفة من صنعه ووزّع الأدوار فيه، ونوف الطفلة المفتقدة لأدنى درجة من الإرادة، ولا تملك سوى وجهٍ جميل وجسد بض متناسق، وقدرة وراثية على المحافظة على شرفها وعفافها وضرورة زواجها من عربي فلسطيني مسيحي أو مسلم لا يهم. وعلى حين "تنام نوف على حلم العرس. ثوب أبيض... وورود حمراء... ولؤلؤة زرقاء... وتضيع في ألوان قوس قزح تتشغل منيرة السمراء السامقة مثل نخلة رغم اقترابها من الخمسين[17]، بتدبير المخارج من العثرات التي اقتضى الواقع المرّ أن تقع فيها نوف. وكانت دائماً تلتقي بإرادات خيّرة تقدم الخدمات إلى حد المخاطرة بالحياة هكذا لوجه الله، حتى استطاعت بعون الله وأولاد الحلال أن تحمل أمانة "نوف" متذرعة بالحكمة القائلة: "الجبال لم ترض أن تحمل الأمانة. لكن ابن آدم حملها"[18] بيد أنها لم تفكر أبداً بدواعي وجود نوف في صراعات مصطنعة لم تبادر إلى تحريك ساكن من سواكنها. والحال أنها فقدت حريتها وهي تتأبى على قواعد فنها ونواميسه.

جـ- وتنطلق ألفة الأدلبي في روايتها "دمشق يا بسمة الحزن"[19] من خلفية وطنية إلى نقطة مركزية تتفرع عنها هي قصة بطلة الرواية "يشدها إلى الحياة فتنتحر لتعطي دور حكاية قصتها الموضحة لأساليب انتهارها لفعل القراءة نفسه حيث تترك كراس مذكراتها لابنة أخيها سلمى التي عايشت عمتها من خلاله إذ تقول: "رحت أقرأ الكراس بروية وإمعان بعض الفصول أحزنتني، وهزتني حتى أبكتني، وبعضها آثار اشمئزازي، وآخر آثار حنقي كدتُ أمزق الكراس"[20] وفعل القراءة لا يشي باختلاف يذكر بين سلمى وعمتها صبرية، وإن التزمت الكاتبة بحدود ما رسمته لصبرية وكراسها الأزرق. وما رسمته دائرة مغلقة بدأت بنقطة النهاية، وعادت شيئاً فشيئاً إلى نقطة البداية، أي إلى أسرة الحاج عبد الفتاح المتكونة من الأخ الكبير راغب الذي لم يُفلِح في دراسته، والأخ الثاني محمود الذي وقع في فخ امرأة حمصية زوجته من ابنتها الأكبر منه سناً، ولم تنجب له نتيجة ذلك إلا سلمى، والأخ الثالث "سامي" وصبرية. ففي هذه الأسرة طبائع مختلفة أثرت في طفولة صبرية وتكوّنها الفكري والعاطفي، فالأب والأم محافظان يراعيان العادات والتقاليد التي فرضت على صبرية (الغطاء) منذ كانت في السابعة، وراحت الأم تؤكد أن تنتبه كي لا ينزاح عن رأسها أبداً لأنها غدت صبية[21]. وراغب جهول يعامل صبرية بفظاظة وعنف ناتجين عن غيرة من تفوقها عليه، ومحمود غير مبالٍ بشيء، وطبعه أقرب إلى طبع الرجل الجبان. أما سامي فصاحب فكر متنور، يهوى المطالعة المتماشية مع اتجاهه التقدمي بصفته مناضلاً ضد الفرنسيين مع صديقه عادل ابن فرّان الحارة. وعن طريق سامي تقوم علاقة عاطفية تتكشف شيئاً فشيئاً في قلب صبرية وعادل. ويعرف سامي بها، ويشجع أخته على المضي فيها[22]. ولكنه يموت في معركة الغوطة، لتفقد صبرية سندها الأوحد، وليصير لقاؤها بعادل استراقاً للمواعيد، وتذرّعاً بالدراسة وغيرها. وذات يوم تعود متأخرة لأنها شاركت في مظاهرة مع عادل، فتثور ثائرة والدها بتحريض من أخيها راغب ويمنعها من الخروج والذهاب إلى المدرسة. عندئذٍ تستعين بالداية لإيصال رسالة سرية على عادل، ويكشف راغب ذلك، فيشي بعادل لدى الفرنسيين فيقتلونه ويقتلون صبرية روحياً كي تعمد إلى شنق نفسها بعد وفاة والدها.

