Druze Studies Journal

Book Forum:
From Thirst to Voice: Critical Approaches to the Novel 'No Water to Quench Her Thirst,' Book Forum, Najat Abed Alsamad. 2017. No Water to Quench Her Thirst. Beirut: Difaf Publications.

Asaad Alsaleh[a]
Indiana University, Bloomington

Layal Abu Al-Ezz[b]
Damascus University

Khaled Hussein[c]
Independent Researcher

Najat Abed Alsamad[d]
Independent Researcher

Received: 30 August 2025
Revised: 29 October 2025
Accepted: 30 October 2025

[a] Dr. Asaad Alsaleh: alsaleha@iu.edu

[b] Dr. Layal Abu Al-Ezz: lyalabwalz@gmail.com

[c] Dr. Khaled Hussein: shergo22@gmail.com

[d] Dr. Najat Abed Alsamad: drnajat.a.s@hotmail.com

Founding Editor-in-Chief: Dr. Rami Zeedan. rzeedan@ku.edu

Note: This English version is a shortened version of the full Arabic original. The complete Arabic version will be provided starting on page 12.

ملاحظة: هذه النسخة الإنجليزية هي نسخة مختصرة من النصالعربى الأصلي الكامل. تبدأ النسخة العربية الكاملة لاحقًا، بدءًا من الصفحة 12.

Druze Studies Journal is published by the University of Kansas Libraries.
© 2025 the Author(s). This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Cite this book forum (Chicago style):
Alsaleh, Asaad, Layal Abu Al-Ezz, Khaled Hussein, and Najat Abed Alsamad. 2026. "From Thirst to Voice: Critical Approaches to the Novel 'No Water to Quench Her Thirst,' Book Forum, Najat Abed Alsamad. 2017. No Water to Quench Her Thirst. Difaf Publications." D*ruze Studies Journal 2*. doi.org/10.17161/druze.2.24721

Abstract

This paper presents a critical reading of Najat Abed Alsamad's novel *No Water To Quench Her Thirst* through a feminist lens. It explores how the narrative centers maternal experience, challenges patriarchal structures, and reclaims the maternal body as a site of resistance and identity. Drawing on theoretical frameworks, the analysis highlights the novel's engagement with solitude, trauma, and embodied memory. The forum also reflects on the book's reception in academic and literary circles, emphasizing its contribution to Arab literature and culture and its potential to reshape discourse on motherhood and gender in the Arab world. Importantly, the forum situates the novel within the context of Druze society in Sweida, Syria, examining how its themes resonate with the lived experiences of Druze women and contribute to broader conversations on gender, tradition, and autonomy within minority communities in the Levant.

Keywords: Druze identity, Sweida, Arab feminist literature, motherhood and resistance, literary criticism, Arabic song

The Conflict Between Love and Kinship: A Short Comparison between Najat Abed Alsamad's *No Water to Quench Her Thirst* and Two Iraqi Songs of the 1970s, by Asaad Alsaleh

Dr. Asaad Alsaleh's review offers a concise intermedial analysis that compares Najat Abed Alsamad's *No Water to Quench Her Thirst* with two iconic Iraqi songs—Hussein Al-Na'ama's "I Shall Not Leave My People" (Ma bīya a'ūfn hali) and Fuad Salim's "O Bird, Fate Lost Me" (Anā yā ṭayr ḍayya'nī naṣībī)—to reveal a shared emotional structure in modern Arab expressive culture: the tension between filial belonging and individual desire. By moving between close listening and close reading, Alsaleh shows how both the novel and the songs create a drama of divided allegiance—where community norms, honor codes, and rural collectivities pull against the independent pursuit of romantic fulfillment. The review situates the 1970s Iraqi repertoire within a broader generational shift in song form—from traditional mawāla to a greater reliance on poetic lyrics—and traces the lives and performance contexts of key singers and songwriters to highlight their thematic connections to the novel's plot and voice.

In the novel's world, the protagonist Hayat bint Marhij represents this division at a crucial turning point. Her marriage to her cousin Khalil is marked by the tear she fights to hide after Nasser disappears, signaling the beginning of tragedy—marriage without love and the impossibility of changing an emotional path that has already been closed off. Alsaleh argues that the car-ride scene and the intradiegetic presentation of the Syrian song "Natalie" (Hussam Tahsin Bek) serve as a parallel

sonic layer, making the song a narrative tool that echoes the archetype of lovers blocked by family opposition and social or cultural barriers. In this parallel, he highlights how the lyrics reflect the same conflict in the plot of Abed Alsamad's novel: the inability to leave the family ("I shall not leave my people"), even as the heart yearns for the beloved.

The second song, "O Bird, Fate Lost Me," deepens the theme of ongoing disorientation ("I am torn: neither to my people, nor to my beloved…"), illustrating a poetics of drought and spiritual longing that reflects the novel's central metaphor. Alsaleh argues that both artistic forms originate from rural Iraqi environments contemporary with the Syrian Druze setting of Sweida, allowing for a cross-regional comparison. In both settings, family traditions and collective honor codes regulate acceptable behaviors and emotional expression, while individual love seeks to cross forbidden boundaries amid social surveillance. Alsaleh thus interprets Abed Alsamad's narrative within a broader Arab modernity in which song and story come together to explore a dialectic of belonging versus independence, tradition versus desire, and female subjectivity within patriarchal structures.

By focusing on the shared themes of thirst and non-return—the lover who ignites desire but leaves, the daughter unable to abandon family—Alsaleh's comparative framework clarifies the novel's emotional structure: that it is not just a personal romance but a symbol of socially influenced longing whose sonic counterparts—lament, refrain, and litany—continue to echo in the Arab cultural imagination.

An Interpretive Critical Reading of the *Novel No Water to Quench Her Thirst*, by Layal Abu Al-Ezz

Abu al-Azz offers a text-centered interpretive critique that starts from the novel's thresholds (ʿatabāt), namely the title and opening epigraph, viewing these paratexts as strategic sites that shape reader expectation and guide semantic meaning throughout the work. The title's grammar— "(there is) *No Water to Quench Her Thirst*"—relies on the feminine pronoun, prompting the question: who is the 'she' that remains unquenched? The interpretation connects this pronoun to the novel's opening statement ("To be a woman is pain…"), arguing that the female condition—experienced as deprivation, injury, and thirst—is the core referent. Abu al-Azz then traces the constellation of female characters (Hayat, Dhahabiyya, Zayn al-Muḥaḍḍar, Rajāʾ, and others) whose journeys highlight the structural violence of patriarchy: orphanhood and forced marriage; domestic assault and humiliation; punitive divorce and social exclusion; and the deadly policing of sexuality—whether through rape or love outside marriage.

A second axis connects the pronoun with place—specifically Jabal al-ʿArab / Sweida—to illustrate how geographic drought (lack of rivers, reliance on limited rainfall, use of wells) supports the novel's central metaphor. The land's thirst and women's thirst become intertwined conditions, linking environment and social structure within a single field of scarcity. From this perspective, the text's ethnographic richness—rituals, domestic economies (milk churning and grain preparation), festive calendars (Cross Night), and storied madhāfāt (guesthouses adorned with copper platters, coffee pots, hanging swords)—provides cultural texture that grounds

the narrative while revealing the ideological framework of proverbs and songs that belittle girls and elevate sons. Abu al-Azz interprets this collection of customs and speech as the discursive foundation of patriarchy, which normalizes violence, even pious violence, in everyday life.

The analysis moves on to explore character dynamics, highlighting Hayat as a name that ironically contrasts with her reality—a "life" shaped by violence (her father's belt), coercion ("wash his feet"), and humiliation ("we acquire you"), ending with her expulsion after her son Sultan reports her meeting with Nasser. Significantly, the essay emphasizes language and silence as indicators of pain's experience: moments when speech turns into pure cry ("Where did they go?"), echoing theories that physical pain defies linguistic sharing. Throughout the narrative, epigraphs, in-text quotes, and intertextual windows create a polyphonic structure in which multiple voices challenge the idea of a single authoritative voice—an aspect Abu al-Azz relates to broader discussions of heteroglossia and paratextuality.

A final movement revisits Sweida's heritage by highlighting Abed Alsamad's meticulous curation of both material and immaterial cultural forms—such as beliefs, taboos, protection rituals, and marriage/divorce formulas—as both a tribute and a critique. Overall, Abu al-Azz suggests that *No Water to Quench Her Thirst* serves as a mirror, revealing the region's conflicting emotional landscape: pride in endurance and tradition coexist with gender-based cruelty and emotional coldness. The novel's success, she argues, lies in its ability to make readers feel the drought of water and love through a narrative that blends ethnographic accuracy with lyrical power.

Narrative Policies in the Novel *No Water to Quench Her Thirst*, by Khaled Hussein

Hussein's contribution analyzes the novel's "narrative policies" as a double attack: first, a systematic dismantling of androcentric ideology and phallogocentric language, and second, the creation of a feminist discourse that expresses female being, desire, and pain within a religiously marked, socially closed space. He maps the socio-textual field onto two main locations, Sweida and the village of Marj al-Kaʿūb, both of which extend toward distant points (Damascus, Beirut, Lagos, Brazil, Romania), thereby placing the local within a dispersed map. In this spatiotemporal framework, Hayat functions both as a character and as a narrator, while Najwa (Najat) appears through inserted papers that serve as counter-discourse. A Bakhtinian multi-voicedness that allows other registers to shed light on the story's shaded parts. Hussein highlights writing as an event, setting it apart from speech, and emphasizes the poetic density of the text, in which meaning is delayed, and darkness (semantic opacity) creates aesthetic "bewitchment."

He then arranges his analysis around four key themes. First: Femininity and pain. From the opening epigraph ("To be a woman is pain…"), the novel begins a semiotics of pain. Hussein lists scenes where bodily injury, domestic shame, and social exclusion define women's experiences: the childhood wound (the brother's push and the mother's "bring good tidings"), the son's internalization of patriarchal speech ("why do we acquire you then?"), and the violent breakup after divorce. By focusing on the narrative's moments of linguistic failure, he emphasizes how pain destroys language or reduces

it to crying, thereby highlighting the limits of representation in the text's discourse.

Second: Male authority and its cruelty. Hussein interprets the father, Marhij Abu Shāl, and the husband, Khalil Abu Shāl, as symbols of authoritarianism, whose belts and insults ("beast") demonstrate power by turning pain into proof of sovereignty. The routine discipline of daughters' forced marriage and the policing of sexuality serve as a home-scale analogy to national political forms of domination. Even the mother, Dhahabiyya, appears as an agent reproducing patriarchal logic against her daughters, revealing the deep cultural layers of gender hierarchy. However, the essay also highlights counter-images of men (Sālim al-Akhewth, lawyer Fawzi, Nasser, and even Mamdūḥ's flight) that complicate binary judgments and prevent the piece from collapsing into a totalizing anti-male caricature.

Third: Semiotics of passions. Confronting prohibition, the text creates small clearings where female desire speaks. Adolescent scenes of fantasy and autoeroticism, the reversal of expected gender roles with Wadi', and the long arc of love with Nasser, guarded above the belt ("preserving the under-belt") to protect future marriageability. Hussein argues that these episodes invert the culture's script, exposing the fragility of masculine myths of initiative and control, while also illustrating the double bind of women's desire—the need to feel and to remain "untouched" for the social economy of marriage.

Fourth: The power of language. Finally, Hussein emphasizes the poetic quality of Abed Alsamad's prose: repetitions ("I wait for you..."), vivid metaphors ("I roast on

coals of remorse"), and tactile aphorisms ("touch is the fingers of love"). For him, the novel's use of diction and figurative richness do not just decorate the plot; they shape the reader's emotional experience of drought and longing, turning the title into an ongoing promise with the text—no water will quench her—sometimes shifting to "no love will quench her," as Hayat's yearning remains in limbo between land without rivers and life without fulfillment. In this way, Hussein interprets the work as a lyric-narrative that challenges the social and symbolic systems that keep women and place constantly parched.

Response by the Book Author Najat Abed Alsamad

The author's remarks affirm a principled stance on literary reception: once a book is delivered to the publisher, it no longer belongs exclusively to its writer but to all readers who will query and contest it; such debate signals that the work succeeds in activating thought and aesthetic invention. Abed Alsamad situates *No Water to Quench Her Thirst* as the second in her sequence (following *Lands of Exile*), and articulates the genesis of the newer novel in her desire to render Sweida—a small, marginalized governorate in southern Syria—visible in its dual thirst: the material drought of scarce rainfall and absent state attention, and the immaterial thirst of love, dignity, and civic participation.

