الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف - بالمسيلة
كلية: الآداب واللغات

الرقم التسلسلي:...../.....

1- رقم التسجيل:M201535117066

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر:

تخصص: أدب حديث ومعاصر

بعنوا ن:

# ثنائية الصراع بين الأنوثة والذكورة في روايتي:
# عودة الروح لتوفيق الحكيم وكوابيس بيروت لغادة السمان

إعداد الطالبة:

- أميرة عماري

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

| اسم ولقب الاستاذ | الرتبة | الجامعة | الصفة |
|---|---|---|---|
| الطاهر لحواو | أستاذ محاضر ب | جامعة المسيلة | رئيسا |
| نور الدين سيليني | أستاذ تعليم عالي | جامعة المسيلة | مشرفا ومقررا |
| خالد شبلي | أستاذ محاضر ب | جامعة المسيلة | مناقشا |

السنة الجامعية : 1439-1440هـ/2019-2020

# شكر وعرفان:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، وبعد...

فإني أشكر الله تعالى على فضله حيث أتاح لي إنجاز هذا العمل بفضله، فله الحمد أولاً وآخراً.

ثم أشكر أولئك الأخيار الذين مدوا لي يد المساعدة، خلال هذه الفترة، وفي مقدمتهم أستاذي المشرف على الرسالة فضيلة الدكتورة "سيليني نور الدين"الذي لم يدّخر جهداً في مساعدتي، فقد كنت أجلس معه وأقرأ عليه ما أنجزت في بحثي، ولا يجد في ذلك حرجاً، وكان يحثني على البحث، ويرغبني فيه، ويقوي عزيمتي عليه فله من الله الأجر ومني كل تقدير حفظه الله ومتّعه بالصحة والعافية ونفع بعلومه.

كما أتقدم بالشكر للجنة المناقشة وعلى رأسهم رئيس اللجنةو الأستاذ المناقش تقبلوا مني فائق الشكر والاحترام.

# إهداء:

قال الله تعالى بعد بسم الله الرحمن الرحيم: أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَ عَلَى وَالِدَيَّ وَ أَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ ، صدق الله العظيم.

تتسابق العبارات ويتزاحم الكلام، ليقول لك شكرًا على موقفك الهمام يا أجمل إنسانة ربتني في طفولتي، ويا أرق أم ساعدتني لأحقق أمنيتي.

اسمحي لي أن آخذ فرصتي وأشكرك كثيرًا يا حبيبتي

أمي الحبيبة يا شمعة الكون

يا قمرًا باهرًا أنار الدرب من

عثراتي أنت النور الذي يضيء

حياتي، والنبع الذي أرتوي منه

حبًا وحنانًا، أحبك أمي

أبي العزيز، تعجز كلماتي عن شكرك وتقديرك على كل ما فعلته معي طوال حياتي

مهما قلت عن فضلك، ومهما ذكرت عبارا لشكرك، بالطبع لن أوفيك حقك

معروفك دائم، وخيرك لا زال قائم

شكرًا على وقوفك بجانبي

إلى سند البيت الذي أتكئ عليه بعد والدي الغالي على قلبي أخي "حمزة".

إلى من عليها أعتمد وبوجودها أكتسب قوةً ومحبةً أختي الحبيبة "مديحة".

إلى الوجوه المفعمة بالبراءة والحنان وبوجودهم أزهرت الأيام "ماريا وبلقيس".

الى صديقتي "سارة وجهينة".

إلى من عرفتهم وجمعتني بهم الحياة "شيماء ويسرى".

إلى كل من يحفظهم قلبي ونسيهم قلمي، إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة جهدي.

# مقدمة

**مقدمة:**

لقد خلق الله- سبحانه وتعالى- من كل شيء زوجين متباينين، وهذا التباين والاختلاف ولا اقول تناقض- هو ما يحقق التوازن في الحياة.

وتتواجد طاقة الأنوثة والذكورة-على حدٍ سواء-داخل كل إنسان، ولكن الذي يحدّد طبيعة الفرد هو التوزان، وأحياناً ما يحدث خلل في هذا التوازن، فتكون لدى بعض الرجال هرمونات الأنوثة آلية، أو العكس، قد تزيد هرمونات الذكورة عند بعض السيدات.

ولا يقصد بالأنوثة والذكورة معنى جنس الإناث أو جنس الذكور، بل نتحدث عن الأنوثة و الذكورة كطاقة يحملها الإنسان في نفسه، حتى وإن لم يعي ذلك، إن الإنسان بشكلٍ عام يحصل لطاقتين بطريقة فطرية، وكوننا منقسمين بين إناث وذكوراً لا يُلغي وجود طاقتين متكاملتين لا متناقضتين في الجسم الواحد، نحن نتشارك التكوين نفسه، بتركيبتين مختلفتين في النسب هذه القناعة وحدها هي الحجر الأساس لإعادة بلورة المفاهيم بطريقة صحيحة والاستفادة من قوة الاثنين معاً لتحقيق التوازن.

ومن هذا المنظور قمت بدراسة ثنائية الأنوثة والذكورة في الفكر العربي دراسة في ضوء النقد الثقافي، فجاءت دراستي بعنوان "**ثنائية الصراع بين الأنوثة والذكورة في روايتي: عودة الروح لـ: توفيق الحكيم، وكوابيس بيروت لـ: غادة السمان**".

ويرجع اهتمامي بهذا الموضوع كونه يسلط الضوء على تبيين طبيعة العلاقة الموجودة بين الرجل والمرأة وما الخلفيات التي أدت إلى نشوب هذا الصراع بين الثنائيين (الأنوثة/ الذكورة) من خلال دراسة روايتين عربيتين إحداهما بقلم الرجل في "**عودة الروح**" **لـ: توفيق الحكيم**، والأخرى بقلم المرأة في "**كوابيس بيروت**" **لـ: غادة السمان**.

وانطلقت في دراستي لهذه الثنائية **(الصراع بين الأنوثة والذكورة)** من إشكالية مفادها:

- ما مفهوم الأنوثة والذكورة من ناحية اللغة والاصطلاح؟
- ما هي آليات إنتاج الذكورة والأنوثة؟

- وما الأدوار والاستنتاجات الاجتماعية المقسمة بين كلا الجنسين؟

هذه الأسئلة وغيرها هي ما سأحاول الإجابة عنها في هذا البحث، وقد بنيت خطتي بمقدمة ومدخل وفصلين أحدهما نظري والآخر تطبيقي وخاتمة، تطرقت في المدخل إلى تمهيد عن الموضوع الذي تناولته وعر ّ فت الأنوثة والذكورة، عنوان الفصل الأول: إيديولوجية الذكورة والأنوثة في الفكر العربي، اعتمدت في هذا الفصل على دراسة آليات إنتاج الذكورة والأنوثة من ناحية.

**1- اللغة: الخصائص الصوتية والنطقية**

**الخصائص النحوية والصرفية.**

**الخصائص الدلالية.**

**الخصائص الأسلوبية.**

**على المستوى المعجمي.**

**السلوك اللغوي غير اللفظي للجنسين.**

**2- خارج اللغة: من ناحية الثقافة:**الثقافة سيدت الذكرة وجعلته سيد ًا في المقابل همشت الأنثى وجعلتها تابعة.

- **الأدوار والاستنتاجات الاجتماعية لكلا الجنسين.**

أما الفصل الثاني فعنونته بـ: ثنائية الصراع بين المرأة والرجل في روايتي: عودة الروح لـ: توفيق الحكيم، وكوابيس بيروت لـ: غادة السمان. اعتمدت في هذا الفصل على تبيين طبيعة العلاقة بين المرأة والرجل في ظل الصراع المبني على التمسك بالعادات والتقاليد والثقافة السائدة في المجتمع وبين محاولة كل منهما إثبات الذات ونفي الآخر. وقد قمت بتقسيم هذا الفصل إلى تسعة عناصر فرعية هي:

- هندسة المعنى في الرواية.
- صراع القمم عند غادة السمان.
- الصراع من أجل بقاء كليهما.

- الرجل والمرأة ضحية الأنظمة الاجتماعية.
- دراسة المكان والزمان، الشخصيات.
- اللغة والسرد.

وأنهيت بحثي هذا بخاتمة تضمنت أهم الاستنتاجات- أما المنهج الذي اعتمدته في دراستي فهو المنهج الوصفي التحليلي، كما اعتمدت في دراستي لهذا البحث على مجموعة من المصادر والمراجع أذكر أهمها: عيسى برهومة، اللغة والجنس حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة، مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، عبد الله محمد الغذامي، ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)، نوال السعداوي، الوجه العاري للمرأة العربية.

ومن الصعوبات التي واجهتي في هذا البحث عدم التحاقي بالمكتبة الجامعية فترةً من الزمن نتيجة الظروف التي شهدها العالم (انتشار الوباء) نسأل الله أن يرفعه عنا، وبالتالي يمكن أن يؤدي هذا إلى نقص بعض المراجع، كذلك تشعب موضوع الذكورة والأنوثة، حيث يعد من أكثر القضايا الشائكة التي يطرق الأدب بابها.

وفي الأخير، أتوجه بخالص الشكر والامتنان لأستاذي المشرف "**سليني نور الدين**" الذي كان نعم المعين لي وأنار لي درب البحث بإرشاداته وتوجيهاته، كما أتقدم بفائق الشكر والتقدير لأساتذتي المناقشين، أستاذي رئيس اللجنة والأستاذ المناقش

# تمهيد

**تمهيد:**

تعتبر الذكورة والأنوثة خاصيتين مختلفتين وهما الأساس الطبيعي للتكوين البشري الإنساني، فالرجل ذكر المرأة أنثى لكل منهما شكل وميل وسلوك يميزه عن الآخر بدرجات متفاوتة، فينحصر معنى الأنوثة في تمثل كل معاني الضعف والنقص والحاجة كما ينظر إليها المجتمع، وبالتالي تفضيل الذكر عليها والذي يعد الركيزة الأساسية في المجتمع.

"فالذكورة والأنوثة مشكلة قديمة تعود إلى ما قبل الإسلام، حيث صور القرآن الكريم هذه المشكلة أروع تصوير، فقال سبحانه وتعالى في سورة النحل:**وإذا بشر أحدهم بأنثى ظل وجهه مسودا وهو كظيم(58) يتوارى من القوم من سوء ما بشر به أيمسكه على هون أم يدسه في التراب ألا ساء ما يحكمون**(59)" النحل 58-59[1].

وطالما كان الرجل هو الركيزة الأساسية في المجتمع ثم تليه الأنثى "فالمجتمعات بشكل عام تفضل الولد الذكر على البنت الأنثى، لأن البنت تجلب العار والفقر لأهلها ولذلك يحاولون التخلص منها.

وهناك مجموعة من العوامل الاجتماعية والثقافية والتربوية، هي التي تحدد أنوثة المرأة أو ذكورة الرجل وقد اتضح للعلماء أن أول وأهم عامل يحدد إحساس الشخص بكونه ذكر أو أنثى هو نظرة الأسرة، ومن حوله إليه كذكر أو أنثى، ووضح لهم من البحوث العلمية أن الولد أو البنت رغم سلامة الأعضاء التناسلية كلها "بيولوجيا وفسيولوجيا" يتغير إحساسها بالذكورة أو الأنوثة حسب نظرة الأسرة، وقد يكتسب الولد صفات أنثوية لأن أسرته تنظر إليه كأنثى وليس كذكر، وقد تكتسب البنت صفات ذكورية لأن أسرتها تنظر إليها كذكر وليس كأنثى"[2].

---

[1]- وائل علي فالح الصمادي، صورة المرأة في روايات سحر خليفة، دروب للنشر والتوزيع، ط،ع2010، ص55.

[2]- المرجع نفسه، ص55.

# الفصل الأول

## أيديولوجية الذكورة والأنوثة في الفكر العربي

1- تحديد مفاهيم

2- آليات انتاج الذكورة والأنوثة

3- تقسيم الأدوار لكلا الجنسين

**1- تحديد مفاهيم:**

**أ- مفهوم الذكورة لغة واصطلاحا:**

- **لغة:** استعملتلفظة الذكورة في المعالم العربية بدلالات وافرة، و جاء في لسان العرب التذكير خلاف التأنيث، والذكر خلاف الأنثى، وجمع ذكور ذكورة وذكارو ذكارة وذكرات وذكرة، وقال كراع: ليس في الكلام فعل بكسر على فعول وفعلان إلا الذكر[1].

عرفه كذلك "عصام نور الدين" في معجمه: الذكر خلاف التأنيث، عضو التناسل منه من حديد أيبسه و أشده وأجوده.

- يقال: رجل ذكر: قوي شجاع، وقول ذكر صلب متين، وشعر ذكر: فحل[2].
- الذكورة: مجموع الصفات الخاصة بجنس الذكورة خلاف الأنوثة[3].

نستنتج من التعريفات اللغوية السابقة أن الذكر خلاف الأنثى، إذ هو يتصف بالشدة والصعوبة وينحواإلى فرض الهيمنة والسلطة وإبراز الذات.

- **اصطلاحا:**

لقد تعددت تعريفات الذكورة من الناحية الاصطلاحية، فنجد عبد الله الغذامي يرى بأن التذكير هو الأصل وهو الأكثر، ولن يكون التذكير أصلا إلا إذا صار التأنيث فرعا"[4].

وتعرف سارة جميل الذكورة mascnlinity بأنها مجموعة الخصائص المميزة للر جال، تستند إلى الحتمية البيولوجية البسيطة وتؤكد على الاختلافات البيولوجية الجوهرية بين الجنسين[5].

---

[1]- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، مج1، ج6، ط1، بيروت- لبنان، ص1508.

[2]- عصام نورد الدين، معجم نور الدين الوسيط، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت- لبنان، 2005، ص313.

[3]- المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق- بيروت، 2001، ص510.

[4]- عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت- لبنان، ط3، 2006، ص22.

[5]-سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، دراسات ومعجم نقدي، تر، أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافية، ط1، ص404.

ونجد أن الرجل يملك عالمه الخاص، فهو جسد وعقل وحركة وفعل، وهو كائن مستقل وذات خاصة، وتكون الصفات والنعوت في الذكورة أنواعا وأصنافا، والذكورة بهذا تقوم على النوع والتعدد، الفعل فيها تسبب وذاتي واحتمالي[1].

من خلال التعريفات الاصطلاحية السابقة نستنتج بأن الذكورة لفظ عام يطلق على مجموع السلوكيات والأفكار والقوانين التي من شأنها سيطرة الذكور في مجتمع ما على الإناث، وكذلك يشير إلى التقيد بالسمات والخصائص النمطية للرجال.

**ب-مفهوم الأنوثة:**

- **لغة:** تحمل الأنثى في أصلها اللغوي معاني متنوعة منها ما جاء في لسان العرب لابن منظور: الأنثى خلاف الذكر من كل شيء، والجمع إناث، وأنث، جمع إناث كحمار وحمر، وفي التنزيل العزيز "**إن يدعون من دونه إلا إناثا**"[2].

وجاء في معجم الوسيط: الأنثى خلاف الذكر منكل شيء وامرأة أنثى كاملة الأنوثة، جمع إناث وأناثي[3] والأنوثة كذلك الصفات التي تتميز بها المرأة (هذه المرأة تنقصها الأنوثة) "[4].

نستنتج من خلال التعريفات اللغوية أن الأنوثة تعني الانتماء إلى الجنس المؤنث الذي ينحصر في الغالب في شكلين شدة الخصوبة والقدرة على الإنجاب.

- **اصطلاحا:**

لقد اختلفت آراء النقاد والمفكرين والفلاسفة في تحديد مفهوم الأنوثة من الناحية الاصطلاحية، فنجد عبد الله الغذامي يعرفها: "التأنيث هو مجموعة صفات وحالات، إذ

---

[1]- عبد الله محمد الغذامي، ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1988، ص77-78.

[2]- ابن منظور، المصدر السابق، ص168.

[3]- المصدر نفسه.

[4]- المنجد في اللغة العربية المعاصرة، المصدر السابق، ص46.

تمثلها الجسد النسوي فهو مؤنث، وا ٍلا فهو خارج الأنوثة، ومن هنا يكون التأنيث مفهوما ثقافيا وتصورا ذهنيا وليس قيمة طبيعية جوهرية"[1].

أما سارة جامبل فتعرف الأنوثة بأنها: "مجموعة من القواعد التي تحكم سلوك المرأة ومظهرها وغاية القصد منها جعل المرأة تتمثل لتصورات الرجل عند الجاذبية الجنسية المثالية"[2].

نجد كذلك أن الأنوثة حالة ثقافية تضافرت عوامل عدة في مراحل تاريخية لإخراجها من طبيعتها البيولوجية المعروفة، وحشرها في طبيعتها، الثقافية العلوية أو الدونية[3].

من خلال التعاريف الاصطلاحية التي تطرقنا إليها نستنتج بان الأنوثة لا تقتصر على المظهر الخارجي فقط، بل هي فطرة وطباع خاصة بالمرأة وهي مكمن الاستقرار والعاطفة.

وبعبارة أخرى هي إحساس داخلي بالجمال والجاذبية، وكذلك هي رضى المرأة عن شكلها وجسدها وكل مواهبها خالقها.

**المطلب 2: آليات إنتاج الذكورة والأنوثة**

**تمهيد:**

اللغة هي قدر الإنسان وعالمه الذي يعيش، وأينما ارتسمت حدود اللغة تكون حدود الإنسان ففي اللغة تكون ثقافة الإنسان وفيما يكون انتماؤه، وفيما يكون وطنه وشخصيته، فثقافة كل مجتمع مبثوثة في لغته، في نظامها النحوي، الصرفي والمعجمي.. ومن خلالها نبصر العالم وفق تنظيمات وأنظمة ودلالات، تجسد في الحقيقة رؤيتنا لحقوقنا داخل اللغة.

و هنا نشأ صراع اللغة بين مذكر (الذكر)، والمؤنث (الأنثى)، وكان مسرح الصراع هو اللغة وتغييب صوت المرأة عن الصيغ التي كتبت بها العلوم اللغوية مقابل طغيان

---

[1]- عبد الله محمد الغذامي، المرجع السابق، ص57.

[2]- سارة جاميل، المرجع السابق، ص337.

[3]- نور الهدى مباركية، ثنائية الذكورة والأنوثة عند جورج طرابيشي، دراسة في نقد النقد، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل.م.د في اللسانيات وتحليل الخطاب، ، 2018-2019، ص29.

واضح للصوت الذكوري. وليست غايتنا هنا أن نحصي عدد الألفاظ المؤنثة وعدد الألفاظ المذكرة لنعرف من الأكثر نفوذا في اللغة، بل مرادنا هو دراسة آليات انتاج الذكورة والأنوثة من ناحية اللغة والثقافة وتقسيم الأدوار لكل من الجنسين المرأة والرجل.

**أ- من ناحية اللغة:**

**الخصائص الصوتية والنطقية:**

يقف الباحث عيسى برهومة في السلوك اللغوي للجنسين على جملة من السمات الصوتية والنطقية تميز الرجال من النساء منها:

- الإناث يستعملن أنماطا من التنغيم/ تنغيم الجملة تزيد عما يستعمله الذكور، ويلف تنغيم المرأة غلالة من العاطفة واللين، لذا تبدو أصوات الإناث أكثر موسيقيةإ يضاحا من أصوات الذكور.

- النساء يتكلمن بطبقة صوتية عالية ورفيعة تتشابه مع الطبقة الصوتية عند الأطفال فالنساء والأطفال أحد أصواتا من الرجال، لأن الوترين الصوتيين للأطفال والنساء أقصر وأقل ضخامة، ويؤدي هذا إلى زيادة في سرعتهما وعدد ذبذباتهما في الثانية.

تستخدم المرأة النبضة الخافضة لأنها بلا قوة، وبالتالي أكثر ضعفا، وتظهر عن طريق سؤالها ومقاطعتها وتظهر طلاقة أكثر من الرجل[1].

ويتبين لنا، من هذا الاستخدام الصوتي الغير مقصود والغريزي المتحدث بإمكانه أن يزيد من فرص صاحبه في الاقتراب مع المستمع من الجنس المقابل.

كما أن هذه التغيرات الحاصلة في النغمة، والتي قد تفضح الإنجاب الجنسي الداخلي للمتحدث اتجاه المستمع، أو على الأقل تظهر إدراك المتحدث لانجذاب المستمع له، حيث أن ليس مهم ما يقوله الشخص بل تكمن الأهمية في طريقة وكيفية قوله.

والمثير للاهتمام أنه لوحظ عندما تعتقد الأنثى أنها تتواصل مع فرد جذاب وجميل من نفس الجنس فإنها تقوم بالتغيير من نغمة صوتها بالتشديد على نبرة كلامها، ورغم عدم

[1]- عيسى برهومة، اللغة والجنس حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002، ص121، 122.

وضوح السبب تماما إلا أنه يعتقد أن النساء يحاولن بذلك استهداف الذكور المرغوب بهم عن طريق منافسة الإناث الأخريات بتشديد نبرة أصواتهن.

**اللغة الأنثوية الحميمة:** هل تختلف لغة المرأة عن لغة الرجل بلاغيا؟ بمعنى هل لغة الرجل أبلغ وأقوى من لغة المرأة التي قد تتصف بالثرثرة والضعف والتفاهة حد تعبير بعضهم؟! أم أن لغتها هي الأقدر على توصيف الأشياء ومن ثم الابتعاد عن الشاعرية أو الخطابية أو الشكلانية الذكورية؟

وهل لغة المرأة هي لغة الفجوات أو المسكوت عنه أو الهامش الذي لا تسلط عليه الأضواء في الوعي الذكوري؟ وللإجابة عن هذه التساؤلات نعد اللغة أهم إشكالية بإمكانها أن تفضي بنا إلى الحديث عن كتابة تسوية مختلفة عن الكتابة الذكورية، فاللغة ما تحمله من دلالات وا يحاءات هي حد فاصل وحقيقي، ومعنى ذلك أن اللغة النسوية ينبغي أن تكون لغة جديدة ومغايرة تعبر عن امرأة جديدة، لم تكن ظاهرة أو واضحة قبل مطلع القرن العشرين، هذه المرأة التي تحددت هويتها من خلال لغتنا التي اتصفت بصفات عديدة، كما ترى فاطمة الحسن التي قرأت تاريخ تجارب الروائيات العربيات من غادة السمان إلى أحلام مستغانمي، فوجدت لديهن بلاغة أنثوية غير موجودة في كتابة المجتمع، دون أن تغفل دور الرجال في الكتابة النسوية وهذه البلاغة الأنثوية من الناحية السردية كما حددتها فاطمة الحسن هي:

- اتصاف اللغة بالنعومة والرقة واللين.
- امتلائها بتجربة الحب المصاحبة للتجربة الأنثوية.
- نهج لغوي يجمع بين الشعر والنثر إلى حد البوح واللغة الهامسة الشبقية، مما يجسد شهوة المرأة وقوتها مضافا إليهما جرأتها وا قدامها، وصورتها (أي صورة غادة السمان) كنجمة سيميائية بباروكتها وبمكياجها الصارخ وبنظرة اللبؤة التي اشتهرت بها نجمات الإغراء[1].

[1]- حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والابداع، إربد، الأردن، ط1، 2008، ص168-169

بمعنى أن المرأة عندما تتحدث تستخدم لغة العاطفة في كلامها، وعندما تتكلم المرأة فهي تطلق أحكاما عامة شمولية ولا تقصدها لذاتها إنما تبالغ في التعبير عن شعورها أو ما يزعجها، بخلاف الرجل فإنه عندما يتكلم يختار كلماته بدقة وواقعية، فكل كلمة ينطقها يقصدها ويعنيها بذاتها لذلك كلامه مرتبا ومتسلسلا ومنطقيا.

**الخصائص النحوية والصرفية:**

فالصغة الصرفية والوظيفة النحوية تتضافران لتحقيق معرفة حدود الكلمة المستعملة أو الجملة بدقة لكلا الجنسين (الذكر والأنثى) وأوجه التفاوت بينهما مثلا:

- تستخدم المرأة الأسماء أكثر ما تستخدم الأفعال، فهي تميل إلى استخدام الأحداث ذات المستند الوصفي، فيما يميل الذكور إلى استخدام الأفعال بكثرة.
- "ويعلل بعض الدارسين أن التفاوت في استخدام الأفعال والأسماء مآله إلى طبيعة الجنس، فالتعبير بالأحداث يفضي إلى سيطرة فاعلة، أما التعبير بالأسماء فيعني قبولا والتزاما".
- وينسحب ذلك على استخدام المرأة للأفعال اللازمة والسكونية، في حين يميل الرجل إلى الأفعال المتعدية المتضمنة حركة ونشاطا، لأن الرجل ينحو إلى الفعل والسيطرة.
- تستخدم المرأة جمل التعجب، والجمل الاعتراضية، والأدوات والحروف أكثر من الرجل فيشيع في حديث المرأة استخدام: حقا، صدقا، فعلا، ما أروعه، ما أجملها (ما أفضعها)..."[1].

ثم إنه إذا أردنا أن تعطي التأنيث بمعناه النحوي الصرفي دلالة على ما هو يفيد التصغير التحبيبي أو التعبيري كما هو معروف، ولكنه كذلك يفيد التعظيم أو إضفاء القيمة، رجل/رجال، بيت/بيوت.

[1]- عيسى برهومة، اللغة والجنس، حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة، ص128.

النساء أكثر استخداما للجمل المفتوحة غير المكتملة والمترددة وغير المحددة، فهن يقفزن من جملة إلى أخرى دون وضع نهاية لجملهن، لذا يتسم كلام المرأة بالتنوع وتراسل الأفكار، أكثر من حديث الرجل الذي يميل إلى التحديد والتكثيف وحصر الموضوعات.

وترى لاكوف Lakof أن كلام المرأة يبدو أكثر تأدبا من كلام الرجل، وأحد معالم التأدب في الكلام ترك النقاش مفتوحا، وعدم فرض الرأي والفكرة.

وثمة تعليل آخر أن الجمل المفتوحة نتاج القلق والاضطراب وعدم الثقة لدى المرأة[1].