لقد انعقدت في بداية الرواية حبكة متشابكة العلاقات، مركزها صبرية، وبالتحديد أنوثتها بما هي فتاة تتوق إلى الانعتاق من إسار الذهنية التقليدية إلى المرأة -الأنثى. فهي تقول: "أشعر أحياناً أنني كلبة جموح،

مربوطة من عنقها بسلسلة مشدودة إلى وتد مغروسة في هذا البيت العتيق[23][...] عقلي يرفض هذا النمط من العبودية، ولكنني لا أستطيع التحرر منه عاجزة... عاجزة...[23] هكذا ربوني منذ أجيال وأجيال[...] أنوثتي تئنُّ في قَفَصِها كحيوان جريح[24] وقد نقلت الكاتبة هذه الأفكار من أماكن مختلفة من الكراس لتبين واقع الكبت الذي تعيشه بطلة روايتها وربّما لتسوّغ ما ستفكر فيه هذه البطلة على الصعيدين الثقافي والعاطفي. فعادل وسامي قارئان كبيران زوداها بروائع أدبية لموبّاسان وأناتول فرانس وغيرهما[25]، ومثاليان في القرن بين الفكر المتنور والعمل الوطني ضد المستعمرين. ولم يكن أثرهما فيها ضعيفاً، إذ انخرطت في صفوف المناضلين سلوكاً وتفكيراً، وتبرعت للثوار بأساورها مرتين، ولاحقت أخبارهم بتفصيل شغل من الرواية مائة صفحة(113-213). وأسهمت هذه الأخبار في تلاشي العاطفة العميقة التي كان ينبغي أن تتخلق وتكبر في ذات صبرية لتصير دليلها المعوض عن سامي وعادل. وهاتان الشخصيتان بدورهما متماسكتان فنياً لغيابهما عن مسرح الأحداث الفعلي، واكتفاء الكاتبة برأي صبرية فيهما. فسامي رومانتيكي حالم رأى فتاة في المكتبة تسمى "نيرمين" فتعرّفها، وأحبها وأحبته كما لو أنها كانت تنتظره وحده من بين شباب دمشق لتعبر له عن موقفها الوطني، وأفكارها التحررية[26]. ويخلع عادل على نظرته الأولى إلى صبرية معنى عاطفياً يلقى صداه في مشاعرها دوياً جعلها تفكر بالهرب معه إلى قرية نائية[27] بعد أن رفض أخوها راغب أن تُخطب لابن فرّان.

ولا تعنينا بَعْثَرَةُ الحبكة على هذا النحو وحسب، فما يدعو إلى الاستغراب حقاً أن وعي صبرية المفترض انتهى بموت الحبيب، وانتهت مع على الرغم من أنه كان من الممكن أن تعود إلى المدرسة، وأن تتابع نضالها حتى إلى جانب أم رشيد بجمع التبرّعات أو بأية زاوية من زوايا النضال. أما أن تقرر وضع نهاية لحياتها بالانتحار، فهذا يعني أن ما تحكم بها ردة فعل يائسة تتناقض مع سلوكها وتفكيرها السابقين لموت عادل ومرد ذلك، فيما نرى، أنَّ الكاتبة احتارت بين محورين هامين: المحور العاطفي، والمحور الوطني. فأسندت أمر حيرتها إلى فعل القراءة، وهو فعل هام جداً على صعيد الشكل الروائي، ولكنها لم تستطع أن تفصل آراءها لا عن آراء القارئة سلمى، ولا عن آراء صبرية، ففقد فعل القراءة مغزاه الجمالي والدلالي معاً، وإن كان ذلك لا ينفي كونه خطوة متقدمة فنياً بالقياس إلى تجربة كوليت الخوري وقمر كيلاني مثلاً.

د- والكون الروائي الأخير الذي سنعرضه هنا هو ما رسمته غادة السمان في روايتها "بيروت 75"[28] من أقدار الشخصية "ياسمينة" وشخصيات أخرى. فياسمينة التي تكتب الشعر تمتطي الحلم لتتجاوز ذاتها من نواحي عديدة: طبيعية وإبداعية والأهم بينها الناحية الجسدية. أما موطن الحلم ومعايشته فهو بيروت التي ستروي فيها ما عجزت دمشق عن إروائه. لذلك اقترنت غبطة ياسمينة وهي تقول "دمشق. دمشق. وداعاً دمشق"[29] بإطالة الحلم بعد اختفاء الحلم بعد اختفاء دمشق وراء السيارة وتحلم ياسمينة محدثة نفسها: (لن أعود إلاَّ ثرية ومشهورة)[30]. وسرعان ما تتعرف الرجل الثري نمر السكيني الذي تغلغل في داخلها وساعدها على كشف مفاتنها وينابيع اللذة الكامنة فيها، ثم تركها تهوي من بين يديه بعد أن امتلكها وأباح حرمتها. وبين لحظة اكتشافها لجسدها ولحظة سقوطها وانكسار أحلامها انفتح أمامها عالم وردي قتّال بجاذبيته: يخت، وشمس، ونسيم، وتنزه بين الآثار الفينيقية، ومالٌ كثير أسكت أخاها المتعطش للنقود عن محاسبتها على علاقتها غير الشرعية بنمر. ولحظة انغلاق هذا العالم بدأت ياسمينة تتشبّه بسلحفاتها وترغب أن تتماهى معها، ولاسيّما عندما رفضت عيناه غُريها[31] الذي كان محط إعجابهما: "للمرة الأولى حسدت