Abed Alsamad connects the region's historical contributions (notably to the Great Syrian Revolt of 1925) with recent forms of exclusion under the Assad regime and afterward, describing policies such as political sidelining, military rank ceilings, and economic instability. The narrative recounts the trauma of subsequent sectarian violence and

massacres against minorities (including Druze), sharing her own advocacy and documentation during the crisis; yet she distinguishes between activist outcry and fictional storytelling, promising to return to writing with calm, patience, and objectivity because art needs those qualities.

Abed Alsamad frames her ongoing literary mission as twofold. First, to address the "other" beyond the Druze community by opening the doors of representation (her later work, Orphans of the Mountains, is presented as an invitation to read, understand, and dispel fear through knowledge). Second, to foster internal reform, especially regarding gender justice (inheritance, patriarchy, social fairness), so that the Druze community remains a distinct identity that promotes humanistic goals rather than sectarian isolation. She emphasizes the importance of translation, reading, and the arts, aiming for future circulation in foreign languages to bridge cultural gaps among people. The response concludes with an ethical program: extend a hand to others, demand reciprocal respect, and continue working to ensure the community does not drown in the machinery of masculinity or unjust traditions.

منتدى كتاب

"من العطش إلى الصوت: مقاربات نقديّة لرواية 'لا ماء يرويها'" منتدى كتاب. **عبد الصمد، نجاة**. 2017. *لا ماء يرويها. بيروت: دار منشورات ضفاف.*

أسعد الصالح
جامعة إنديانا، بلومنجتون

ليال أبو العزّ
جامعة دمشق

خالد حسين
باحث مستقلّ

نجاة عبد الصمد
باحثة مستقلّة

اقتراح الاقتباس:

الصالح، أسعد، ليال أبو العزّ، خالد حسين، نجاة عبد الصمد. 2026. "من العطش إلى الصوت: مقاربات نقديّة لرواية 'لا ماء يرويها' منتدى كتاب **عبد الصمد، نجاة**. 2017. لا ماء يرويها. دار منشورات ضفاف. *مجلّة الدراسات الدرزيّة 2.*
doi.org/10.17161/druze.2.24721

This is the full Arabic version, following the English shortened version above.

هذه النسخة العربية الكاملة تتبع النسخة الإنجليزية المختصرة اعلاه.
رئيس التحرير المؤسّس: د. رامي زيدان. rzeedan@ku.edu

ملخّص

تقدّم هذه الورقة قراءة نقديّة لرواية نجاة عبد الصمد "لا ماء يرويها". تستكشف الورقة كيف تُركّز الرواية على تجربة الأمومة، وتتحدّى البنى الأبويّة، وتستعيد جسد الأمّ كمكان للمقاومة والهويّة. استنادًا إلى الأطر النظريّة، يُسلّط التحليل الضوء على تفاعل الرواية مع الوحدة والصدمة والذاكرة المتجسّدة. كما يناقش المنتدى استقبال الرواية في الأوساط الأكاديميّة والأدبيّة، مُركّزًا على مساهمتها في الأدب والثقافة العربيّة، وقدرتها على إعادة صياغة الخطاب حول الأمومة والجندر في العالم العربيّ. والأهمّ من ذلك، يضع المنتدى الرواية في سياق المجتمع الدرزيّ في السويداء، سورية، مُعاينًا كيف تتناغم مواضيعها مع التجارب المعيشيّة للنساء الدرزيّات، ومُساهمةً في حوارات أوسع حول الجندر والتقاليد والاستقلاليّة داخل مجتمعات الأقليّات في بلاد الشام.

الكلمات المفتاحية: الهويّة الدرزيّة، السويداء، الأدب النسويّ العربيّ، الأمومة والمقاومة، النقد الأدبيّ، الأغنية العرّبية

"بين الحب والأهل: مقاربة بين رواية لا ماء يرويها وأغنيتين عراقيَّتين من السبعينيّات" بقلم أسعد الصالح

تتناول هذه الدراسة المقتضبة التداخل بين الأغنية والرواية في التعبير الثقافيّ العربيّ الحديث، مركّزةً على الانقسام الوجدانيّ بين الانتماء للأهل والرغبة في الابتعاد عنهم لتحقيق الارتواء العاطفيّ مع الحبيب غير المرضيّ عنه اجتماعيًّا. الإطار العامّ هنا هو مقارنة بين رواية الكاتبة السوريّة المعاصرة نجاة عبد الصمد (لا ماء يرويها)، وأغنيتين عراقيّتين من جيل السبعينيّات "ما بيّه أعوفن هلي." و"أنا يا طير ضيّعني نصيبي." المشترك في هذه الأعمال السرديّة والصوتيّة هو عرض التجربة الإنسانيّة الممزّقة بين العائلة والحبّ، وبين استشعار الرغبة واحترام التقاليد.

في سياق الأغنية العراقيّة خلال حقبة السبعينيّات، برز جيل من المطربين الذين شكّلوا محطّةً نوعيّة مقارنة بمن سبقهم. من بين أبرز هؤلاء حسين نعمة وفؤاد سالم، إلى جانب أسماء أخرى محفورة في الذاكرة الغنائية العراقية والعربية مثل رياض أحمد وقحطان العطّار ومائدة نزهت وسعدون جابر والياس خضر. تميّز هذا الجيل بغناء لون جديد يعتمد على القصيدة الشعريّة المتنوّعة بدلًا من الاعتماد على الموّال.[1] في أغنية حسين نعمة (مواليد 1944) المسجّلة تلفزيونيًّا عام 1973 بعنوان "ما بيَّ أعوفن هلي" والتي لحّنها محسن فرحان وألّفها الشاعر الغنائيّ ماجد الغزّي، نجد بعدًا مأساويًّا في حالة التأليف نفسه. انتهت حياة الغزّي مشرّدًا في

[1] المرشد، أحمد، "ميحانة.. قصّة الحب العراقيّة الخالدة في طرب ما بين النهرين" صدى العرب، بتاريخ 28 يونيو 2019. https://www.sada-elarab.com/153085

شوارع بغداد عام 1985 بعدما قيل عن تأثّره بقصّة حبّ فاشلة في جنوب العراق وانتقاله للعيش المضطرب في العاصمة العراقية.[2]

نجدُ في "ما بيَّ أعوفن هلي" ثنائيّة الانتماء للأهل والحنين إلى المحبوب بوصفها محرّكًا مركزياً للتوتّر الدراميّ. يبدأ هذا التوتر بموّال قصير يرسّخ مكانة الأهل في وجدان المتكلّم: "هلي وياكم يلذّ العيش ويطيب / نسايمكم تداوي الجرح ويطيب / هلي منكم تعلّمت الوفا والطيب / هلي يا هلال مضايف والدلال." تقدّم هذه الافتتاحيّة صورة مجتمع ريفيّ يسوده الانسجام بين أفراده، ويشكّل فيه الانتماء مصدرًا للسكينة والاعتزاز، حتّى تغدو "نسائم" الأهل نفسها ذات قدرة على مداواة الجراح في وعي المتكلم الذي هو أنثى. غير أنّ هذا المشهد المثاليّ سرعان ما يتصدّع عند دخول الحبيب إلى الفضاء الغنائي. تعبّر اللازمة الغنائيّة، كما العنوان، عن قرار الفتاة بعدم ترك الأهل في إحالة دالّة إلى تجربة أنثويّة رومانسية ضمن بنية اجتماعية ذكوريّة. يترافق انتقال المتكلّم من فضاء الجماعة إلى فضاء العاطفة الفرديّة مع صراع وتمزّق، وهذا ما نجده مصاحبًا لشخصيّات الرواية أيضاً.

في الأغنية لا تستطيع الفتاة ترك الأهل في سبيل الحبّ الفرديّ. كما في الرواية، هناك عتب على عدم الوفاء وعلى الهجر الذي جعل القلب في حالة ضياع. "يالواعدتني ورحت... لَوين حد الصبر \محتار لا آني لهلي... ولا يمك اقضي العمر \ ياوسفه ضاع الوفى... والود تبدل هجر \قلبي نسيته هنا... ياهو اليدوره وياي." تنتهي الأغنية بالعتب الشديد على الحبيب الذي بدأ العلاقة وأطلق شرارة الحب ولم يُنهها: "بس ولعونه ومشوا... حق العرفناهم\تسعر

[2] انظر: جبار الغزّي. برنامج سيرة من بلادي. https://www.youtube.com/watch?v=6rthIPDVvxo&t=13s

ولاتنطفي... نيران فرقاهم \اليله وهجرها القمر... روحي بلياهم."
في الأغنية هناك الانتقال من البداية المفرحة والواعدة بالانتماء إلى الأهل كحيّز قبليّ وعائليّ يدعو للفخر بهم إلى الحيّز النفسيّ الفردانيّ الخاصّ حيث تغدو فيه الروح كأنّها قد فارقت الجسد.

عندما تزوّجت حياة بنت مرهج بابن عمّها خليل تضعنا الرواية أمام مأساة من المآسي المكررة التي تجعل من الزواج—هل هو زواج الأقارب بالذات؟ —مشروعاً فاشلاً تتداخل فيه المصالح وتتنافر فيه العواطف. السبب الكامن وراء هذه الحالة هو الحب الناشئ في فترة المراهقة وهو ما يتم تكثيفه بشكل رومنسي وربما بغير واقعية. هذا العشق المستور عن العائلة يبقى حبيس الأفئدة ضمن طوق الزواج التقليدي، ولكن الرواية تعطيه صوتاً عالياً يصرخ في وجه الكبت، ولكن دون آذان صاغية. تُصوَّر الرواية رحلة حياة إلى بيت الزوجيّة عبر مشهدٍ مكثّف تختزله دمعة تنحدر على خدّها. تقول حياةُ عن دموعها المختزلة بدمعة سببها الحب والشوق: "وكم جاهدتُ لأحبسها منذ اختفى ناصر." (ص 22) بهذا المشهد تُستعاد مأساوية الفقد، ويصبح الانتقال الجسديّ إلى بيت الزوجيّة انتقالًا سرديًّا نحو بداية المعاناة: زواج بلا حبّ، وقطيعة عاطفيّة مع الحبيب لا تملك حياة أن تغيّر مسارها. تصوير الدمعة يدل على حساسية الكاتبة وتفاعلها مع شخصياتها الأنثوية، حيث تعطي أولوية التعاطف لتلك الشخوص المكبوتة ربما روائياً أكثر منهن اجتماعياً وربما العكس، بل ربما في توازن لا يقدر عليه إلا الروائي المنغمس في مجتمعه والمطلع على خفاياه.

يدخل عنصر الغناء في الرواية من خلال مشهد السيّارة التي لا ترغب حياة أن تصل، لأنّ ذلك يعني اكتمال انطفاء الحكاية الأولى، أي حكاية قلبها مع ناصر. في هذا السياق تُستحضر الأغنية بوصفها طبقة سرديّة موازية، فتستدعي الرواية وبلفتة بارعة أغنية

سورية مشهورة. تعبر هذه الأغنية نفسها عن قصّة حبٍّ واقعيّة من الذاكرة الفنّيّة السوريّة: العلاقة الشهيرة بين الفنّان السوريّ حسام تحسين بيك (1941-) ونتالي، تلك الفتاة الغريبة الجورجيّة المنحدرة من عائلة ملكيّة. كانت نتالي (قبل أن تتزوّجه وتعيش معه إلى كتابة هذه السطور) تعيش قصّة حبّ معه رغم رفض صارم من قبل عائلتها.[3] تختصر كلمات الأغنية هذا الصراع العاطفيّ: ناتالي قطعت خبارا... ما تشوفك عين، قالولي بعيدة سفار."[4] كما في حالة حياة، تحكي الأغنية مرارة الحبّ حين يقف الأهل سدًّا في وجه العاشقين. غير أنّ قصّة نتالي تعكس أيضًا أبعادًا اجتماعيّة وسياسيّة أوسع، فنتالي هي ابنة حقبة سوفييتيّة وتحمل عائلتها تصوّرات طبقيّة وثقافيّة جعلت الزواج من شابّ عربيّ أمرًا مرفوضًا. هذه الاعتبارات تدخل في صميم الواقع الذي تعكسه الرواية والأغاني العراقية. الانقسام بين الأهل والحبيب يصبح حالة عاطفية تتعدى الأنماط الفنية وتتداخل مع الواقع والخيال الأدبي. يُروى أنّه بعدما تعرّف على نتالي أثناء سفره للاتّحاد

---

[3] "حسام تحسين بيك.. عاشق نتالي"، عنب بلدي، 24 سبتمبر 2019.
https://www.enabbaladi.net/296052/%D8%AD%D8%B3%D8%A7%D9%85-%D8%AA%D8%AD%D8%B3%D9%8A%D9%86-%D8%A8%D9%8A%D9%83-%D8%B9%D8%A7%D8%B4%D9%82-%D9%86%D8%AA%D8%A7%D9%84%D9%8A/ (تمّ الدخول: 30 نوفمبر 2025).