ويذهب نصر حامد أبو زيد إلى عمق بنية اللغة العربية دائما باحثا ومنقبا في إيديولوجيا اللغة، مستعرضا إصرار اللغة على التفرقة بين الاسم العربي والاسم الأعجمي بعلامة التنوين أو "التصريف" التي تلحق آخر الأسماء العربية "وهو تمييز يجعل من الاسم العربي المؤنث مساويا للاسم الأعجمي من حيث القيمة التصينفية".

فبالإضافة إلى تاء التأنيث التي تميز بين المذكر والمؤنث على مستوى البنية الصرفية، يمنع "التنوين" عن اسم العلم المؤنث كما يمنع عن اسم العلم الأعجمي سواء بسواء[2].

يظهر استبداد ضمير الرجل المذكر وانعدام ضمير المرأة المؤنث في علم النحو، حيث اعتبر النحاة الرجال ضمير المرأة المؤنث على أنه فرع وتابع ثانوي.

التذكير هو الأصل ولهذا استغنى الاسم المذكر عن علامة تدل على التذكير، بخلاف التأنيث الذي هو فرع يحتاج إلى زيادة.

الأصل في الأسماء التذكير والمذكر الحقيقي يدل على ذكر من البشر أو الحيوان مثل: رجل أسد، وهناك مسميات أخرى وردت ألفاظها مذكرة في الاستعمال اللغوي مثل: كتاب/ بحر/ جبل.

---

[1]-عيسى برهومة، المرجع السابق، ص129، 130.

[2]- فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف مقاربة للأنساق الثقافية، منشورات دار الأمان، ص19.

كذلك يرى نصر حامد بأن التذكير هو أصل الفاعل والمؤنث فرع لا فاعلية له "ويحكم هذه الفاعلية للمذكر من حيث هو الأصل، تصر اللغة العربية على أن يعامل الجمع اللغوي معاملة الجمع المذكر حتى ولو كان المشار إليه بالصيغة جمعا من النساء يشترط أن يكون بين الجمع رجل واحد، هكذا يلقي وجود رجل واحد مجتمعا من النساء فيشار إليه بصغة المذكر لا بصيغة جمع المؤنث".

ونضيف إلى هذا أيضا بعض الدلالات التي توحي بها كلمات من قبيل ما أشار إليه نصر حامد بالصفحة (30) عن حديثه عن "التنوين" فكلمة: محمد وعلي وغيرها إذا كان التنوين يلحق الاسم العربي في آخره على مستوى النطق لا الكتابة، فإن ذلك لا يمنع من إعطاء صفة الكثافة والجمع لهذا الاسم، بحيث إذا نطقنا اسم علي أو محمد فإن البنية الذهنية تلتقطها على الصيغة التالية، عليون ومحمدون، فيصبح اسم الفرد المذكر يدل على الجماعة/ التعدد.

وهكذا ينظر نصر حمد إلى الخطاب العربي السائد حول المرأة كخطاب يغيب فيه التفاعل الحقيقي بين الذكر والأنثى على حساب هيمنة الذكر[1].

وهنا تحضر فكرة الأصل والفرع في الكثير من المسائل النحوية خاصة قضية التذكير والتأنيث، فالنحاة يجمعون أن المذكر أصل والمؤنث فرع عليه، فالمذكر اسم ليس فيه علامة التأنيث لا لفظا ولا تقديرا، ونظرا لكونه مذكر فإنه لا يحتاج إلى علامة تزاد على صيغته لتدل على تذكيرها بل يعرف بالمعنى ومضمون الكلام والضمير العائد عليه، وأما المؤنث فيحتاج إلى علامة تأنيث لفظية ظاهرة أو مقدرة تزاد على صيغته لتدل على تأنيثها.

**الخصائص الدلالية:**

[1]- فاطمة كدو، المرجع السابق، ص20.

ترتبط باللغة التي هي وسيلة للتواصل وهي مرآة للمجتمع، حيث أن تطور الحياة يؤثر بشكل كبير على تطور اللغة أيضا كل من الرجل والمرأة وتتجلى هذه الخصائص في النقاط التالية:

- تنهج المرأة في سلوكها اللغوي سبلا تمنحها الاحترام والتقدير، لذا نميل إلى إتباع العرف اللغوي والاجتماعي، أما الرجل فهو أكثر خروجا على القار، وأقل التزاما بالمسطورات الاجتماعية، فالمجتمع يفرض على الرجل والمرأة أدوارا اجتماعية بأعيانها، ويتوقع منهما أن يسلكا طريقا مرسوما يختلف عن الآخر، ويمكن القول أن هذه اللغة تعكس الحقيقة الاجتماعية ذاتها، فحديث أو (كلام) الرجل والمرأة لا يختلفان وحسب، بل أن كلام المرأة أفضل اجتماعيا من لغة الرجل وهذا يعكس الحقيقة الاجتماعية التي تنتظر من المرأة سلوكا اجتماعيا أرقى من الرجل يتسق ودورها المرسوم.

يحرص الرجل حين يخاطب المرأة على انتقاء الكلمات التي تصطبغ بدلالة الاحترام ومراعاة كرامة المرأة، لذا يتجنب الألفاظ غير اللائقة أو تلك التراكيب التي تحمل تفسيرات متعددة.

تتفوق المرأة على الرجل في وصف الحالة فالرجل والمرأة قد ينظران إلى حائط له ظلال زهري، فيصفه الرجل بأنهأحمر فاتح، أما المرأة فتصفه بأنه بنفسجي زاهٍ [1].

والمسؤول عن هذا هو تأثير البنية الاجتماعية التي يولد فيها الأطفال ويعيشون ضمنها على ثقافتهم ولغتهم وطريقة تفكيرهم إضافة إلى تأثيرها على سلوكهم، إذا أن تصرفاتهم وتصوراتهم لما حولهم تكون منعكسة عن البيئة التي يعيشون فيها وهذا ما يؤدي إلى الاختلافات بين أدمغة الرجال والنساء وفي طريقة كلامهم.

تميل المرأة إلى الألفاظ السهلة واللينة المأخذ، أما الرجل فسرب ألفاظا صعبة ومعقدة، وقد يعود ذلك إلى أن المرأة تبتغي التأثير والتواصل مع المخاطبين والمخاطبات، أما الرجل فهو يميل إلى استعراض معارفهوا إبداء تفوقه.

---

[1]- عيسى برهومة، المرجع السابق، ص130-131.

يتحدث بعض الرجال في كلامهم غير الرسمي عن الموضوعات المجردة والتقنية والرياضية وعن أعماله ومشروعاته، وتفضل بعض النساء التحدث عن العائلة والأصدقاء والصديقات، والأمور البيتية وبعض الطقوس الاجتماعية[1].

**الخصائص الأسلوبية:**

الأسلوب هو جمة الصيغ والأساليب التعبيرية التي تعكس دلالات نفسية وفكرية المتكلم سواء كان ذكر أم أنثى والذي قد يجعل من اللغة ستار لاضفاء ما يبطنه من مشاعر وطباع، وتتمثل فيما يلي:

- تستخدم المرأة في لفتها جملا قصيرة، وأقل تعقيدا، ويميل الرجل إلى الجمل الطويلة التي تنطوي على التعقيد والتجريد والافتراض، ليتمكن من السيطرة على الكلام ولفت الأنظار.

- وتعزو فيرجيتا (F.woolf) الجمل البسيطة لدى المرأة إلى أن شكل الجملة لا يناسب المرأة، لأن الجمل من صنع الرجال، وهي جمل ثقيلة جدا، متشدقة لا تصلح لاستخدام المرأة.

يغلب على أسلوب المرأة التكرار والمؤكدات والمكثفات، وتقلل من الحلف والمزاح والكلمات العدائية، ولديها استعداد لتغيير أقوالها والتراجع عن كلامها، لذا تبدو المرأة في حديثها متواضعة وليست متطفلة، ولا ترغب في أن تستأثر بالحديث.

أما الرجل فيميل إلى التكثيف والتنافس، وينحو إلى اللغة الشارحة إذا كان يخاطب أنثى، ولكنه لا يصبر على الاستماع لشروح الأنثى لأنه يعد شرحها ثرثرة ولغوا[2].

بمعنى أن أسلوب كل من المرأة والرجل عبارة عن طريقة في الصياغة والتعبير مما يجعل في النهاية لكل شخصية ذات سمات وملامح متميزة عن الآخر.

تنفرد المرأة بعبارات خاصة بها لا يستخدمها الرجل نحو:يا ور دتي، يا ويلتي، يا مصيبتي... وهذه الأساليب تضفي على حديث المرأة حميمية وتضامنا.

---

[1]- عيسى برهومة، المرجع السابق، ص131-132.

[2]- عيسى برهومة، المرجع السابق، ص133-134.

تكثر المرأة من أساليب التأدب والاعتذار، فهي تحترم مستمعيها، وتصغي إلى أقوالهم باهتمام، وتقلل من المقاطعة أو تسفيه الآراء، وتظهر اندماجا أكثر مع متحدثيها.

أجرى غاس وفارونيس(GASS AND VARONIS) دراسة لمعاينة الحوار بين الجنسين، اختار الباحثين لدراستهما عشرين يابانيا يتعلمون الانجليزية، وزع الطلاب في أزاج متقابلة (ذكر/ أنثى) .. خلصت الدراسة إلى: أن الذكور والإناث يستخدمون الحوار والنقاش بطريقة مختلفة، فالذكور ينتهزون الفرصة لينتجوا قدرا أكبر من المخرجات الشاملة، فيما تستخدم النساء الحوار للحصول على القدر الأكبر من المدخلات الشاملة[1].

أي أن الحوار بالنسبة للمرأة هو عبارة عن اتصال ودي ومحاولة لتهيئة جو ملؤه المحبة والوئام، لذلك تلجأ لإقامة العلاقات الاجتماعية، أما بالنسبة للرجل فهو لا يتكلم إلا لتحقيق هدف معين كالاستفسار عن أمور معينة، أو لتكوين علاقة، ويستمع لجمع المعلومات أو الحصول على حل لمشاكله.

تبدو المرأة في حديثها الرسمي أكثر ترددا من الرجل، وقد أجريت دراسة للبحث في التردد في كلام المرأة والرجل، صدرت هذه الدراسة عن فرضية روبين لاكوف "أن المرأة تتردد وتستخدم أسلوبا أقل حزما من الرجل".

ميزت الدراسة أربع مجموعات للكلام المتردد:

أ- **السؤال القصير**: ويعني عدم التأكد في بعض الحالات، وعدم التأكد من رأي مسموح، ولكن هناك حالات يكون عدم التأكد غير مسموح غير مشروع.

ب- **الأفعال الضنية** نحو: أفكر، أظن، أتوقع.

ج- **الاحتمالات**: نحو: ربما على الأرجح، شيء من هذا القبيل، وهذا الأسلوب يضعف المحتوى الخاص بالمعنى للكلمة أو التعبير.

[1]-المرجع نفسه، ص135.

**د- المكملات:** وهي الكلمات أو التعبيرات التي ليس لها عمل وظيفي يدعم المحتوى، مثل: أنا أقصد، ما أريد قوله[1].

- **على المستوى المعجمي:** فمعاني الألفاظ في اللغة المعادلة معجمية وهذه الدلالة نابعة من المستوى الذهني الذي يكيف التقاطنا للتجربة فيعبر عنها في اللغة.

نجد مثلا مصطلح المرأة عند ابن الأعرابي في تعريفه لها بقول: "إن المرأة سميت أنثى من البلد الأنيث قال لأن المرأة ألين من الرجل كما أن الدارس خليل أحمد خليل في تفكيكه المعجمي لكلمة (امرأة) يرى أنها مشتقة من فعل "مرأ" أي طعم، ومن هنا تواجهنا صلة المرأة بالطعام، ويقال مرأ فلان مرءاً أي صار كالمرأة هيئة أو حديثا، وتجمع المرأة تعني البطالة وترتبط المرأة بعدة أفعال رئيسية أولها فعل "حرم" ويعني "منع" فيقال "حرمة" الرجل أي حرمة أهله، والحريم يعني النساء، أي ما حرم فلم يمس، وثاني هذه الأفعال هو فعل "جمع" الذي يشتق منه الجامع ومؤنثه الجامعة، وكذلك الجماع أي المواطئة، وثالثها فعل "زوج" أي عقد وأقرب وتأهل فأخذ وخالط، ومنها الزوج أو البعل".

وا ٍذا قارنا فعل الأم بنعل الأب تبين لنا أن الأم مشتقة من فعل "أمه" أي "نسي وعهد" ويقال تأمه المرأة أي اتخذها أما، كما ي قال أمت فلانة أي صارت جارية، والجارية مشتقة من فعل جرى، وأما الفعل فهو مشتق من فعل أبا أباوة وأبوة، وتعريف الأب أنه رمز للأبوة والإباء[2].

تتضمن المعاجم العربية العديد من المصطلحات والمفردات التي تنطوي على تمييز خفي ضد المرأة، وهذه التعبيرات قد تبدو في ظاهرها عادية لا تثير الاستياء، ولكن في باطنها معاني خفية ومضمرة قد تفضي إلى إقصاء وتهميش بحق النساء، بل إن بوسعها التأثير على تفكير الأجيال وترسيخات تعيق تحقيق مبدأ المساواة والعدل بين الجنسين.

---

[1]- عيسى برهومة، المرجع السابق، ص135-136.

[2]- سهام خينوش ، النقد النسوي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العوم في النقد الأدبي الحديث 2017-2018، ص119-120.

خلاصة القول أن بعض الباحثين في اللغة العربية يرون أنها لم تنصف المرأة في أحيان كثيرة، فإذا قلنا عن الرجل أنه "حي"، نقول عنها "حية"والحية هي الأفعى، وإذا كان الرجل هاوٍ " لأمر ما نقول عنها "هاوية"والهاوية أحد أسماء جهنم، وإذا تقلد رجل منصب قاضٍ ، ونقول عنها "قاضية"، والقاضية هي المصيبة، والتي تعني البلاء[1].

في الأخير يمكن القول أن اللغة العربية تحوي كلمات مذكرة ذات معاني بغيضة، مثل: البخل، الفقر، الموت" وفيها كلمات مؤنثة ذات معاني عظيمة أو محبوبة، مثل: الجنة، القداسة، الطهارة، الشهامة...

**السلوك اللغوي غير اللفظي للجنسين:**

لا يقتصر التواصل بين الأفراد على اللغة المنطوقة فحسب، بل تتجلى رسائل التواصل غير اللفظي في الكون الذي تعيشه عن طريقنا حواسنا الخمس ويتم تداولها عبر قنوات متعددة وتشمل كل الرسائل التواصلية التي تتداخل مع اللغة اللفظية والتي تعتبر ضمن بنيتها، ويختلف هذا السلوك غير اللفظي بين كلا الجنسين فمثلا:

- تعبر المرأة عن موقف الحيرة أو التوتر بوضع أنملها على أسنانها الأمامية مع إبقاء الفم مفتوحا، أما الرجل فيعبر عن ذلك بحك الرأس أو الذقن أو الجبهة.

- يعبر الرجل بهز كتفيه عن الرفض، وقد تشير بهما المرأة تدللا.

- الإناث جمعت في بعضها أكثر مما يفعل الذكور، الذين يفضلون تكرار النظر على إطالته، ويلحظ في اللقاءات العامة أن المرأة تنظر إلى زوجها أكثر مما ينظر إليها.

- يميل الرجل إلى رفع الكف صوب الرأس لإلقاء التحية، فيما تميل المرأة إلى هز الرأس للتعبير عن الموقف والاستجابة له. [2]

ويخلص إلى أن إشارات الجسد قد تأخذ معاني مختلفة على اختلاف الثقافة، وقد يؤدي استخدام إشارة جسد ملائمة حتى ثقافة ما إلى نتيجة عكسية تماما في ثقافة أخرى.

---

[1]- سهام خينوش، المرجع نفسه، ص120.

[2]- عيسى برهومة، المرجع السابق، ص144.

**من ناحية الثقافة:**

الثقافة سيدت الرجل وجعلته سيدا، في المقابل همشت الأنثى وجعلتها تابعة.

إن غياب المرأة عن الحضور في الفن والأدب وكل المجالات كان بسبب ما لحق بها من غبن وقمع فكري وقهر نفسي، وبسبب حجب حقوقها في العلم والتدريب على العمل والإسهام في التنمية إقصائها من المشاركة في اتخاذ القرار راجع إلى الثقافة الذكورية التي ألصقت بها كل أنواع النقص من كونها بالدرجة الأولى ناقصة عقل ومنفعلة لا فاعلة في المجتمع وانتقصت المرأة وافترضت أنها دون الرجل في كل شيء.

**ملامح وضعية القهر:**

يتناسب القهر الذي يفرض على المرأة مع درجة القهر الذي يخضع معه الرجل في المجتمع فالأمر ليس مطلقا غبنا ورضوخا يقابلها مجرد سيادة وتسلط، كلما كان الرجل ّ أكثر غبنا في مكانته الاجتماعية، مارس قهرا أكبر على المرأة، ويمكننا بهذا الصدد أن نميز بين حالات عدة، نختار مستويات ثلاثة أساسية منها: وضعية المرأة في الطبقة الكادحة، وضعية المرأة في الطبقة المتوسطة والمثقفة، وضعية المرأة في الفئة ذات الامتياز تلاحظ هذه المستويات عموما في الأوساط الحضرية، أما في الأوساط العشائرية المغلقة أفضع تعبير عن هذا الواقع، حيث يختصر كيانها كله في جسمه الذي حول إلى مجرد أداة لإنجاب الأولاد، إلى مجرد رحم، قيمته في درجة خصوبته، وتحديدا في قدرته على إنجاب الصبيان، عندما يستنزف، تهمل المرأة، ويتحول الرجل السيد عنها إلى غيرها، والمرأة في هذا الوسط هي أداة للمصاهرة، إقامة الروابط بين العشائر من أجل زيادة قوتها ويطوتها ومالها، أو ضمت العشيرة (تزويج الفتاة إلى ابن عمها) من أجل زيادة لحمة العشيرة والحفاظ على ثروتها.

نعود إلى البيئة الحضرية في المجتمع المتخلف، فنحاول أن نقف قليلا عند كل نموذج من النماذج الثلاثة التي اخترناها.

**1- المرأة في الوسط الكادح وما تحت الكادح:**

نلاحظ في هذه الأوساط تعارضا واضحا ومتكاملا لتصرفات وخصائص الذكورة والأنوثة، هناك مبالغة واضحة في قوة الرجل وذكوريته ومكانته... فالرجل باعتباره كاسب الرزق، والطرق الذي يجابه العالم الخارجي وتحدياته وتهديداته، لا لابد أن يعبأ، ويشحت بقوة لا يتمتع بها واقعيا معظم الأحيان، ولا بد من إنكار مظاهر الضعف والعجز وعلى التدبير والخوف عنده... وحتى يتم شحن الرجل بالقوة[1] أولهما وبالقدرة أو تخيلها... لا بد من إسقاط الضعف والهوان، على المرأة، وهكذا تلعب هذه دور المعبرة عن المأساة، الناطقة بالمعاناة، تلعب دور الكائن القاصر التابع الذي يحتاج إلى وصي. تلعب دور العاجزة التي ليس لديها من القدرة على السيطرة على المصير سوى الوسيلة السحرية في الدعاء والتوسل، والرجاء والتمني من ناحية، والشتم وصب اللعنات من ناحية ثانية.

في مقابلة عقلانية الرجل ومبادرته، يوكل إليها دور العاطفية، الانفعالية وفي مقابل الحياة الموجهة نحو الخارج، يوكل إليها دور الانزواء ضمن حدود منزلها، وانحسار وجودها ضمن حدود أسرتها، هذا بالنسبة للأوساط الكادحة، أما بالنسبة للأوساط ما تحت الكادحة فالمرأة تصل أقصى درجات القهر من خلال تنكر المجتمع والأسرة لوجودها، فهي تستقبل حيث تولد بالتنمر والتبرم والضيق، إذا لم تستقبل بالرفض الصريح وهي توقع كطفلة في مرتبة ثانوية أو هامشية بالنسبة للصبي الذي يعطي كل القيمة، وهي تتحول إلى خادمة للإخوة والأب، حيث تستنزف طاقة الأم[2].

فالمرأة تجبر على لعب دور ثانوي وتابع لدور الرجل، وهذا مما يجعلها تفشل في تحمل الواجبات الملقاة على عاتقها، وتتراجع عن مواجهة الحياة، لذا ينسب إليها صفات العجز والنقص وتقترن بمعان دونية مثل: الطاعة والخضوع والعبودية...

وهذا ما أعلى من دور الرجل، حيث أن كل ما هو جدير بالثناء يجب أن يكون رجوليا وكل ما هو دون ذلك تختص به الأنوثة.

---

[1]- مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط9، 2005، ص202-203.

[2]- مصطفى حجازي، المرجع السابق، ص204.

**2- المرأة في الطبقة المتوسطة:**

هذه الفئة هي التي تعي مشكلة المرأة، على عكس الفئتين الأخريين (الكادحة، والفئة ذات الامتياز) حيث تفرض على المرأة أدوارا جامحة، ويوكل إليها وظائف ثابتة فقد أتيح للمرأة في الفئة المتوسطة، أن تخرج من سجنها التقليدي، وأن تأخذ قسطا متفاوتا من العلم، وأن تبدأ حياة منتجة، وتشارك الرجل الأعباء والمسؤوليات داخل الأسرة وخارجها، كما أن الرجل من ناحية بدأ يعي وضعية المرأة الفعلية وأهمية مشاركتها وضرورة نمو شخصيتها وبناء كيانها الذاتي، كشرط لارتقائه هو بدوره، إذ لا يمكن مطلقا أن يرتقي الرجل بمفرده ودون المرأة، مهما دلت الظواهر الخارجية على العكس.

فهذه الفئة في المجتمع النامي، مازالت تعاني الكثير من رواسب الماضي وذلك عند كلا الجنسيين على حد سواء... فالمرأة أسيرة عملية تشريط مزمن تدفعها لتلعب دور الراضخ المقهور، أو دور الأداة[1] وهي تطمئن لهذا الدور وقد أعدت له نفسا ولكن لم يعد يرضيها على مستوى الوعي بكيانها والوعي بحقوقها، والرجل يتحدث عن المساواة وعن تحرير المرأة، ولكنه لات يستطيع التخلي عن امتيازاته بسهولة وهكذا يعاني كل منها صراعات نفسية وتناقضات داخلية وعلائقية[2].

بذلك الأساسي في تدني وضعية المرأة يعود إلى الثقافة السائدة التي رسخت في العقول بأنها مجرد أداة للإنتاج والتناسل ووعاء لمتعة الرجل.

**3- وضعية المرأة في فئة ذات الامتياز:**

لا تعاني المرأة في هذه الطبقة التي تحظى بامتيازات الثروة والمكانة، من القهر بالمعنى المادي، فهي تعزز، وتحتل مكانة رفيعة الشأن، تحظى بكل التسهيلات الحياتية وتتقلب في ضروب النعيم على حساب نسوة يقمن بالعمل بدلا عنها، ولكنها إذا أفلتت من القهر، فهي لا تفلت مطلقا من الاستلاب، إنها أداة رغم كل شيء، يطمس عقلها وتستلب

---

[1]- مصطفى حجازي، المرجع السابق، ص206-207.

[2]- المرجع نفس، ص207.

عالم الأسرة أو الزوج الذي يحتمي وراء حقوقه التاريخية، وتعطيه له من سلطة على شخصيتها لقاء تقديمات مادية تحظى بها، تحدد لها وظيفة معينة ذات أبعاد عدة، تدور كلها حول خدمة الأسرة والتعبير عنه.

تتعرض المرأة في هذه الفئة إلى أخطر أنواع العبودية، وهي الاستلاب العقائدي، حيث تزين لها وضعيتها كأداة، وتربط قيمتها، بمقدار كلفة الجهاز والأثاث، ومدى ترف وفخامة الزفاف، وعندما تتزوج لا يتغير وضعها في قليل أو كثير، إنها مجرد أداة ثمينة يقتنيها زوجها، أداة كلفه الحصول عليها غاليا[1].

الواقع أن اضطهاد المرأة واستلابها والانتقاص من مكانتها لم يكن بسبب العامل البيولوجي أو الديني أو النفسي كما يدعي الكثيرون وا ٍنما هذا راجع إلى العوامل الاجتماعية والطبقية وكذلك الثقافية التي رسخت في الأذهان العربية بعض الصور المشوهة على المرأة وحقيقة إغوائها لآدم وإخراجه من الجنة وكذلك أنها منبع كل الفتن والشرور ومدعاة لكل رذيلة وأنها وصمة عار يجب حجزها ضمن أفق محددة ألا وهي داخل البيت، بالإضافة إلى هذا نجد القيم الذكورية اضطهدت المرأة لتحقيق مصالح الرجل وإخضاعها لمشيئته، وبهذا ارتفعت مكانة الرجل وسيادته وانحسر دور المرأة وسيطرتها على المجتمع.

**علاقتنا بالمرأة:**

إن الاضطهاد في مجتمعنا هو على ثلاثة أنواع: اضطهاد الفقير واضطهاد الطفل واضطهاد المرأة.

ولا أبالغ في قولي أنه من المفجع أن يولد الإنسان أنثى في مجتمعنا، إني لا أعرف مجتمعا في العالم –حتى في المجتمعات البدائية- وضع الأنثى مثل وضعها في المجتمع العربي، ومهما حاولنا إخفاء هذا الواقع أو تبريره فالحقيقة بارزة أمامنا وهي تصفعنا كل يوم[2].

---

[1]- المرجع نفسه، ص209.

[2]- هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع الغربي، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1985، ص88.

فدونية وهامشية المرأة مازالت حتى يومنا هذا، فالعائلة العربية مازالت تهتم بأفرادها الذكور، بينما تهل الإناث والسبب في هذا راجع إلى الثقافة المكرسة في الأذهان العربية والتفكير السائد الذي يعتبر وظيفتهن الأساسية من الإنجاب وتربية الأطفال والطاعة والخضوع للرجل.

وكنموذج يجسد بشكل جلي تهميش الثقافة للمرأة داخل مؤسسة إعلامية وصراع المواقع، يتم فيها رصد لغة المؤسسة الإعلامية (جريدة) من خلال صراع ثنائي داخلي رئيس تحرير/ صحافية، إنه صراع يخص تسيير الشؤون التحليلية لهذه المؤسسة، من أجل تحديد صواب وجدية وصحة رأي كل طرف من طرفي الصراع.