سلحفاتها المكوّمة داخل صدفتها... (لماذا لا صدفة لي أحتمي بها كسلحفاتي؟..."[23]. وجهدت لتمسك بتلابيب الحلم الضائع عشية قرار نمر التخلي عنها وإعلان خطبته كريمة خصمه السياسي نائلة فاضل السلموني، فما أحستّ إلاّ وكان كل شيء قد ضاع منها في لعبة الحلم، فتلملمت على ذاتها ودخلت صدفتها كما السلحفاة. ولكن الأخ الجائع إلى النقود، وقد اكتشف أنها لم تعد تستطيع تمويله، أيقظ نخوته تجاه شرفه وشرفها فقطع رأسها، تحول في النهاية إلى تابع وفي من أتباع نمر السكيني. إنّ قدر ياسيمنة المرسوم بدقة يدعو إلى التساؤل عن مدى تعميمه على نماذج المرأة في مجتمعاتنا العربية، وعن كيفية انتقال مدرّسة في مدارس الراهبات وشاعرة هذه الانتقالة الشاذة. أهو التعب والسأم الذي تبرزه الكاتبة سبباً كافياً لذلك إذ تقول على لسان ياسمينة: "تعبت من العمل أستاذة في مدارس الراهبات. سئمتُ. سئمتُ. سئمتُ. الأيام تمضي ثقيلة كجسد مخدر على طاولة العمليات. وأنا لا أفعل شيئاً سوى التدريس والضجر وكتابة الشعر. بيروت تنتظرني بكل بريقها؟..."[33].

وسياق الرواية يوحي بأن القضية الأعمق هي قضية الجنس الذي لو توفر في دمشق لألغى الطيران الحالم إلى بيروت. وياسمينة لم تعرف من بيروت شيئاً سوى جسد نمر السكيني الذي صار أفيونها الخاص[34]. إنما هي في الحقيقة فتاة مهيّأة لاختبار جسدها مع أي رجل شريطة ألا يرى الناس ما تفعل على نحو ما حديث في شقة رجل دمشقي حيث تحكي لنا ياسمينة: "يومها أغلقنا النوافذ كلها. أسدلنا الستائر كلها. أطفأنا الأنوار كلها أقفلنا الأبواب كلها. ومع ذلك ظلّت أصواتهم تنزف من الظلام وترقص على الجدران مُحذّرة من "الإثم" الذي سيقع. كانت صيحاتهم وصيحات أمي تخرج من جسدي نفسه كأني مسكونة بهم، كلماتهم عقارب تغطي جسدي وتلسعه..."[35] إذاً دمشق هي الخوف الماثل في أصوات من يمثلون (أناها) الأعلى، وبيروت هي الملاذ من هذا الخوف، والتبديد النهائي له. فلا غرو، والحال هذه، أن تتعرى ياسمينة تحت الشمس طالما انعدمت الأصوات المحذرة من "الإثم"، والتي منعتها من خوض تجربة جسدها[36]. أما الآن في بيروت فلا شيء في العالم يشبه نشوة الالتصاق برجل محبوب، حينما يتم ذلك تحت الشمس "وفي وضح النهار... وفي عرض البحر حيث لا صوت غير اصطخاب الأمواج..."[37]. وبناءً على ذلك لم تَخَفْ ياسمينة على شرفها بقدر خوفها من مداهمة رجال الشرطة لشقة نمر واتهامها بمساكنتها غير المشروعة[38]، وخوفها من أخيها الذي سيطلب المال ولن يجده[39]. فمن أين يأتيها انكسار الحلم وهي لم تشأ أكثر من خوض تجربة الجسد وخاضتها بعاطفة ساذجة وطامعة غالباً؟!