[4] وعلى أثر ما حدث معه عاش فترة حزن كبيرة وكتب في هذه الفترة بالتحديد أغنية "ناتالي" وغنّاها بصوته وبُثّت على أثير إذاعة دمشق، وعندما سمعتها ناتالي هربت من أهلها وأتت إلى سورية وتزوّجت من تحسين بيك.

السوفييتيّ ورفض أهلها، عاش حسام تحسين بيك حزنًا عميقًا، وخلاله كتب وغنّى أغنية "ناتالي التي بُثّت على إذاعة دمشق. حين سمعتها نتالي، تركت أهلها وعادت إلى سوريا حيث تزوّجت منه.[5] وهكذا تصبح الأغنية، داخل الرواية وخارجها، صوتًا موازيًا لصراع الحبّ مع البُنى العائليّة والاجتماعيّة، سواء في قصّة حياة مع خليل، أو في قصّة تحسين بيك مع نتالي، أو في الحالة الغنائيّة والاجتماعيّة العراقيّة.

تُعدّ أغنية "أنا يا طير ضيّعني زماني" للمطرب فؤاد سالم (1946–2013) مثالًا آخر على تمازج العواطف وتعبيرًا مكثّفًا عن حالة الظمأ الروحيّ الناتج من عدم الاستقرار الوجدانيّ مع الأهل أو مع الحبيب. تُعتبرُ هذه الأغنية مثالًا واضحًا على استلهام الأغنية الحديثة للتراث الغنائيّ الشعبيّ، إذ تعود جذور نصّها إلى الأغنية العراقيّة التقليديّة «وَلَكْ يا غراب ميل عن طريجي». وقد صاغ كلماتها الشاعر العراقيّ سعد صبحي السماويّ، أحد أبرز المجدّدين في بنية النصّ الغنائيّ العراقيّ منذ سبعينيّات القرن الماضي. أمّا التلحين فقد قدّمه الملحن محمّد جواد أموري بأسلوب جديد أعاد تشكيل الحساسيّة الموسيقيّة للنصّ، وفتح له أفقًا لحنيًّا مغايرًا عن صيغته التراثيّة الأولى التي اتّسمت بالبساطة.[6] تم غناء

---

[5] حسام تحسين بيك وحكايته مع زوجته السوفييتيّة نتالي ".
Archived at: *Wayback Machine*. .د.ن*Syria In*.
https://web.archive.org/web/20200910194731/https://syria-in.com/?page=4&click=3&cat_id=30&id=8637
(تمّ الدخول: 15 نوفمبر 2025).

[6] انظر مقابلة مع المؤلّف: "فنجان الصباح. الشاعر الغنائيّ (سعد صبحي السماويّ)."

الأغنية لأوّل مرّة بصوت مطربة مغمورة تحمل الاسم الفنّيّ نغم محمّد قبل أن تختفي عن الساحة الغنائيّة، ثمّ توالى عدد من المطربين على أدائها، غير أنّها اقترنت في الذاكرة السمعيّة العراقيّة بصوت المطرب فؤاد سالم الذي أسهم أداؤه المميّز في ترسيخ حضورها وانتشارها الواسع.

تقدّم الأغنية بنية وجدانيّة تقوم على ثنائيّة الانتماء إلى الأهل والحنين إلى الحبيب، وهي ثنائية تتشكّل ضمن أفقٍ من الضياع الممتدّ الذي يشكّل الحدَّ الفاصل بين المحبوبين والنسيج الاجتماعيّ الذي ينتمي إليه المتكلّم:

أنا يا طير ضيّعني نصيبي حرت لاني لهلي ولاني لحبيبي
أحن مرة لهلي ومرات أحن ليك
حرت ما بين أنسى وبين ألاكيك
وأطير ويّه الهوا لو يمر طاريك
وأضمّك ماي من أعطش حبيبي
مرّة حلم بالروح يا هواي
أنا بلياك وردة مفارگة الماي

تكاد هذه الصور الشعريّة تجمع بين موضوعات ومعاناة أغنية "ما بيَّ أعوفن هلي" المنتمية هي الأخرى إلى الفضاء الشعوريّ ذاته من حيث التوتّر بين حضور الأهل ونداء الحبيب، غير أنّ كلّ أغنية تعيد تشكيل هذا التوتّر عبر مخيّلة غنائيّة مغايرة.

تنتمي الأغنيتان إلى البيئة الريفيّة العراقيّة في سبعينيّات القرن العشرين، فيما تنبثق الرواية من بيئة المجتمع الدرزيّ في جنوب

https://www.youtube.com/watch?v=vResoyV3498

سورية في فترةٍ متقاربة. في كلا الشكلين الفنّيَّين تحضر بقوة قيم الانتماء العائليّ المتمثّلة بالعادات الجماعية، والتي يُعدّ تجاوزها تهديدًا للشرف وخروجًا عن الأعراف، في مقابل الرغبة في التحرّر من القيود المفروضة على العاطفة الفرديّة باختيار الاندفاع نحو الحبيب وعدم البقاء في فلك العائلة. وفي كلا الحالتين، يتجسّد الصراع بين الفرد والجماعة، والذات والعرف، والمرأة والكيان العائليّ السلطويّ، في نصوصٍ تتشارك عطشًا رمزيًّا إلى الحبّ والانعتاق.

قراءةٌ نقديّةٌ تأويليّةٌ لروايةِ "لا ماء يرويها" بقلم ليال أبو العزّ

يمتثل الأدب عينًا سحرية على حياة الشعوب والأمم، يتلصَّص على ضجيج حياة الناس، وعلى همسهم، يسترقّ مادّته من ثقافتهم وطرائقهم في العيش، ومن أفراحهم وأحزانهم، ومن عاداتهم وتقاليدهم، ويخوض في صميم تفاصيل حيواتهم، ما ظهر منها وما خفي، ما صُرِّح به وما سُكِت عنه، إلى درجة يصعب فيها على القارئ أن يُميّز بين السرد والواقع، أو أن يُخلِّص أحدهما من الآخر.

هذا ما ينطبق فعليًّا على رواية "لا ماء يرويها" للروائيّة السوريّة نجاة عبد الصمد، إذ نبتغي في هذا المقام أن نُقدِّم رؤية نقديّة تأويليّة تلفُّ خيوطها حول بؤرة العنوان، الذي يلفُّ بدوره خيوطه حول حدود السرد، ثمّ لا تلبث أن تتّجه القراءة نحو الفاتحة النصّيّة، وصولًا إلى رصد تحوّلات شخصيّات الرواية، ولا سيما الشخصيّات الأنثويّة التي علت صرختها صرخة العطش إلى الحياة، وإلى الحبّ، وإلى الاكتمال بالآخر، فكانت الرواية مرآة صافية تنبثق منها صورة الأنثى الشاحبة المتهالكة في المجتمع الشرقيّ عامّةً، والمجتمع الدرزيّ خاصّةً.

ثمّ سينعطف الحديث عن العطش الأنثويّ إلى العطش الجغرافيّ الطبيعيّ للمكان الذي دارت أحداث الرواية على أرضه، أي على أرض جبل العرب – محافظة السويداء. هذه الأرض التي تفتقر إلى أهمّ مقوّمات العيش واستمرار الحياة، لأنّها تفتقر إلى الماء. فقد استبدّ بهذه البقعة من الأرض، المحلّ الناتج من بخل السماء وشحّ المطر، كثيرًا ما تأوّهت عطشًا وتضرَّعت للسماء أفواه الشيوخ والعجائز والأطفال طلبًا للغيث في طقوس محفورة في ذاكرة أبناء هذه المنطقة.

وكما جاء في القرآن الكريم: ﴿جعلنا من الماء كلَّ شيءٍ حيّ﴾[7] ، نجد أنّ الرواية تصرخ صرخة المحروم من أهمّ مقوِّمات استمرار الحياة/ العيش، سواء أكان المقصود الماء الطبيعيّ، أم الماء بالمعنى المجازيّ الذي يعبِّر عن كلّ احتياجات الكائن البشريّ.

وأخيرًا سترى هذه القراءة النقديّة عبر نوافذ الرواية المُشرَّعة على تراث جبل العرب، الذي جهدت الروائيّة مشكورة على استحضاره واستعراض تقاليده الدينيّة والاجتماعيّة، وطقوسه الخاصّة، وأغانيه الشعبيّة الحماسيّة والشجيّة، وأمثاله السائرة.

أوّلًا: عتبة العنوان: ما بين العنوان والفاتحة النصّيّة[8]:

يمثّل العنوان العتبة الأولى التي تستقبل القارئ، فتغويه وتغريه بإتمام القراءة، وتقوده في رحلة القراءة إلى خيوط السرد التي تلتمّ جميعها في مفرداته، ما يوحي بمدى أهميّة العنوان، ومكانته

[7] القرآن الكريم، [سورة الأنبياء- الآية 30].

[8] للاستزادة حول أهميّة دراسة العتبات الموازية للنصّ الأدبيّ يُنظر: جيرار جينيت، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، ترجمة: عبد الحقّ بلعابد، بيروت، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط1، 2008.

الإستراتيجيّة في بنية الرواية. فإذا حلّلنا العنوان، فإنّنا نصطدم ببنيته النحويّة القائمة على استخدام "لا" النافية للجنس، واسمها المبنيّ على الفتح في محلّ نصب، وجملة الخبر التي تتكوّن من فعل مضارع وفاعل مستتر جوازًا تقديره "هو" عائد إلى الماء، و"ها" ضمير المؤنّث الغائب المتّصل المبنيّ في محلّ نصب مفعول به عائد إلى اسم/ شيء مجهول، وهنا تكمن الإثارة، ويشتغل التشويق، إذ يتساءل القارئ: عن من تنفي جنس الماء؟ من أو ما التي ليس لديها ماء يرويها؟

هنا يخوض القارئ مغامرة القراءة بحثًا عن جواب، فيصطدم مباشرةً في الصفحة التالية بفاتحة نصّيّة جاء فيها: "أن تكوني امرأة، هذا ألم. تتألّمين حين تصيرين صبيّة، وحين تصيرين حبيبة تتألّمين، وحين تصيرين أمًّا. ولكن ما لا يطاق على هذه الأرض هو أن تكوني امرأة لم تعرف هذه الآلام كلّها" (ص: 5).

إنّ ربطَ العنوان بنصّ الفاتحة النصّيّة يومئ بأنّ الضمير "ها" يعود إلى المرأة/ الأنثى المحكومة قدرًا بالألم/ بالحرمان/ بالظمأ/ بالافتقار إلى الآخر/ الرجل، فها هي الرواية تصدح بصرخة المرأة العطشى إلى ماء الرجولة/ ماء الحبّ، الماء الذي يتدفّق في رحمها في لحظة حبّ ونشوة واكتمال برجل يحتويها بعاطفته قبل جسده.

ثانيًا: ما بين العنوان والشخصيّات:

يكشف الانفتاح على عالم الرواية، والخوض في عوالم الشخصيّات، علاقة العنوان بالشخصيّات الأنثويّة التي من المحتمل أن يكون الضمير "ها" معبّرًا عنها، إذ ترسم لنا الرواية نماذج نسائيّة مختلفة ومتنوّعة لملامح الأنثى في مجتمعنا، وأوّلها شخصيّة البطلة "حياة"، التي جاء اسمها نقيضًا للحياة، وللدور الذي تؤدّيه، ونقيضًا لحياتها الحقيقيّة، ونقيضًا لدلالة العنوان، ولدلالة الفاتحة النصّيّة،

ونقيضًا للحياة التي تشتهيها وتحلم بها، وكأنّها تتعمّد أن تظلّ ضحيّة على الرغم من كلّ الحرمان/ الظمأ الذي تعاني منه.

هذه الشخصيّة التي تنتهي حياتها امرأة مطلّقة معيبة منفيّة في غرفة الكرش أسفل بيت أهلها، بقرار من أمّها، وهي التي تربّت على العنف والضرب على يد أبيها منذ كانت طفلة، ثمّ شبّت لتلقى المصير نفسه على يد زوجها بعد أسبوع واحد من زواجها، لأنّها رفضت أن تغسل له رجليه على عادة نساء قريتها، وهي التي وقفت مكسورة الجناح ذليلة مهانة أمام ابنها سلطان الذي كبر وصار عونًا لأبيه، حتّى على أمّه، فتقول في سرّها لحظة طردها من المنزل: "رأيت سرر أولادي تندمل في بطونهم، وتطمس ذاكرة حنينهم إلى دفئي. ربّما لم يُشبعهم حليبي فلم تنعقد بيننا براعم العاطفة" (237)، فلا عجب أن دفعها سلطان نحو الدرج، فسقطت من دون أيّة عاطفة بينهما أو إشفاق عليها.