تحضر في هذه الثنائية سلطة المؤسسة الإعلامية التي تختزل مجموعة من الدلالات النسقية وهي ذات بعد نقدي ثقافي، وترتبط بالجملة الثقافية.

تتمظهر ثنائية الإقصاء/ الوصاية من خلال الجملة الثقافية التالية: "لماذا ترهقين نفسك في جمع نسب الفقر والبطالة والأمية، من رأيي أن تكتبي عن مشاكل بنات جنسك كالزواج والطلاق وتحديد النسل هذا أفضل لك".

تؤشر هذه الجملة المتولدة عن الفعل النسقي في العنصر الدلالي على بنية ذهنية تتموضع المرأة في خانة الإقصاء وتكريس سلطة الرجل ودونيتها في كافة مجالات الحياة، من خلال التفصيل لمجالات معينة يمكن أن تشتغل عليها المرأة، مرتبطة بمحيطها وبنات جنسها كالزواج والطلاق وغيرها.

أما الإحصاء كمجال تقني فهو لا يليق بأنثى التي يجب أن تخضع للشرط الثاني من الثنائية "الوصاية" وفي عمق هذا الصراع اللغوي الطبقي إلى فئة تنتمي إلى مجال جغرافي محدد/ المغرب وثقافة معينة/ مؤسساتية يتمظهر نوع الثقافة وتعددها عند الطرف المفترض أنه دوني هامشي من خلال استحضار مفهومي الحرية والديمقراطية "ها انت تحول قمعي وتمنعي من نشر ما أريد وبحجة أنه يبعث على التشاؤم، عجزنا عن الارتقاء

إلى الممارسة الديمقراطية وهو سبب تأخرنا..." ويأتي الجواب صادما من رئيس التحرير: "ما الذي تفهمه امرأة مثلك خلقت لتنتظر الرجل في فراشه عن الحرية ؟"[1]

لقد بقيت وضعية المرأة المتدنية في المجتمع على تناقض واضح بين النص القرآني المنزل والأعراف والتقاليد وبين النظرية والممارسة العلمية.

والحال أن الموقف العلمي من المرأة، الذي تر سخ بفعل العادات والتقاليد والقيم التقليدية، يعتبر أن المرأة ليست سوى كيان ناقص وتابع للرجل، بالرغم من موقف الإسلام في تطبيق أسس المساواة بين الجنسين.

إن هذا التناقض يظهر واضحا في التعارض بين القيم والأعراف والتقاليد السائدة التي تربط المرأة بالبيت وتحد وظيفتها بخدمة الرجل وا إنجاب الأطفال وتربيتهم من جهة، وبين القوانين الشرعية والقوانين الوضعية التي تتعارض معها من جهة أخرى والأخطر من كل هذا هو تفسير النص القرآني الحديث النبوي وتأويلهما بما يتلاءم ويدعم هذه القيم والتقاليد التي تعتبر المرأة في عداد الأشياء التي يمكن البحث فيها بمنظور ديني محض"[2].

وبهذا ظلت صورة المرأة في المجتمع متناقضة بفعل التقاليد المتعارف عليها وبعض النظريات التي أدت بخضوع المرأة لقيود على حقوقها وحرياتها ولكن هذه القيود ترجع إلى الثقافة أكثر من كونها قائمة على المعتقدات الدينية.

ويرى إبراهيم الحيدري أن القهر المفروض على المرأة يتخذ أوجها متعددة، ويمكن تجسده في ثلاثة أشكال أساسية من الاستلاب، تتعرض لها المرأة بشكل متفاوت دوما، لأنه يتطلب باستمرار تبريرات تجعله ممكنا، وهو بحاجة دوما إلى إخفاء طابعه الاستغلالي من خلال إطاحة المر أة بمجموعة من الأساطير التي تجعل منه استغلالا مشروعا...

---

[1]- فاطمة كدو، مرجع سابق، ص152-153.

[2]- إبراهيم الحديري، النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب، دار الساقي للطباعة، ط1، بيروت، 2003، ص68.

- الاستلاب الاقتصادي: يعني تعرض المرأة المستمر لتبخيس جهدها العلمي، مما يسمح للرجل باستغلال هذا الجهد دون مقابل أحيانا، أو دفعها إلى مواقع إنتاجية ثانوية بعيدة عن الخلق والإبداع.

- أما الاستلاب الجنسي فيعود إلى استلاب المرأة إلى حدود جسدها، واختزال هذا الجسد إلى بعده الجنسي[1]، وجعلها وعاء للنسب ووسيلة للمتعة، وهو ما أدى إلى تضخيم البعد الجنسي لجسد المرأة على حساب بقية الأبعاد الأخرى في حياتها.

- أما الاستلاب الفكري، فيظهر في سعي المرأة كل الأساطير التي يفرضها عليها المجتمع الأبوي التي تكبلها فتضطر إلى قبول وضعيتها الدونية، والقناعة بها، وبالتالي تكييف وجودها مع ما يريده المجتمع الأبوي منها، بدون مقاومة وهذا يعني قناعتها بتفوق الرجل عليها وسيطرته على أمورها[2].

فالرجل يمارس على المرأة كل أنواع الاستغلال والقهر، ويعزز هذه الرؤية من خلال مفاهيم تبخيسية تعزز هذه الحالة فهي القاصر، الناقصة عقل والحلقة الأضعف والعاجزة أمام اتخاذ القرارات في الحياة، رغم أنه من الناحية البيولوجية لا صحة لهذا التباين بين كلا الجنسين.

كما تؤكد فاطمة المرنيسي أن المجال العام عالم الذكورة الرجولة، يضع حدودا قاهرة على المرأة إن أرادت اختراقه وينظم حركتها خارج البيت، لذلك فحضورها فيه مقرون بحملها للحجاب /النقاب (وهو نوع النقاب التقليدي الذي كانت ترتديه النساء في المغرب إلى حدود أواخر 80 من القرن العشرين) أو مرافقة من طرف أحد ذكور العائلة أو من طرف امرأة مسنة، ليصبح المجال العام وفق ما قدمته الباحثة مجال يرفض الاختلاط فيه بن الجنسين، الأمر الذي كان معه يتم اختيار أوقات اختراق هذا المجال الجنسي من طرف الجنس الأنثوي.

---

[1]- المرجع نفسه.

[2]- إبراهيم الحيدري، مرجع سابق، ص168.

إلى جانب المجال العام، تؤطر المنسي العلاقة بين الجنسين داخل مجال يميز بكونه المجال الخاص هذا الذي يتم التعبير عنه تبعا لأطروحة الباحثة باعتباره مجال الحريم، إنه مجال محدد بحدود المكان وبحدود السلطة الممارسة في إطاره، وبحدود توزيع الأدوار بين الجنسين، فضلا عن أنه مجال مبني اجتماعيا ومنتج لسلطة مزدوجة داخلة، سلطة الذكور على الإناث، وسلطة الإناث على الإناث من خلال ما تمارسه أم الزوج (الحماة) على زوجة ابنها (الكنة) [1].

تشرح المرنيسي هندسة العلاقات الأسرية في المجتمع المسلم، والتي شكلت دورا رئيسا في فرض هيمنة جنس معين على الجنس الآخر، حيث قرر المجتمع أن الرجال هم الفئة المنتجة فكريا، بينما النساء يشكلنا الفئة المسخرة لخدمة الفئة الأولى، وهو الأمر الذي تصفه الكاتبة بالمتناقض مع تعاليم الدين الإسلامي الذي يحث على العدل والمساواة بين كلا الجنسين.

ويتحدث بوعلي ياسين في كتابه "الثالوث المحرم عن حكاية آدم وحواء" الرجل (آدم) هو الأصل، المرأة (حواء) هي الفرع، الملحق، المرأة "بطبيعتها" عاصية قابلة للإغراء ومغرية في نفس الوقت، وتجلب بهذا المتاعب للرجل ولنفسها، أما المغريات (الشيطان) فموجودة في كل مكان وأي زمان وسببها الكبرياء والحسد والعصيان...سبب وجود البشرية هو خطيئة من المرأة تتحملها كطل الأجيال القادمة"[2].

لقد انحازت الثقافة الذكورية البطريركية دائما للرجل واعتبرته صاحب اللغة والعقل والحكمة، ولم تنظر المرأة إلا بوصفها كائنا حسيا انتفى عن العقل والنضج والحنكة ولم تخرج عن نماذج المرأة الموؤودة والمعشوقة والملكة والضم المعبود منذ العصر الجاهلي ومنذ العصر الحالي كما يقول الغذامي: "هذه أربعة نماذج كلية تقف معلقة في الفضاء اللغوي والتاريخي لثقافة العصر الجاهلي، وهي لا تنمي مع ذلك العصر بل تستمر وتكون

[1]- فاطمة المرنيسي، ما وراء الحجاب الجنس كهندسة اجتماعية، الفنك للنشر، المركز الثقافي العربي، دط، ص12.

[2]- بوعلي ياسين، الثالوث المحرم ، دراسات في الدين والجنس والصراع الطبقي، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1973، ص24.

في كل العصور والثقافات عربيا وعالميا، وا ٍن بصور تتنوع و تختلف ظاهريا، وتتحد جوهريا ودلاليا"[1].

يتضح مما سبق أن البنية الاجتماعية والثقافية هي سبب الخلل الحاصل في نظرة الرجل للمرأة، وفي استمرار دونيتها وتبعيتها، وما لم تتغير هذه البنية فإن ثنائية التقابل تبقى المحرك الأساسي لعلاقة كلا الطرفين: السيد والعبد/الخير و الشر...

**ج- تقسيم الأدوار لكلا الجنسين:**

تعتبر المسؤوليات والالتزامات الأسرية مهمةً مشتركة بين الرجل والمرأة، ومنذ العصور الوسطى، كما أن الظروف الاجتماعية والثقافية جعل دور المرأة ينحصر في البيت والرجل خارجه نموذج الأسرة في جميع دول العامل، وقد اعتن تحديد دور الزوجين في العائلة حسب اختلاف الجنسين.

**- الأدوار الاجتماعية للمرأة:**

إن المرأة على الصعيد العربي عامةً، وعلى الصعيد المصري خاصةً تعدّدت أدوارها الاجتماعية في حياة مجتمعاتها، فهي تمثل عُنصر ًا هام ًا من عناصر المجتمع إذ يقع عليها عبءُ كبير فيقدم وازدهار أي مجتمع من المجتمعات، فقد قطعت شوطًا كبير ًا في قاعات الدرس والتحصيل، ولا توجد صناعة في مصر إلا وللمرأة يد بيضاء فيها، ولها دور إيجابي في القطاع الزراعي لرفع مستوى المعيشة، وكذلك اخترقت المرأة جميع المجالات من فنية ورياضية وعلمية، ولها أيض ًا دور رائد في الحركة الوطنية والتنظيمات السياسية وفي ميادين الخدمة العامة مثل: التعليم والصحة والخدمات الاجتماعية وفي ميادين المجالات الثقافية والفنية كالصحافة والإذاعة والتليفزيون والنقابات المهنية وفي مجالات العمل الدبلوماسي والدولي.

[1]- عبد الله محمد الغذامي، مرجع سابق،ص38.

وقد بينت رائدة الحركة النسائية في مصر "**هدى شعراوي**" **(1938)**، دور المرأة واشتراكها في الحروب باستثارة همم الرجال، وبتضميد الجرحى كما أن هناك ملكات أو سيدات أقمن الحروب مثل: **سمير أميسا**، و**كليوباترا** و**السيدة عائشة أم المؤمنين**، و**جان دارك** و**إليزابيث**..."[1].

يُحسب للمرأة دورها الكبير في المجتمع حالها حال الرجل، فقد شاركت عبر العصور القديمة والحديثة في شتى المجالات، وكان لها أدوار أخرى عديدة، ولعلّ الدور الأساسي يتمثل في بناء أسرتها ورعايتها.

إن عمل المرأة داخل البيت غير منظور وغير معترف به ضمن أعمال الإنتاج في المجتمع، ونحن لا نطلق على المرأة التي تعمل في البيت اسم (امرأة عاملة)، مع أن عمل المرأة في البيت عمل إنتاجي مائة في المائة، لكنه عمل بغير أجر وبغير مقاييس اقتصادية واجتماعية، فيحين أن عمل المرأة داخل البيت يبدأ أول النهار وينتهي في آخره، أي إنّه بمقاييس العمل يزيد عن أي معدّل لأي عمل آخر خارج البيت(هذا باستثناء النساء العاطلات في البيوت من الطبقة القادرة على استئجار الخدم والطبّاخين ومربيات الأطفال، وهنّ يُمثلن فئة صغيرة من المجتمع العربي بصفة عامة).

وعمل المرأة داخل البيت أيضًا يشتمل على عدة وظائف وعدة تخصّصات؛ فهي تقوم بوظيفة الطبّاخة والخادمة والممرّضة والمرضعة والغسّالة والسفرجية ومربية الأطفال والمدرسة والمرفّهة النفسية والمواسية والمشجعة والمشبِعة جنسيًا والمنفسة عن غضب الزوج أو فشله أو توتره أو إحباطه"[2].

تُعرّف "**رناته شتيفان**"الطابع الخاص بتقسيم العمل بين الجنسين على أنه يتحدّد بعاملين اثنين:

---

"1"-رشاد علي عبد العزيز موسى، سيكولوجية الفروق بين الجنسين، د ط، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 423.

"2"- نواي السعداوي، الوجه العاري للمرأة العربية، د ط، الناشر مؤسسة هنداوي سي آس سي، ص 131.

**1**- «يتضمن التقسيم الخاص للعمل بين الجنسين قبل كل شيء تبعية المرأة اقتصادياً للرجل، فالرجل هو المسؤول الرئيسي عن العمل خارج البيت لكسب المواد الضرورية للمعيشة «وبالتالي بيده تامين كامل الأسرة اقتصادياً...».

**2**- «تجري الأعمال التي تقوم بها المرأة والرجل في مجالين منفصلين عن بعضهما تماماً»تقوم المرأة بالعمل في المجال الخاص بالأسرة، فلا يكون عملها مرئياً بصورة ملموسة إلا من قبل أفراد الأسرة.

«مع أن هذه الأعمال لا غِنى عنها لبقاء أي مجتمع، فإن مجتمعنا لا يعترف بها، لا يؤدي عنها اجراء، بل إنه في الحقيقة يتجاهلها». وبسبب مسؤولية المرأة في «المجال الخاص» فإنها تستبعد إلى حدّ بعيد من المجال العام، أي المجال الخارج عن المنزل، الذي يختص به الرجال، وهكذا فإن الرجل يقوم كذلك عملياً بالنيابة عن المرأة «بالتعامل مع هذا المجال العام» ويرسّخ بذلك تبعيتها له من هذه الزاوية أيضاً».

وتتابع "**رناته شتيفان**" قولها: «إن تقسيم العمل بين المرأة والرجل في مجتمعنا، أو بالأخرى الجمعنة باتجاه تقسيم العمل جنسانياً تقود إلى انتقاص فيزيائي للإنسان، إلى إنسان مؤنث وإلى إنسان مذكر منفصل عنه بحدود واضحة. المهم أن الانتقاص المعني لكلا الجنسين ذو تبعات مختلفة تمام الاختلاف بل ومتعاكسة بالنسبة للمرأة والرجل». هذا يعني أنه في مسار الجمعنة تطوّر النساء بنى فيزيائية ونفسانية تتناسب مع ما يُسمى "**الطبيعة الأنثوية**" والتي تستخدم بدورها لإضفاء الشرعية على المنزلة الدونية للمرأة».

هذا يعني: ليس لأن النساء يملكن منذ ولادتهن بنى فيزيائية ونفسانية معنية، لذلك عليهن القيام بأعمال مميزة، بل لأنه ألقيت على عاتقهن مسؤولية العمل المنزلي وتربية الأطفال وراحة الزوج، لذلك عليهن عبر عملية الجمعنة اكتساب الخصائص والقدرات والمهارات الملائمة"[1]".

"[1]"- أورزولا شوي، أصل الفروق بين الجنسين، تر بوعلي ياسين، الناشر، دار الحوار - سورية- اللاذقية، ط2، 1995، ص 30، 31.

فالحياة الاجتماعية بين المرأة والرجل لا تستقيم دون بناء تشاركي بينهما، غير أن البعض ينظر غالبًا إلى هذه الثنائية نظرة سطحية وقاصرة مبنية على اقصاء أحد الطرفين (المرأة)بالرغم من التشابه البيولوجي الكبير بينهما، إمّا بدافع الإيمان بالفوقية أو استنقاصًا من قيمة ودور الطرف المقابل.

وقد وجدت "**فايتسمان**" من خلال عرض نماذج أدوار الكبار يتعلم البنات والصبيات ما ينتظر منهم في المستقبل، فصورة المرأة البالغة في الكتب المصورة قد تقولبت بشكلٍ محدود كما هي صورة البنت الصغيرة؛ أخرى نجد المرأة سلبية، والرجل فعّالاً. النساء في البيت، والرجل خارج البيالنساء يقمن في البيت بوظائف خدمية حصرًا تقريبًا، يعتنين بالرجل والأطفال. الرجال يقودون، النساء يتعبن، الرجال ينقذون، النساء يجري إنقاذهن، والأدوار الوحيدة غير المقولبة هي أدوار واضحة الغيبية، أي ليست امكانات واقعية. أما أدوار الرجال فتظهر بالمقارنة مع أدوا النساء أغنى في تنوعها وأكثر إثارة للاهتمام. فهم مثلاً أمناء مستودع، معمارون، ملوك، قصاصون، رهبان، مقاتلون، صيادو سمك، شرطة، جنود، مغامرون، آباء، طباخون، قساوسة، قضاة، أطباء وملاحون"[1]".

من خلال ما خلُصتن إليه فالباحثة "**فايتسمان**" حول صورة المرأة في الكتب المصورة تجد تكريس أحكام مسبقة حول الصورة النمطية السلبية ضدّ المرأة وحصرها ضمن أفق البيت، ممّا قد يؤدي إلى استمرار نظري الفوارق بين الجنسين، وا إقصاء المرأة عن محيطها الاجتماعي.

"1"- أورزولا شوي، مرجع سابق، ص 126، 127.

# الفصل الثانـي

## ثنائية الصراع بين المرأة والرجل في روايتي: عودة الروح لتوفيق الحكيم وكوابيس بيروت لغادة السـّمان

- هندسة المعنى في رواية عودة الروح
- صراع القمم عند غادة السمان
- الصراع من أجل بقاء كليهما
- المرأة والرجل ضحية الأنظمة الاجتماعية

**ملخص الرواية: "عودة الروح"**

تدور أحداث هذه الرواية التي كتبها رائد الرومانسية "**توفيق الحكيم**" حول أسرة تمثلت فيها صفات الشعب المصري عندما مر بمحنة عاشها عام **1919** فتولّدت جسداً واحداً عادت إليه الروح فتخلل جمع أعضاءها بدون استثناء، وكما التحمت الأسرة بالشعب والتفت الجميع حول معبود واحد كما اعتاد منذ فجر التاريخ.

جرت أحداث هذه الرواية في بيت مليء بالشخصيات، حيث يعيش محسن، الذي ترك دمنهور، حيث عائلته الثرية، ليلتحق بإحدى مدارس القاهرة، في حي السيدة زينب حياةً بسيطة مع أعمامه الثلاثة وعمته التي ترعى شؤونهم بعد أن فاتها قطار الزواج وخادم من القرية، ويقع الذكو جميعاً في حُب جارتهم سنية الفتاة العصرية التي تعزف على البيانو ولكن سنية تحيب أملهم جميعاً وتقع في حُب جارهم وجارها مصطفى. ومصطفى شاب ميسور الحال يترك دكانه الذي ورثه عن أبيه في كفر الزيات ويأتي إلى القاهرة بحثاً عن وظيفة بعشرة جنيهات فتشجعه سنية على العودة إلى دكان أبيه. وتصطدم سنية مع العمة زنوبة التي تحلم بالزواج من مصطفى وتلجأ إلى السحر من أجل استمالة قلبه ولكنها تفشل، تنفجر ثورة **1919** من أجل عودة سعد زغلول ورفاقه الذين نفوا بعيداً عن الوطن، ويشارك "**الشعب الصغير**" محسن وأعمامه والخادم في المظاهرات التي تؤيد الثورة.

وكما بدأت الرولية بهم مرضى في الفراش في غرفة واحدة تنتهي بهم في زنزانة واحدة في السجن ثم في غرفة واحدة في مستشفى.

**ملخص الرواية: "كوابيس بيروت"**

اعتادت "**غادة السمان**" الكتابة عن الحب لكنها هذه المرّة تكتب روايتها عن الحرب، والحرب الأهلية في لبنان، حيث احتجزت هي وأخوها في بيتهما، الذي صادف وقوعه في منطقة اشتد فيها القتال، وهناك حُوصرت وعاشت أياماً لا شعرت أنها دهر، من الخوف والجوع والبرد والعطش والفراق، فحبيبها يوسف قُتل أمام عينيها من أبناء طائفته، لأنه كان على علاقة بها، وكانت هي من طائفة أخرى.

تغوص الرواية في أعماقك، وتشعر أنها تحكي واقعاً لا عشته أو عاشه أحد المقربين؛ لأنها حقيقة جداً، وأشبه بكتب السير الذاتية منها إلى الروايات.

تروي القصة تفاصيل دقيقة من كواليس الحرب الأهلية، سجّلها قلم "**غادة السمان**" في ظروف قد يكون من الصعب تماماً الحكم على ما إذا كان من الممكن أن تُتاح لأي أديب آخر في أي زمن آخر. لكن "**غادة السمان**" كشفت عن طريق هذا المشروع، عن وحدة قاسية لامرأة بدأت تخرج من ذاتها، لتواجه عالماً لا كانت قد تصوره غير هذا، امرأة خرجت من دائرة الانغلاق لتجول بعينيها ويديها في العالم الفسيح، وفي لحظة غير عادية من تاريخ هذا العالم في لحظة تعلّق فيها كل شيء بالنار والرصاص والدمار، في تلك اللحظة بالذات، وقفت الكاتبة لتتأمل الأشخاص المتحركين من حولها. وأخذت تدرس حالتهم واحداً واحداً،كل واحد من هؤلاء الأشخاص عالم قائم بذاته: يوسف الذي تجلس معه عند شاطئ البحر، والعم فؤاد الذي بصدفة منالصدف يُغني أغنياته على ألحان شوبان، نانو، الممثل المسكين الذي ظلّ طوال تلك الأيام مختبئاً في بيته، أمين الذي ابتلع خمس حبات في اليوم لكي يتمكن من النوم ولم يستطع، خاتون التي تحوّلت من خياطة إلى بصّارة، شاكر الذي منعه رجال الشرطة من دخول شارع الحمراء ليبسّط على الرصيف، فاتّجه ليبيع في القنطاري في يوم أسود لم يجئه فيه من الزبائن يسوى امرأة عجوز واحدة، صابر الذي اعتمد في نهاية الأمر إلى طرد الجثث المجهولة الهوية، وحتى المستشرق

الذي كان لا يكف عن ترديد: لا غالب ولا مغلوب وفي كأسه ترتسم صورة لشاب جائع. شخصيات كثيرة لا يمكن إحصاؤها... وكوابيس تطارد الكاتبة فتهرب إلى الكتابة، وفي كل كابوس، رغم الشكل المترابط والمتسلسل لكوابيس، مشروع لأكثر من رواية.

إن هذا الشكل الأدبي الذي اعتمدته غادة السمان، قد لا يكون صنوا لأعمال مشابهة وا ٍن كان أكثر غرابة. لكنه بالتأكيد شكل يضع كل الإمكانيات الذهنية في خدمة كلمة يراد لها أن تصل عالية ومدوية. يضع تلك الرحلة العجيبة في عالم الموت والحلم والأمل، في صراع مع ذات تريد أن تتجاوز نفسها وأن تتجاوز كل ذاك الفاصل الحاد بين عالمين: عالم الداخل وعالم الخارج. فالقارئ ما أن يتجاوز الوهلة الأولى حتى يجد نفسه في مواجهة عمل ادبي حقيقي قد تكون ظروفه ساعدت على خلقه، وقد تكون الأقدار والمصائر والأحداث لعبت في هذا الخلق دورا أساسيا، لكن من الواضح أن قدرة غادة السمان على التقاط الحدث- أكثر من تصويره بكل زخمه- وعلى ربط هذا الحدث بنوع من التراجع الزمني، وعلى إعطاء حياة لعشرات الشخصيات المستقاة أساسا من الواقع المعاش، من الواضح أن هذه القدرة كانت هي العنصر الأساس في الموضوع، أو لنقل: المحرك الأول لهذا السيل الكبير من الأشخاص والأحلام والكوابيس والذكريات والمواقف.

**أ- هندسة المعنى في رواية "عودة الروح":**

لا شك أن علاقة الرجل بالمرأة عبر التاريخ الإنساني في بعض التجمعات قائمة على الاقصاء والتهميش والاستلاب، إلا أن العلم يُؤكد على مدى واسع من الاختلافات والفوق التي تمتد من الجانب الجسمي والفيزيولوجيوالنفسي والوجداني، ولا تُعد هذه الاختلافات تمييز لجنس على آخر بل تمييز وظيفي خاص لتحقيق غاية عليا لكل من الذكر والأنثى.

وتناولنا كنموذج يجسد هذا الصراع في رواية "**عودة الروح**" **لتوفيق الحكيم** والتي لا تُعد العمل الأدبي الأكثر ابداعاً من إنتاجه حتى ضمن تلك الأعمال التي نشرها عام **1933**؛ ذات العام الذي شهد اصدار "**أهل الكهف**" و"**يوميات نائب في الأرياف**". مع ذلك كان "**عودة الروح**" هي الرواية المفضلة لرجل شاب أصبح فيما بعد صاحب شأن كبير في مصر القرن العشرين وهو **جمال عبد الناصر**. كتب **الحكيم** في "**عودة الوعي**" **1974**، وهو الكتاب الذي يحوي مقالات متنوعة في السياسة، أنه كان يعني أن روايته المعنية قد أثرت في تكوينه **(جمال عبد الناصر)**الوطني، لدرجة أنه يُحكى أن هذا الرئيس المصري حاول هو الآخر أن يؤلف عملاً أدبياً شبيهاً لروايته هذه، ومن بطولة شخصية رئيسية اسمها "**محسن**"[1].