ياسمينة، في ضوء ما قدمنا، نموذج للشخصية غير المتكاملة فنياً، وليست بيروت سبباً لمأساتها وقتل أحلامها وفق ما ترمي إليه غادة السمان في روايتها، وربما لا تقدر على النظر إلى مشكلتها من زاوية أن نمر نموذج الرجل المستغِلّ لياسمينة كما ترى إيمان القاضي إذ تزاوج بين موقفه وموقف أخ ياسمينة مع أن هذا الأخ تقدم بصورة روائية ضعيفة الدعائم وغير مقنعة فنياً. وهذه الثغرات لا تعني في أي حال من الأحوال، أن رواية "بيروت 75" لا تحتفظ بمنطق روائي قادر على إثبات ذاته. بل على العكس من الممكن أن نرى فيها، خارج إطار رسم شخصية المرأة، إيحاءات جمالية عميقة لا مجال الآن لذكرها، فضلاً عن أن الدارسين نوّهوا بها، وأبرزوا كثيراً من جوانبها.

وبعد، فإن ما كرسنا الجهد لإجلائه هو أن الميدان الذي كان ينبغي أن تمارس فيه الحرية الإبداعية على وجهها الأقرب إلى الكمال لا يساهم كثيراً في تقديم صورة دالة على وفاء النصوص الروائية لروائية الرواية. ومآل ذلك كلّ منهنّ التعبير عنه. ولن نستنتج طبعاً أن ظاهرة كهذه لا تتعدى الرواية النسوية، فهي ظاهرة عامة في الرواية السورية والعربية والعالمية يقوى تأثيرها أو يضعف بحسب تجربة كل كاتب موهبته

واستراتيجيته الإبداعية. ورغم تسليمنا بتفرد غادة السمان في هذا المضمار، لا نجد موضوعية تملك أن تدافع عن نفسها فيما ذهب إليه الدكتور غالي شكري قائلاً: "هكذا أفلتت غادة السمان من الدائرة الجهنمية التي أغلقتها بإحكام سيداتنا الفاضلات من "الكاتبات" حتى إنه جاء وقت، ما كان يمكن التفرقة بين اسم وآخر من أسمائهن فكأنهن واحدة من عدة نسخ، حكايتها واحدة من عدة طبعات ولم يكن هذا الفقر نتيجة هبوط مستوى الموهبة أو انعدامها بينهن، بقدر ما كان نتيجة غياب التجربة، ووحدانيتها إن وُجدت. هذه الوحدانية نفسها هي التي ولّدت النظرة الأحادية الجانب، فأصبحت "قضية المرأة" عنواناً لتجربة صغيرة، وأصبحت الأنثى هي العالم بأكمله. وكانت النتيجة المحتومة مؤسفة، فما يُسمى بالأدب النسائي هو وثيقة عبودية لا وثيقة تحرّر، هو تكريس لانقسام المجتمع الجنسي، وبالتالي فهو تكريس لمختلف انقسامات المجتمع[40] "فالدائرة الجهنمية انغلقت على الكاتبات وعلى الكتاب في مراحل معينة من تاريخ الرواية السورية ولا نزال مع تفاؤلنا الكبير نشهد خطوات المرحلة الأولى في إبداع روائيينا وروائياتنا. غير ان للشق الثاني من دعوى الدكتور شكري، المتعلّق بقضية المرأة، اختباراً نقدياً قميناً بتوضيحه على هَدي مفهوم الحرية بما هو مفهومٌ فكري.

**3- خاتمة في شكل استنتاجات: مفهوم الحرية بما هو مفهوم فكري:**

لا نقصد من هذا العنوان شيئاً يريد على منطوق النصوص التي درسناها، والتي من شأنها إقصاء الأفكار العامة للكاتبات خارج نصوصهن الروائية. وبعبارة أخرى نقول: نحن نبحث في الحقول الإيحائية لهذه النصوص عن مفهوم الحرية كما يظهر من كلام الشخصيات وسلوكها ووجهات نظرها عن الحياة والمجتمع ومسألة أن تكون أفكار الشخصيات متطابقة مع أفكار خالقتها، مسألة أخرى سنلمح إليها إذا اقتضت الضرورة.