وهناك شخصيّة "ذهبيّة" أمّ حياة، التي تعرّضت هي الأخرى لليتم، وما إن جرّبت الحبّ حتّى وئد قبل أن يولد، وزُوّجت بابن عمّها غصبًا عنها لأنّه طمع بليراتها، ثمّ تعرّضت للفضيحة والافتراء، وقضت حياتها تخدم زوجها، وتتلقّى عنفه وضربه بسبب وغير سبب، ما جعلها ناقمة على نفسها وعلى بناتها الأربع، وانتهت حياتها بخيبة أملها بابنها الأكبر ممدوح.

كما تعرّفنا على شخصيّة "زين المحضر"، التي ابتليت بالطلاق من زوجها سلامة الديّان، على الرغم من أنّها تحبّه وقد صبرت على زهده وتقصيره معها، فما كان منه إلّا أن طلّقها في لحظة غضب، فخرجت من بيتها، ومن حارتها، وتركت ولديها بقلب يتفطّر حزنًا (ص: 100).

وقد استعرضت الرواية حكايات كثيرة من مرويّات المدينة السريّة وشديدة السريّة، لفتيات اغتصبن، أو أحببن خارج إطار الزواج، فانتهت حياتهنّ بالقتل، أو بالإجبار على زواج غير مرضٍ للتستّر على فضيحتهنّ، فحاولت الرواية فضح هذه الجرائم المخفيّة في ذاكرة المجتمع.

هذه الوقفات السريعة تكشف إلى أيّ حدّ عانت فيه المرأة في هذا المجتمع من العطش للحبّ، لوجود الرجل/ الأب/ الأخ/ الحبيب/ الزوج/ الابن إلى جانبها، ومن حاجتها المتحرّقة للشعور بأنوثتها، ومشاعرها الرقيقة، وجبر خاطرها الذي طالما كُسر.

ثالثًا: ما بين العنوان والمكان:

إنّ التأويل الذي ذهبنا إليه سابقًا ينعقد بين مفردات العنوان وشخصيّات الرواية، أمّا في هذا الحيّز فسننتقل إلى حقل آخر تنعقد فيه أواصر الدلالة بين العنوان والمكان الذي احتضن أحداث الرواية، أي منطقة جبل العرب – محافظة السويداء، التي تربّعت بطلة محوريّة بين أبطال الرواية، لطالما حظيت باهتمام الروائيّة، وذكرت أوصافها وتضاريسها، وعمارتها وحجارتها البازلتيّة السوداء، وسهولها وكرومها، ومرتفعاتها وآثارها الخالدة الشاهدة على تعاقب حضارات كثيرة عليها من يونان ورومان وأنباط وعرب مسلمين، فكيف والحال كذلك لا يكون للمكان حظّ من العنوان، ولاسيّما أنّ المقولة المنسوبة للصوفيّ محيي الدين ابن عربي: "المكان الذي لا يُؤنَّث لا يُعوَّل عليه"، ما يعني أنّ المكان أولى بالتأنيث من التذكير، ولذلك ذهبنا إلى أن لا ماء يرويها تعود إلى مدينة السويداء.

يحتمل العنوان هذا التأويل من جهة أنّ هذه المنطقة محكومة طبيعيًّا وجغرافيًّا بالعطش/ الجفاف/ المحلّ، فجاء في الرواية: "ليس

في السويداء ولا قُراها نهر دائم الجريان يدغدغ أرضها، ولا بحيرة طبيعيّة، ولا ينابيع تفور من بطن الأرض، وأنّ خير أرضها مرتهن لجود سمائها" (ص: 132).

ولذلك كان الحلّ البديل في الوقت الحاضر حفر الآبار، ولذلك تحدّثت الرواية عن عمل "خليل" المربح في حفر الآبار واستخراج المياه الجوفيّة، نظرًا إلى حاجة الزرع والأهل الماسّة للماء.

وقد كثرت الإضاءات على سنوات العطش التي عايشها أهل السويداء، حتّى وصل بهم الأمر إلى أن يحمل الأجاويد/ الشيوخ طاسات الوعظ وينتقلوا بها من بيت إلى آخر، من أجل الوعظ وتكثيف الدعوات لعلّ الله يستجيب ويمنّ عليهم بالغيث، وفي السويداء أيضًا يُشهر العطش أنيابه فيُجبر الرجل على أن يستبدل ببارودته أو بفرسه شربة ماء (ص: 132).

فلا عجب والحال كذلك أن تكون "ها" عائدة إلى أرض السويداء، التي تفتقر هي الأخرى، مثل أهلها وناسها ونسائها، إلى ما يحييها ويرويها ويمدّها بمقوّمات الاستمرار في العيش، وكأنّ العطش قدر هذا المكان وقدر أهله.

رابعًا: "لا ماء يرويها" مثقلة بالتراث الشعبيّ اللامادّيّ:

تدهشنا تشعّبات الرواية التي تأخذنا عبر سرديّاتها الأخطبوطيّة إلى صور من تراث جبل العرب المادّيّ واللامادّي، فتبدو مفعمة برائحة التراث وبأصوات الجدّات ووصايا الأجداد وخلاصة تجاربهم ورؤاهم للحياة، فيقع القارئ على ترنيمات أغانٍ شعبيّة حماسيّة وحزينة وغزليّة.

وتطالعنا طقوس كثيرة على مدار أيّام السنة، مثل الأيّام المستقرضات في آذار، ومقارضة الحليب بين النسوة، وخضّ اللبن

لتأمين مؤونة اللبن والكثا والسمن، وأربعاء البارقة لقطف الحدندوق والدحنون، وسلق البيض في خميس البيضات، وسلق القمح وجرشه لتأمين البرغل، وتطبيع المقباية، وذبح الخروف المعلوف في ليلة الصليب 27 أيلول، وصوم أيّام العُشر قبل عيد الأضحى (ص: 101- 102)، وردّة أجر العروس بعد أسبوع من زفافها، وزيارة مقامات الأولياء الصالحين للتبرّك بهم، أو لطلب الذريّة أو لطلب الرزق، كما تحدّثت عمّا يميّز مضافات جبل العرب، ولاسيّما مناسف النحاس مختلفة الأحجام، ودلال القهوة، والسيوف المعلّقة في صدر المضافة (ص: 85).

واستعرضت الرواية كثيرًا من المعتقدات والخرافات الدارجة في الجبل، مثل عدّ النجوم ليلًا بالإصبع يؤدّي إلى ظهور ثآليل في اليد، ويكون علاجها بوضع خيط أسود فيه ألف عقدة في يد ميت خلسة عن عيون الناس، وسوف تختفي الثآليل بعد 40 يومًا (ص: 69).

وهناك ذكر دقيق لكيفيّة عقد القران بالتفصيل (ص: 20)، وكيفيّة الطلاق بجملة واحدة "اقفي من قبالي" (ص: 100)، وكيفيّة درء الحسد والعين عن النفساء ومولودها، وذلك بوضع أوّل حفاظة ملوّثة بالبراز تحت عتبة الباب (ص: 110)، وغيرها كثير إلى درجة يخرج فيها القارئ بعد قراءة الرواية عارفًا بتراث هذه المنطقة، وعادات أهلها، وطريقة تفكيرهم، ونظام حياتهم، وقسوة طباع الناس، وأغانيهم وأمثالهم وخرافاتهم.

كما زخرت الرواية بالأمثال الشعبيّة التي تعكس تحجيم الأنثى، والنظرة الدونيّة لها، نذكر على سبيل المثال: "ربّي ابنك بيغنيك، وربّي بنتك بتخزيك" (ص: 185)، "ابنك إلك، وبنتك لغيرك" (ص: 185)، "طخ الرصاص ولا الرجعة للأساس" (ص: 104)،

والأغنية الشعبيّة: "قولوا لابوي الله يخليلو ولادو/ استعجل علي وأطلعني من بلادو" (ص: 21)، وغيرها كثير.

أخيرًا تعبق هذه الرواية بعبق السويداء، بجبلها وسهولها ولجّاتها، بصلابة حجارتها البازلتيّة، بطرقاتها المقفرة، بجفاف مناخها، وجفاف قلوب أهلها، بقسوة طباع رجالها، ونسائها أخوات الرجال، لذا قدّمت الرواية ما في هذه البيئة من تناقضات، وما فيها من تأثّر الناس بالطبيعة القاسية، وما يطغى على هذا وذاك من جمال المكان، وجمال تراثه وحضارته.

"سَيَاسَاتُ السَّرد في رواية "لا ماء يرويها" بقلم خالد حسين

[...أمّا الكاتب فهو وحيد، معزول: تبدأ الكتابة حيث يغدو الكلام عنيدًا لا إمكان لتحمّله] رولان بارت.[9]

[9] رولان بارت: الكتّاب، المثقّفون، الأساتذة، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، مجلّة "فكر ونقد"، ع(13)، دار النشر المغربيّة، نوفمبر 1998، [نسخة إلكترونيّة غير مرقَّمة] والمقال مترجم عن كتاب "هسهسة اللغة" لرولان بارت باللغة الفرنسية:
R.Barthes: *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984, pp.345-347.

تتراءى سَيَاسَاتُ السَّرد في رواية **"لا ماء يرويها"** للرّوائية "نجاة عبد الصمد" أَشْبَهَ بضربةٍ مزدوجةٍ،[10] موجّهة لمجتمعٍ متمركزٍ حول الرّجُلAndrocentric والأصوب حول طغيانٍ فظٍّ للذُّكورة Phallogocentrism في تماديها، فمن جهةٍ تتورّطُ هذه السياساتُ الأدبيّةُ في تقويض الأيديولوجيا الذُّكورية بتحيّزاتها الحادّة ضدّ النِّساء وأُخرى تؤسِّسُ لخطابٍ نسويٍّ ينزع نحو التَّعْبير عن الكينونةِ الأنثويةِ بكلِّ ما يقتضيه هذا "التعبير" من جرأةٍ تتعلّقُ برغبات الأنثى وأهوائها في فضاء سوسيو- ثقافيٍّ مرهقٍ بخصوصيّةٍ دينيّةٍ، مغلقةٍ على ذاتها بإحكام، لتغدو حدًّا أو إطارًا سيميائيًّا محرّمًا للذات والآخر على أيّ اختراق، فالحدُّ نظريًّا ومكانيًّا منطقةٌ محرَّمة، يُكرّس التماثل والتطابق ويغتال الاختلاف والمتعدّد والملوّث والهجين.

ويتحدَّدُ الفضاء السوسيو ـ ثقافيّ في الرّواية بمكانين رئيسَين: "السّويداء" وإحدى قراها "مرج الكعوب"، مكانان ينفتحان على أمكنة بعيدة وقريبة، دمشق، بيروت، لاغوس، البرازيل، رومانيا... وفي هذا الزّمكان الثنائيّ ذاته تنهضُ شخصيّة "حياة" بلعبةِ السَّرد كمشاركةٍ في الحدث الرّوائيّ وراوية له، ولمصائر متعدّدة من الشّخصيات تتناهبها الأحداث: مرهج أبو شال، خليل أبو شال، ذهبيّة، ناصر، سالم الأخوث، سلامة، زين المحضر، نجوى، أرجوان وفقاقيع كائنيّة تظهر وتختفي هنا وهناك. ومن جهة ثالثة تنبني الرّوايةُ بصورةٍ رئيسةٍ على اشتمال خطاب
الرّاوية على خطابٍ موازٍ له يتمثّل بأوراق نجوى(نجاة)؛ التي تحضرُ في السَّرد كنافذةٍ لا بدَّ منها لتُلقي بكمشةِ ضوءٍ على مناطق

---

[10] نجاة عبد الصمد، "لا ماء يرويها"، ط1، (بيروت: منشورات ضفاف، 2017) وسيجري التوثيق في المتن تلافيًا لأيّ تكرار للهوامش.