تبدأ أحداث "**عودة الروح**" في عام **1918**، ويبدو القسم الأول من الرواية وكأنه توصيف من الكوميديا الاجتماعية لذلك الزمان.

تنحدر الشخصيات الرئيسية للرواية من عائلة مصرية جاءت من شمال البلاد لتسكن ر في شقة صغيرة ذات غرفة نوم واحد[2]. وأفراد الأسرة هم: محسن، وهو الشخصية المحورية التي تبلورت حولها الأحداث وهو فتى في الخامسة عشر من عمره، قدم القاهرة ليواصل تعليمه في مدرسة محمد علي، لأن مدينة دمنهور لم يكن فيها مدرسة ثانوية، فقرر

[1]- رواية توفيق الحكيم "عودة الروح" https://ar.qantara.de، 19 سبتمبر 2020، 15:57h.

[2]- رواية توفيق الحكيم "عودة الروح" https://ar.qantara.de، 19 سبتمبر 2020، 15:57h.

والده حامد بيك إرساله إلى القاهرة، حيث يقيم أعمامه، ليواصل تعليمه في كنفهم، وتحت رعايتهم. وحنفي عم محسن، الملقب برئيس شرف، مدرس الرياضيات في مدرسة خليل آغا الابتدائية وهو الأكبر سنًا، يحترمه الجميع، ويعرضون عليه مشاكلهم، وهمومهم، إلا أنه سلبي، غير قادر على التأثير في مجريات الأحداث، يكتفي بإبداء رأيه، حتى تلاميذ المدرسة يسمونه "**حنفي أبو زعيزع**"[1].

- وعبده عم محسن الثاني، الذي يواصل تعليمه في مدرسة الهندسة، ويشاركهم تتابع الأحداث، وسليم اليوزباشي، وهو ابن عمهم، الذي كان يعمل عسكريًا، لكنه أوقف عن العمل بسبب سلوكه السيء، واستغلاله منصبه، وتحرّشه بالنساء خاصةً تلك المرأة السورية التي حاول تفتيش بيتها ليصل إلى غايته منها، وبعد افتضاح أمره أقالوه من منصبه، ليصبح بعد ذلك عاطلاً عن العمل، يرتاد المقهى، يراقب نساء الحي، وشرفات المنازل.

-وزنوبة عمة محسن، التي نشأت في الريف جاهلةً، مهملةً، تخدم امرأة أبيها، وتربي لها الدجاج[2]. قدمت إلى القاهرة لتقيم مع أفراد الأسرة، فتعنى بشؤونهم، وتقوم على خدمتهم، وهي امرأة تناهز الأربعين من العمر، قبيحة المظهر، سليطة اللسان، حادة الطبع، فاتها قطار الزواج، فغدا همها الوحيد هو البحث عن زوج، فلجأت إلى السحر والشعوذة وأنفقت جلّ مال الأسرة الموكل لها لتتولى الإنفاق على نفسها وتلبية احتياجاتها. حاولت قدر المستطاع التغيير من نفسها لكنها لم تفلح، باستثناء أمور سطحية لا تتعدى الملبس وطريقة الكلام، وروى محسن أنه سمعها مرةً تحيي زائراتها قائلةً "بونسوار يا ستات!!" مع أن الوقت صباح والشمس في الضحى[3].

- أما مبروك فهو خادم شرف، ورجل شعبي بسيط، ينام على مائدة الطعام الخشبية، وزميل زنوبة في الكتاب،لذلك وجدناه منقادًا لها خاضعًا لرغباتها، ممتثلاً لأوامرها التي لا

[1] - توفيق الحكيم، عودة الروح، ط1، مكتبة الآداب بالجماميز، ص24.

[2] - المصدر نفسه، ص20.

[3] - المصدر نفسه.

تقبل بها أحد غيره، وهو من تولّى مهمة الانفاق على الأسرة بعد انقلاب الشعب عليها، لكنه فشل في تحمل المسؤولية، حيث أنفق كل المال الموكل له في شراء نظّارة، تقليداً للعمدة، وهم في أمس الحاجة إلى النقود، ليوعد التصريف في نهاية الأمر بيد زنوبة.

-سنية وهي احدى الشخصيات الرئيسية، ابنة السابعة عشر، ذات الجمال الأخّاذ، ووحيدة والديها، وابنة الدكتور حلمي، طبيب الجيش، وهي فتاة بادية عليها علامات التطور وملامح التجديد، تميل إلى الغناء وتعلم الموسيقى، وتبحث عن الحب والعشق، تقطن بجوار الأسرة (الشعب).

يكشف لنا **الحكيم** عن الصراعفي الرواية لحظة تعرّف أفراد الأسرة على جارتهم سنية، حيث يحاول كل واحد منهم لفت انتباهها والتقرب منها.

فمحسن وجد سبيله إليها عن طريق تعليمها فن الغناء، وغدا غارقاً في عشقه وهيامه ومنشغلاً عن دراسته. وعبده أعجب بها كذلك، وسعى للوصول إلى قلبها، ووجد في سلك الكهرباء الذي قطعته خادمة الدكتور حلمي فرصةً لدخول بيت سنية، ورؤيتها عن قرب، فهو المهندس القادر على التعامل مع مثل تلك الأعطال.

أما سليم، فلم يغب كذلك عن مشهد الغرام، وميدان حب سنية، فكانُراقبها دائماً وهو جالس في مقهى، المعلم شحاته، وهو المقهى المقابل لبيتسنية، لكنه أيضاً جاءته المناسبة لدخول بيت محبوبته، كان ذلك عندما حدث عطل للبيانو الذي تعزف عليه سنية واختياره لهذه المهمة لمعرفته بالآلات، وتعامله مع الموسيقى.

وفي ظل معركة الغرام التي خوضها الشعب، يظهر مصطفى بيك، وهو قاطن بالطابق الأول من المنزل رقم (35)يعجب بسنية حالماً تقع عيناه عليها ويفوز بحبها، فتكشف زنوبة سر علاقة مصطفى بيك وسنية فينشأ صراع آخر بينهما وبين سنية فتحاول الأخرى (زنوبة) الفريق بينهما، لكن كل محاولاتها تبوء بالفشل ونجح علاقة مصطفى بيك وسنية وتتوج في الأخير علاقتهما بالزواج.

ومن هنا نجد أن (**عودة الروح**) أعطت لمصر أملاً بعد أن شطب الشعب المصري كلمة أمل من قاموسه، وكانت مقاومة للغناء والزمن والضعف. ومحاولة للنهوض بالشعب المصري، فالخيط الفكري الذي يربط أعمال الحكيم هو هذا الشعب من خلال فكرة التمثل والاستمرار، وهو الشعب الباقي رغم كل الغزوات، المتحد، صاحب شخصية متميزة بكيانها الخاص"[1].

**ب- صراع القمم عند غادة السمان "كوابيس بيروت":**

تعد الرواية من أهم الأجناس الأدبية التي حاولت تصوير الذات والواقع وتفسير السلوكيات الخاصة بمجتمع ما في أحد جوانب الحياة أو أغلبها، ولعلّ إبداع الكاتبة السورية **غادة** المتميز في سرد الأحداث بسلاسة بين المتخيل والواقع حول الشأن العربي يبرز لنا بوضوح الصراع السياسي والاجتماعي والقيمي والأخلاقي الذي عبّر عنه في رواياتها من خلال شخصيات واقعية لكنها متفوّقة، حمّلتها الكثير من المتناقضات وزوّدت الأحداث فيها بالكثير من المفارقات.

لقد قطعت الرواية العربية شوطًا كبيرًا في وعيها للآخر، باعتبار الجنس الأدبي الأقدر على التعبير عن العلاقات المعقدة للإنسان الحديث، سواءً أكان ذلك على صعيد الذات أم على صعيد فهم الآخر والعالم، واستيعاب التحولات المتسارعة، فتحولت الرواية إلى مخبر للمخيال تتعدد فيه الموضوعات مثل: (المنفى، الغرائبية، الخوف من الآخر...)، إذ تتحكم في هذه المسائل الميثات والأكليشيهات الجاهزة، والصور التقديرية عن الأنا والآخر.

وعبر هذا الاندفاع عن الآخر والهناك، يبدو العالم الروائي في روايات "**غادة السمان**"ـــالكاتبة السورية المنشأ، البيروتية الذاكرة والهوى- غنيًا بالشخصيات المعبرة عن

[1]- سامر صدقي محمد موسى، رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم، ص 28.

مختلف وجهات النظر حول هذا الموضوع، يتجلّى فيها التقرب من وعي الآخر في الفكر العربي الراهن من حيث هو جزء منشطر من الذات نفيه يعادل نفيها"[1].

كوابيس بيروت واحدة من مجموعة الروايات الطويلة للكاتبة السورية "**غادة السمان**"، تم اصدار الطبعة الأولى منه في أكتوبر عام **1976**، وهذه الرواية هي مجموعة مذكرات للكاتبة أثناء الحرب الأهلية في لبنان تكتبها مباشرةً من قلب الحدث.

عرضت "**غادة السمان**" هذه المذكرات الدامية في شكل سلسلة من الكوابيس، فمثلاً كان تبدا كل مقطع بكابوس 1، وهكذا دواليك، وكان آخ ها كابوس 197، وآخرها سمي بحلم "1"[2].

تبدأ الرواية بالكاتبة وهي تحاول بمساعدة أخيها إخلاء منزلها من النساء والأطفال وأخذهم لمكانٍ آمن نسبيً ا وبعيدً ا عن القصف. لم نكن قد صحونا جيدً ا من "عدم نومنا" حيث اتخذنا قرارً اسريعاً إخراج الأطفال والعجائز من البيت وخلال عشر دقائق من الركض الهستيري بين غرف البيت لجمع حوائج سيتبين لنا حتمً ا فيها بعد أنها غير ضرورية»[3].

ولكنها ما أن تعود إلى شقتها بعد عملية الإخلاء الناجحة حتى تفاجأ بأن فندق "**الهوليدي إن**"، الذي يقف أمام بيتها مباشرة قد تعرض للاحتلال من قبل المسلحين، وهنا تجد نفسها عالقةً في شقتها في قلب الأحداث وفي قلب الطلقات النارية غير مجهزة بالموارد الغذائية مع احتمال انقطاع الماء والكهرباء عنها، وتتساءل والحال كذلك عن جدوى الأدب والشعر في هذه الحالة وتتمنى لو أنها تعلمت بعضً ا من فنون القتال للدفاع عن النفس في مواقف عصيبة كهذه «ودوى انفجار... وشعرت بوخزة: لماذا لم أتعلم المقاتلة بالسلاح- لا بالقلم

[1]- تمظهر الآخر في روايات غادة السمان، http://journals.openedition.org، 20 سبتمبر 2020، 12:37h.

[2]- كوابيس بيروت، http://as.m.wikipedia.org، 20 سبتمبر 2020، 21:56h.

[3]- غادة السمان، كوابيس بيروت، منشورات غادة السمان، بيروت، لبنان، ط1، 1976، ص 07.

وحده- من أجل ما أؤمن به...؟ كم هو خافت صوت صرير قلمي على الورق حيث يدوي صوت انفجار ما...»"[1].

وتحتوي الرواية كذلك على عدد كبير من المشاهد الخيالية، كرحلة "**السيد موت**" ومغامرتها في متجر بائع الحيوانات الأليفة، والجولة الليلية لدُمى عرض المتاجر في شارع الحمراء بين ضواحي المدينة، وهذه القصص تحمل الكثير من الرموز الشيقة والمعاني العميقة.

تنتهي الرواية بمجموعة من "مشاريع الكوابيس" بالإضافة إلى الحلم الوحيد لتكتمل هذه اللوحة الفنية الرائعة"[2].

تُحيلنا روايات "**غادة السمان**" إلى عدد من القضايا التي شكلت لنا بوادر الصراع بين تمظهر الآخر والأنا، فتبرز لنا الكاتبة في روايتها "**كوابيس بيروت**"، الوضع الاجتماعي المتدهور الذي تسبّبت فيه الحرب الأهلية اللبنانية الذي يُعد جوهر الصراع بين الأنا وآخرها وما الصراع الطائفي إلا أحد انعكاساته، حيث تصور لنا الكاتبة مقتل حبيبها يوسف من قبل تلاميذه لكونه فقط أحب فتاة من غير ملّته. «لم يكد حبيبي يُدير ظهره ويخطو على الرصيف حتى دوّى الرصاص، وكان صوته في الليل عاليًا وشبيهًا بزعيق طيور بحرية جائعة فوق جثة طافية، وتمزق حبيبي أمام عيني، تمزق كتفاه وذراعاه وظهره وصدره وكل موضع في جسده كنت قد قبلته، دفعه الرصاص واخترقه فتهاوى فوق الواجهة الزجاجية لإحدى شركات الطيران وقد اخترقته سكاكين الزجاج أيضًا...»"[3].

اتخذت الكاتبة من الشخصية الرئيسية في الرواية رمزًا لمساءلة الفكر الاجتماعي المتعلق بعلو الصوت الذكوري، بل وضربت هذه الفكرة بجذورها في أصعدة مختلفة من النمط الحياتي في المجتمع الذي تعايشه. وأطلقت الكاتبة من خلالها إشارات تستفز الرؤية

---

"[1]- غادة السمان، المصدر السابق، ص 09.

"[2]- ، كوابيس بيروت، http://as.m.wikipedia.org. 2020/09/20 على الساعة 21:56h

"[3]- غادة السمان، المصدر السابق، ص 32.

الاجتماعية الكبرى، وتهز ثوابتها في صراع على مستويين مع الذات والآخر، ثم عمدت إلى بث الشكوك في مصداقية هذه الثوابت من خلال افترض إمكانية حدوث اللاّ ممكن بالنسبة لتلك الرؤية، وبالتجاذب مع تلك الافتراضات، وا ٍنزالها منزلة الواقع ضمن واقع افتراضي آخر يشبه إلى حدٍّ كبير الواقع الحقيقي، ولكنه نشأ في حيّ ز الرواية «كان الهدوء شاملاً، وتخيلت أن المقاتلين يغسلون وجوههم ويبردون أسلحتهم. وقر ّرت أن أنادي البقال- المغامر وأمارس الشيء ذاته...

وبدأت السيدة ترفع السلة المربوطة بالحبل ببطء شديد وقررت لا بُ د أن يديها ترتعدان الآن!.. ولكن السلة كان ترتفع باستمرار وكان حبلها دقيقً ا حتى بدت مثل سلة تصعد في الفضاء نحو الخائفين، حاملةً رغيف السلام... لاحظت أن عيون بقية الجيران المختبئين خلف قلب واحد يُ صلي من أجلها...كأن السلة صارت طفلاً ... طفل المحبة والأمان والتواصل مع عالم البسطاء»[1].

لقد مثّلت الشخصية الرئيسية في الرواية مركز الصراع الذي انبثقت عنه صراعات متعدّدة تشق صدر المجتمع الذي تعاين الكاتبة ثغراته القيمية من خلال تشكل الصراعات الطائفية الناتجة عن الحرب، فقد قتل حبيبها يوسف على يد تلامذته أمام عينيها بجرم أنه أحب فتاةً من غير ملته.

[1]- غادة السمان، المصدر السابق،ص 11.

**ج- الصراع من أجل بقاء كليهما:**

إن إحساس المرأة بالدونية لم يتوقف البتة في فضاء الفكر الإنساني، فهي إلى اليوم ما زالت ترى نفسها ناقصة عن الرجل في بعض الأمور على الرغم من المكتسبات التي حظيت بها طيلة عقود من الزمن، كزنها تبقى في مجتمعات تكر ّس سلطة الرجل وتسلب كيانها ووجودها.

كر ّست المركزية الذكورية صورة ً قاتمة للمرأة عبر التاريخ، حيث سعى الرجل إلى تسييج حريتها، وفرض كتابته ككتلة عبقرية مطلقة يستحيل أن تضاهيها- بأي حال من الأحوال- كتابة المرأة وفي العصر الحديث، تنامت المكانة الاجتماعية للمرأة، فحاولت من خلال خطابها التحر ّري تعرية حجب التمركز الذكوري، وفضح سلطويته، وا ٍثر تواجدها في مجتمع مشبّع بالقيم الأبوية الاقصائية، اشتغلت حساسيتها كمبدعة على تفجير للمكبوت والمخفي، فكان خطابها اكتشافاً لمناطق مغمورة، أزيحت أو أضمرت بفعل القهر والاستبعاد"[1].

رواية "**كوابيس بيروت**" ما هي إلا استنطاق لهذه العلاقة وما ينجم عنها من انكسارات أفرزها انغلاقه (الرجل) على طقوسه وتقاليده في الوقت الذي كان عليه أن يقف مع المرأة لمواجهة الاضطهاد المركب الذي يستهدفها معً ا من قبل قِ وى قمعية تأبى فعل التغيير والكفاح، حيث تصف غادة في روايتها صورة الرجل السلبية يعيش حياته في زحمة الأحداث غي مكترث لمصير وطنه كشخصية العم فؤاد وهو صاحب البناء الذي تسكنه السادرة في الطابق الثالث منه، ولما كان هذا الطابق أكثر تعرضً ا للقصف فإنه يدعوها إلى الإقامة عنده في الطابق الأول، و هو رجل طاعن في السن كان مناضلاً ورجل دولة «توفيت ابنته الصبية وهي تضع طفلها الأول، وبعدها بأيام توفيت أمها (أي زوجته) ومن يومهاذبُ ل بـــل الأب

"1"- تفكيك المركزية الذكورية في السرد النسوي من منظور عبد الله إبراهيم revue.umc.edu.dz ، 23 /2020/09، 16:34h

الكبير ولم تعد ضحكته تضحك... واكتفى بالحياة في شبه عزلة مع خادمه السوداني، وابنه أمين الشاب الوحيد الأعزب المزمن...»"[1].

وترتبط علاقة الرجل بالمرأة من خلال سلطة الرجل وخضوع المرأة له، وقد سعت الكاتبة إلى نسج عالم روائي مكثف بالأنماط والنماذج، كما استطاعت الكاتبة ضمن خطابها ورؤيتها الجديدة كسر الهاجس الذكوري المهووس بتفوق الرجل وقوته، مقابل دونية المرأة أن ستقدم لنا صورةً أخرى لشخصية ذكورية فتصور لنا الساردة شخصية أخوها شادي الذي رافقها في اليوم الأول من الحصار «إنني عدت وأخي إلى البيت لنلعب دور السجناء»"[2]. لكنه في اليوم الثاني يسرق مسدساً أثرياً للعم فؤاد ويفر فتعتقله الشرطة بتهمة حيازة سلاح غير مرخص «قال العم فؤاد بأسىلقد أصرّ الذهاب وحمل معه مسدسي... ولكن مسدسك أثري... مسدسك ينتمي إلى عصور الحرب العالمية وأيام زمان»"[3]. وحبسه يضل في الرواية بأكملها.

يتضح أن كل علاقة غير مبنية على شطر المساواة مآلها الفشل، وكل إرادة في التغيير يجب أن تتبع من ضرورة التحرر من الأبوية المتسلطة التي تنحاز للرجل وتهمش الأنثى، وبهذا لن يتشكل عالم آخر بدون تكوين علاقات جديدة بين الرجل والمرأة، وتصور لنا غادة الجرح النازف الذي تسبب فيه الآخر الطائفي والذي اكتست العلاقة به طابع الشك والذعر والخيبة وتقنع العدو بقناع الصديق، بعد أن أخفى مكره وخوفه لمجرّد أنه يختلف مع غيره دينياً ومذهباً عِوض أن يبعث بعض التسامح وشهوة الحوار والقبول بالآخر، تقول: «شاهدت الرجل يخرج من قلب الظلام، شاهدت الرجل يضع على وجهه قناعاً أسود»"[4].

"[1]- غادة السمان، المصدر السابق، ص34.

"[2]- المصدر نفسه، ص8.

"[3]- المصدر نفسه، ص 33.

"[4]- المصدر نفسه، ص 20.

لقد مورست على المرأة أشكال قهر كثيرة للجمها والتضييق على حريتها وا ٍبقائها في دائرة التخلف، للحد من طاقتها الإبداعية والإنسانية على العمل والإنتاج والتطور، فالثقافة المسيطرة هي التي تحدّد بُنية العلاقات وتجعل الرجل هو الأكثر تفوقًا والأكثر حرصًا على حماية القيم الذكورية، أما المرأة فكانت مضطهدة وأقل قيمة.

استمرت عملية اضطهاد المرأة عبر التاريخ من قبل الرجل الذي بدوره لم يسلم من القهر خارج أطر المنزل، من تسلط رب العمل والمؤسسات الأخرى واستغلالها له ممّا ينعكس سلبًا على سلوكه وتعاملاته مع المرأة فيحوّل ظلمه إليها، ويمارس ضغوط السلطات الأخرى الخارجية عليها ممّا يجعل سلسلة القهر والاضطهاد مستمرة. لذلك نجد أن العلاقة بين الطرفين انبنت على ظلم تاريخي وحصدته للمرأة ظلمًا مضاعفًا، أي أن الرجل يحصل المرأة تبعات الظلم الخارجي واستبداد السلطة وكلاهما مسؤولان عمّا يحدث. ولذلك اعتبرت الكاتبة النص الروائي متنفسًا لآلامها وللتعبير عن العالم الداخلي الرافض. مقابل العالم الخارجي القاهر والمهمش لدور المرأة التي تعاني الصراع بين الذات والواقع.

فأنانية الرجل ومصلحته اقتضت الضغط على المرأة، وا ٍدارة جسدها لذلك كانت الحرية الجنسية حكرًا على الرجل يمارس وصايته وسلطته على المرأة بامتلاكها وتسخيرها لخدمته ونزو اته.

لم يعرف الرجل المرأة لأنها ظلت على مدى قرون طويلة من التاريخ محجوبة عنه ومغيبة كإنسانة حرّتقصّر ف وتفكر خارج وصاية الأب، والأخ، والزوج، واستبعاد الذكور، وأعراف القبلية، وتعاليم الدين التي تفسر حسب اجتهادات الذكور ومصالحهم، ورغبتهم في السيطرة على المر أةوا ٍقصائها من المشاركة في مظاهر الحياة والعمل والإنتاج، وهذا ما تجسّد في رواية "**عودة الروح**" **لتوفيق الحكيم:** «نشأت زنوبة في الريف جاهلةً مهملة تخدم امرأة أبيها وتربي لها الدجاج»"[1].

"[1]- توفيق الحكيم، المصدر السابق ص 22.

يلجأ الكاتب إلى تصوير الصراع الداخلي الذي تعرّض له في مراحل حياته المتعاقبة رغبةً منه في إطلاع القارئ على تجاربه من خلال تصوي الصراع الداخلي لمحسن وهو يعيش إحساساً مؤلماً، ومبهماً بعد أن تسلّلت إلى أذنيه رواية رؤية سليم نهود سنية، كان ذلك عندما سمع الصغير محسن هذه الكلمات أيضاً، وتمثل صورة سنية الملائكية، فثارت نفسه، وحاول أن يطرد من فكره معنى تلك الكلمات الفاحشة الوحشية، وأضمر لسليم شيئاً لم يدرك كنهه، وأحسّ ذلك الإحساس المبهم مرةً أخرى بصورة أوضح، إحساس القصور والضعف المذل بالنسبة لسليم وتصور سليم ذلك الرجل الذكر الذي يتغلب بسهولة على المرأة ولا قبل لها بمقاومته»[1].

وصور **الحكيم** محسن يُعاني بسبب سنية، بعد أن أساء الظن بها، لسلوكها مع عبده وسليم، حيث «شعر محسن بشيء من الحقد الغريب على سنية، كأنه ما كان يجب أن يراها تنزل في عينيه إلى مثل هذا! واختلج قلبه بذلك الإحساس الذي أحسّه نحوها، يوم لاحظ سلوكها نحو عبده... ونحو سليم... وفكر عليها في قرارة نفسه تصرفها، وعدّه خليعاً، ومستلفتاً عمداً لأنظار الضيفين»[2].

وقد حقق الصراع الفكري حضوراً لافتاً في نصوص **الحكيم**، فوجدنا ماثلاً في كتابه الأول (**عودة الروح**) حيث تحدّد من خلال رؤيته للمصريين، خاصةً الفلاحين منهم، وقدرتهم على النهوض، فهم أبناء حضارة ترتبد لآلاف السنين، ومن ذلك ما نطق به الأثري الفرنسي الذي كان معجباً بشعب مصر، وحضارته، ومفتش الري الإنجليزي، الذي لم يكن ليعي قدرة المصريين الكامنة في أعماقهم[3]. وفي (**عودة الروح**) تمثل الصراع الخارجي بمحاولة أفراد السيرة التي أقامت في القاهرة الاستئثار بحب جارتهم سنية، فقد حاول كل منهم

[1]- المصدر نفسه، 204.

[2]- المصدر نفسه، ص 204.

[3]- ينظر: توفيق الحكيم، عودة الروح، ص 273-282.

الوصول إلى قلبها، لكن المفاجأة كانت أن أحدًا منهم لم يحقق ذلك، بما فيهم محسن، وكانت سنية من نصيب جار لهم، يدعى مصطفى.

وصراع بين سنية وزنوبة التي حاولت أن تجد إلى قلب مصطفىطريقًا لها، فحالت سنية دون ذلك، وهو صراع بين القديم، الذي تمثله زنوبة، والجديد الذي تمثله سنية"[1]. وصراع طبقي بين أبيه الفلاح، الموظف بعشرة جنيهات، وأمه الثرية، التركية الأصل، "فأمه أثرت في أبيه باسم التمدن"[2]. ومثل هذا الصراع، أي الطبقي، كشفه **الحكيم** من خلال "رفض البدوي أن يزوج أخته لفلاح"[3]. وأظهر كذلك صراع محسن مع والدته، لما ذلك من أثر في تركيبته، ونشأته، فهي من كانت تمنعه من ارتياد المسارح، ودور السينما، وهي من رفضت خروجه مع العوالم، وتعلم الموسيقى"[4].

- **المرأة والرجل ضحية الأنظمة الاجتماعية:**

إنّ وضعية المرأة في المجتمعات العربية مرتبطة كل القيم السلبية والاستبدادية مستندةً إلى تقاليد بالية أدت إلى تخلف المرأة وخضوعها هي وشريكها الرجل.