تجتمع الرؤى الفكرية في الروايات المدروسة أو تكاد على مقولةٍ تتكون من طرفين يتناقضان بهذه الصورة أو تلك: المجتمع ≠ المرأة. وغالباً ما يتطابق الطرف الأول مع مفهوم "الدكتور" حيث تُصاغ قيم المجتمع وعاداته وأخلاقه وفق ما يناسب مزاج الرجل – الذكر ويشبع رغباته المادية والمعنوية. المجتمع الذكوري هو ما أجاز تزويج رشا في رواية "ليلة واحدة" لكوليت الخوري من رجل عجوز لكنه غني، دون استشارتها، وهو الذي وقف في وجه اندفاع ريم العاطفي نحو زياد (الحبيب) في روايتها الثانية "أيام معه". وأسهم في إخفاق زواج وديع الجبيلي وكميلة عطا الله في رواية "بستان الكرز" لقمر كيلاني، وجرّ سونيا إلى حتفها إذ خرجت على نواميسه. وكذلك كان سبباً في موت صبرية في رواية "دمشق يا بسمة الحزن" لألفة الأدلبي، وياسمينة في رواية "بيروت 75" لغادة السمان.

ويتولد التباين بين هذه الرؤى من كيفية مواجهة الشخصيات النسائية لقواعد المجتمع الذكوري هذا إذا لم نقل لقواعد المجتمعات الذكورية، لأن ثمة مفهومات في العلاقات التي تصورها كوليت الخوري غريبة تماماً عن المفهومات التي تقدمها ألفة الأدلبي مثلاً. مما يرتّب أسماً متعاكسة للمواجهة المعنية. فبطلتا كوليت الخوري تتحركان ضمن مجتمع متساهل يوفر إمكانيات التصرف حيال المآزق التي يوقع المرأة فيها. والتساهل هنا يفوق ما يُصادف في العلاقات البورجوازية المتسمة عموماً بالتحرّر (مع احتفاظنا بالمسافة الموجودة بين التحرر والإباحية). فمجرد أن تُقنع البطلة نفسها بأنّ عاطفتها دليل قاطع يحدد حريتها، تُدخل القيم كلها في قناعتها الخاصة معتبرة الحبيب ملاذاً ومكملاً يحقق وجودها كما تريد وإياه. ولذلك فحريتها لا تعني لها -كما تقول إيمان القاضي بصدد ريم-" مسؤولية بناء الذات، وممارسة تأثيرها الفاعل على محيطها، فكل الذي تستطيع فعله هو التحرر من الضوابط الاجتماعية التي تعيقها من إقامة علاقة كاملة مع رجل،

فوجودها لن يتحقق إلاّ بين ذراعي من تحب!"[41] والحب كما أنه يدل على تحرر المرأة بمفهوم ريم، كذلك يلخّص عبوديتها: "إن حريتي لا تفيدني، وإنني أفتتها إرباً إرباً وأنثرها ريشاً تحت أقدام رجلٍ أحبه ويعطف عليّ"[42] فما الذي سيتغير في بنية العلاقات التي ترفضها بطلات كوليت الخوري إذا كانت المرأة تتبنى سلفاً الوضع القائم وتكيف عواطفها معه، وتلتمس من الرجل الحب والعطف التماساً؟!