معتَّمة في تضاريس الرّواية، وكذلك لتؤدّي هذه الأوراق وظيفةً تناصّيّةً تدفعُ بالسَّرد إلى فضاءٍ لغويٍّ متعدّدِ الأصوات أو ثنائيّ السّرد وفق معادلة ميخائيل باختين في الفنّ الرّوائي من حيث إنَّ الرواية تتيح مجالًا للأصوات الأخرى. وهذه الآخريّة هي التي تمنح الرواية قوّتها وحضورها.[11] بيدَ أنَّه لا بدَّ من التطرُّق إلى أَمْرٍ هامٍّ في هذه "السَّرديّة" المتميّزة في هذا التمهيد، وقبل الانغمار في محاور القراءة، إذ يتعلّقُ الأمرُ بـ"الكتابة" ذاتها، الكتابة بوصفِهَا حَدَثًا مُفَارقًا للكلام، تلك الكتابة المثقلة بعتمةِ المعنى، الكتابة حينما تختطفُها شهوةُ الشِّعر إلى عوالم الصّمت فيتصادمُ التأويلُ مع ذاتِهِ. وهذا تحديدًا ما يمضي إليه "رولان بارت" حين ينسبُ الكتابة **إلى** شؤون العزلة solitude وتخثير الكلام؛ فتفرض الكتابةُ ذاتها لا ككلام بوصفه كلامًا بل "كلامًا عنيدًا"، دالًّا فاخرًا، يلتذُّ بالإرجاء واغتيال المعنى. وهكذا في الوقتِ الذي تضعنا هذه الخاصّيّة للغة السّرد بمواجهةٍ ضاريةٍ مع العتمة التي تفترشُ الرّواية على صعيدِ مُطاردةِ الدّلالة؛ فإنّها تحاصر**نا** بـ"السّحر" الذي لا ينفكُّ يتدفّقُ ولا يتلاشى مع قراءةِ هذه الرّواية وانتهائها. إنّها رواية **"لا ماء يرويها"**، الرّواية ـ الكتابة حيث الاحتفاء بسحر المجاز! وذلك بتعاضد العتمة والسّحر معًا في خلق عوامل الجذب والإغواء والتحدّي في هذه الرّواية.

وإذا كان الأمر كذلك، فهذا التمهيد ربّما كان ضروريًّا للدُّخول في هذه البنية السَّرديّة المدهلزة والاشتباك مع ثيماتها:

---

[11] حول تعدّديّة الأصوات بالتفصيل يُنظر ميخائيل باختين، "شعريّة دوستويفسكي"، جميل نصيف التكريتي(مترجمًا)، ط1، (بغداد ـ الدار البيضاء: دار الشؤون الثقافيّة ـ دار توبقال، 1986)، الفصل الأوّل (رواية دوستويفسكي المتعدّدة الأصوات في ضوء النقد الأدبيّ) ص 7ـ 64.

I: الأنوثة ـ الألم

ربّما ليس من المبالغةِ القولِ إنّنا إزاء رواية ـ الـ**[ألم]**، الأنوثة ـ الألم المحض، الوجعُ الذي لا يفتأ ينتشر من بدءِ الرّواية إلى منتهاها، مكتسحًا حيوات "حياة"، "رجاء"، "ذهبيّة" و"زين المحضر"...إلخ. بيد أنّ هذا "الألم" يفترسُنا في الحقيقة من "الأبيغراف/نصّ التصدير".[12]

ذاته الذي يتصدّر الرّواية:

[أن تكوني امرأة، هذا ألم/ تتألّمين حين تصيرين صبيّة/ وحين تصيرين حبيبة تتألّمين/ وحين تصيرين أمًّا.../ ولكن ما لا يطاق على هذه الأرض/ هو أن تكوني امرأةً/ لم تعرف هذه الآلام كلّها. ص5. بلاغا ديميتروفا ـ شاعرة بلغاريّة].

تكثّفُ هذه الشَّذرةُ، التي غدتْ في حوزة الرّواية أو امتدادًا لها، حيواتِ الأُنثى في الواقع والمتخيَّل الرّوائيّ كما لو أنَّ الرّوايةَ في انبساطِهَا وامتدادِهَا هي تأويلـ/لات للشّذرة ذاتها من خلال متابعةِ آلام شخصيّاتٍ أنثويّةٍ. وقبل أن نطارد هذا "الألم" سرديًّا دعونا نقيم على حَافَّةِ الشَّذرةِ ذَاتها ونتأمّل:

---

[12] حول "الأبيغراف" وأهميّته ووظيفته في النصّ الأدبيّ يمكن العودة إلى خالد حسين، شؤون العلامات: من التشفير إلى التأويل، ط1، (دمشق: دار التكوين، 2008)، الفصل الخامس (محيط النصّ: شعريّة التصدير)، ص 111-122. ومن الأهميّة بمكان الإشارة إلى الدور المتزايد الذي تشغله عناصر الموازيات النصّيّة (العتبات: العنوان، التصدير، بداية النَّصّ وخاتمته، الغلاف، كلمة الغلاف...إلخ) من حيث كونها مناطق رخوة وإستراتيجيّة في الوقت ذاته لتموضع القارئ وممارسة أفعال التأويل، فهذه العناصر تأخذ حيّزًا مهمًّا من الكاتبـ/ة حتّى يأتي "نصّه"مولودًا مكتملًا، ومن ثمَّ تغدو هذه العناصر بمنزلة مفاتيح لطرق عوالم النصّ...

إنَّ **"الألمِ"** ينبثقُ مع الأُنثى فهو ليسَ تاليًا لحضورِهَا، ولكنَّ هذا الحضورَ مَوْسُومٌ، مَدْبُوْغٌ ومَدْمُوْغٌ في جذرِهِ به. إنّه الأثرُ، العَلامةُ التي توسمُ كينونةَ الأُنثى، لحظة حدوثِ الثّلم، الشّقِّ، الجرح الأوّل الذي تحدثُهُ الطبيعةُ في جَسَدِهَا ثمّ يأتي الاقتران (افتراع غشاء البكارة)، الولادة: (الألم في ذروته وبذخه) ... جسدٌ بآلام لا تنتهي! لكنَّ هذا الجسد/ هذه الأنثى لن يـ/تكون كذلك ما لم يحضر هذا الألم، فما لا يطاق أن تكون الأنثى دونما هذا الألم المقدّس، الألم الذي يصنع من الأُنثى أُنثى، كأنَّ الأنثى منذورةٌ لمسنّنات الألم؛ لتكون كذلك، فالألم علامةُ الأنوثة، علامةُ المرأة في مجمل شؤونها وهو "الألم" الذي سيعتصر بقوّةٍ "الشخصيّات الأنثويّة" في الرّواية، ألم ينتشر على مساحة الرواية التي تبدأ به وتنتهي!

إنَّ سيمياءاتِ الألم هذه تنتشي بقوّةٍ وعنفٍ في البداية النّصيّة للرّواية وهي تقدّمُ لنا الصُّورة الأولى عن ألم "حياة": **[كنّا أطفالًا نلعب الغمّيضة في عمرة الجيران، دفعني أخي ممدوح إلى عامودها، فجَّ العامود رأسي، وركضتْ أمّي على صراخي: "هصصص. بدل أن تبكي هاتي البشارة، كلُّ أرضٍ يسيل عليها دمُكِ يُكتب لكِ فيها موطئ قدم"، ص7]**. لا شكَّ بأنَّ هذا الحدثَ يَحْدُثُ مرارًا وتكرارًا في سياق حياة الطّفولة كما أنَّ عبارة الأمّ تأتي هنا لتلجم الألم بالصّدمة المعتادة، لكنّ العبارة من جهةٍ أُخرى تُخفي مباركةَ "الأمّ" لفعل "الذّكر=ممدوح" في الإيذاء عوضًا عن المساءلة والعقاب، فلولا هذا "الفعل" لما سال دمُ "حياة" ولما حازت (أو ستحوز) على "موطئ قدم"، بل إنَّ الأمَّ في موقع الدّفاع عن فعل "الإيذاء": **(هاتي البشارة)!** الجملة الأمريّة، هنا، تسدُّ أيّ منفذ لإنزال العقاب بالشَّقيق وهي بمنزلة تغييب لفعل الإيذاء ذاته. لكنَّ "حياة" سوف تتذكّر الحدث في سياق حياتها لِتَفْتَتِحَ سرديّتها به: **"لم تصدّق بشارة أمّي. ص7"**، إذن: لم تُصَدّق البشارة، لم تكن أكثر من ذرّة رماد، فموجة الألم/ آلام "حياة" في نهوضٍ وامتداد وازدياد

وهي تلفظُ وترمي بها عميقًا: ألم فقدان الحبيب، ألم الزَّواج من "خليل"، ألم الابن الواشي بها، ألم الطلاق، جرح الحبّ الذي اتّسع من دون أن يلتئم بعد اللقاء...! في سياقِ سرديّةِ الألم يقول لها زوجها، بعد أن تنصح ابنها لأمرٍ ما، **["اتركيه في حاله وارفعي أنتِ الصحن إلى المجلى، لهذا نحن نقتنيكِ"**. ص 181]، وحين تضمُّ ابنها ناصحةً إيّاه ثانيةً يُعيدُ الابن كلمات الأب ذاتها: [**"ولماذا نقتنيكِ إذًا"**. ص. م. ن]. هكذا فالاقتناء في دلالاته يشير إلى امتلاك الشَّيء والاحتفاظ به، والكلمة في صيغة الفعل شنيعة الدّلالة هنا: **نقتنيكِ**، أي نمتلكِ مثل أيّ شيءٍ هنا، فقيمة **الأنثى ـ الأمّ** من قيمة الشَّيء فما أن تتلاشى القيمة الاستعماليّة لهـ/ا حتّى يكون "الشَّيء ـ الأمّ" في عداد المرْميّ هناك، لا فرق بين "الشيء" و"الأنثى" إلّا بما يقدّمه/ تقدّمه من "فائدة" استعماليّة. هذه "القيمة الوضيعة" للأنثى إنّما تعكسُ نَسَقًا مُضْمَرًا في بنيةِ الخطابِ السّوسيولوجيّ الذي تَسْتَنْقعُ نسيجه عباراتٌ من مثل "المرأة فردة حذاء"، هذا الخطاب المسيّج بهيمنةِ الذكورة متعاضدًا مع الخطاب الدِّينيّ يعملان بجهدٍ غريبٍ على إبقاءِ القوامة للذكر والأفضليّة له على الأنثى. وهو الإرث الذي تسلّلَ إلى الابن ليرميه على مسمع الأمّ خنجرًا: **"ولماذا نقتنيكِ إذًا"**، وهنا ممكن "الألم" حين تكون الأمّ مجرّد شيءٍ في نظر الابن! ستنتهي قيمةُ الشَّيء ـ الأم على يد الابن ذاته (سلطان) الذي يفشي لأبيه عن لقاء أمّه "حياة" بـ"ناصر" الذي أحبّته وأحبّها يومًا ما وذلك بمطعم في مدينة السُّويداء، فيأتي الطلاق ضرورةً [**"أنت طالق يا بنت مرهج"**(...) **بشحاطة البيت وجدتُ نفسي خارج البوّابة وحولي المدى المفتوح. طال وقوفي، كَعَرَني سلطان نحو الدّرج، سقطتُ، ندهتُ: وين راحووووا!**". ص239]. لم يصدر منها سوى هذه الصّرخة "وين راحوا"، لا لغةَ للألم حين ينفجر، ليس أمام

الكائن سوى الصُّراخ أو الصَّمت إذ "تجفُّ اللغة وتنقطع"[13]، كما تكتب إلين سكاري في كتابها (جسد متألّم)، حتّى وإن كان ثمّة لغة فهي تعاني الإنهاك والتشظّي والعطالة؛ فـ"على أيّ نحو يقع الألم، فهو يقع من خلال عدم قابليّته للتشارك، مقاومة الألم للغة هي التي تكفل عدم تشاركيّة الألم"[14] ، تقول "حياة": **["ندهة "وين راحوا" لم تُخرج اليوم أحدًا من بيته". ص239]**. هكذا بدت "حياة" وحيدةً في العالم والألم يهبطُ نحو العُمْق ويتّسع وهي تُطرَدُ من بيتها وعلى الأصحّ تُرمى كشيءٍ، شيء فقد قيمته الاستعماليّة لكنَّ كلمات أمّها، ربيبة الذكورة، كانت أمضى من نصلٍ لدى استقبالها: **["يا ويلك من الله، راجعتيلي مطلّقة، وفوق هيك عايبة؟!"** ص241]، هكذا بألم مزدوج تَطعَنُ الحياةُ "حياة"، بألم مزدوج ينغرز خنجرا الابن والأمّ في روحِهَا فَيَنِدُّ عنها عواءُ ذئبةٍ وحيدة في كهوف الألم**!!!**

هذا الألم الممضُّ، هذه اللغة المفخّخة، المتلعثمة بالصّمت، سيــجتاح حَيَوَاتِ إناث مثل زين المحضر عمّة (حياة)، التي طلّقها زوجها وتلاشَى في تضاريس الوجود و"رجاء" شقيقتها التي ماتت بمرضٍ غامضٍ ["كإثم مهين دُفنتْ رجاء في المدافن العامّة لبلديّة المدينة. ص61"]، ألم متراكم يتكثّفُ في عنوان النَّصّ ذاته **"لا ماء يرويها"**، وسواء أحالتنا الوحدةُ الدّلاليّةُ **"ها"** في الفعل **"يرويها"** إلى نساءِ الكون السّرديّ أو فضاءاته (السُّويداء، مرج الكعوب)، فالأنوثة تجمع بين الأرض، المدينة، القرية، المرأة والعطشُ شكلٌ من أشكال

---

[13] إلين سكاري، جسدٌ متألّم: صنع العالم وتفكيكه، حسام نايل (مترجمًا)، (القاهرة: المركز القوميّ للترجمة، 2018)، ص 16. تقول الكاتبة في هذا الصدد: "الألم الجسديّ لا يقاوم اللغة فحسب، بل يدمّرها تدميرًا، متسبّبًا في رجوع فوريّ إلى حالةٍ سابقةٍ على وجود اللغة، إلى الأصوات والصرخات التي كان يطلقها الكائن البشريّ قبل تعلُّمه اللغة". ص، ن.