حاليًا توجد هوة ثقافية واجتماعية كبيرة بين الرجل والمرأة في المجتمعات العربية ولا داعي لجعلها أكبر مما هي عليه بالخطابات العدائية، ففي النهاية كلاهما تعيس.

المجتمعات المتوازنة يكون فيها الحوار والاحترام أساس التعامل من أجل سمو الإنسان بغض النظر عن كونه ذكرًا أو أنثى، عدو المرأة الحقيقي لم يكن يومًا الرجل إنما الجهل، فالرجل أيضًا هو ضحية ثقافة ساهمت المرأة في إنتاجها بشكلٍ أو بآخر، الجهل هو الذي

---

[1]- ينظر: المصدر نفسه، ص 405-409.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص 243.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص 250-252.

[4]- سامر صدقي محمد موسى، رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم، ص 116.

قاد المجتمع إلى اعتناق الأفكار الدينية المتطرفة التي حاصرت المرأة كما الرجل من كل الجهات وعقدن علاقتهما"[1].

«صفعني أحدهم مرات على وجهي قائلاً أن ذلك سيعيد لي رشدي... وبسكينة حفر لي على ذراعي رمزي الديني كان الألم مُروّعاً، وقال لي لا تنسبي بعد اليوم... انتماءك... وتخرجي مع شاب من غير ملتك...»"[2].

إن المشكلة الجوهرية في قضية المرأة في المجتمعات العربية، تكمنت في أنه تم استبعاد النساء عن أي نشاط يمكن أن يحمل مدلولاً فاعلاً، أو حتى تأثير في صنع القرارات والتي من الممكن أن تركز على تشكيل الوعي جذرياً حيال المسائل المتعلقة بالمرأة. ولا زال مجتمعنا العربي خاضعاً لنظام معقد، تتّسم علاقاته بالتسلطية والمحسوبية في كافة مؤسساته، كما ينسحب ذلك على أية مؤسسة أو منظمة أو جمعية تعنى بقضايا المرأة كونها ليست سوى شكل من أشكال النظام القائم، والتي غالباً ما تتسم بالطابع الخيري الطوعي.

وإن شئنا التدرج في وضع المرأة في المجتمعات العربية منذ وعيها بوجودها، فإن أول ما يتبادر إلى ذهن العاقل البيب، حينما يبحث عن جذر مشكلة تدني وضع المرأة أنه يتمثل في اثنين:

**1**- العادات والتقاليد البالية التي لبست لبوس الدنيا لإضفاء هالة من القداسة، فأصابت المجتمع العربي بأمراضلن يُشفى منها ما لم يدرك خطورتها وأثرها على أفراد المجتمع عامةً والمرأة خاصةً .

2- تنميط صورة المرأة العربية."[3]

"[1]- الرجل ضحية ثقافة ساهمت المرأة في إنتاجها، http://alasab.co.uk، في 03 أكتوبر 2020، 17:59h.

"[2]- غادة السمان، كوابيس بيروت، ص 32.

"[3]- المرأة بين مطرقة التقاليد وسندان التنميط، http://hadfnews.ps، في 03 أكتوبر 2020، 18:31h.

إن أغلب المفاهيم المتداولة في الثقافة العربية هي نتاج العقلية الاجتماعية الشعبية الغريبة تمامًا عن النصوص الدينية، التي عادةً ما يلصقونها بها، والمرتبطة بظروف المكان والزمان والخاضعة لتغيراتهما.

وقد شكلت هذه المفاهيم مجموعة من الممارسات والسلوكيات التي اتخذت بُعدا قيميًا دينيًا طبقت على المرأة فقط، ومن بينها الفضيلة، (أو الشرف)، التي ارتبطت بالدرجة الأولى "يجسد المرأة". فسيطرتفكرة امتلاك الرجل للمرأة، وجعلها ملكًا من ممتلكاتها الثمينة الخاصة، دون الالتفات بتاتًا إلى أن فضيلة المرأة نفسها أو شرفها يتمثل أيضًا في والدها وزوجها وولدها...

إن مسألة الشرف في المجتمعات العربية وصلت إلى حد التطرّف، حيث تم التعامل معها قانونيًا على أنها مسألة تخص رجال العائلة، فقتل فتاة موضع الشك على يد أحد أفراد عائلتها جريمة يُغض الطرف عنها، وغالبًا ما تلقى أحكامًا قانونية مخففة جدًا.

يمكننا القول، إن الأب أو الأخ أو حتى الأم ليسوا بالضرورة أعداءً للمرأة ولقضيتها، بل إن العدو الحقيقي لها هو حركة المجتمع ككل، بقيمه السلبية وتقاليده وتخلفه، فجحم التقاليد والقيود المسيطرة وكيفية ممارسة الرقابة التي يفرضها المجتمع كلها على إلغاء أية مساحة من الحرية أو الحد الأدنى من التفكير النقدي العقلاني، فتتحكم بالعلاقات وترسم طبيعتها بين إناث المجتمع وذكوره، بالتالي تجعلهم متخلفين وخاضعين لعلاقات السيد والعبد بنسب متفاوتة"[1].

«بقيت وحدي في الظلام الدامس أرتجف، لم أعتب لأن أخي مضى وتركني وحيدة. منذ مراهقتي وأنا أعمل وأعيل نفسي وأمارس حياتي كأي (شاب) في الأسرة.. وأنا الآن خائفة كما قد يخاف أي شاب أعزل في ليل الجنون... الخوف (إنساني) لا (أنثوي)...»"[2].

"[1]- المرأة بين مطرقة التقاليد وسندان التنميط، http://hadfnews.ps، 3 أكتوبر 2020، 31h: 18.

"[2]- غادة السمان، المصدر السابق، ص 36.

أضف إلى ذلك، تفشي النفاق الاجتماعي في مجتمعاتنا كما يحدث في مفهوم العفة المرتبط بالمرأة والتي أسرت عقول مجتمعاتنا العربية، فالعفة المنشودة التي عزلت النساء بحجب بعيد ًا عن عالم الرجال، ما هي في غاليتها إلا عفة زائفة تخفي وراءها الكثير"[1].

لطالما سقط الرجل والمرأة ضحية للكثير من الأعراف، والتقاليد الاجتماعية التي تقوم على مبدأ الإجحاف في حق كل منهما، لأن كل تجاوز تخطي للتقاليد يُعد خرقًا للمحظور.

لهذا ينظر المجتمع العربي عامةً، للأنثى بخلاف الذكر، لأنها في المرتبة الثانية الخاضعة والتابعة للسلطة الذكورية المتوارثة بين الأجيال، اليت تضطهد النساء، فالمرأة كانت ولا تزال مصدر للعار بالنسبة للرجل ولهذا يكر ّس وجوده لمراقبتها وخنقها بالعادات والتقاليد وكأنه بهذه المراقبة يسعى إلى حفظها والحرص على سلوكها وشرفها، كما أن الجميع يحرص على تزويجها من أول خاطب من رجال العائلة أو غيره"[2].

يُعد التمايز القائم على أساس نوع الجنس (ذكر/ أنثى) الفكرة المركزية في إيديولوجية النوع، فالاختلافات البيولوجية حقيقية (مثل الكروموسومات، وأعضاء التناسل الخارجية والداخلية، وأحوال الهرمونات والخصائص الجنسية الثانوية)، وهي التي تؤدي إلى البث في جنس الفرد إن ذكر ً ا أم أنثى. ولكن أيديولوجية نوع الجنس تلقي الضوء على الاختلافات المختلفة بما يشمل البيئة الاجتماعية؛ وتصبح هذه الاختلافات من الأمور المسام بها عند تحديد المواقع الاجتماعية والدرجات أو المراتب التصاعدية، وتوفير إمكانيات الانتفاع بالموارد والمشاركة في حياة المجتمع، وا ٍقرار أدوار نمطية للرجال والنساء. وهكذا تصبح الاختلافات، والميراث، واكتساب المهارات، والعمالة المنتجة وما يرتبط بذلك من مكانة

"[1]- المرأة بين مطرقة التقاليد وسندان التنميط، https://hadfnews.ps

"[2]-المرأة بين سيطرة الآخر وا ٍثبات الذاتاكتشاف الشهوة أنموذج ًا" lab.univ-biskra.dz في 2020/11/15 الساعة 11:31h ص8.

رفيعة؛ وأما المرأة فهي تحصل على نسبة أقل من التغذية والرعاية والتعليم، وتتعرض لأعمال العنف، بل وتحرم من حق الحياة (أي قتل المولود إن كان أنثى).

وا ٍذا نظرنا إلى الأنظمة الاجتماعية مثل الأسرة أو الجماعات الدينية أو الطوائف الاجتماعية؛ وا ٍلى الهياكل السياسية والقانونية، وا ٍلى المؤسسات الاقتصادية والتعليمية، وأجهزة الإعلام، رأينا ما يتخللها ويتغلغل فيها من معايير وقيم تنطوي على التمييز ضد المرأة، وتشرع وترسخ الترتيبات الاجتماعية المستندة إلى النوع"[1].

إن نمط التنشئة الاجتماعية التي تفرق بين الرجل والمرأة ساهمت في استمرار الاستبعاد الذكوري للمرأة خصوصً ا، وأحكام السيطرة عليها ليبلغ العنف الإنساني مداه.

لقد راكمت البؤية المتزمتة هذا الامتهان والإذلال مُ جذرة الصيغة التقليدية في علاقة الرجل بالمرأة وحضورها كتفضيل ثانوي أو ملحق في عالمه. وللقمع التاريخي صور عديدة بدءً من الوأد، والتقييد، والختان، وحزام العفة (البكارة) وصولاً إلى وهم المساواة بالرجل لأن العدو الأساسي كما تؤكد **غادة السمان** هو الجهل والتخلف والأنظمة التي تقيد حرية الطرفين. تقول: «قال يوسف: حتى الفقراء ضد أنفسهم لأنهم ضد الحب كالأغنياء.. لقتل ربوهم على ذلك لقتل غريزة الحق في نفوسهم.. إنهم منذ الصغر يلقحونهم ضد الحب تحت سار القيم المتوارثة والدين والأخلاق و الفضيلة»"[2].

هذا يعني أنه يجب مراجعة جميع المفاهيم والتصورات والتقاليد والقيم التي تشكل زاوية الرؤية للوجود وللمجتمع وللمرأة. وهذا ما حاولته **غادة السمان** في قصصها التي فضحت نظرة الرجل الدونية للمرأة، نظرة تتسم بضرورة لجم الأنثى، والسيطرة عليها واستبعادها لبقاء السيادة الذكورية واستمرارها وذلك باللجوء في الكثير من الأحيان إلى التحايل عليها وخداعها والكذب عليها.

---

"[1]- الوحدة رقم 4، الحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للمرأة، hsliberay.umn.edurasab، في 21 أكتوبر 2020 على الساعة 20:55h، ص 79-80.

"[2]- غادة السمان، المصدر السابق، ص 75-76.

**دراسة المكان والزمان في رواية: كوابيس بيروت لغادة السمان:**

**أولاً: المكان في الرواية:**

لا شك أن المكان هو العنصر الرئيسي في العمل الأدبي السردي سواء كانقصصياً أو روائياً، حيث أن البعض يعتبره الهيكل الذي ترتكز عليه باقي عناصر السرد الأدبي كالزمن والأحداث والشخوص الرئيسية والثانوية وغيرها من العناصر.

ويعرف "**حسن بحراوي**" المكان بقوله: «المكان هو أحد العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث فلن يكون هناك در اما، بالمعنى الأرسطي للكلمة، ولن يكون هناك أي حدث، ما لم تلتف شخصية روائية بأخرى، في بداية القصة، وفي مكان يستحيل فيه ذلك اللقاء»"[1].

كما أن للمكان الروائي أهمية كبيرة فهو الذي يستقطب جماع اهتمام الكاتب وذلك لأن تعيين المكان في الرواية هو البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به في كل عمل تخيلي.

إن ظهور الشخصيات ونمو الأحداث التي تساهم فيها هو ما يساعد على تشكيل البناء المكاني في النص، فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك بالنتيجة، أي مكان محدد مسبقاً وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصهم"[2].

**تجليات المكان في الخطاب الروائي:**

يتشكل الخطاب الروائي من عدة بنيات تتآلف فيما بينها لتصل إلى دلالة معينة فتتحدد جمالياته. والمكان واحد من هذه البنيات التي تحتاج إليها العملية السردية والبحث عنه هو الرغبة في إدراك ومعرفة الموقع الذي تدو فيه أحداث الخطابات الروائية المختلفة. ويمكن القول إن هناك قارة ثابتة تمثل البنية الكبرى كبيروت والتي تتحقق فيها أحداث مختلفة في

"[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 29.

"[2]- حسن بحراوي، المرجع السابق، ص29.

حين توجد أماكن بداخلها تمثل البنيات الصغرى كالمنازل، الأزقة، الفنادق، المقاهي وغيرها. لقد تعددت الأماكن في ظل المكان الواحد لتدعيم وجودها والتأكيد على ما يجري بداخلها من أحداث أيضً ا، وحتى وا ٍن كان المتلقي يعرف هذه الأماكن كأماكن جغرافية على الخارطة إلا أنها ذات دلالات وأبعاد مختلفة على الخارطة الروائية"[1].

**أ- البنية المكانية الكبرى:**

- **بيروت:** هي مسرح الأحداث (الحرب الأهلية).

- **المكان الحلم/ الكابوس:** بيروت المكان اللا محدود الذي يستقبل شخصيات متعددة المستوى والصفات، أول مكان أسطوري حاضن لظلم القدر والظلم الاجتماعي ولا خلاص من شركه إلا بإرادة الإنسان وفعله الثوري لتغيير حياته، فيه تتداخل اللوحات فيتمازج الواقع بالحلم، المعقول باللا معقول، الوجدان الفردي بالوجدان الجمعي، والحياة بالموت، تقول الساردة: «سقطت في بئري إلى الداخل حيث الكوابيس.. انفتح الباب.. دخل صديقي بقامته المشدودة كسهم إفريقي. أرادت أن أقول له أفتقده ولكنني لم أفتح فمي... ورد علي دون أن يقول شيئً ا: وأنا أفتقدك وأحبك... ضممته إلى صدي فانغرست قطع الزجاج المكسر في صدري أيضً ا وشعرت أننا التحمنا وتواصلنا»"[2].

- **المكان الحرب/ الصمود:** تمثل بيروت في "**كوابيس بيروت**" الحرب، الدمار، الحياة الإنسانية على واقع اللا إنسانية «وكنا رعايا الحب، وكان علينا أن نلتفت إلى الوراء لنرى بيروت تتربص بنا كالوحش... بيروت التي كل ما فيها قائم على مناصبة العداء للعدالة والحق والرب، أي على مناصبة العداء للحب»"[3]. أصبح المكان يمارس العنف والظلم وازدادت المعاناة بفقدان مبادئ الحق والعدالة.

---

"[1]- زهرة بنيني، بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان-مقاربة بنيوية- أطروحة مقدمة لنيل هادة دكتوراه علوم في الأدب الحديث ، 2008/2007، ص 191-192.

"[2]- غادة السمان، كوابيس بيروت، ص 12-13.

"[3]- المصدر نفسه، ص 74.

**ب- البنية المكانية الكبرى:**

وينقسم المكان أيضاً إلى أماكن مفتوحة وأماكن مغلقة.

**1- الأماكن المفتوحة:**

المكان المفتوح حيز مكاني خارجي لا تحدّه حدود ضيقة، يشكل فضاءً رحباً، وغالباً ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق"[1].

ومن الأماكن المفتوحة التي تطرقت إليها الساردة في رواية "**كوابيس بيروت**" نذكر:

- **<u>المدينة</u>:** المدينة هي مسكن الإنسان الطبيعي، أوجدها الناس لتكون في خدمتهم وعلى مستواهم، أوجدوها لتساعدهم في العيش وتطمئنهم وتحميهم من العالم المناوئ ومن أنفسهم"[2]. «المدينة تحترق وأنت تتحرقين لرقص الدبكة»"[3]. فبيروت المدينة كانت أسيرة أولئك المجرمين المسلحين الذين قاموا بكل الأعمال الشنيعة والبشعة من أجل سقوطها، كما تعد بيروت مدينة للتناقضات، فهي مدينة الحرب والدمار والموت، ومدينة للعشق والجمال والحياة.

- **<u>الشارع</u>:** من الواضح أن الأحياء والشوارع تعتبر أماكن انتقال ومرور نموذجية فهي التي ستشهد حركة الشخصيات وتشكل مسحاً لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها. وتمدنا دراسة هذه الفضاءات الانتقالية المبثوثة هنا وهناك في الخطاب الروائي بمادة غزيرة من الصور والمفاهيم ستساعدنا على تحديد السمة أو السمات الأساسية التي تتصف بها تلك الفضاءات وبالتالي الإمساك بما هو جوهري فيها أي مجموع القيم والدلالات

"[1]- أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة لعبد الله ركيبي، ص 30.

"[2]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار- الدقل- المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د ط، 2011، ص 96.

"[3]- غادة السمان، المصدر السابق ، ص 39.

المتصلة بها"[1]". «الرصاصة التي انطلقت من مكان ما لتقطع حبل سلة الخبز كانت تعني ببساطة أننا سجناء تمامًا... خطوة واحدة إلى الشارع ويصيبنا ما أصاب أرغفة الخبز...»"[2]".

- **البحر**: مكان رومانسي شاعري، وملاذ تأوي إليه النفوس لتتطهر من دنس الحياة ومشاكلها، كان البحر في الرواية رومانسيًا جمع بين الكاتبة وحبيبها يوسف. «ها أنا ويوسف معًا على شاطئ البحر نجلس على الصخور»"[3]". لكن سرعان ما تلاشى حلم الكاتبة ببقاء عشيقها يوسف معها، فالمحتلون حرموا الكاتبة منه «إنه الشاطئ حيث كنا... وكمت رعايا مملكة الحب، وكان علينا أن نلتفت إلى الوراء لنرى بيروت تتربص بنا كالوحش...»"[4]". فالحرب اللعينة أخذت منها حبيب قلبها يوسف.

- **مدينة الملاهي**: هي منطقة فرضها ترفيه الزوار، وجذب السياح من خلال ألعاب ومركبات متنوعة، وعادةً ما تهدف إلى تلبية احتياجات الأطفال المراهقين والبالغين. «كما أن طفلاً سقط من على دولاب مدينة الملاهي وانطفأت الأضواء والضحكات كلها دفعةً واحدة...»"[5]".

- **المقهى**: تقوم المقهى، كمكان انتقال خصوصي، بتأطير لحظات العطالة والممارسة المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعيةالهادرة، فهناك دائمًا سبب ظاهر أو خفي يقضي بوجود الشخصية ضمن مقهى ما... ولا يتعلق الام هنا بإلزام شخصي أو اجتماعي يدعو إلى غشيان هذا الفضاء الانتقالي

"[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 79.

"[2]- غادة السمان، كوابيس بيروت، ص 12.

"[3]- المصدر نفسه،ص73.

"[4]- المصدر نفسه.

"[5]- غادة السمان، المصدر السابق،ص11.

فقد يحدث ذلك بمحض اختيار الإنسان الذي تحركه في العادة رغبة ذاتية ملحة"[1]. أحيانًا أجلس وحدية في مقهى أرقب اثنين يتحاوران...»"[2].

**2- الأماكن المغلقة:**

تتصف هذه الأماكن بالمحدودية، بحيث أن الفعل لا يتجاوز الإطار المحدد، كالبيت والغرفة، وتتميز هذه الأماكن بمميزات قد تكون إيجابية مثل الألفة والأمان، أما في المقابل فقد تكون سلبية معاكسة للإيجابية مثل: الخوف والوحدة. «إن الحديث عن الأماكن المغلقة هو الحديث عن المكان الذي حددت مساحته ومكوناته، كغرف البيوت والقصور، فهو المأوى الاختياري والضرورة الاجتماعية أو كأسجية السجون، فهو المكان الإجباري المؤقت، فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان، أو قد تكون مصدر اللخوف»"[3].

كما تنحصر الأماكن المغلقة في أماكن معينة الغرف، الحمامات، المكاتب، المطبخ وغيرها، «فالمكان المغلق هو مكان العيش والسكن الذي يأوي الإنسان، ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواءً بإرادته أم بإرادة الآخرين»، لهذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية، ويبرز الصراع الدائم القائم بين المكان كعنصر فني وبين الإنسان الساكن فيه[4]

ومن الأماكن المغلقة في رواية "**كوابيس بيروت**" نجد:

- **<u>البيت</u>:** هو المكان الذي تدور فيه أحداث الرواية والذي تتحدد هويته في أنه جبهة للقتال وتصفه لنا الساردة بكل جزئياته: «ظللت أتأمل النوافذ والقمريات أي النوافذ الصغيرة والمستديرة الملاصقة للسقف والتي لا خشب يُغطيها وتوجد في أكثر البيوت الدمشقية والبيروتية القديمة، كان الغرض الأساسي منها إدخال مزيد من النور نهارًا إلى الغرف

"[1]- حسن بحراوي، المرجع السابق، ص 91.

"[2]- غادة السمان، المصدر السابق، ص 63.

"[3]- مهدي عبيدي، المرجع السابق،ص43.

[4] - المرجع نفسه، ص44.

الشاهقة الجدران والسماح بدخول ضوء القمر إليها ليلاً »"[1]"، «للمرة الأولى ألحظ أن واجهة بيتنا بأكملها من الزجاج ونصفه من الزجاج، الملوّن على الطراز القديم...»"[2]". يستوعب هذا المكان بارتباطه مع الأحداث الخارجية (الحيوط) له بُعداً عميقاً وفهماً صادقاً مع تبيين طبيعة الصراع الخارجي الذي انتقل إلى صراع داخلي من خلال البحث المتواصل عن مأمن، عن مكان بعيد عن صوت الانفجارات والرصاص وأيادي القناص، صراع تعيشه الشخصية في حيّز مغلق يحدده البيت والدهليز ودكان الحيوانات الأليفة وبيت العم فؤاد، فبعد البيت، الذي انعدمت فيه كل مقومات الحماية والأمان لجأت الشخصية الروائية لتحتمي بالدهليز «عادت الصواريخ.... أشعر بالإعياء... أحتمي بالدهليز، مهددة بالموت، مطمورة تحت رف الكتب الكبيرة، آه الدهليز يحيط بي من كل جانب... تراه قبري؟ ... هدأت الانفجارات قليلاً .. غادرت الدهليز مقري الحربي»"[3]". إنه المكان الذي يحصل دلالات الخوف والذعر جراء الظروف الحربية، الصورة القاتمة للحياة البيروتية أثناء الحب والصورة الحقيقية للصمود والمقاومة.

- **<u>دكان بائع الحيوانات الأليفة</u>**:ليس دكاناً كسائر الدكاكين التي تعهدها بل هو رمز للبنان خلال فترة الحب الأهلية، وحيواناته الأليفة التي انتهى بها الأمر إلى التقاتل رمز للشعب البائس الذي تركه زعماؤه يجوع أولاً، ليفتك بعضه ببعض بعد ذلك «ربما كنت سجينة دون أن ألحظ ذلك تماماً كمخلوقات دكان بائع الحيوانات الأليفة.وربما كنت أعي سجني دوماً وأحاول كسر قضباني، وما شوقي الدائم إلى الأفق والسماء إلا من بعض شوقي إلى الحرية الداخلية... الحرية الحقيقية لا حرية التنقل فقط في سجن كبير جدرانه هي حدوده، واسمه الوطن!...»"[4]". لقد أعطى هذا المكان للسارد شعوراً قوياً في البحث عن الحرية من خلال

"[1]"- غادة السمان ، المصدر السابق، ص19.

"[2]"- المصدر نفسه، ص40.

"[3]"- المصدر نفسه، ص70-72.

"[4]"- غادة السمان، المصدر السابق، ص 21.

الحيوانات المسجونة، فكان بمثابة المنفذ من الكآبة والحزن الذي تعيشه في قفصها هي الأخرى.

- وتظهر مشاعر الغربةفي اللجوء إلى مكان آخر، بيت العم فؤاد الذي تأوي إليه طلباً للحماية «كنت أعرف أنه لا مفر لي من النوم في دراهم..فالطابق الأرضي أكثر أماناً من بيتي بالطابق الثالث في ليل الصواريخ... الغربة قدري، رائحة الغرف غير المألوفة... الأثاث الكئيب الذي أحسّ به يرفضني... لا أدري لماذا أشعر بالانقباض الشديد وسط هذا الديكور الجنائزي»"[1]. يتوالى الشعور بالغربة والخوف لدى السادرة في كل مكان تأوي إليه الناتج عن الصراع الداخلي من خلال علاقتها بالعالم الآخر أو بالأماكن الآخر أو بالأماكن المختلفة في تفاصيلها وأشياءها، فبعد الألفة يتحول المكان إلى بناء مشبع بالغموض، تتشكل فيه دلالات متشابكة لتكشف عن مكنونات الذات ومشاعرها وانفعالاتها.

- **<u>الفندق</u>:** منشأة تؤمن وسائل الراحة والسكن للناس الذين لا يجدون مأوى، وهو يمثل في الرواية مكان تواجد المسلحين والطغاة والذي تحول إلى خراب نتيجة الأعمال التدميرية التي قاموا بها «كان المسلحون يحتلون فندق "**هوليداي إن**" المواجه لبيتنا الصغير العتيق والذي يطل فوق أعلى طوابقنا (الثالث)»"[2]. «كانت النار تندلع في فندق "**هوليدي إن**" المقابل... والانفجارات تتوالى ورقعة النار والدخان تتسع...»"[3].

- **<u>المكتب</u>:** عبارة عن غرفة يتخذها الكاتب ليجمع مؤلفاته وكتبه، وكذلك ليجسد من خلاله أعماله «... وحتى إذا لم يقتل الفنان أثناء الثورة فإنه سيفقد أدوات عمله: مكتبته ومراجعه وكتبهوأرشيفه وسلامه النفسي الداخلي النسبي الذي سيمزقه تماماً التشرد الجسدي، هذا بالإضافة إلى تشرده الروحي المستمر...»"[4].

---

"[1]- المصدر نفسه، ص 88.

"[2]- غادة السمان، المصدر السابق، ص 09.

"[3]- المصدر نفسه، ص 94.