ولا تبتعد عادة السمان عن محيط العلاقات المتساهلة وإن زاوجت في شخصية بطلتها ياسمينة بين الفقر والحلم. بما يدفع كيانها المُعاني إلى آفاق بيروت الواسعة. فالفقر حافز أولي ليس أكثر. انطوى على مصير فريد من نوعه لا يستطيع المتأمل فيه أن يعرف حقيقة الدوافع الكامنة وراءه، ونحن نميل إلى القول باستعداد ياسمينة لتكون مومساً بشرف فيما لو استطاعت أن تحول المصاحبة إلى زواج شرعي. وبذلك وضعت بيدها ما يحول دون زواجها الذي تخيّلت أنه محقق، ولعل نمر أدرك خلفية نواياها فدفع لها ما يسدّ ثغرة شعورها بالذنب فيما لو وجدت. وجارته هي منذ اللحظة التي بان لها ثراؤه ففكرت ضاحكة: "إنه ليس فقيراً مثلي. لقد وُلد في فمه دفتر شيكات. وولدت وفي فمي كمبيالة مستحقة"[43] وما ارتماؤها في نعيمه المادي والجسدي إلاّ الدليل القاطع على أنها لا تعاني معاناة صادقة ما كانت ادّعته في البداية. ولو بقيت الأمور على حالها فالتزم نمر بعلاقته الجسدية على الأقل، وبدفع المال الذي يضمن سكوت أخيها، لانتهت المسألة عند حد الحل الفردي لفتاة تبغي أن تعبَّ الحياة من مشارب اللذة والرخاء البورجوازي حيث الرجل هو الفاصل الواصل، وسيّدُ مصيرها والخطيئة القاتلة أنّ ياسمينة الجاهدة لتحرر نفسها بفضل جسدها كانت قاصرة عن استيعاب المحيط البورجوازي الذي ارتمت فيه، ليس لأنها قبلت بمقايضة ضمنية، إنما لأنها أباحت حُرمة نفسها قبل الزواج، فتحولت في نظر "نمر" إلى عاهرة ليس أكثر: "صرخ بين: جسدك مسكون بالشياطين... أي رجل سيُمتعك. اذهبي وجربي... إنني أشك أصلاً في أنك كنت عذراء حين بدأنا معاً... لقد مارست عليّ لعبة ما.."[44]. والحق أنها لم تمارس عليه لعبة ما بقدر ما مارستها على نفسها، وألقت بعبء ممارستها على المجتمع وتقاليده: "إنني أرى جنوني، وأرى خطئي وأرى بوضوح كيف أخرج من منزلقي. لكنني عاجزة عن ذلك. لقد نسوا حين حبسوني في قمقم التقاليد أنهم بذلك يجردونني من مقاومتي[...] وهو لن يفهم أنني لست مومساً، ولكن جوعي لجسده عمره أكثر من ألف عام!..."[45] وتصر رغم ذلك على طلب الزواج منه وسلاحها الأوحد تعلقها بجسده، فينفجر في وجهها ساخراً: الزواج؟! إيتها المجنونة... هل تصدقين أنني أستطيع أن أتزوج من امرأة أسلمتني نفسها قبل الزواج؟"[46] إنه الانحيار إذاً؟ لكنه ليس الانهيار المميت لو أن ياسمينة صاحبة قضية حقيقية لا صاحبة نزوة جسدية تتلاشى في الرجل أو من أجله، والتلاشي هنا غير مصعد، فهو شهوة وامتصاص وافتراس وامتلاك: "نمر... جسد نمر... إنها تزداد شهية عليه. تمتصه كنحلة تريد قتل ذكرها.. تفترصه كل ليلة كلمخلوقات الطبيعة التي تلتهم ذكرها أثناء مضاجعته. فهي تحبه. ولا تحس بأنها تملكه حقاً في الفراش..."[47] والعجز عن إدامة الامتلاك لا يخلق أثراً فعلياً في وعيها، فتحسد السلحفاة ثم تموت وكأن الرجل بمثابة روحها. وهذا إلغاء للذات وليس بحثاً عن الحرية، والإلغاء إيمان بالعبودية وتوكيدٌ لها ويظهر التطابق بين النزوة ومفهوم الحرية في رواية "بستان الكرز" لقمر كيلاني فتَبْهَتُ شخصية امرأة في أول مواجهة بين سونيا والمثل الأعلى الذي اختارته من خلال سامي. ويتحول التصميم في داخلها إلى هروب باتجاه الماضي المنفر حيث الإخوة المشتتون، والأبوان المنفصلان، والبلاد المشتعلة بحرب أهلية. فقد توهمت الكاتبة أن حرية سونيا ستجعلها طرفاً في صراع من أجل تحقيق ذاتها، بينما وضعتها حريتها البورجوازية النزوية خارج إطار الصراع، وأجهضت مساعيها الأولية لتتماثل نهايتها مع نهاية ياسمينة على اختلاف منبتهما الطبقي.

وتسقط قمر كيلاني مفهوماتها عن الحرية على منيرة ونوف في روايتها "الهودج" إسقاطاً مباشراً مؤكدة الذهنية الذكورية عبر اعتبار منيرة "أخت الرجال"[48] ووضع الشرف معياراً لوجود المرأة المعزولة عن الحياة الاجتماعية. وخارج هذين الاعتبارين عوّلت على حرية التزاوج بين المسيحيين والمسلمين، مما يدخل في باب القناعات الفردية، ولا يدخل في باب حرية المرأة ومشكلاتها، ونحن نفضل عدم الاستفاضة في تحليل أفكار هذه الرواية لأنها غير مقنعة فنياً، ومكتوبة بارتجال وتسرع واضحين.