[14] المرجع نفسه، ص 15.

الألم، أرضٌ من غير ماءٍ، نساءٌ من غير حبٍّ، وفي الحالتين ثمّة حياةٌ (نساء) محطّمةٌ، مطعونةٌ بالألم والإنهاك والإنكار والرّفض والتغييب والتصميت. وبهذا الرَّصد الجماليّ للألم الأنثويّ تؤسّس الرّواية لسيميائيّات الألم، للغة الألم بطابعها الخاصّ، التي تحتاج بذاتها إلى مقاربةٍ خاصّةٍ من حيث إنّ الألم "يقاوم ـ أكثر من أيّة ظاهرة أُخرى ـ التموضع objectification [والتجسُّد] في اللغة"[15].

II: سلطة الذُّكورة وقسوتها

لم يكن تَسْريدُ كينونة المرأة سوى وسيلةٍ لفضخِ خِطَابِ الذُّكورة وممارساتها وسلطتها، هذه السُّلطة المستمدّة قوّتها من تاريخٍ طويلٍ من تعاضدِ الاجتماعيّ والدينيّ والسّياسيّ ضدّ النّساء والحريّة والفكر ليصنع هذه الهيمنة ويكثّفها في جغرافيا النَّسيج الاجتماعيّ ثمَّ يدمغها باسم الذُّكورة التي حاولت وتحاول إزاحة الأنوثة من المجال العامّ مع الإبقاء على حضورها الخافت لكنّها من حيث تعي أو لا تعي لا تكتمل إلّا بالأنوثة التي يرتهن به وحدها معنى الذُّكورة ذاته.

وعلى انبساط جغرافيا الكونِ السّرديّ تمارس الذكورة استبداديّتها وغلمتها وشهواتها المريعة لحظة أنْ فجَّ "ممدوح" رأسَ "حياة" بالعامود من غير عقابٍ، ممدوح الذي أدرك الطبيعة السّلطويّة للذكورة لاحقًا في عوالم **"لا ماء يرويها"** فتوارى عنها إلى فرنسا. بيد أنّ سلطة الذكورة تظهر فاقعةً لدى الأب (مرهج أبو شال) والزّوج (خليل أبو شال)، ابنَي عمومةٍ تترسّخ فيهما سلطةُ الذّكر، السُّلطة/ القوّة التي تمارس عنجهيّتها من خلال الشتائم والضرب في فضاء البيت. لنقرأ مساحةً عن صورة الأبـ الدكتاتور: [لا تردُّ أمّي على غمز الجارات ولا على شتائم أبي: **"يا بهيمة**، لا تعرفين حتّى كيف تملّحين الكشك". (...) وقد تعيد تدوير غضبه

---

[15] المرجع نفسه، ص 18.

برميه علينا: "الستّ حياة تحبّ الاستحمام كلّ يوم، يخلص ماء الخزّان ولا ينتهي حمّامها" (...) **يفكُّ أبي حزامه، يجلدني ببرود كأنَّه يشرب كأس شاي**. ص29، 30]. هنا يلجُ توصيف الزوجة بـ**"البهيمة"** وإنزال **"الجَلْد"** بالحزام بالابنة في مجال استعراضٍ للسُّلطة الزوجيّة والأبويّة، كما لو أنَّ لا سلطة إلّا بإحداث "الألم" على (أو في "الآخر") لتأكيد "القوّة" ومن ثمَّ سلطة "الذُّكورة" أو الإيهام بها، بوجودها كما تذهب "إلين سكاري في كتابها (جسّد متألّم)"، فأداة التنفيذ شتيمةً كانت أو جلدًا بالحزام بل وظيفة أيّة أداة في "بنية التعذيب" هي "تحويل الألم الواقعيّ إلى مخايلة بالسُّلطة"[16]، أي الإقرار بوجودها المطلق وهذا تمامًا ما تلوذ به السُّلطة الكليانيّة، الشموليّة لفرض قوّتها وحضورها ومنطقها الأحاديّ، وهو ذاته منطق الأب، المنطق المُسْتمَدُّ من هذه السلطة ذاتها. لذلك لم يكن ثمّة مفرّ أمام "حياة" برفض الزواج من خليل أبو شال، يقول الأب: **[وهل أنهيتِ مرافعتك يا ستّ الحسن، يا بنت أمّك؟ أنا أعطيتُ كلمتي ولن تكسريها. لا بنات عندي يدرسن في الجامعة، وخليل طلبكِ أنتِ ولم يطلب أختك. لو أخزيتني برفضك سأقبرك هناك قرب أختك أو أرميك للكلاب من دون قبر. ص79"]**. يعكسُ خطاب الأب مفهوم القوّة والسيطرة، وهو خطابٌ يتشاكلُ مع خطاب السّلطة ذاته في مواجهة أيّة معارضة سياسيّة مرتقبة، خطابٍ لا يقبل بأيّ خطابٍ موازٍ، ليس ثمّة مجال للآخر، للضّحيّة إلّا اللواذ بالصّمت وإلّا: **"سأقبرك أو أرميك للكلاب"**، أيّة معارضةٍ أو رفضٍ ثمنه: الإقبار (أو الرّمي للكلابِ) أيِ الإخفاء عن الحياة والتمويت حيًّا، فالأب ليس سوى صورة عن "السُّلطة" في بلدٍ مثل سورية مدرّع بالاستبداد، ليس خلا صورة عن شهوة السُّلطة في الاستحواذ على كلِّ شيء وفرض القوّة على المكان وكائناته. وهو ذاته، مرهج

[16] ـ المرجع السابق نفسه، ص 58.

أبو شال الذي تزوّج "ذهبيّة"، أي التي نعتها بـ"البهيمة"، طمعًا في ليراتها الذهبيّة، كان "زوج البهيمة" يصدحُ بخطابٍ غارقٍ في الذكوريّة: [**"ربّي ابنك بيغنيك، وربّي بنتك بتخزيك".(...) "ابنك إلك، وبنتك لغيرك". ص185**]، لكنّه على فراش الموت لم يكن حول مأتمه سوى بناته الخمس، تقول حياة: [**"بموتك اتّفقنا من غير كلامٍ على أنّه حدثٌ مريحٌ أن تموت"**. ص185]، كما لو أنَّ هذا "الحدث المريح" لا يخصُّ موت "الأب" فحسب، بل يخصُّ كلَّ تاريخ سلطة الهيمنة ليتقوّض برمّته، هذا إن لم نمضِ إلى مجال المجاز لتحيلنا العبارة عن طريق الكناية إلى **"حدث مريح"** جرى في سورية في بداية الألفيّة برحيل "الطاغية ـ الأب"، ولا نستطيع أن نستبعد، هنا، إمكانيّة هذا التأويل لصورة "الأب"، الأب ـ الدكتاتور...!

ثمّة صور كثيرة في رواية "لا ماء يرويها" تنبثقُ بوصفها تمثيلاتٍ لسُلطةِ الذُّكورةِ وسطوتها وقسوتها ولاسيّما التمثيل السَّرديّ لزوج "حياة" خليل أبو شال، فسيرته لا تخلو من تقاطعاتٍ وتماثلاتٍ مع "السُّلطة السياسيّة" ذاتها، لكن ما يهمُّنا هي الصُّور المبثوثة عنه تمثيلًا للذكورة: صور تتغذَّى من تاريخ سلطة الذكورة في قسوتها وعنجهيّتها، فبعد أسبوعين من الزَّواج ترفض "حياة" أن تغسل قدميه في "اللگن" فيأتيها الانتقام على شكل استباحة جنسيّة مريعة: [**"صبر حتّى الليل، لكزني، تلكّأت، حين أدارني إليه غصبًا عنّي فهمتُ أنّ غضبه استوى، أخلعني ثيابي، ولجّني وأفرغ وأدار لي ظهره. من تقلّبه في الفراش عرفتُ أنّه مثلي لا يأتيه الغفو. هبَّ واستدار كالمسوس نحوي، قلبني على ظهري وهاجمني من الخلف. صرختُ. سدَّ فمي بيده كي لا يسمع أهله صراخي من غرفهم المجاورة، وبيده الأخرى ثبّت مقعدي بقوّةٍ أسكتت مؤخّرتي عن عنادها**. ص18]. تحضرُ البهيميّةُ المنفلتةُ من عقالِهَا هنا بقوّةٍ وهي بهيميّةٌ على إدراكٍ بالانتقام لرجلٍ أُطيحت سلطته برفض الزوجة

لأوامره، لتنفجر البهيميّةُ فيه عبر استباحتهِ جسد زوجته "حياة" بإتيانها من دُبُرها للانتقام أوّلًا وإهدار كرامتها ثانيةً وفرض سيطرتهِ على الفَضَاءِ والجَسَدِ، فَالحَدَثُ الجنسيُّ الذي يَصُبُّ في مجرى "الاغتصاب" يتغذّى من مجال ثيمة الانتقام تحديدًا: لكزني، أدارني، أخلعني، ولجني، أدار... هبَّ، استدار، قلبني، هاجمني، سدَّ، ثبّت...لاحقًا لن تقبل "حياة" بإهدار قيمتها كأنثى فيقودها "خليل البغل"، كما تنعته، إلى بيت والدها صارخًا: [**"لا أطلب سوى حقّي الشّرعيّ يا مرهج وابنتك تتمنَّع". ص152**]. يلجأ للشّرع، إلى القوامة، إلى أرضٍ تسيّج للذكورة قانونها وحقّ الرجل في حَرْثِ النساء أنّى يشاء، لذلك لن تستغرب "حياة" ردّة فعل أبيها: [**"لن يغرق أبي معي في وحل التفاصيل (...) كغابر عهده، استلّ حزامه من المسمار المقيم في الجدار ودوّى به على كلّ مكانٍ مُطالٍ من جلدي، لم أرفع يدي لأداري رجْمَ الحزام ولم أرفع عيني إلى عين أبي المارقة. ص153"**]. علامتان فحسبُ: الحزام المتوثّب والعين المارقة، أداتا السُّلطة في تأكيد السلطة ذاتها، في قسوة حضورها، ولذلك فهَذَا العِقَابُ الشّديدُ للتكاتف مع الزوج إنّما يحدثُ للحفاظِ على الحقّ الشّرعيّ، لصونِ الحقّ في "الحرْثِ" و"القوامة" وإهدار هويّة الأنوثةِ ككينونةٍ، ليحافظ الأب ذاته على سطوته وهو القيّم على هذا المجال مؤيّدًا وحامًا لكن الأدهى أن تُسهم "ذهبيّة": بهيمة البهيم في تغذية سلطة الذكورة ذاتها، فالرواية تحفل بخطابات "ذهبيّة" في الانتقام من بناتها، وهذا يكشف عن فداحة المساحة التي تغتصبها الذكورة في الأنساق الثقافيّة وتأثيرها في مجتمعاتنا تجاه النساء.

ولكنّ الرّواية في الوقت ذاته وعلى نحو مسؤولٍ جماليًّا تُساوقُ بين خطابين للرجل، خطابٍ مستمدٍّ من مستنقع الاستبداد بتقويضه وآخر يفتح كوّةً للأمل فيما يتعلّق بالموقف من "النساء" والسُّلطة ويتّسم بطابع ديموقراطيٍّ، وبذلك تفتح الروائيّة مساحةً من النأي عن الأفكار النسويّة المغالية في دعواتها لرجم كلّ ما يأتي من "الرجل".