"[4]- المصدر نفسه، ص 44.

- **الغرفة:** جزء لا يتجزأ من البيت، وقد تتحول إلى رمز دال على مكابدات الفجيعة والحرمان، ومكان معادي للألفة لا يصمد أمام معاول الوحدة والغربة «الفراش ليس فراشي، الغرفة ليست غرفتي، صرير باب الخزانة ليس مألوفاً لدي... والجدران ليست جدراني، لكنتي سأنام الليلة في هذه الغرفة»[1].

- **المطبخ:** المطبخ دوراً مهماً في الرواية فهو يمثل مكان المؤونة والذي كانت ترتاده الكاتبة من أجل العيش «حاولت أن أتلهى عن صوت الرصاص بإعداد وجبة طعام... كان في المطبخ بعض ثمرات من البطاطا المنسية في ركن معتم، أخرجتها وغليت الماء تمهيداً لسلقها»[2].

**ثانياً: الزمان في الرواية**

يُعد الزمان عنصراً أساسياً في العمل الروائي، إذ لا يمكننا تصور قصة أو رواية أو أي حكاية خيالية دون زمن، فهو يشمل حياة الشخوص داخل الرواية، وبما فيها من حركة مستمرة ونشاط.

ويعد مفهوم الزمن الروائي، مكوناً أساسياً في بنية النص السردي الروائي، ويمثل الزمن محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها، كما هو محور الحياة ونسيجها فالرواية «هي فن شكل الزمن بامتياز، لأنها تستطيع أن تلتقطه وتخصه في تجلياته المختلفة»[3].

وتكمن أهمية الزمن في الرواية المعاصرة، بأنه يحمل ثنائيات ضدية كالموت والحياة والديمومة والثبات، والتحول والزوال، وكلها تتصل بالإنسان اتصالاً وثيقاً. «فالزمن كأنه وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أولاً ثم قهره رويداً رويداً»[4].

---

[1]- المصدر نفسه، ص 34.

[2]- المصدر نفسه، ص 23.

[3]- مهدي عبيدي، المرجع السابق، ص 225.

[4]- المرجع نفسه.

ويسيل الزمن بحركته اللا مرئية بين ثلاثة أبعاد: الماضي والحاضر والمستقبل ويُعد الحاضر أضيق الامتدادات فيه، وبالتالي فالحاضر يربط بين مرحلتين اثنتين هما: الماضي والمستقبل"[1].

إن الزمن الواقعي للرواية هو بداية الحرب الأهلية اللبنانية في عامي **1975** و**1976**، لكن الزمن الروائي عند "**غادة السمان**" يقع خارج عقارب الساعة، هو زمن جديد من صناعتها وتأثيثها لا يسير باطراد رتيب، بل يسرع ويبطئ ويقفز للمستقبل ويعود للماضي حسب تقلباتها النفسية ومكوناتها الثقافية. والغالب أنها تقوم بتفتيت الزمان باستعمال تقنيات عديدة أهمها تقنية "**الاستباق**" و"**الاسترجاع**" التي تكسر رتابة خط السرد، وتجعل إيقاعه متناغماً مع إيقاع النفس الداخلي"[2].

- **<u>الاستباق</u> (السرد الاستشرافي):** نستعمل مفهوم السرد الاستشرافي للدلالة على كل مقطع حكائييروي أو يثير أحداثاً سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها"[3]. كما نرى تساؤل الساردة في "**كوابيس بيروت**"عن مصير شقيقها المفقود الذي لا تعرف عنه شيئاً منذ أن غادر المنزل: «لكنترى أين هو الآن؟ هل خرج حقاً لإحضار الطعام، أم تراه رحل إلى الأبد... أم تراه يرقد على رصيف الكليمنصو القريب وفي رأسه رصاصة قناص»"[4]. هذه الأسئلة نراها في ذهن الساردة وهي تحاول وضع إجابات مسبقة وهي تحاول القفز من الحاضر إلى المستقبل لأجل معرفة مصير أخيها المجهول، وكان هذا المقطع السردي يبدو وكأنه الجواب: «رن الهاتف... ركضت كالمجنونة... ربما كان أخي... لم يكن هو... كان صوتاً غريباً. وكان الصوت يقولطلب مني شقيقك الاتصال بهذا الرقم وا بلاغك أنه في السجن!

---

"[1]- المرجع نفسه، ص 226.

"[2]- عبد الكريم بدر خان، أثر المكونات الثقافية في السرد النسائي، http://m...ahewar.org، في 17 أكتوبر 2020، على الساعة 15:40h.

"[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132.

"[4]- غادة السمان، كوابيس بيروت، ص 59.

- في السجن لماذا؟ ماذا فعل؟

- لقد ألقي القبض عليه بتهمة حمل سلاح غير مرخص به»[1].

- **الاسترجاع (السرد الاستذكاري):** إن كل عودة للماضي تشكل، بالنسبة للسرد، استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة[2]. كأن تورد الساردة عودتها إلى الحلم الطفولي ومعانقة ذكراه: «كنت في الرابعة عشرة من عمري حين أمسكت بالإبرة بيد لا ترتجف، ثقبت شحمة أذني اليمنى أولاً، ثم اليسرى، شعرت بألم خارق لكن يدي لم ترتجف ولم أتردد في ثقب اليسرى، بعدها بثوان. حتى قبل أن تهدا ضربات قلبي واندفاع الدم إلى رأسي لشدة الألم، كنت قد وضعت الإبرة في النا وعقمتها ولم أربط في ثقب أذني خيطًا ر يثما يلتئم الجرح، بل عقمت القرطين الذهبيين وتحليت بهما فور ً ا. تألمت ثم شفي الجرح»[3].

وا ٍلى جانب تقنيتي الاستباق والاسترجاع، اعتمدت الرواية بشكلٍ أساسي على تقنية الحوار الداخلي أو المونولوج. «وهي تقنية تتكفل بتجميد حركة الزمن لأجل السماح بإلقاء المزيد من الضوء على باطن الشخصية المتحدثة»[4]. «وفجأة ظهر كلب على الناصية... اقترب من كومة القمامة يـُفتش عن رزقه اليومي. ثم بدأ يسير على الرصيف ببطء شديد.. وتساءلت: أتراه يلحظ أن الشارع قد تبدل؟ هل يلحظ خلوه من المارة والسيارات؟ هل يضايقه ذلك أم يسعده أم أنه لا يبالي؟»[5].

وتشترك مع المونولوج في تجميد حركة الزمن تقنيات أخرى كالحوار بين الشخوص، تقول الساردة: «أراهم يقتادون الشاب إلى الرصيفكل ذنبه أنه مر ّ في شارع توقفت فيه

---

[1]- المرجع نفسه، ص 61.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 121.

[3]- غادة السمان، المصدر السابق، ص 46.

[4]- عبد الكريم بدر خان، أثر المكونات الثقافية في السرد النسائي، https://m.ahewar.org.، 17 أكتوبر 2020، 40h: 15.

[5]- غادة السمان، المصدر السابق، ص 25-26.

قبل دقائق سيارة تقل بعض المسلحين. شقيق أحد المسلحين كان قد قتل، وهو يفتش عن أي كبش فداء. جرّوه إلى الرصيف. قال لهم: ما ذنبي؟أخو القتيل كان غاضباً. رد عليه ببعض الشتائم... سأله أحدهم: كيف تحب أن تموت. قال لهم: لا أحب أن أموت... أصر الشقيق المفجوع على أن قتل الشاب من حقه هو... سألوه: ما اسمك؟ قال: لبنان. أسرتك؟ العربي. صرخوا به: هذا ليس وقت المزاح. من أنت؟ كرر: (اسمي "لبنان العربي" ولا أريد أن أموت)»"[1]كما نرى الساردة أيضاً تلجأ إلى الأحلام والكوابيس، وقطع السرد بتضمينه مجموعة من الأساطير والحكايات الشعبية والرموز التاريخية من خلال ما يعرف بالتناص تارةً أخرى.

**ثالثاً: الشخصيات**

يُعد مفهوم الشخصية من أهم المواضيع إثارة في علم النفس، فالشخصية من أصعب المصطلحات من حيث الفهم والتفسير فكلمة شخصية صيغة منظمة نسبياً لنماذج السلوك والاتجاهات والمعتقدات والقيم النمطية المميزة لشخص معين، والتي يعترف بها هو والآخرين»"[2].

تتخذ الشخصية لنفسها مكاناً مميزاً بين أجزاء بنية العمل القصصي لدى "**غادة السمان**" حتى ليصبح مغرياً القول: أن سائر أجزاء البنية ما وجدت إلا لخدمتها، ومع هذا، فلا ينبغي لهذا الكلام أن يعني أن أدب **غادة** القصصي هو من قبيل أدب الشخصيات، ذلك أن الشخصية هنا على ما لها من بروز وتميز ليست هدفاً ومقصداً نهائياً للقصة أو الرواية... فشخصيات غادة- مهما كانت حية ومتفردة وغير نموذجية هي وسيلة دوماً لطرح مقولة ما حول جانب ما من الحياة.

ويلاحظ في تصوير "**غادة السمان**" لشخصياتها، أنها لا تعير أهمية كبيرة لتصويرها كما يبدو من الخارج، فلا يكاد القارئ، يجد صفات لها تتعلق بطول القامة أو لون البشرة أو

"[1]- المصدر نفسه، ص 27-28.

"[2]- محاضرات نظريات الشخصية، سنة ثانية علم النفس لـ: أ عباس سمير، ص 04.

نوع الملابس أو ما شابه ذلك، إلا فيها تعلق غرض مباشر للقصة بذكر مثل هذه الصفات، تولي **غادة** كل اهتمامها لتصوير الشخصية من الداخل، عن طريق استبطان عميق لهمومها وعذاباتها وتطلعاتها. ويتم هذا الاستبطان باستعمال وسائل متعددة، منها: التعريف بالشخصية، وكشف بواطنها أمام القارئ"[1]، فنجدها تصف لنا جارها العم فؤاد، فتقول: «منذ ثلاثة أعوام توفيت ابنته الصبية وهي تضع طفلها الأول، وبعدها بأيام توفيت أمها (أي زوجته) ومن يومها لم يعد البستاني العجوز يهتم بزراعة البنفسج والبانسيه (الهرجاية) في الحديقة... ومن يومها ذبل الأب الكبير ولم تعد ضحكته تضحك... واكتفى بالحياة في شبه عزلة مع خادمه السوداني، وابنه أمين الشاب الوحيد، والأعزب المزمن»"[2]. وفي أحيان كثيرة تقوم الشخصية نفسها بتعرية باطنها أمام القارئ من خلال الاسترجاع أو المونولوج أو الرسائل.

ويضطلع الحوار بين الشخصيات بدور هام في كشفها، حيث أن «الحوار الروائي فقال فضلاً عن أنه يضاعف أو ينقص أو يكشف التعاطف أو النزاع الكامن أو الظاهر بين الشخصيات فإنه يتيح لها أن تعبر طوعاً أو كراهية عما لا تُتيح الكشف عنه أو استشفافه أية تقنية روائية أخرى»"[3].

إن تعامل "**غادة السمان**" مع شخوصها ينطوي على بعض الملامح المميزة التي يمكن عدها مظاهر تتجاوز بها الشائع والمعهود من التعامل، ومن أهم هذه الملامح.

**1- التماهي:** يشعر قارئ أدب **غادة**القصصي بأن هناك إلغاء متعمداً للمسافة الفاصلة بينها وبين العديد من أبطالها وبطلاتها، وسعياً للتماهي معهم بنحو يشعر معه القارئ بـ أنهم لا يملكون وجوداً فردياً، بل هم نماذج عن مبدعتهم نفسها. ويتبين هذا السعي للتماهي

"[1]- الزمان والمكان والشخصية في أدب غادة السمان القصصي http://www.niawa.com، في 17 أكتوبر 2020، على الساعة 15:31h.

"[2]- غادة السمان، كوابيس بيروت، ص 34.

"[3]- الزمان والمكان والشخصية في أدب غادة السمان القصصي http://www.niawa.com. في 17 أكتوبر 2020، على الساعة 15:31h.

عندما نلاحظ مدى التطابق بين شخصية الكاتبة من جهة وشخصيات أبطالها من جهة أخرى، فشخوص **غادةكثير** ً ا ما يكونون بورجوازيين، ومثقفين ومغتربين عن أوطانهم وكثيري الاحتكاك بالغرب، وهذه الصفات تنطبق على **غادة** نفسها.

فإذا أضفنا إلى ذلك أن الشخصية الرئيسية في قصصها غالبً ا ما تكون امرأة، وا ٍن هذه المرأة كثير ً ا ما تكون كاتبة ومتمردة على بعض المو اضعات السائدة ودمشقية الأصل تقيم في بيروت. وتصل القضية إلى ذروتها مع بطلة "**كوابيس بيروت**"، فهذه الشخصية لم يكفها اشتراكها مع مبدعتها في الكثير من الصفات والأمور المشتركة، بل صر ّحت- بكل وضوح- بأنها مؤلفة "**كوابيس بيروت**"، ثم إن هناك مقالاً **لغادة** بعنوان "**بوركت شفاه النار التي أحرقت بيتي**"تطابق قسمه الأخير حرفيً ا، مع بعض ما ورد على لسان بطلة "**كوابيس بيروت**"ومن هنا عبّ ر بعض الدراسين عن هذه الشخصية بأنها "الرواية المؤلفة" أو الكاتبة- البطلة»"[1] ويتجسّ د ذلك من خلال استعمال السادرة ضمير المتكلم «ضحكت من نفسي، ها أنا أسكنت ساحة حرب وأدافع عن جسدي بتلاوة أشعار المتنبي كما لو كان تعويذتي!...»"[2]، «أخي وأنا، لم نتبادل أي حوار... كأن صوت الرصاص يلغي اللغة...»"[3].

والحق أن "**غادة السمان**" بقيت محافظة على شيء من المسافة الفاصلة بينها وبين بطلتها، فالبطلة كانت عزباء أثناء الحرب الأهلية اللبنانية، «وكان يبلغني رفض والداه القاطع لزواجنا... بسبب الفارق في الدين!» "[4]وكان أبوها قاضيً ا «.. والمرحوم والدي الذي كان قاضيً ا نزيهً ا (أي رقيق الحال)»"[5]وأخوها يُ دعى شادي «أدور في الغرفة وأبكي

"[1]- الزمان والمكان والشخصية في أدب غادة السمان القصصي http://www.niawa.com.

"[2]- غادة السمان، كوابيس بيروت، ص 10.

"[3]- المصدر نفسه، ص 12.

"[4]- المصدر نفسه، ص 30.

"[5]- المصدر نفسه، ص 122.

وأتساءل: أين أخي.. أين أخي؟ أين شادي؟..»[1]. وهذه أمور لا تنطبق على **غادة**. لكن هذه المسافة تبقى مسافة ضئيلة جداً.مقارنةً بالوجوه الكثيرة المشتركة بين المرأتين، الأمر الذي يعني أن التطابق بينهما حقيقي. صحيح أنه «يعلم كل منا أن الروائي يبني أشخاصه، شاء أم أبى، علم ذلك أو جهله، انطلاقاً من عناصر مأخوذة من حياته الخاصة، وأن أبطاله ما هم إلا أقنعة يروي من ورائها قصته ويحلم من خلالها بنفسه»، «وشاهدت حبيبي يطلع إلى من المرجل... يجيئونني بجسده المثقوب بالرصاص كالمنخل.. وأضمه إلي وأصرخ به: ما زلت أحبك...»[2]. لكن هذه الحقيقة ذاتها تفرض على الروائي أو القاص ألا يتجاوز المسافة بينه وبين أبطاله بشكل كامل، كي يبقى هؤلاء الأبطال أقنعة بستر بها الكاتب وجهه الحقيقي.إن الفن يفقد كثيراً من الجودة والتنوع والقدرة على إدهاش القارئ وإثناء تجربته عندما تتكرر فيه الصفات والسمات التي تحملها الشخصيات.

**2- التحميل:** يترتب على التماهي المذكور في النقطة السابقة أن تنسى **غادة**أحياناً، أو تتناسى أن شخوصها الذين يتكلمون ويفكرون وستحركون في قصصها ورواياتها بصورة تلقائية طبيعية، من قابلياتهم الفكرية والثقافية والاجتماعية، ولذلك تجدهم أحياناً يأتون بما لا يتناسب مع هذه القابليات فيفقدون بذلك حيواتهم المستقلة عن الكاتبة، ويتحولون إلى دُمى تحركها بيديها كيفما تشاء وتستعير حناجرها لتنطق خلالها ما تريد. وقد اعترفت **غادة** بهذه الحقيقة في بعض الحوارات التي أجريت معها فقالت: «أعترف لك أنني أحياناً أشعر بالحاجة إلى أن أقول شيئاً محدداً، وجهة نظر سياسية مثلاً وأكون منفعلة إلى حد أنني أقسر أحد أبطال قصصي على أن يقول ذلك، وأستعير حنجرته وأتكلم عبرها، أعرف كل ذلك سيء على الصعيد الفني وأعرف أن تدمير شخصية أحد أبطالي هو تدمير لعمالي، ولكنني بشر، وككل البشر لست دوماً عادلة لا مع أصحابي ولا مع أبطال قصصي.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 202.

[2]- غادة السمان، المصدر السابق ، ص 54.

إن **غـادة السـمان** تتجـاوز بهـذا مـا هـو مـألوف ومطلـوب مـن موقـف يقـف المؤلـف إزاء شخوصـه، وا ٍزاء سـائر أجـزاء بنيـة عملـه الفنـي، ويـؤدي تجاوزهـا هـذا إلـى أن يفقد شخصـوها حتميـتهم الناتجـة عـن قابليـاتهم وخلفيـاتهم، وعنـدها نميـل إلـى الاعتقـاد بجنـوح الروايـة عـن الواقعية»"[1].

**3- النمذجة:** إذا كان تجاوز **غادة السمان** في تعاملها مع شخصياتها يتمثل كما سلف في إلغائها المسافة الفاصلة بينها وبين العديد من هذه الشخصيات، الأمر الذي يؤدي إلى تحميلها ما لا تطيقه حسب امكاناتها، فإن من ناقلة القول أن يشار إلى أن هذين النوعين من التجاوز إنما يتحققان مع الشخصيات الإيجابية التي تلقى لدى **غادة** ًا كبير ً ا، أما النوع الآخر من الشخصيات، أي الشخصيات التي تمثل القيم السلبية، فإن تجاوز **غـادة** معها يتمثل في تحاملها الشديد، في كثير من الأحيان عليها، وتركها لموقف الحياد المطلوب من المؤلف إزاء شخصياته، خيرهاشر ّ يرها.

ومع أن قارئ االقصصها وروايتها لن يواجه صعوبة في العثور على كثير من هذه النماذج السلبية، خصوص ً ا في الوسط العائلي لبطلاتها"[2]. «قال لي العم فؤاد أنه يستخرج ويقطف لي ياسمينة، وتوسلت إليه أن لا يفعل حرص ً ا على حياته وحياتهبدا ّل رأيه فور ً ا وبدا سعيد ً الأنني لم أتركه يدفع حياته ثمن ً ا لنزوته الطيبة هذه... أو يضطر للتراجع كطفل مذعور..لستيقظ أمين أيض ً ا ووقف إلى جانب أبيه. بانا لي لوحة للخوف والبؤس»"[3]. إلا أن القارئ سيلحظ أن عمليةالنمذجة عادة ً ما تكون بلغة سطحية غير مقنعو في بعض الحالات.

---

"[1]- الزمـان والمكـان والشخصـية فـي أدب غـادة السـمان القصصـي http://www.niawa.com، 17 أكتـوبر 2020، 31h: 15.

"[2]- الزمـان والمكـان والشخصـية فـي أدب غـادة السـمان القصصـي، https://www.niwa.com 17 أكتـوبر 2020، 31h: 15.

"[3]- غادة السمان، كوابيس بيروت، ص 38.

**رابعًا: اللغة**

تعد اللغة كل ما يعبر بع كل قوم عن أغراضهم على حدّ تعريف "**الجرجاني**".

عندما نتحدث عن اللغة في أي رواية عربية، وخاصةً تلك الروايات التي تتلمس عناصر الحداثة على اختلافها، يجب أن ننتبه إلى أن اللغة لم تعد فقط تلك اللغة المطابقة لواقع الحال، أي مجرّد وسيلة لتأدية المعنى المباشر الذي ينتهي بانتهاء الجملة أو العبارة التي بنيت لتأديته. إنما اللغة التي نقف أمامها الآن، كعنصر حداثي في الرواية العربية الحديثة، هي لغة أخرى لها وظيفة جمالية ترتبط بقدرتها على ايصال المعنى غير المباشر سواءً كان مجاورًا أو مغايرًا. إنها لغة تقول للقارئ أثناء أو بعد قراءته للنص "الآن جاء هو أوانك" أن الأمر يتطلب من القارئ دورًا فعالاً وقدرةً على كشف رموز اللغة وإيحاءاتها وتعدد دلالاتها وانزياحاتها، بل وإعادة كتاباتها. هذه اللغة المغايرة للغة المألوف اليومي هي ما يسميه النقاد والباحثون: **اللغة الشعرية** ولكن يجب الانتباه أيضًا، إلى أنه ليست كل لغة الرواية لغة شعرية، وإنما هي لغة يبدع فيها الكاتب المزاوجة بين لغة المألوف واليومي وبين اللغة الشعرية"[1].

وعند قراءتنا لأعمال "**غادة السمان**" الروائية نجد أن حظها من شعرية اللغة كان وافرًا لدرجة أن هنالك من يدعي أنها استطاعت خلق لغة خاصة بها يمكننا أن نسميها "**لغة غادى السمان**"، وهذا ما يتجسد في موضوع بحثنا من خلال رواية "**كوابيس بيروت**"[2].

**لغة السرد:**

لا شك أن عمل "**غادة السمان**" في رواية "كوابيس بيروت" أثرًا كبيرًا في لغتها الروائية، ممّا جعلها، كما يرى "**النابلسي**" تتدفق تدفقًا عفويًا، شأنها في ذلك شأن الكتاب الكبار أمثال

[1]- "بيروت 75" لغادة السمان القصصي http://www.diwanalarad.com، في 14 أكتوبر 2020، على الساعة 22:04h.

[2]- بيروت 75" لغادة السمان القصصي http://www.diwanalarad.com، في 14 أكتوبر 2020، على الساعة 22:04h.

"**يوسف إدريس**"غيره ممن شكلوا لغتهم تشكيلاً يومياً عفوياً متدفقاً لأنهم أرادوا الوصول، من خلال هذا التشكيل إلى القاعدة العريضة والواسعة من الناس والقراء على اختلاف طبقاتهم وثقافتهم وذلك هو ما أرادته الكاتبة، أن تنزل إلى القاع لتكتب عنه وله. ولكن هذا الأمر لم يمنعها من المزاوجة بين لغة اليومي المألوف واللغة الشعرية المكثفة يجملها القصيرة والسريعة التي، وكما يرى "**غالي شكري**"، تحول اللغة من أدلة تعبير إلى فعل تفجير"[1]. «ووجدتني أفكر بجسدي باعتباره مادة قابلة للخرق بالرصاص والكسر والحرق والتمزيق..»"[2]. «فقد قضينا ليلة كانت القذائف والمتفجرات والصواريخ تركض فيها حول بيتنا كأن عوامل الطبيعة قد أصيبت بالجنون... وكانت الانفجارات كثيفة كما في فيلم حربي..»"[3].

- **لغة الحوار**: توظف الكاتبة في روايتها نوعين من الحوار: الحوار الداخلي (المونولوج) كإحدى تقنيات تيار الوعي، والذي يتداخل مع السرد ليوقف حركته أو يعيقها، وكذلك الحوار بيت الشخصيات التي تمثل طبقات المجتمع المتصارعة"[4].

- **الحوار الداخلي (المونولوج)**: لغةلا تشذ عما فلناه سابقاً عن لغة السرد، فهي في كثير من جوانبها تتعدى لغة المألوف إلى اللغة الشاعرية المليئة بالرمز والإيحاء وتعدد الدلالات. أما لغة الحوار بين الشخصيات فيقول "**النابلسي**" إن "**غادة**" لا تلجأ إلى اللغة العامية في حوارها قط، كما أنها لا تلجأ إلى اللغة الفصحى المقعرة، ولكنها تلجأ إلى لغة ثالثة، هي أقرب إلى لغة الصحافة (لغة ثالثة جمعت بين سهولة العامية وجلال الفصحى)"[5].

**دراسة المكان والزمان في رواية "عودة الروح" لـ: توفيق الحكيم:**

"[1]- "بيروت 75" لغادة السمان http://www.diwanalarad.com، في 14 أكتوبر 2020، على الساعة 22:04h.

"[2]- غادة السمان، كوابيس بيروت، ص 12.

"[3]- غادة السمان، المصدر السابق، ص 07.

"[4]- بيروت 75" لغادة السمان http://www.diwanalarad.com، في 14 أكتوبر 2020، على الساعة 22:04h.

"[5]- بيروت 75" لغادة السمان http://www.diwanalarad.com، في 14 أكتوبر 2020، على الساعة 22:04h.

بما أنه تطرقنا سابقًا لمفهوم المكان والزمان في رواية(كوابيس بيروت) نخص دراستنا هذه حول رواية "**عودة الروح**" بالغوص في ثناياها (المكان، الزمان، الشخصيات، اللغة والسرد):

**أ- المكان:**

**1- الأماكن المفتوحة:**

- **الشارع:** يشكل فضاء مفتوح يتردد فيه عامة الناس وتلتقي فيه الشخصيات وقد تجلة في الرواية من خلال قول الكاتب: «فنزلت زنوبة وكأنما كانت على علم تام بالجهة التي تقصدها، فإنها ما كادت تطأ الأرض حتى جعلت تسير في هذا الحي من شارع إلى آخر»[1].

- **المقهى:** يعد فضاء المقهى مكانًا للتسلية والهروب من سأم الحياة، كذلك يلتقي فيه مختلف الشخوص باختلاف أعمارهم، لا يضع ضوابط على نوعية الزبائن الذين يقصدونه، «وفطن سليم أفندي إلى أنه نادى الحاج شحاتة فلم يلب النداء فأدار في الحال رأسه العاري المعطر بأنواع الأطايب ونظر إلى داخل القهوة»[2].