وأخيراً تبين ألفة الأدلبي أن الحرية في مجتمع لا يحترم عواطف المرأة ومشاعرها تجاه من تحب، ميؤوس منها. ومن ثمَّ توسع الدوائر حول بطلة روايتها "صبرية" من دائرة حبها لعادل إلى دائرة حرية الوطن، مروراً بدوائر لباس المرأة وتعليمها، ومكانتها في الأسرة والمجتمع. وتجعل من تواصلها العاطفي مع عادل فتحة للتغلب على عمر طويل من الحرمان رابطة بين المعنى الجزئي للحرية ومعناها الكلي الشامل: "على متى سنظل في هذا الحرمان؟ نسرق اللحظات التي من حقنا أن نستمتع بها، نعيش في جوٍّ من الخوف، نمارس الكذب لنفوز بلقاء خاطف لا يشفي الغليل. أيطالب أهل بلادي بالحرية، ويعجزون عن منحها بعضهم بعضاً؟!"[49] ومن أهل بلادها؟ إنهم الرجال الذين تخاطبهم صبرية بقولها: "نصف الأمة يرسف في قيود خلقتموها أنتم أيها الرجال. هنا يكن الغلط الذي نأبى أن نعترف به". ويصادف القارئ تصنيفاً للرجال ومواقفهم من المرأة داخل أسرة صبرية نفسها فهناك راغب الجاهل الذي يؤرث نظرة والده الحاج ويؤلّبه ضد أخته، وهناك محمود المغلوب على أمره، وهناك سامي المناضل المتحرّر، والأمل الصحيح في الخلاص من الحرمان والقيود. وهذا يعني أن الرجال هم خالّقُو عبودية المرأة. وهم الذين سيخلقون حريتها بفتح الطريق أمام عقلها (العلم) وعواطفها (الحب). وستفضي انطلاقتها نحو الرجل المتحرر إلى تحرير الوطن من المستعمرين، وإذا ما غاب الرجل، كما غاب فالموتُ هو النهاية، والنفي الصارم لفاعلية المرأة وثبات كيانها الاجتماعي والحضاري. والغريب أن فتاة متعلمة وواعية تعجز عن مضارعة الرجال في تحقيق ذاتها وتجد في "أم رشيد" غير المتعلمة أختاً للرجال. فهل نخلص إلى أن جوهر مفهوم حرية المرأة عند كاتباتنا متكون من التشبه بالرجال أم من السعي الدائب لصياغة مفهوم الرجولة من جديد؟!.

## الهوامش

[1]- انظر الموقف الأدبي، شباط 1974، استفتاء مجموعة من الروائيين والقاصين السوريين حيث يتحدثون عن واقع القصة وقضاياها، وكذلك: الموقف الأدبي أيار-حزيران-تموز 1977 "عدد خاص بالقصة القصيرة في سورية" حيث توجد قصص لكل من كوليت الخوري وقمر كيلاني، ووداد سكاكيني، وسلمى الحفار الكزبري، وضياء قصبجي. وقبل كل قصة هناك رأي الكاتبة بفن القصة، وهذه الآراء تكاد تطابق الآراء الواردة في الاستفتاء الذي أجرته "الموقف الأدبي" نفسها قبل ثلاثة أعوام.

[2]- انظر "بيتور (م)، بحث عن الرواية (بالفرنسية)، باريس 1969 على حين تبدأ مارت روبير في كتابها "رواية الأصول وأصول الرواية" في تأصيلها لنشوء الرواية من "دون كيشوت" سرفانتس، و"روبنسون كروزو" لدانييل ديفو. والكتاب من منشورات غليمار، باريس، 1972.

[3]- انظر: بيتور، نفسه، ص101.

[4]- انظر: كوجينوف (ف)، القيمة الجمالية للرواية، في دورية: مصير الرواية، باريس 1965، ص13.

[5]- نشير هنا إلى أن الوصف لا يقتصر على الاهتمام بالموضوع النسوي وإبراز المعاناة النسوية اللذين تركز عليهما إيمان القاضي في دراستها الهامة. الرواية النسوية في بلاد الشام 1950-1958. دمشق 1992 بل يتجاوزهما ليلامس إشكاليات الإبداع الفني وحرية المبدع.

[6]- كايوا (روجيه). المعجم الجمالي (بالفرنسية)، باريس 1978، ص3.

[7]- منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت 1961. وانظر: الرواية النسوية في بلاد الشام، ص213، حيث تحلل إيمان القاضي هذه الرواية في ضوء مفهوم الحرية الفردية.

[8]- منشورات المكتب التجاري، بيروت 1959. ونشير هنا إلى أن الكاتبة تكاد تكرّر هاجس الحب المتحرّر في روايتها "ومرّ صيف"، منشورات اتحاد الكتّاب العرب 1975.

[9]- الرواية النسوية...، نفسه، ص314.

* ...انظر: أيام معه، حيث ترد المكالمات الهاتفية في معظم فصولها.

[10]-منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 1977. وانظر: الرواية النسوية، ص.ص106-108 وملامح في الرواية السورية لسمر روحي الفيصل، دمشق 1979، ص.ص433-451.

[11]-بستان الكرز، ص46. وانظر: ملامح في الرواية السورية، ص444.

[12]-ملامح في الرواية السورية. نفسه، ص449.

[13]-منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 1979.