ومن هنا تقدّم لنا رواية "لا ماء يرويها" في سياق معاكسٍ أحداثًا أليمةً تمرُّ بها النِّساء لكنّها لا تعدم أن تقدّم صورًا مغايرة لذكورةٍ أزاحت عنهجيّتها بعيدًا ورفضت سلطة الذكورة وسلطة السُّلطة ذاتها مثل صورة "سالم الأخوث"، المحامي فوزي وناصر...بل حتّى ممدوح في يقظته وهروبه إلى فرنسا يندرج في هذا المجال المعاكس.

III: سيمياء الأهواء

في مواجهة "الألم" وقسوة الذّكورة وفرض مفهوم "الحريم" كما في حالةِ "ذهبيّة" في المجتمع يفتحُ السَّردُ فسحةً في الصَّمتِ الذي يحكم قبضته على عالم الأنوثة بإحكامٍ. في هذه الفُسْحَةِ تهرقُ الفتاة، المرأة "حياة" أهواءها، جوّانيّتها، شغبها في "فضاء سوسيو ـ ثقافيّ" يقلّم أيَّ رغبةٍ للأنثى، كما لو أنَّ السّرد بتضاريسهِ هو الفضاءُ الوحيدُ الذي يحتضن الرَّغبة المحظورة، السَّرد الحلم بل الاحتلام، فضاء الجسد في حقيقته: [**"كلُّ بنات الصفّ ينتظرن مجلّة "سمر"، تشتريها أرجوان وتسرحُ المجلّةُ بيننا في الفرصة كقطّةٍ مدلّلةٍ، وتعيرني إيّاها إلى البيت لأتفرّد في خيمتي بـ" آلان ديلون" بطل المسلسل المصوّر على مساحة صفحاتٍ ستّ. هل وجهه يلمع أم ورق المجلّة الفاخر؟ هل جميع العيون الخضراء آسرةٌ كعينيه؟! يشيح بهما عن الممثّلة أمامه في الصورة، يغادر الورق ليعانقني فأعصر ثديي بيدي وأغيب في لذّتي الحارقة. ص 24"**]. تغدو العَلَاماتُ هُنَا في عُهْدةِ السِّيمياء لتغدو دوالًا تُجسِّدُ (أو تكشفُ) "الرَّغبة الممنوعة": المجلّة قطّةٌ مدلّلةٌ، عيون "آلان ديلون" الآسرة، ديلون المتخيّل، الحقيقيّ في لحظة اللذّة؛ ليقع فعلُ الاستمناء؛ فالعلامات تقتضي بَعْضُهَا بَعْضًا لتحلَّ محلَّ "الغائب/ القضيب/ المرغوب"، المحلوم به. هكذا في بنية سوسيو ـ ثقافيّة مسيّجة بالممنوع والمحظور لا يبقى سوى حلم اليقظة الذي يتهيكل من خلال

مجلّة مصوّرةٍ آنئذٍ لنشدان اللذّة المتفاقمة. لكنَّ المحلوم به يتكرّر في مشهدٍ آخر وتحديدًا في درس الكيمياء، فـ"حياة" تلكز زميلتها الذكيّة "نجوى": ["أنا أشفق على الأستاذ حسين. المسكين، شفتاه تذكّرانني بمؤخرة الدجاجة وهي تبيض، ليتني ألينهما بلساني!"، ص34]، ثمّ لا يفتأ أن يتمظهر في بنيةٍ استعاريّةٍ قائمة على المضاهاة بين الذكر والأنثى ["كان أستاذنا الأصيل يلقّمنا الكيمياء بطلاوةِ رغيف الخبز المغمّس بالسمن والسكّر. ص37"]، في الحالتين ثمّة رغبةٌ ممنوعةٌ جارفةٌ، في المشهدين ثمّة محلومٌ به يتجسّد في علامات مُسمطقة واقتضائيّة الدلالة (شفتاه، بلساني، الخبر، المغمّس، السمن والسُّكّر)، ثمّة برنامجٌ سرديٌّ على حافّة الإنجاز قبل حبّها لناصر، الحبّ الجرح، ستلتقي و"وديع" في مراهقتهما في غرفته، تسرد "حياة" عن سيمياء الأهواء- الفيض المصاحب: **[ما إنْ ملتُ عليه حتّى أغلق عينيه وضمّني بقوّةٍ (...) لزقت شفتاه بعنقي، سرى اللسعُ إلى عمقي، علا أنيني، انقصفت ركبتاي، وقعت على الأرض سكرى أو مشلولة أو نصف حيّة. صحوتُ قبل وديع، رأيته ممدّدًا لصقي، يده فوق يده، ويدي أسفل بطنه، يعلقُ بها سائل لزجٌ تفشّى على بنطاله المشدود الحزام. أفاق وديع ورآنا، بكى بحرقةِ طفلٍ آثم. ص 90، 91]**. هنا، تحطّم "حياة" التابوهات، تقوّضُ بنيةَ الثقافةِ الذُّكوريّةِ التي تسندُ للذكر روح المغامرة والمبادرة وتحيل الاستكانة والمفعوليّة إلى الأنثى، هذا العبثـ الفاعل بالبنية المتوارثة يتبدّى عبر علامات (ملتُ عليه، صحوتُ، يدي أسفل بطنه...الحديث عن السائل المنويّ) في حين يبدو "وديع" هو الموضوع والمفعول والمسجون للخجل (أغلق عينيه، يده فوق يدي، بنطاله المشدود الحزام، بكى كآثم)، وهكذا تقلب "حياة" الأدوار رأسًا على عقبٍ، لتكشفَ عن هشاشةِ الثقافةِ الذُّكورية التي تسيّج مجتمعاتنا الغارقة في أوهام الفحولة الفارغة.

على أنَّ الأهواء في شدّتِهَا وغلمتِهَا تفيضُ في حُبِّ "حياة" لناصر، تسحُّ في لغتها غزارةً، لنقرأ عن لقائهما: **[لا يمكن أن يكون ما أفعله سيّئًا. أبي يسهر خارج البيت، وتنعس أمّي وباكرًا تنام، وعفاف تغفو في موعدها الصّارم بعد مسلسل السهرة، وأنا أنسلُّ إلى غرفة الكرش في بيت ناصر. يلوح تحذير أمّي: "يتسلّى الشباب بكلّ البنات، ولا يتزوّجون إلّا التي (ما باسها تمّها غير أمّها.."، وأنسى وأتفتَّح على صدره وردةً جوريّةً، وأسخن وأنساح على الأرض كالهلام، كالفضّة الذائبة. وحرصًا على السلامة المستقبليّة، أصون ما تحت زنّاري طاهرًا بلا دنس. ص 52]**. تستندُ سيمياءُ الأهواءِ، هنا، إلى برنامجٍ سرديّ متكاملٍ بقواه الفاعلةِ والمنطقيّةِ من حيث إنشاء الأرضيّة المنطقيّة للقيام بمغامرة الحبّ "لا يمكن أن يكون ما أفعله سيّئًا"، وهذه العبارة تحيلنا إلى الناطقة بها، أي "رجاء"، فحين تسألُ "حياة" أختها إن كانَ الوقوف مع ناصر عيبًا، تردُّ بهذه العبارة، التي تؤسّسُ في الوقت ذاتهِ حجاجًا منطقيًّا لإنجاز اللقاء. وهكذا فالرَّغبة التي تنتظرُ التحقُّق مرهونة بغياب القوى المضادّة (الأب السّهران في الخارج، الأمّ والأخت عفاف النائمتين) وحضور القوى المساعدة (رجاء، غياب الأهل، الليل ذاته). ضمن إطار هذه البنية العامّة لفعل الوصال والحبّ والتفتُّح تزيح "حياة" وصايا الأمّ، الوصايا التي نسجتها الأنوثة المقموعة تحت تكالُب الثَّقافةِ الذّكوريّةِ وسيطرتها. لكنّها من جهةٍ أُخرى تُحَافِظُ على الوصيّة التي لا يمكن اختراقها "أصون ما تحت زنّاري" أو في موقع آخر ["السترةُ في صون نصفك التحتانيّ، تحت الزّنّار. تمتّعي ما شئتِ فوق حدود الزّنّار على أن تصوني ما تحته. ص 50"]، صيانةُ الغشاء، غشاءُ البكارة، علامةُ العذريّة في مجتمع ذكوريّ مَأْخُوذٌ بالافتراع المصاحب لعدّة نقاطٍ من الدمِ دلالةً على العذريّة والفحولة في الوقتِ نفسهِ! صون الغشاء حرصًا على المستقبل، على الزوّج القادم أو أنّ الاحتياز على زوج قادم مرهونٌ بصون الغشاء،

زوج لا يمكث إلّا بوجود غشاء ومهما كان الثمن. إنّه الزّوج ـ الغشاء!

لكنَّ هذا العشق سرعان ما يتبخّر ويختفي "ناصر" سنين طويلة من خلال الانتماء إلى إحدى المنظّمات الفلسطينيّة ويغدو الحبُّ جرحًا لا يلتئم: "... أمّكَ يا ناصر"، فهذه العبارة إذا تجاوزنا بعدها التداوليّ المبتذل، إنّما تعبّر عن خيبة العاشقة، عن استمرار العشق رغم اختفاء ناصر. وهي كذلك عبارة أطلقتها حياة عندما أنجبتِ ابنها الأوّل "سلطان" من خليل وكلّما تذكّرت حبّها الأسطوريَّ لناصر، ناصر الذي ظلّت المسافةُ بينه وبين اسمه جرحًا، صدعًا قائمًا، تمامًا كحياة التي ظلّ جسدها "في أرضٍ وقلبها في أرضٍ أخرى". سيعود "ناصر" إلى "السويداء"، إلى "مرج الكعوب" من تضاريس غموضه واختفاءاته، من مجاهيل ألمانيا، لبنان، تونس، رومانيا، سيلتقي العاشقان في مدينة نمامّة لكن من دون جدوى، فـ**"النقصان في الحبّ موتٌ آخر. ص248"**، الحبُّ رغبةٌ إلى الاكتمال لكنَّهُ لا يكتمل، إذ كان ثمّة "موعد" للرَّحيل معًا إلى الشام، بيروت، بوخارست حيث يقيم ناصر؛ لكنّ عاطفة "الأمومة" تنتصر على "الحبّ"، فالأمومة حبٌّ وأبعدُ:

["في حياتي كلّها لم أفعل شيئًا سوى أن أحبّك
خلّيني هنا قرب أولادي، وسأبقى أحبّك. ص254"].

الحبُّ لقاءٌ طيَّ الترقّب، طيَّ النقصان! لا حبَّ من دون فقدان وألم، فالحبُّ لا يكون ما لم يضربه النقصان ضفافه بقوّة ليصنع الهوّة، هوّة الغياب والألم؛ كأنَّ الحبَّ لا يحضر إلّا في التباعد وغياب طرفٍ عن الطرف الآخر، الحبُّ، تقول حياةٌ لناصر، هو أن تنأى لكي أحبَّك! هنا يَحْضُرُ عُنْوَانُ الرّوايةِ مرّةً أُخرى، بل يفرضُ حضوره على التأويل، ويضاعفُ من دلالاته، محقّقًا ذلك الالتزام أو "العهد" بينه وبين النّصّ. فالوحدة الدلالية **"ـها"** التي أشرنا إليها في**"لا ماء يرويها"** تحيلنا إلى "حياة" في هذا المقام، مقام النقصان

والصَّدع في الحبّ، ليغدو العنوانُ تحتَ طائلةِ الغيابِ الجَديدِ **"لا حبَّ يرويها"**، لا عشق يكسر الظمأ في قلب "حياة"! فـ"حياة" تبحثُ عن ذلك العشق المستحيل الذي لا يمكن القبض عليه فما أن يحضر حتّى يغيب... فلا ماء يروي أرض "السويداء" ولا حبّ يهبط بـ"حياة" إلى الامتلاء والركون والهدوء فثمّة انتظار مستحيل للماء والعشق.