- **الدكاكين والمحلات:** تعد الدكاكين والمحلات أماكن مفتوحة تتفاعل فيها الشخصيات وملتقى للأحداث، حيث يقول الروائي في روايته: «مرة نصف ساعة وسوارس تخرج وتدخل في شوارع وحارات عنيفة مخترقة الأحياء قليلة لمدينة القاهرة حتى وصلنا أخيرًا إلى الموسكي فنزل من الركاب من نزل واشرأبت رقاب الباقين في العربة إلى الخارج ينظرون على جانبي الطريق إلى المتاجر والدكاكين التي لا عدد لها»[3]. فالدكاكين هنا والمحلات شكلت محطات لالتقاء الأفراد وتبادل الأخبار واقتناء الأغراض.

---

[1]- توفيق الحكيم، عودة الروح، ص 65.

[2]- المصد نفسه، ص 50.

[3]- المصدر نفسه، ص 64.

- **القاهرة:** وهي عاصمة مصر وتكمن دلالتها في تاريخيتها، حيث تجسد الألّة والثقافة الشعبية وقد وظف الروائي في روايته من خلال قوله: «مرت ساعة وسوارس تدخل في شوارع وحاراتغنيفة مخترقة الأحياء القديمة لمدينة القاهرة حتى وصلنا أخير ً ا إلى الموسكي»[1].

- **الأرض:** هي رقعة جغرافية تعيش عليها مختلف الكائنات الحية ومنها الإنسان، وتجسدت في الرواية من خلال: «فسكت مبروك قليلاً وقد أحس بالخجل ونظر إلى سنية في مسكنه... ثم نظر إلى الأرض أخذ ينظر حوله في حيرة»[2]. وقد وظفت الأرض هنا للدلالة على الحيرة والتأمل.

- **الميدان:** يطلق بالهندسة المعمارية على مكان محدد داخل المدينة أو هو ملتقى شوارع متعددة مخصص لفئة معينة من الناس ولنشاط معين، وقد تجلى في الرواية في ميدان السدة زينب حيث يقول الراوي: «فأقت نظرة أخيرة على القهوة ثم أرجعت بصرها خائب الأمل وسارت ببطء متجهةً إلى ميدان السيدة زينب، وما وصلت إلى الجامع حتى وأرسلت عينيها من خلال قضبان نافذة الضريح وحدقت بمقام بنت رسول الله "ص" ذي النفوس الضخمة»[3]. فميدان السيدة زينب شكل أهمية كبيرة داخل الرواية كونه يمثل ممر وجسر يربط بين الأحياء والشوارع.

**2- الأماكن المغلقة:**

- **البيت:** وقد وظفه الكاتب في روايته من خلال بيت الشعب وهو الذي يجمع محسن مع أعمامه وعمته زنوبة والخادم مبروك، يقول:مشت الست زنوبة وحدها في البيت بعيدة عم ّ ا يعكر صفو خلوها إلى نفسها»[4].

---

[1]- المصدر نفسه، ص 63.

[2]- توفيق الحكيم، المصدر السابق، ص 178.

[3]- المصدر نفسه، ص 63.

[4]- المصدر نفسه، ص 17.

- كذالك مثل بيت سنية مركز صراع بالنسبة لأفراد الأسرة (الشعب)، فقد كان كل واحد منهم يتحين الفرصة لدخول منزلها والتقرب منها وكسب ودها، ولكن سنية تخيب أملهم جميعا وتقع في حب جارهم وجارها مصطفى.

- **الغرفة:** ذكر الكاتب الغرفة التي تجمع أفراد الشعب من محسن وسليم ومبروك وخادمهم فعب عنهم الكاتب بقوله: «وما كادت زنوبة تتمثل وتخطو نحو غرفة النوم كي توقظ النائمين حتى فتح باب الفتحة الخارجي»[1]. وهذه الغرفة تشكل الكل في واحد من لأحد أفراد الشعب فيما بينهم.

- **المدرسة:** حيث تشكل محطة من المحطات اليت يم بها الإنسان خلال مسيرته الدراسية، حيث تعد مكان لتلقين الدروس وتحصيل العلم والمعرفة من قبل المعلم، وقد ذكرت المدرسة في الرواية بقوله: «وفتح فجأة باب الحجرة وظهر محسن متأبطًا كتبه ومسطرته برجله وصاح بها في لهجة صبيانية مرحة "الشعب" لسه ما جاش؟ فلم تتحرك وتجب في الحال... وظلت غارقةً فيما هي فبه.وأخير ًا قالت دون أن تنظر إليه، حيث من المدرسة؟ خرجنا من زمان لكن كنت عند الخياط»[2]. فالمدرسة هنا ارتبطت بمحسن الطالب المجتهد المحب لدراسته.

- **المسجد:** يلعب المسجد دور ًا مهم ًا في ترسيخ القيم الدينية والإنسانية، وقد ذكر في الرواية في قول الكاتب: «أيوه أمال أعرف، أنا شفته عند الحلاق الكبير اللي قدام الجامع، اللي مكتوب عليه صالون كمال»[3].

- **الحجرة:** وقد تجلت في الرواية في حجرة محسن في كونه أحد أفراد الشعب، حيث قال الروائي: «وفتح فجأة باب الحجرة وظهر محسن متأبطًا كتبه ومسطرته وبرجله وصاح بها في لهجة صبيانية مرحة "الشعب" لسه ما جاش؟»[1].

---

[1]- توفيق الحكيم، المصدر السابق ، ص 108.

[2]- توفيق الحكيم، المصدر السابق، ص 17.

[3]- المصدر نفسه، ص 71.

- **السجن:** يشكل نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات بالنسبة للتنزيل بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في القيم والعادات واثقال لكاهله بالإلزامات والمحضورات، فما إن تطأ أقدام التنزيل عتبة السجن مخلفاً ا وراءه عالم الحرية حتى تبدأ سلسلة العذابات لن تنتهي سوى بالإفراج عنه.."[2]، وقد ذكر السجن في الرواية بقوله: «وهكذا... قد يتفق يوم خروج محسن ورفاقه من السجن مع يوم زفاف سنية إلى مصطفى»"[3].

- **النافذة:** ُظفت النافذة مع زنوبة وسنية في قول الكاتب: «وقفت سنية وزنوبة خلف احدى نوافذ الشرفة الخشبية بحجرة البيانو»"[4]. شكلت هنا النافذة فضاء لإطلاق عنان التفكير تنفرد به نفس كل من زنوبة وسنية.

**ب- الزمان:**

بما أن "**توفيق الحكيم**" من أدباء عص التغير، وحقبة الأحداث العاصفة، جاءت نصوصه نتيجة دوافع عديدة، ومتنوعة، "**فتوفيق الحكيم**" يمثل سنوات التكوين الفكري والأدبي، ويعبر عن جيل مثقل بخبرة اليقظة والنهضة الوطنية لثورة **1919**، ومدى ما أحدثته من تفتح وازدهار في كلية الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية المصرية.

فبالوقوف على **(عودة الروح)** نجد أن دوافع خارجية، وداخلية قادت "**الحكيم**" إلى تدوين تجربته وتسجيلها، في تلكالحقبة، وا ٍن وظف التقنية الروائية، فالنص تأريخ لأحداث جسام ألمت بمصر، وصفت بشعبها، فأفرزت ما سبّب الألم في نفس المؤلف، فأراد لـ **(عودة الروح)**أن تكون تخليداً ا لثورة **1919** وتمجيداً ا لشخصية الفلاح التي أنتجت هذه الثورة ووجد فيها متنفساً ا له للرد على النفوذ التركي والاحتلال الإنجليزي، ووسيلةً للتأكيد على

"[1]- توفيق الحكيم، المصدر السابق، ص 17.

"[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 55.

"[3]- توفيق الحكيم، المصدر السابق ، ص 246.

"[4]- توفيق الحكيم ، المصدر السابق، ص 133.

الشخصية المصرية القومية، وحمل مشعل الثورة المصرية، وجعلها أداةً تغرس شعور البعث... وروح المقاومة"[1].

وكانت دلائل الزمن في الرواية في قول الكاتب: «ولكن الطبيب واثق، من أنه دخل منزلاً وما زال يذكر رقمه وشارعه!»"[2].

**ج- الشخصيات:**

إن شخصيات "**الحكيم**" في "**عودة الروح**" تمرّد بصورة من الصور على كاتبها. لقد حاول الكاتب من خلال بنائه الماثل لعمله الروائي، أن يوجه الشخصيات وأفعالها للتعبير عن رؤيته الفكرية والأيديولوجية للتاريخ والواقع المصريين. وقد أشرت في البداية إلى البنية الدائرية للعمل على توضح المقصدية المباشرة لتوجيه العمل والشخصيات نحو التشديد على الأطروحة الفكرية التي كتب الحكيم الآثار الفرنسي.لكن هذه الشخصيات، وعبر تنسيب اللغات واللهجات في الرواية، تعرض للقارئ آمالها وأحلامها وسعيها اليومي في البيت والحارة والقهوة والمدرسة والقرية، ما يجعل الرواية تتطوّر في اتجاه يقيم في داخلها تعارضاً داخلياً يصهب حله بين أطروحتها المثالية ومادتها اليومية الواقعية التي بنيت منها"[3].

إننا نصادف في الرواية أمثلة متعددة على التنوع اللساني، فخطاب محسن يختلف عن خطاب مبروك، وخطاب زنوبة يختلف عن خطاب سنية، وخطاب سليم يختلف عن خطاب عبده، واختلاف هذه الخطابات جميعها يشير إلى نسبيتها، ولا مطلقيتها، وينفى عنها شبه المثالية والواحدية التي يسعى الحكيم إلى التشديد عليها في توجيهه لعمله. لكن النوع الروائي يسعى منذ تبلوره في القرن التاسع عشر، إلى التخلص من الرؤية المثالية للعالم واللغة، وينزع إلى تأكيد النسبية اللغوية وكذلك التاريخية، كما يرى "**ميخائيل باختين**" في فهمه للخطاب الروائي. إن ذلك يشق "**عودة الروح**" من الداخل، فهي في أطروحتها تحاول تبديد الوعي

"[1]- سامر صدقي محمد موسى، رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم، ص 97-98.

"[2]- توفيق الحكيم، عودة الروح، ص 15.

"[3]- فخري صالح، قبل نجيب محفوظ وبعده، دراسات في الرواية العربية، د ط، عمان، 2010، ص 27-28.

النسبي للتاريخ، فيما تعمل الشخصيات بحيويتها وسعيها في المكان والزمان وشبهة تمردها على خالقها، على مقاومة فرض الكاتب وعيه المثالي على الرواية.

وبغض النظر عن الظهور الدائم لوعي الكاتب المثالي، ورؤيته للعالم وانعكاسه في مرآة الراوي، فإن الشخصيات تبدو في الرواية وهي تقاوم توجيه الكاتب، بحيث يتولد وعي ضدي طالع من أعماق الشخصيات"[1].

إنه يشدد على مبدأ الوحدة في الألم في بداية العمل. «ليس غير الفلاح يستطيع هذه الحياة، هو وحده الذي- على الرغم من رحب دراه-لا بُد له أن ينام هو وامرأته وعياله وعجله وجحشه في قاعة واحدة (الجزء الأول، ص: 17)»، ويختم بالرؤية نفسها «أتراهم فلاحين من أهل الأرياف، اعتادوا المبيت هم ومواشيهم في قاعة الخطاب الرومانسي الحالم في حوارات محسن مع نفسه، وعلى الخطاب المتحذلق المتعالم في حوا مفتش الري الإنجليزي وعالم الآثار الفرنسي، وعلى خطاب الشعوذة في الحوار الذي يدور بين زنوبة وزوج الشيخ المشعوذ»"[2].

وفي سياق هذه التعددية اللسانية، وغنى الخطابات التي يهجن بعضها بعضًا، يقوم "**توفيق الحكيم**" ببناء عمل روائي شديد الغنى والحيوية، برغم تشديده غير المبرر على أطروحته المركزية التي حاول الدفاع عنها في ثنايا الرواية. ومع ذلك فإن هذه الأطروحة المركزية، التي تشد بنيان العمل وتربط بدايته بنهايته، لا تقلل من نضج العمل وقدرته على جعلالشكل الروائي مسرحًا لعرض التحولات الاجتماعية والأتواق السياسية لمصر العشرينيات. وقد ساعد "**الحكيم**" على تحقيق هذه الوظيفة الروائية تركه شخصياته تتطور في الفسحة الزمانية- المكانية الضيقة التي جعلها تسعى في إطارها، فهي شخصيات من لحم

"[1]- المرجع نفسه، ص 29.

"[2]- فخري صالح، المرجع السابق، ص 25-26.

وليست أفكارًا يحاول الكاتب يكسوها لحمًا ودمًا فيفشل، كما فعل بعض الذين حاولوا استخدام شكل الرواية للتعبير عن أفكارهم السياسية والاجتماعية قبل الحكيم"[1].

- **اللغة والسرد:**

"**توفيق الحكيم**" من روّاد الكتابة السردية، الذين تنقلوا بين الفصيحة، والعامية في إنتاجه الأدبي، وهو من الأباء المفكرين الذين تنبهوا لهذه المسألة، فبيّن أن أنسب لغة للكتابة خاصةً المسرحية، هي "اللغة العربية المبسطة التي تفهم في كل البلاد العربية، و اللغة العربية الصحيحة المبسطة التي تسمى بلغة الصحافة هي أنسب لغة، ودعا إلى ارتفاع العامية قليلاً إلى مستوى يمكن معه أن تصبح لغة عامة يفهمها ويتذوقها كل شخص في أي بيئة من البيئات العربية في داخل البلد الواحد وفي مختلف البلاد، وطالب بأن تبلور لغة عامية عمومية للبلد الواحد والبلاد العربية جميعًا؛ ليتسنى للناطقين بالعربية فهمها، وا ٍن اختلف مكان إقامتهم وتباينت لهجاتهم"[2].

وبالوقوف على نصوص "**الحكيم**"، موضع الدراسة، نجد أنه زاوج بين الفصيحة، والعامية في بعضها، ووظف الفصيحة في بعضها الآخر، ففي **(عودة الروح)** ظهر صوتان لغويان، الأول فصيح مبسّط تلفظ به السارد، والثاني عامي حواري أجراه الحكيم على ألسنة شخوصه"[3].

ومن الأمثلة السردية الفصيحة ما أخبرنا به السارد عن زنوبة، عمه محسن، فقال: «نشأت زنوبة في الريف جاهلة مهملة، تخدم امرأة أبيها، و تربي لها الدجاج، فلما قدم شقيقاها حنفي وعبده القاهرة في طلب العلم قدمت معهما هي ومبروك ابن الخولي زميلهما

[1]-فخري صالح، المرجع السابق، ص 27.

[2]- سامر صدقي محمد موسى، رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم، دراسة نقدية تحليلية، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، دامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، 2010، ص 151.

[3]- المرجع نفسه.

في كتاب القرية الذي لم يفلح؛ كي تدير أمر المعاش وتدير دفّة البيت»[1]. ويقول في موقف آخر عن محسن بعد أن ركب القطار قاصداً الريف: «وذهب عنه صخب المحطة، وقلق الانتظار، وشغل السفر واستعداداته، وتمهيداته، وها هو ذا أمام الواقع، وقد ابتعد به القطار عن مصر المحبوبة»[2]. فالحكيم من خلال المقطعين، نجد لغته مبسطة، رشيقة، مكثفة، يخبر ويصف ويبون، ويصوّر، ولا أظن العامية قادرة على تأدية هذا الدور، وبهذا القدر من الإيجاز والتوصيل.

أما العامية فكانت لغة الحوار الذي أجراه الكاتب على ألسنة الشخصيات، واحتل مساحةً واسعة من المتن، ولعل هذا ما أثار النقاد الذين استهجنوا على **الحكيم** استخدامه العامية، ومنهم "**إبراهيم المازني**" الذي رفض توظيفها في النصوص السردية، ولا أظن هجومه على **الحكيم** جاء لمجرد استخدام الأخير الحوار العامي، ولكن لأنه أفرط في استعمال العامية، وفي ذلك يقول "**المازني**": «لا بأس من العامية أحياناً، فإن لها لمواقع تكون أظف وأملح وأقوى تعبيراً، وأوضح دلالة، وأحسن إشارة، ولكن إذا جعلت الحوار كله بها فاستغرقت ثلاثة أرباع الرواية يا ترى يكتب الكاتب وعامية القاهرة غير عامية الصعيد»[3].

ومن أمثلة ذلك حوار دار بين زنوبة ومحسن تطلب فيه من الأخير احضار شيء من شعر مصطفى جاء فيه:

- "أنت كمان يا محسن حلو، والنبي بسترتك وبنطلونك الجديد ده!

فقال في لهجة صبيانية ساذجة:

- صحيح؟

فقالت زنوبة وهي تنظر على شعره:

---

[1] - توفيق الحكيم، عودة الروح، ص 16.

[2] - المصدر نفسه، ص 231.

[3] - سامر صدقي محمد موسى، رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم، دراسة نقدية تحليلية، ص 152.

- والست الطاهرة... بس يا خسارة!

فسألها محسن في قلق:

- إيه؟

فقالت زنوبة في تردد:

- أنت بتحلق شعرك عند مين؟

- ليه؟ شعري عند مين؟

- ليه شعري ما له؟

- لا ما فيش حاجه... بس يعني المزين بتاعك مش شاطر قوي"[1].

وهذا حوار يمكن أن نعرف من خلاله على شخصية زنوبة، التي تتعامل بالسحر والشعوذة، وتحاول استغلال محسن للوصول إلى مآبها.

ومن عناصر السرد التي وظفها "**الحكيم**" **الاستطراد**، الذي يوقف مجرى الأحداث، وتطورها ففي (**عودة الروح**) أفرد الكاتب الفصل التاسع للحديث عن علاقة محسن مع الأسطى لبيبة شخلع، وهو في سن السادسة من عمره، وكشف عن ارتباطه بها، وذهابه معها للاستماع إلى الموسيقى، رغم معارضته والدته ذلك، وقد جاء حديثه عن الأسطى لبيبة شخلع بعد أن ذكته سنية بها في الفصل الثامن، ليعود في الفصل العاشر، ويكمل حديثه مع سنية"[2].

كما وظف "**الحكيم**" **الاسترجاع**، فاستحضر من خلاله الماضي، وأوقف عجلة الأحداث وتطوره؛ لأنه بوسيلته هذه عاد إلى ماضيه الخاص، فارتد بنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن تلك التي وصل سرده إليها.

---

"[1]- توفيق الحكيم، المصدر السابق، ص 65-66.

"[2]- ينظر، توفيق الحكيم ، المصدر السابق، ص 122-147.

فالاسترجاع حالة سردية يتوقف السرد فيها للتقدم صعوداً من الحاضر نحو المستقبل ليعود إلى الوراء أي بمعنى آخر الاعتماد على الذاكرة لعرض الاسترجاع"[1]ممّا أضفى على النصوص جمالاً فنياً، وأوجد قناة تثري المتلقي، وتسّد الفجوات السردية، وأطلعنا على شخصيات غابت عن مسرح الأحداث.

ومن أمثلة الاسترجاع ما ذكره السادر عن محسن الذي كان باله مشغول وهو مع الشعب على مائدة الطعام بعد أن لاحظ نظره مبروك له خلسة إلى ثوبه الجديد، فقد أثارت في نفسه ذكى قديمة من أيام طفولته الاولى يوم كان له من العم ثماني سنوات وكان تلميذاً بمدرسة دمنهور الابتدائية"[2].

مزج "**توفيق الحكيم**" بين الرمزية والواقعية على نحو فريدي يتميز بالخيال والعمق دون تعقيد أو غموض، وأصبح هذا الاتجاه هو الذي يكون مسرحيات الحكيم بذلك المزاج الخاص والأسلوب المتميز الذي عرف به.

ويتميز الرمز في أدب "**توفيق الحكيم**" بالوضوح وعدم المبالغة في الإغلاق أو الإغراق في الغموض، ففي أسطورة **إيزيس** التي استوحاها من كتاب الموتى فإنه أسلاء **أوزوريس** الحية في الأسطورة هي مصر المتقطعة الأوصال التي تنتظر من يوحدها ويجمع أبناءها على هدف واحد. و(**عودة الروح**) هي الشرارة التي أوقدتها الثورة المصرية، وهي في هذه القصة يعمد إلى دمج تاريخ حياته في الطفولة والصبا بتاريخ مصر، فيجمع بين الواقعية والرمزية معاً على نحوٍ جديد، وتتجلّى مقدرة الحكيم الفنية في قدرته الفائقة على الإبداع وابتكار الشخصيات وتوظيف الأسطورة والتاريخ على نحو يتميز بالبراعة والإتقان، ويكشف عن مهارته ّس وحسن اختيار للقالب الفني الذي يصب فيه إبداعه، سواءً في القصة أو

"1"- سامر صدقي محمد موسى، المرجع السابق، ص 165.

"2"- ينظر، توفيق الحكيم، ص 473.

المسرحية، بالإضافة إلى تنوع مستويات الحوار لديه بما يناسب كل شخصية من شخصياته، ويتفق مع مستوها الفكري والاجتماعي؛ وهو ما يهد بتمكنه ووعيه"[1].

ويمتاز أسلوب "**توفيق الحكيم**" بالدقة والتكثيف الشديد وحشد المعاني والدلالات والقدرة الفائقة على التصوير، فهو يصف في جمل قليلة ما قد لا يبلغه غيره في صفحات طوال، سواء ً كان ذلك في رواياته أو مسرحياته، ويعتني "**الحكيم**" عنايةً فائقة بدقة تصوير المشاهد، وحيوية تجسيد الحركة، ووصف الجوانب الشعورية والانفعالات النفسية بعمق وا يحاء شديدين"[2].

"[1]- توفيق الحكيم، ويكيبيديا، http://as.m.wikipedia.org، في 21 أكتوبر 2020، على الساعة 10:17h.

"[2]- توفيق الحكيم، ويكيبيديا، http://as.m.wikipedia.org، في 21 أكتوبر 2020، على الساعة 10:17h.

# خـاتمـة

**خاتمة:**

لقد هدفت هذه الدراسة إلى الكشف عن وضعية المرأة في المجتمعات العربية وإبراز طبيعة العلاقة بينها وبين الرجل، والتي سأحاول أن أجمل أهمها في النقاط التالية:

- كانت ولازالت المرأة حبيسة بيتها أسيرة جسدها المكبل بالممنوعات والمحرمات كما ينظر إليها المجتمع.

- ما زال الرجل في بعض المجتمعات العربية ينظر إلى المرأة نظرة دونية والسبب الأساسي الذي يدفع الرجل إلى تهميش المرأة التربية الذكورية الخاطئة، فمعظم النساء يربين أولادهن الذكور تربية خاطئة قائمة على عدم احترام المرأة وتغرس فيهم أن المرأة مجرد متاع لخدمة الرجل. فالولد يرى أمه زوجة خاضعة ذليلة تلبي رغبات الزوج دون كلل أو ملل أو تذمر.

من الأسباب الرئيسية أيضاً التي أدت إلى تلك النظرة السلبية للمرأة المفهوم الخاطئ للدين، حيث لا يرى الرجال المرأة سوى عورة يجب سترها ومجرد خروجها من المنزل أو تعاملها مع الرجال فتنة ويجلب العار.

- كما أن المرأة في تصور أغلب المجتمعات العربية ليست إلا أداة ووعاء لمتعة الرجل وإشباع غرائزه وشهواته؛ الرجل لا يُريد خصوبة عقل المرأة على قدر ما يريد خصوبة رحمها.

- إن ضعف الرجل العربي وسلبيته وما يتلقاه من ضغوطات وقهر من رب العمل يدفعه بالتالي لإسقاط غبنه وضعفه وإحباطاته على الطرف الآخر والذي يعتبره الحلقة الأضعف (المرأة).

- سقوط الرجل في هوة الحيرة بين التقاليد والعادات السائدة التي تربى عليها وما اكتسبه من خبرات وثقافات تؤمن وتنادي بحقوق المرأة وحريتها، فهو يؤمن بحرية المرأة وحقها في العمل والاستقلالية مثل الرجل، لكنه في الوقت نفسه لا يتصورها سوى مجرّد زوجة ربة منزل تخدمه وتربي أولاده.

- تتسم المجتمعات العربية خاصةً المحافظة منها بسيطرة العقلية الذكورية على امتداد الأجيال، فهي تؤمن وترى بأحقية الرجل على المرأة في كل شيء وعلى جميع الأصعدة، حيثتفرض عليهن القيود وتحرمهن من المشاركة الفاعلة في بناء الدولة والمجتمع وا ٍبراز الذات وتجحد عليهم أبسط حقوقهن في التعليم والتعليم.

- كما أن المرأة في مجتمعاتنا العربية تعاني من اضطهاد مزدوج: سيطرة الرجل على شؤون حياتها وتسييرها وفق مشيئته، وسلطة المجتمع وقيمنا الدينية (الفهم الخاطئ للدين) والأخلاقية التي تنقص من مكانة المرأة وتفرض عليها وضع كائن ناقص من الدرجة الثانية سلبي، منفعلة لا فاعلة وخاضعة للرجل.

والملاحظ إذن أن المرأة العربية ليست ملاحقة من قبل الرجل فحسب، بل من قبل النظام الاجتماعي والأعراف التي بدورها تلاحق الرجل، فتحرير المرأة لن يكون بمعزل عن تحرير عقلية الشعب بأسره وبناء مجتمع قائم على المساواة والعدل بين الطرفين.

وفي نهاية البحث، أتمنى من الله عز وجل أن أكون قد وفقت في عرض الأفكار والعناصر التي طرحتها في محتوى البحث، ليكون بمثابة المرجع العلمي لكل باحث في هذا المجال.

# قائمة المصادر والمراجع

**1- قائمة المصادر:**

**- قائمة المعاجم**

1.أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، مج1، ج6، ط1، بيروت- لبنان.

2.عصام نورد الدين، معجم نور الدين الوسيط، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت- لبنان.

3.المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق- بيروت.

**ب- الرواية**

1.توفيق الحكيم، عودة الروح، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، د ط، ج1.

2.غادة السمان، كوابيس بيروت، منشورات غادة السمان، بيروت، لبنان، ط1، 1976.