[14]-وكان هذا الحلم يُراود أم نوف (وردْ) التي ترى مناماً تحكيه لزوجها الشريقي: "إنه الهودج..آه.. الهودج. طاف بي حول المسجد الأقصى.. في كل حارات القدس وشوارعها" الهودج، ص37.

[15]-انظر: الهودج، ص70.

[16]-انظر: الهودج، حيث تستغرق حياة منيرة ونوف من ص74-142.

[17]-الهودج، ص63.

[18]-الهودج، ص60.

[19]-منشورات وزارة الثقافة. دمشق 1980.

[20]-دمشق يا بسمة الحزن، ص63.

[21]-انظر: دمشق يا بسمة الحزن، ص67.

[22]-نفسه، ص109.

[23]-نفسه، ص 63، 64.

[24]-نفسه، ص67.

[25]-انظر: دمشق يا بسمة الحزن، نفسه، ص99.

[26]-انظر: دمشق يا بسمة الحزن، الصفحات 100-109.

[27]-كما نقرأ في هذا المقطع: "إن ما تراكم عبر الأزمنة الطويلة من ديانات وعادات وتقاليد هذه التابوتـات التي رسخت جذورها في النفوس حتى أصبحت شبه مقدسة هل يمكن لواحدة ضعيفة مثلي أن تتخطاها بمفردها"، ص64.

[28]-منشورات غادة السمان.

[29]-بيروت 75، ص7.

[30]-نفسه، ص7.

[31]-نفسه: بيروت 75، ص37.

[32]-نفسه، ص40. وانظر: شكري (غالي)، غادة السمان بلا أجنحة، دار الطليعة، بيـروت، ط2. 1980، ص120، حيث يعقد مقارنة هامة بين ياسمينة والسلحفاة.

[33]-نفسه، ص9.

[34]-نفسه، ص38. تقول: "أصبحت مدمنة، وجسده أفيوني".

[35]-نفسه، ص13.

[36]-نفسه، ص14، تقول الكاتبة: "إنها لا تستطيع أن تصدق كيف تركت جسدها يتحرك طيلة هذه الأعـوام دون أن تكتشفه[...] كان جسدها يتجنب التجربة دائماً.. كيف حملت جسدها طيلة هذه السنين كعـبء، كجثة، كمجرد أداة للتنقل، وحمل الطباشير.

[37]-نفسه، ص15.

[38]-انظر: بيروت 75، ص49.

[39]-نفسه، ص87.

[40]-غادة السمان أجنحة، نفسه، ص.ص101-102.

[41]-الرواية النسوية في بلاد الشام، نفسه، ص212.

[42]-نفسه، ص212.

[43]-نفسه، ص15.

[44]-نفسه، ص39.

[45]-نفسه، ص

[46]-نفسه، ص52.

[47]-نفسه، ص51،50.

[48]-الهودج، ص60، وتزاوج قمر كيلاني بين أخوة منيرة للرجال، وبنيتها القوية.

[49]-دمشق يا بسمة الحزن، ص180.

## REFERENCES المراجع


**الروايات المدروسة:**

- خوري (كوليت)، أيام معه، طبعة أولى، المكتب التجاري، بيروت 1959.
  ، ليلة واحدة طبقة أولى، دار الآفاق الجديدة، بيروت 1961.
- الأدلبي (ألفة)، دمشق يا بسمة الحزن، ط1، وزارة الثقافة، دمشق 1980.
- السمان (غادة)، بيروت 75، ط2، منشورات غادة السمان، بيروت 1979.
- كيلاني (قمر)، بستان الكرز، ط1، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 1977.
  ، الهودج، ط1، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 1979.

**الكتب العربية:**

- د.شكري (غالي)، غادة السمان بلا أجنحة، طبعة ثانية، دار الطليعة، بيروت 1980.
- الفيصل (سمر روحي)، ملامح في الرواية السورية، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 1979.
- القاضي (إيمان)، الرواية النسوية في بلاد الشام: السمات النفسية والفنية (1950-1985)، ط1، دار الأهالي، دمشق 1992.

**المراجع الفرنسية**

- BUTOR (M.), Essai sur le roman, Paris, Gallimard 1969.
- CAILLOIS (R.), Babel. Précédé de vocabulaire esthétique, Paris, Gallimard. 1962.
- KOJINOV (V.) La valeur esthétique du roman. In. La revue recherches in ternationales. Ed. de la Nouvelle Critique, Nov/Décembre, 1965.
- ROBERT (M.), Roman des origines et origines du roman, Paris, Ed. Bernard Crasset 1972.

**الدوريات**

- الموقف الأدبي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، عدد شباط 1974.