IV: سحر اللغة

يظلُّ سِحْرُ اللغةِ بُعْدًا بُؤْرِيًّا في روايةِ نجاة عبد الصّمد **"لا ماء يرويها"**، بعدًا مستقطبًا للقراءة؛ لتفجير السِّحر، سحر الكلمة الشّعرية وهي تحيطُ بالقارئ، من دون أي إخلال بالعمليّة السَّرديّة بل تُضَاعِفُ من المتخيّل السّرديّ دلالةً وتدفعُ بلغة السّردِ ذاتها إلى "العناد" الذي أشار إليه رولان بارت، إذ لا يُمْكِنُ الكلامَ الشّفويَّ في حالتِهِ التّداوليّةِ أَنْ يتحمّلَ هذهِ الكثافةَ الباهظة، هذه العتمة. هذا فضلًا عن أنَّ هذه اللغةَ تمضي عميقًا لتضيءَ أبعادَ الخبرةِ الجماليّةِ لَدَى الأُنْثَى ـ السَّاردة في شؤونها: **[وما أزال أنتظرك، أُنادم وحدتي وأنتظركَ، أتشوّى بجمار الندم وأنتظركَ، كما انتظرت أمّي حسن الغريب أنتظرك، أُشيح الطرفَ عن أنَّ حظَّ البنت مثل حظّ أمّها وأنتظرك. ص12"]**. لا شكَّ في أنَّ الإيقاعَ الفاتنَ جرّاء تكرار الفعل **"أنتظرك"** مع الاستعارة المفاجئة **"أتشوّى بجمار الندم،..."** يُمركزان اهتمامَ القَارئ ويمنحان القراءةَ ذاتَها بُعْدًا تأمّليًّا، ليكفَّ السَّردُ عن كونه تلفُّظًا أَفقيًّا للعَلاماتِ فحسبُ، بل كَذَلِكَ فسحة نَظَرٍ في جَسَدِ الكلمةِ ذاتها حين يغدو للكلمةِ حضورُها الجماليُّ، ويصبحُ النصُّ في مساحاتٍ منه مفتوحًا على الغرابةِ والدّهشة والفيض الدّلاليّ واتّساع أمداء المتخيّل، على طيّات تعتري حركة الخطاب السّرديّ ليَتعَثّر القارئُ بها ويبقى هناك على ضفاف السّرد ـ الشعر: **["تقول: "عطشان!"، كلمةٌ واحدةٌ تنفرط حلوةً كحبّة رمّان، رمّان تشرين الذي أحبّ، رمّان صدري الذي على انتظار، رمّان الوعود الباذخة. ص 244. لو من يدي أسقيكَ كمشةَ ماءٍ مجبولٍ بتميمةٍ**

تبقيكَ قربي إلى الأبد. ص 244. قلتَ: "اللمس أصابع الحبّ". صار الفضاء حولنا كلّه أصابع. ص246"]. بهذا الاكتناز الجماليّ، بهذه الوعود تسبّب رواية **"لا ماء يرويها"** جُرْحًا في أفق القارئ، لتروي حكايةَ "بنتٍ"، بناتٍ، حكايةَ عشقٍ، سيرة "حياة"، فبيتٌ لا بنات فيه، لا سرد فيه؛ بيتٌ خراب!

ملاحظات الكاتبة نجاة عبد الصمد

شكرًا جزيلًا لإدارة المؤتمر، وشكرًا للأحبّاء الذين قدّموا مداخلات وأوراقًا حول روايتي. حقيقةً، أعتقد أنّ الروائيّ يقول ما يريد عادةً في كتابه، وبعد أن ينتهي من هذا الكتاب ويسلّمه إلى الناشر، لا يعود ينتمي إليه وحده، بل إلى كلّ مَن سيقرؤونه.

استمعت إلى كلّ ما قيل بكلّ حبّ، على اختلافه وتنوعه، فأيّ كتاب يثير الجدل واختلافًا في الآراء هو دليل على أنّ فيه شيئًا ما يثير المعاني والأسئلة والمحاكمة والابتكار، وهذه من أهمّ وظائف الأدب.

أتمنّى أن أكون إلى حدٍّ ما، أو على قدرٍ ما، وُفِّقتُ بما كتبت. **"لا ماء يرويها"**. في الحقيقة، هي الثانية بين رواياتي. قبلها كنت قد كتبت **"بلاد المنافي"**، وهي عن اغتراب رجالنا في محافظة السويداء عبر القرن العشرين حتّى هذا الوقت. كانت فرصتهم الأولى في تأمين موارد حياتهم أن يجدوا تأشيرة ليسافروا إلى أيّ دولة من أجل العمل، ولا يعودوا إلى السويداء إلّا في السنوات الأخيرة فقط ليدفنوا في بلادهم عندما يموتون.

عندما بدأت أكتب **"لا ماء يرويها"**، بدأ المشروع الروائيّ يتبلور في ذهني. منطقة السويداء، هذه المحافظة الصغيرة والفقيرة

في أقصى جنوب سورية، مهمَلةٌ ومهمّشة، وفيها من الغنى والثروات البشريّة ما يساوي أو يفوق مقدار عطش أهلها. لا ينزل عليها ما يكفي من مطر السماء، ولا تهتمّ الحكومة بسقايتها. هنا يتمازج فيها العطش المادّيّ والعطش المعنويّ.

هذه التوأمة بين العطش المادّيّ للماء والعطش المعنويّ للحبّ هي أساس مشكلات السويداء، التي لم تمت، بل على العكس، وكما قدّم المحاضرون في هذا المؤتمر تاريخًا وافيًا لهذه المنطقة، كانت السويداء من أبرز المساهمين في تشكيل الدولة السوريّة الوطنيّة وصناعتها. شاركت في البداية في الثورة السوريّة الكبرى العام 1925، وقدّمت ثلثي عدد الشهداء في سورية كلّها في هذه الثورة، في حين أنّ عدد الدروز في السويداء نسبةً إلى سكّان سورية لا يتجاوز 2% فقط، أي أنّ 2% من سكّان سورية قدّموا ثلثَي عدد الشهداء في سبيل تحرير سورية من الاستعمار الفرنسيّ.

قدم الدروز إلى جبل العرب مهاجرين من جبال لبنان، وجبال فلسطين، وجبال السمّاق قرب حلب. كانت أسباب هجرتهم إلى جبل العرب مختلفة، بسبب الحروب أو سنوات الجفاف أو ظلم الحكّام، وكذلك الاقتتال العائليّ فيما بينهم. بدأوا حياتهم فيه وساروا معه حتّى بناء الدولة الوطنيّة السوريّة، وإن ظلّت أجزاء من قلوبهم عالقةً عند جذورهم الأولى وأقاربهم الدروز الباقين في لبنان وفلسطين وحلب.

لكنّ الذي حدث أنّ سورية، تحت حكم الأسد، سعت إلى حصارهم، وطمس أيّ تنوّع حقيقيّ عن طريق عدم إشراكهم في إدارة الحكم، وحرمانهم من الرتب العالية والمؤثّرة في الجيش، وعدم تأمين لقمة العيش، بحيث يبقون على حافّة الجوع. ومع ذلك، قاوموا بالعلم، قاوموا بالفنون، بالموسيقى، بالرياضة، بالقصائد، بمعارض الرسم. لا يخلو بيتٌ في السويداء من شهادةٍ جامعيّة، ومن

مكتبة، ومن آلة موسيقيّة، أو من رياضيّ أو عازف أو فنّان في مختلف المجالات. هذه هي ثروتهم.

وعندما سقط حكم الأسد، وجاءت بعده سلطةٌ تكفيريّة لتحكم سورية، كان أوّل ما فعلته أنّها قرّرت تنفيذ مجازر، في الساحل السوريّ أوّلًا، وأكملتها لاحقًا في السويداء، ارتكبت بحقّهم مذابح إبادة جماعيّة أو تطهير عرقيّ، فقط لأنّهم دروز. وفي حين أنّنا، نحن أهل السويداء، دأبنا على ألّا نقدّم أنفسنا سوى كسوريّين ونطمس جزء هويّتنا الدينيّ، فإنّ ما حدث يدلّ على مدى انغلاق هذه الحكومة، وتحريضها لأبناء الطائفة السنيّة على الأقليات على أنّها عدوٌّ لا شريكٌ في الوطن، فأخذوا يدعون لإبادة هذه الأقليات بمن فيهم الدروز.

كانت مجازر تموز بحق الدروز أعمق أشكال الصدمة، هي الخذلان العميق بشركاء وطننا. وأنا كأديبة، وناشطة على الأرض، انشغلت في أيّام المذبحة بتوثيق ما حصل، جاهدتُ لأرفع صوتي حتّى إلى السماء، إلى جميع المنابر في العالم، بالدليل المكتوب والمصوّر ما حصل. بينما في الأدب، وفي الرواية تحديدًا، سأعود وأكتب بهدوءٍ ورويّة وموضوعيّة وصبر، فلا يكتمل الفنّ الروائيّ من دونها جميعًا.

فيما يخصّ حريّاتنا، نحن في الوقت الحاضر كلّنا صوت ونضال ميدانيّ وفكريّ من أجل أن نحافظ على مجتمعنا الدرزيّ في السويداء كمجتمع له هويّة خاصّة ومتفرّدة. وعندما تحكم بلدنا حكومة تنظر إلينا كمواطنين لا أقليّات وأكثريّة، سوف تجدنا في مكاننا الوطنيّ الذي يشهد تاريخنا عليه. وقد تعلّمتُ من المجازر أن أنتبه في الأدب الذي سأكتبه مستقبلًا إلى أنّ جميع أجزاء هويّاتنا مهمّة، بما فيها هويتنا الطائفيّة، وكلها ترفد نهر الإنسانيّة، وتبقى جزءًا من إرثها الجميل.

هذا ما سأشتغل عليه، وهو ما اشتغلتُ عليه حقيقةً في روايتي الأخيرة **"أيتام الجبال"**، التي استغرقت كتابتُها منّي سنين طويلة، قصدتُ فيها أن أخاطب الآخر، أيّ آخر من خارج مجتمع الدروز: إذا كنت تخاف منهم لأنّك تجهل طباعهم أو عباداتهم أو رموزهم، فتعالَ، أنا أفرد لك هذا المجتمع، تعال، واقرأ.

نحتاج إلى أن نقرأ لنعرف بعضنا بعضًا جيّدًا. وإلى حينه، لن نكفّ عن الكتابة والترجمة، وجميع أشكال الفنون الإبداعيّة، وسوف نظلّ نشتغل في أدبنا على أن يخرج مجتمعنا الدرزيّ من منظومة الذكورة والظلم في توزيع الإرث بين الذكور والإناث، وباقي المشكلات التي لم يتمّ حلّها حتّى الآن.

سوف نشتغل على جبهتين: واحدة في مخاطبة الآخر، وفرد الأيادي له، وتذكيره بأنّه ليس مخيّرًا في سلوكه تجاهنا، عليه أن يحترم أخلاق الإنسان في داخلنا، وكذلك نحن، نحرص على تطوير مجتمعنا. هذه هي الرسالة الأدبيّة التي أحرص على تقديمها في رواياتي بلغتي العربيّة، وأتمنّى أن يأتي يوم وتُقرأ باللغات الأجنبيّة الأخرى، وتقرّبنا كبشر بعضنا من بعض، أينما كنّا.

المراجع

"حسام تحسين بيك وحكايته مع زوجته السوفياتيّة نتالي" ". *Syria In*.ن.د.
https://web.archive.org/web/20200910194731/https://syria-in.com/?page=4&click=3&cat_id=30&id=8637
(تم الدخول: 15 نوفمبر 2025).

"حسام تحسين بيك.. عاشق نتالي". عنب بلدي. 2019/04/24.
https://www.enabbaladi.net/296052/%D8%AD%D8%B3%D8%A7%D9%85-%D8%AA%D8%AD%D8%B3%D9%8A%D9%86-%D8%A8%D9%8A%D9%83-%D8%B9%D8%A7%D8%B4%D9%82-%D9%86%D8%AA%D8%A7%D9%84%D9%8A/

"فنجان الصباح. الشاعر الغنائيّ (سعد صبحي السماويّ)."
https://www.youtube.com/watch?v=vResoyV3498

باختين، ميخائيل. شعريّة دوستويفسكي، جميل نصيف التكريتي (مترجمًا)، ط. بغداد ـ الدار البيضاء: دار الشؤون الثقافيّة ـ دار توبقال، 1986.

بارت، رولان. الكتّاب، المثقّفون، الأساتذة، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، مجلّة **فكر ونقد**، ع (13)، دار النشر المغربيّة، نوفمبر 1998، [نسخة إلكترونيّة غير مرقَّمة]

جينيت، جيرار، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، ترجمة: عبد الحقّ بلعابد، بيروت، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط1، 2008.

حسين، خالد. شؤون العلامات: من التشفير إلى التأويل، ط1، دمشق: دار التكوين، 2008.

سكاري، إلين. جسدٌ متألّم: صنع العالم وتفكيكه، حسام نايل (مترجمًا)، القاهرة: المركز القوميّ للترجمة، 2018.

عبد الصمد، نجاة. لا ماء يرويها. بيروت: دار منشورات ضفاف، 2017.

الغزّي، جبّار. برنامج سيرة من بلادي. https://www.youtube.com/watch?v=6rthlPDVvxo&t=13s

القرآن الكريم: سورة الأنبياء.

المرشد، أحمد. " ميحانة.. قصّة الحبّ العراقيّة الخالدة في طرب ما بين النهرين. صدى العرب، بتاريخ 28 يونيو 2019. https://www.sada-elarab.com/153085