**2- المراجع:**

1إبراهيم الحديري، النظام الأبوي وا إشكالية الجنس عند العرب، دار الساقي للطباعة، ط1، بيروت، 2003.

2.أورزولا شوي، أصل الفروق بين الجنسين، تر بوعلي ياسين، الناشر، دار الحوار- سورية- اللاذقية، ط2، 1995.

3.أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة لعبد الله ركيبي.

4.بوعلي ياسين، الثالوث المحرم، دراسات في الدين والجنس والصراع الطبقي، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1973.

5.حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

6.حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والابداع، إربد، الأردن، ط1، 2008.

7.رشاد علي عبد العزيز موسى، سيكولوجية الفروق بين الجنسين، د ط، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة.

8.سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، دراسات ومعجم نقدي، تر، أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافية، ط1.

9.عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت- لبنان، ط3، 2006.

10. عبد الله محمد الغذامي، ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1998.

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

12. عيسى برهومة، اللغة والجنس، حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة.

13. فاطمة المرنيسي، ما وراء الحجاب الجنس كهندسة اجتماعية، الفنك للنشر، المركز الثقافي العربي، دط.

14. فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف مقاربة للأنساق الثقافية، منشورات دار الأمان.

15.فخري صالح، قبل نجيب محفوظ وبعده، دراسات في الرواية العربية، د ط، عمان، 2010.

16.محاضرات نظريات الشخصية، سنة ثانية علم النفس لـ: أ عباس سمير.

17. مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط9، 2005.

18.مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار- الدقل- المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د ط، 2011.

19.نواي السعداوي، الوجه العاري للمرأة العربية، د ط، الناشر مؤسسة هنداوي سي آساسي.

20. هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع الغربي، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1985.

21. وائل علي فالح الصمادي، صورة المرأة في روايات سحر خليفة، دروب للنشر والتوزيع، ط،ع2010.

**3- المذكرات**

1.زهرة بنيني بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان-مقاربة بنيوية- أطروحة مقدمة لنيل هادة دكتوراه علوم في الأدب الحديث ، 2008/2007.

2.سامر صدقي محمد موسى، رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم، دراسة نقدية تحليلية، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، دامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين.

3.سهام خينوش ، النقد النسوي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العوم في النقد الأدبي الحديث 2017-2018.

4.نور الهدى مباركية، ثنائية الذكورة والأنوثة عند جورج طرابيشي، دراسة في نقد النقد، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل.م.د في اللسانيات وتحليل الخطاب، ، 2018-2019.

5المرأة بين سيطرة الآخر وا إثبات الذاتاكتشاف الشهوة أنموذجً ا"،-lab.univ-biskra.dz15-11-2020، 31h: 11.

6-سامر صدقي محمد موسى، رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم، دراسة نقدية تحليلية.

**4- المواقع الالكترونية**

1.بيروت 75" لغادة السمان http://www.diwanalarad.com، في 14 أكتوبر 2020، على الساعة 22:04h.

2.تفكيك المركزية الذكورية في السرد النسوي من منظور عبد الله إبراهيم، sevue.unc.edu.dz، 23 سبتمبر 2020، 16:34h.

3.تمظهر الآخر في روايات غادة السمان، http://journals.openedition.org، 20 سبتمبر 2020، 12:37h.

4.توفيق الحكيم، http://www.aljezeera.net، 13 سبتمبر 2020، 20:43h.

5.توفيق الحكيم، ويكيبيديا، http://as.m.wikipedia.org، في 21 أكتوبر 2020، على الساعة 10:17h.

6.المرأة بين مطرقة التقاليد وسندان التنميط، http://hadfnews.ps ،03/أكتوبر 2020، 18 :31h

7.رواية توفيق الحكيم "عودة الروح"https://ar.qantara.de ، 19 سبتمبر 2020، 15:57h.

8.الزمان والمكان والشخصية في أدب غادة السمان القصصي http://www.niawa.com، في 17 أكتوبر 2020، على الساعة 15:31h.

9.عبد الكريم بدر خان، أثر المكونات الثقافية في السرد النسائي، http://m...ahewar.org، في 17 أكتوبر 2020، على الساعة 15:40h.

10.غادة السمان، http://m.mareFa.org، 13 سبتمبر 2020، على الساعة 20:51h.

11.كوابيس بيروت، http://as.m.wikipedia.org، 20 سبتمبر 2020، 21:56h.

12.المرأة بين المطرقة التقاليد وسندان التنميط، http://hadfnews.ps، في 03 أكتوبر 2020، 18:31h.

13.الوحدة رقم 4، الحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للمرأة، hsliberay.umn.edurasab، في 21 أكتوبر 2020 على الساعة 20:55h.

14-الرجل ضحية ثقافة ساهمت المرأة في إنتاجها، http://alasab.co.uk، في 03 أكتوبر 2020، 17:59h.

# الملاحق

**السيرة الذاتية لغادة السمان:**

"**غادة أحمد السمان**" هي كاتبة وأديبة سورية ولدت في دمشق عام **1942** لأسرة شامية عريقة، ولها صلة قربى بالشاعر السوري "**نزار قباني**"، والدها الدكتور "**أحمد السمان**" حاصل على شهادة الدكتوراه من السوربون في الاقتصاد السياسي وكان رئيساً للجامعة السورية ووزيراً للتعليم لفترة من الوقت تأثرت كثيراً به بسبب وفاة والدتها وهي صغيرة كان والدها محباً للعلم والأدب العالمي ومولعاً بالتراث العربي في الوقت نفسه، وهذا كله منح شخصية غادة الأدبية والإنسانية أبعاداً متعددة ومتنوعة. سرعان ما اصطدمت غادة بقلمها وشخصها بالمجتمع الشامي الذي كان شديد المحافظة إبان نشوئها فيه.

أصدرت مجموعتها القصصية الأولى "**عيناك قدري**" في العام **1962** واعتبرت يومها واحدةً من الكاتبات النسويات اللواتي ظهرن في تلك الفترة، مثل: **كوليت خوري** و**ليلى بعلبكي**، لكن **غادة** استطاعت أن تُقدم أدباً مختلفاً ومتميزاً خرجت به من الإطار الضيق لمشاكل المرأة والحركات النسوية إلى آفاق اجتماعية ونفسية وإنسانية"[1].

**الدراسة والأعمال:**

تخرجت من الجامعة السورية عام **1963** حاصلةً على شهادة اللسانس في الأدب الإنجليزي، وما لبثت أن تركت دمشق- التي لم ترجع حتى الآن إليها- إلى بيروت حيث حصلت على شهادة الماجستير في مسرح اللاّ معقول من الجامعة الأمريكية في بيروت- في بيروت عملت **غادة** في الصحافة وبرز اسمها أكثر وصارت واحدةً من أهم نجمات الصحافة هناك يوم كانت بيروت مركزاً للإشعاع الثقافي. ظهر إثر ذلك في مجموعتها القصصية الثانية "**لا بحر في بيروت**" عام **1965**.

ثم سافرت **غادة** إلى أوروبا وتنقلت بين معظم العواصم الأوروبية وعملت كمراسلة صحفية لكنها عمدت أيضاً إلى اكتشاف العالم وصقل شخصيتها الأدبية بالتعرف على مناهل الأدب والثقافة هناك، وظهر أثر ذلك في مجموعتها الثالثة "**ليل الغرباء**" عام **1966**

"[1]- غادة السمان، http://m.mareFa.org، 13 سبتمبر 2020، على الساعة 20:51h.

التي أظهرت نضجًا كبيرًا في مسيرتها الأدبية وجعلت كبار النقاد آنذاك مثل "**محمود أمين**" العالم يعترفون بها وبتميزها.

كانت هزيمة حزيران **1967** بمثابة صدمة **لغادة السمان** وجيلها، يومها كتبت مقالها الشهير "**أحمل عاري إلى لندن**"، كانت من القلائل الذين حذروا من استخدام مصطلح "**النكسة**" وأثره التخديري على الشعب العربي. لم تصدر **غادة** بعد الهزيمة شيئًا فترة من الوقت، لكن عملها في الصحافة زادها قربًا من الواقع الاجتماعي وكتبت في تلك الفترة مقالات صحفية كونت سمادًا دسمًا"[1] لمواد أدبية ستكتبها لاحقًا.

في عام **1973** أصدرت مجموعتها الرابعة "**رحيل المرافئ القديمة**" والتي اعتبرها البعض الأهم بين كل مجاميعها، حيث قدمت بقالب أدبي بارع المأزق الذي يعيه المثقف العربي والهوة السحيقة بين فكره وسلوكه. في أواخر عام **1974** أصدرت روايتها "**بيروت 75**" التي غاصت فيها بعيدًا عن القناع الجميل لسويسرا الشرق إلى حيث القاع المشوّه المحتقن، وقالت على لسان عرّافه من شخصيات الرواية «أرى الدم.أرى كثيرًا من الدم» وما لبثت أن نشبت الحرب الأهلية بعد بضعة أشهر من صدور الرواية.

مع روايتها "**كوابيس بيروت**" **1977** و"**ليلة المليار**" **1986** ترسّخت **غادة** كواحدة من أهم الروائيين العرب بغض النظر عن جنسهم، ويعتبرها بعض النقاد الكاتبة الأهم حتى من "**نجيب محفوظ**"[2].

**الجنس في أدبها:**

رغم وجود الجنس في أدب "**غادة السمان**" أنه يُشهد لها أنه دومًا في خدمة السياق الروائي والبُعد الدرامي للشخصيات ولم تنزلق أبدًا إلى تقديم أدب إباحي كذلك الذي صارت بعض الكاتبات يكتبه لاحقًا من أجل الشهرة والرواج. مثال على ذلك: العجز الجنسي

[1]- غادة السمان، http://m.mareFa.org، 13 سبتمبر 2020، على الساعة 20:51h.

[2]- غادة السمان، http://m.mareFa.org، 13 سبتمبر 2020، على الساعة 20:51h.

الذي يُصيب بطل "**ليلة المليار**"المثقف هو رمز دامي كثيف لعجز المثقفين العرب عمومًا في مُواجهة الأنظمة وانهيار الحلم العربي الجميل.

تزوجت **غادة** في أواخر الستينات من الدكتور "**بشير الدعواق**" صاحب دار الطليعة وأنجبت ابنها الوحيد **حازم**الذي أسمته تيمنًا باسم أحد أبطالها في مجموعة "**ليل الغرباء**". كان زواجهما آنذاك بمثابة الصدمة أو ما سمي بلقاء الثلج والنار، لما كان يبدوا من اختلاف في الطباع الشخصية، كان "**بشير العواق**" سليل أسرة **الدعواق** البيروتية العريقة بعثي الانتماء ولا يخفي ذلك وظل كذلك إلى وفاته في **2007**- أما انتماء **غادة** الوحيد فقد كان للحرية كما تقول دومًا. لكن زواجهما استمر وقد برهن **غادة** على أن المرأة الكاتبة المبدعة يُمكن أيضًا أن تكون زوجة وفية تقف مع زوجها وهو يصارع السرطان حتى اللحظة الأخيرة من حياته.

أنشأت درا نشرها الخاص بها وأعادت نشر معظم كتبها وجمعت مقالاتها الصحفية في سلسلة أطلقت عليها "**الأعمال غير الكاملة**"في خمسة عشر كتابًا حتى الآن- ولديها تسعة كتب في النصوص الشعرية.

يضم أرشيف "**غادة السمان**" غير المنشور والذي أودعته في أحد المصارف السويسرية مجاميع كثيرة من الرسائل تعد **غادة** بنشرها في الوقت المناسب، ولأن **غادة** كانت نجمة في سماء بيروت الثقافية في عقد الستينات فإنه من المتوقع أن تُؤرخ هذه الرسائل لتلك الحقبة... ومن المتوقعأيضًا أن تكف عن علاقات عاطفية لم تكترث **غادة** لإخفائها آنذاك!! بالذات مع "**ناصر الدين النشاشيبي**" الصحفي الفلسطيني الذي كشف"[1] عن وجود رسائل عاطفية موجهة له من **غادة** في أواسط الستينات.

من الأسماء الأخرى المرشحة لنش رسائلها الشاعر الفلسطيني الراحل "**كمال ناصر**".

تجمع **غادة** في أسلوبها الأدبي بين تيار الوعي في الكتابة ومقاطع الفيديو- تيب مع نبض شعري مميز خاص بها.صدرت عنها عدة كتب نقدية وبعدة لغات، كما تُرجمت

"[1]- غادة السمان، http://m.mareFa.org. 13 سبتمبر 2020، على الساعة 20:51h.

بعض أعمالها إلى سبعة عشر لغة حية وبعضها انتشر على صعيد تجاري واسع. لا تزال **غادة** تنتج، صدرت لها "**الرواية المستحيلة**"، "**فسيفساء دمشقية**" بمثابة سيرة ذاتية عام **1997**، و"**سهرة تنكرية للموتى**" عام **2003** والتي عادت فيها للتنبؤ بأن الأوضاع في لبنان معرّضة للانفجار.

عام **1993** أحدثت **غادة** ضجة كبرى في الأوساط الأدبية والسياسية عندما نشرت مجموعة رسائل عاطفية كتبها لها **غسان كنفاني**" في الستينات من القرن العشرين، حيث جمعتهما علاقة عاطفية لم تكن سرًا آنذاك، واتهمت بسبب ذلك أن نشهر هذا هو جزء من المؤامرة على القضية الفلسطينية التي كانت تواجه مأزق أوسلو وقت النشر.

تعيش "**غادة السمان**في باريس منذ أواسط الثمانينات، ولا تزال تكتب أسبوعيًا في احدى المجلات العربية الصادرة في لندن، ترفض تمامًا إجراء أي حوار تلفزيوني بعد أن تعهّدت لنفسها بذلك في السبعينيات عندما أجرت حوارًا تلفزيونيًا في القاهرة واكتشفت أن المذيعة المحاورة لم تقرأ أيًا من أعمالها. ينبغي التفريق بين "**غادة السمان**" وبين شاعرة سورية تحمل نفس الاسم وحاولت استغلال ذلك للترويج لنفسها وصار شائعًا أن يكتب اسم الثانية "**غادة فؤاد السمان**" للتمييز"[1].

**مؤلفاتها:**

"**مجموعة الأعمال غير الكاملة**":

**1-** زمن الحب الآخر **1978**، عدد الطبعات **5**.

**2-** الجسد حقيبة سفر **1979**، عدد الطبعات **3**.

**3-** السباحة في بحيرة الشيطان **1979**، عدد الطبعات **5**.

**4-** ختم الذاكرة بالشمع الأحمر **1979**، عدد الطبعات **4**.

**5-** اعتقال لحظة هاربة **1979**، عدد الطبعات **5**.

[1]- غادة السمان، http://m.mareFa.org. 13 سبتمبر 2020، على الساعة 20:51h.

**المجموعات القصصية:**

**1-** عيناك قدري **1962**، عدد الطبعات **9**"[1].

**2-** لا بحر في بيروت **1963**، عدد الطبعات **8**.

**3-** ليل الغرباء **1966**، عدد الطبعات **8**.

**4-** رحيل المرافئ القديمة **1973**، عدد الطبعات **6**.

5- زمن الحب الآخر.

**6-** القمر المربع.

**الروايات الكاملة:**

**1-** بيروت 75 **1975**، عدد الطبعات **5**.

**2-** كوابيس بيروت **1976**، عدد الطبعات **6**.

**3-** ليلة المليار **1986**، عدد الطبعات **2**.

**4-** الرواية المستحيلة (فسيفساء دمشقية).

**5-** سهرة تنكرية للموتى (مازابيلك الجنون البيروتي) **2003**، عدد الطبعات **2**.

**المجموعات الشعرية:**

**1-** حب **1973**، عدد الطبعات **9**.

**2-** أشهد عكس الريح **1987**، عدد الطبعات **1**.

**3-** عاشقة في محبرة- شعر - **1995**.

**4-** رسائل الحنين إلى الياسمين.

**مجموعة أدب الرحلات:**

**1-** الجسد حقيبة سفر.

**2-** غربة تحت الصفر.

**3-** شهوة الأجنحة.

---

"[1]- غادة السمان، http://m.mareFa.org. 13 سبتمبر 2020، على الساعة 20:51h.

**4-** القلب نورس وحيد.

**5-** رعشة الحرية.

**أعمال أخرى:**

- الأعماق المحتلة **1987**، عدد الطبعات **1**.

- رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان **1992**"[1].

**الكتب التي صدرت عن حياة غادة السمان:**

**1-** غادة السمان بلا أجنحة- د. غالي شكري- دار الطليعة **1977**.

**2-** غادة السمات الحب والحرب- إلهام غالي- دار الطليعة **1980**.

**3-** قضايا عربية في أدب غادة السمان- حنان عود- دار الطليعة **1980**.

**4-** الفن الروائي عند غادة السمان- عبد العزيز شبيل- دار المعارف- تونس **1987**.

**5**تحر ّ ر المرأة عبر أعمال غادة السمان ويسيمون دي بوفوار- نجلاء الاختيار (بالفرنسية) الترجمة عن دار الطليعة **1990**.

**6**التمر ّ د والالتزام عند غادة السمات (بالإيطالية)أو لادي كابوا- الترجمة عن دار الطليعة **1991**.

**7-** غادة السمان في أعمالها غير الكاملة- دراسة عبد اللطيف الأرناؤوط- دمشق **1993**"[2].

**التعريف بالكاتب:**

"**توفيق الحكيم**"ب وروائي وكاتب مسرحي مصري، يُعد من ر ُ واد الأدب الحديث وفن الكتابة المسرحية، وصفه النقاد بأنه "**رائد المسرح الذهني**"، ألف نحو مائة مسرحية.

**المولد والنشأة:**

"[1]- غادة السمان، http://m.mareFa.org. 13 سبتمبر 2020، على الساعة 20:51h.

"[2]- غادة السمان، http://m.mareFa.org. 13 سبتمبر 2020، على الساعة 20:51h.

ولد "**توفيق الحكيم**" في **09 أكتوبر/ تشرين الأول** نحو سنة **1902** بمدينة الاسكندرية. لأب مصري من أصل ريفي يعمل في سلك القضاء، وكان من أثرياء الفلاّحين، وأم تركية أرستقراطية ابنة أحد الضباط الأتراك.

**الدراسة والتكوين:**

التحق بمدرسة دمنهور الابتدائي وهو في سن السابعة، وانتهى من تعليمه الابتدائي عام **1915** ثم ألحقه أبوه بمدرسة حكومية في محافظة البحيرة، لكنه انتقل مع أعمامه إلى القاهرة لمواصلة الدراسة في مدرسة محمد علي الثانوية لعدم وجود مدرسة ثانوية في بلدته.

تفاعل مع ثورة **1919** وقبض عليه مع أعمامه، لكن والده نجح في الإفراج عنهم، وعاد للدراسة مجدّدًا وحصل على شهادة البكالوريا عام **1921**، وتخرج في كلية الحقوق عام **1925**، فابتعث إلى فرنسا لمتابعة الدراسات العليا.[1]

**الوظائف والمسؤوليات:**

اشتغل "**توفيق الحكيم**" لفترة قصيرة بمكتب أحد المحامين، ثم عمل بعد عودته من باريس وكيلاً للنائب العام سنة **1930** ثم عُيّن مفتشًا للتحقيقات بوزارة المعارف عام **1934**، ثم مديرًا لإدارة الموسيقى والمسرح بالوزارة عام **1937**، التي استقال منها عام **1944**.

**المسار الأدبي:**

بدأ "**الحكيم**" يتردّد على مسرح جورج أبيض، وهو يدرس في المرحلة الثانوية بالقهرة، وشعر بانجذاب إلى الفن المسرحي، وخلال دراساته العليا بباريس اطّلع على الأدب العالمي وبخاصة اليوناني والفرنسي، فاتّجه إلى الأدب المسرحي والروائي، وانصرف عن دراسة القانون، فاستدعاه والده بعد ثلاث سنوات، دون أن يحصل على الدكتوراه.

صدرت مسرحيته الأولى "**أهل الكهف**" عام **1933**، فاعتبرها النقاد بداية ظهور تيار ما يُسمى بالمسرح الذهني (حدث ذهني يصعب تمثيله مسرحيًا).

[1] - توفيق الحكيم، http://www.aljezeera.net، 13 سبتمبر 2020، 20:43h.

كان "**الحكيم**" أول من استلهم في أعماله المسرحية موضوعات مستمدة من التراث المصري عبر عصوره المختلفة"

مـّ ـت كتاباتـه بـثلاث مراحـل- ـّسـمت الأولـى- حسـب بعـض النقـاد- بشـيء مـن الاضطراب، وفيها كتب مسرحية "**أهل الكهف**"، وقصة "**عصفور من الشرق**"، و"**عودة الروح**".

وفي الثانية تمكّن من الأداة اللغوية، وفيها كتب "**شهرزاد**"، و"**الخروج من الجنة**"، و"**رصاصة في القلب**"، و"**الزمار**".

أما المرحلة الثالثة فاتسمت بتطور الكتابة الفنية، التي عكست قدرته على صياغة الأفكار والمعاني بصورة جيدة، وفيها ظهرت مسرحيات "**سر المنتحرة**"، "**ـه الجنون**"، و"**سلطان الظلام**".

اعتبره الرئيس "**جمال عبد الناصر**" "**الأب الروحي**" لثورة **أوت/ تموز 1952**، بسبب قصة "**عودة الروح**" التي صدرت عام **1933**، لكن "**الحكيم**" هاجم التجربة الناصرية في كتابه "**عودة الروح**" واعتبر أن الشعب المصري عاض فيها فاقد ًا للوعي [1].

**الأوسمة والجوائز:**

حصل "**الحكيم**" على قلادة الجمهورية من الرئيس "**جمال عبد الناصر**"، ونال جائزة الدولة التقديرية في الآداب، ووسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى.

**الوفاة:**

توفي "**توفيق الحكيم**" في **26 أوت/ تموز 1987**في القاهرة عن عمرٍ يناهز **89 عام ً ا**"[2].

**مؤلفاته:**

- عودة الروح في جزأين، ط1، مطبعة الرغائب، **1933**.

---

[1]- توفيق الحكيم، http://www.aljezeera.net، 13 سبتمبر 2020، 20:43h.

[2]- توفيق الحكيم، http://www.aljezeera.net، 13 سبتمبر 2020، 20:43h.

- شهرزاد، ط1، مطبعة دار الكتب، **1934**.
- أهل الكهف، ط1، مطبعة مصر، **1923**.
- حمار الحكيم، ط1، مطبعة التوكل، **1942**.
- بجماليون، ط1، مطبعة التوكل، **1942**.
- رصاصة في القلب، مطبعة التوكل، **1945**.
- شجرة الحكم، مطبعة التوكل، **1945**.
- الملك أوديب، المطبعة النموذجية، **1949**"[1]".

"[1]- توفيق الحكيم، عودة الروح، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، د ط، ج1، ص 03-04-06.

# فهرس المحتويات

# فهرس المحتويات


| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| شكر وتقدير | |
| إهداء | |
| مقدمة | أ |
| الفصل التمهيدي: مدخل تمهيدي | |
| الفصل الأو ل: أيديولوجية الذكورة والأنوثة في الفكر العربي | |
| 1-تحديد مفاهيم | 7 |
| 2-آليات انتاج الذكورة والأنوثة | 9 |
| 3-تقسيم الأدوار لكلا الجنسين | 29 |
| الفصل الثاني: ثنائية الصراع بين المرأة والرجل في روايتي: عودة الروح لتوفيق حكيم وكوابيس بيرو ت لغادة السمّان | |
| أ- هندسة المعنى في رواية "عودة الروح": | 26 |
| ب- صراع القمم عند غادة السمان "كوابيس بيروت": | 29 |
| ج- الصراع من أجل بقاء كليهما: | 33 |
| د-المرأة والرجل ضحية الأنظمة الاجتماعية | 39 |
| دراسة المكان والزمان في الروايتين | 42 |
| 1-المكان | 43 |
| -أهميته | 49 |
| -أنواع المكان | 52 |
| 2-الزمان | 57 |
| أهميته | 61 |

| | |
|---|---|
| 3-الشخصيات | 51-55 |
| 4-اللغة | 56 |
| 5-السرد | 56-57 |
| الخاتمة | 80-81 |
| قائمة المصادر والمراجع | 83-86 |
| الملاحق | 93-101 |
| فهرس المحتويات | |

**الملخص:**

إن ثنائية الأنوثة والذكورة تعد من أكثر القضايا الشائكة التي يطرف الأدب بابها، وهي مشكلة قديمة تعود لما قبل الإسلام، حيث نجد أن العلاقة بين الطرفين (الرجل/ المرأة) بنيت على ظلم تاريخي من خلال ثنائية نمطية تخيلية إقصائية بحجب المرأة وتغييب حقها في العمل والتعلم مثلها مثل الرجل واختزال شخصها في جسدها لإشباع غرائز الرجل ونزواته، ولعل من أهم الأسباب التي تطرقت إليها في بحثي هذا والتي أدت إلى هذه النظرة حول المرأة هو الفهم الخاطئ للدين والثقافة السائدة التي كر ّست في الفكر العربي دونية المرأة وتهميشها وا ٍخضاعها لسلطة الرجل والمجتمع الذكوري بما يخدم مصالحه وأهواءه.

**الكلمات المفتاحية:** الأنوثة، الذكورة، الصراع، ثنائية الإقصاء.

***Sommaire:***

*La dualité de la féminité et de la masculinité est l'une des questions les plus épineuses que la littérature ait laissées, et c'est un vieux problème qui remonte à l'époque préislamique, car nous constatons que la relation entre les deux parties (homme / femme) est basée sur une injustice historique à travers une dualité stéréotypée et exclusive en bloquant les femmes et en niant leur droit de travailler et d'apprendre. Il en va de même pour l'homme et la réduction de sa personne dans son corps pour satisfaire les instincts et les caprices de l'homme, et peut-être l'une des raisons les plus importantes que j'ai évoquées dans mes recherches et qui a conduit à cette vision des femmes est la mauvaise compréhension de la religion et de la culture dominantes qui a consacré dans la pensée arabe l'infériorité des femmes, leur marginalisation et leur soumission à l'autorité des hommes et de la société masculine d'une manière Ses intérêts et passions.*

***Mots clés**: féminité, masculinité, conflit, dualité d'exclusion.*