

جمالية الخطاب الأدبي النسوي العربي المعاصر ، "غادة السمان" أنموذجا

The aesthetics of contemporary Arab feminist literary discourse, "Ghada Al-Samman" as a model

حمزة نايلي دواودة

المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة (الجزائر)، hamzanaili078@gmail.com

تاريخ النشر: 2022/06/30

تاريخ القبول: 2022/06/04

تاريخ الاستلام: 2022/04/05

الملخص:

يهدف المقال إلى الوقوف عند جمالية الخطاب الأدبي النسوي بوصفه الأدب الذي يقال و يكتب من طرف المرأة، و قد جاء هذا المقال كاشفا عن ما يتعلق بهذا الأدب من خصائصه و مميزاته الجمالية ، و لكي نستطيع الحكم عن أي إبداع و وضعه في مرتبة الجمال أو إبعاده عنها اتبعنا طريق الوصف والتحليل ، و تعد رواية "كوابيس بيروت" لـ"غادة السمان" أنموذجا مميزا لهذه الدراسة، لما تحمله من خصائص و مميزات تجعلها ترتقي إلى ما يسمى بالذوق الجمالي.

الكلمات المفتاحية: المرأة، الإبداع، الذوق الجمالي ، الأدب النسوي ، الرواية.

Abstract:

The article aims to stand at the aesthetics of the discourse of feminist literature that is said and written by women. This article also revealed what is related to this literature from its aesthetic characteristics and advantages. In order to be able to judge any creativity and put it in the rank of beauty or keep it away from it, we followed the path of description and analysis. Ghada Al-Samman's novel "Beirut's Nightmares" is a distinctive model of this study because of its features that elevate it to what is called aesthetic taste.

Keywords: women, creativity, aesthetic taste, feminist literature, novel.

المقدمة

1. مقدمة: احتلت المرأة مكانة هامة في المجتمع بما أعطاها الله عز و جل من حرية و حقوق ، فهي عصب الحياة و قلبها النابض، فحضورها وارد و أكيد في كل ما ينجز من أعمال و أنشطة ومساهماتها فعالة سواء كانت مباشرة، أو غير مباشرة؛ حيث كان حضور المرأة في مجال الأدب حضورا قويا، منافسة بذلك سلطة الرجل و هيمنة الذكورة، ليشكل أدبها صياغة جديدة لتاريخ النساء و ثقافتهن، و ليكون أدبا مثله مثل أدب الرجل، فدخلت المرأة مجال الكتابة بعد انتصارها لها في حد ذاتها، و هي أيضا لم تسلم من النقد، و هذا لم يكن لها بمثابة عائق أمام نشاطها الإبداعي في مجال الأدب، بل كان لها حافزا لمواصلة الإبداع و الكتابة. ، فحاولنا في مقالنا هذا، البحث عن المرأة من خلال كونها المرأة المبدعة و الناقدة و الأدبية، و التطرق إلى كل المفاهيم المحيطة بالعنوان، لاكتشاف الذوق الجمالي في أدب المرأة، من خلال النموذج المحدد، فهل رواية كوابيس بيروت لغادة السمان لها من الخصائص الجمالية ما يجعلها ترقى إلى الذوق الجمالي؟.

2. مفهوم الأدب النسوي:

إن الدارس لمصطلح الأدب النسوي (النسائي) يجده من المصطلحات التي أفرزت عدة إشكالات عميقة، بالرغم من تعدد الجهود النقدية لتحديد هذا المفهوم وتسيجه، إلا أنه ظل يكتسب صفة الزئيقية، وتعدد دلالاته، الأمر الذي أدى إلى عدم اجتماع النقاد و الأدباء على مفهوم نقدي موحد، فمنهم من قال بالتسوية، ومنهم من وصفه بإبداع المرأة، أو الكتابة الأنثوية، أو الكتابة النسائية..... إلخ، كما أن مسألة غموض ولبس هذا المصطلح عند النقاد جعله بين ثنائية الرفض والقبول.

وترجع "زهور كرام"، صعوبة القبض على مفهوم محدد للكتابة النسائية لأسباب تكمن في عدم فهم المصطلح من جهة وغياب تحديد مرجعيته النظرية: " فهو يأخذ إما طابع خصوصية الكتابة عند المرأة، أو يأتي بهذه الصيغة ليثير مسألة المرأة كوضع خاص يمكن الانتباه إليه عبر واجهة الإبداع، أو التركيز على كتابة المرأة لتسجيل موقف رد الفعل على الغيب الذي يطال إنتاجات المرأة في الدراسات النقدية والأبحاث الأدبية (كرام، 2004، صفحة 66) ، وتعتبر " زهور كرام"، أن الإبداع النسائي في الساحة الأدبية العربية كمصطلح واشتغال نقدي بدأ الاهتمام به منذ الخمسينيات في ذلك تقول: " غير أن الإبداع النسائي كمصطلح واشتغال نقدي بدأ الاهتمام به تقريبا منذ الخمسينيات، ومعظم الدراسات تجعل رواية "ليلي بعلبكي" أنا أحياء" الصادرة سنة 1958 بداية للإصغاء إلى كتابة المرأة انطلاقا من العنوان الذي جاء مثيرا بفعل ضمير المتكلم "أنا".

ومنذ منتصف الثمانينيات فقد أعيد طرح المصطلح من جديد، وبشكل مكثف وعبر صيغ متعددة منها الدراسات واللقاءات والندوات الثقافية التي نشطت -خاصة- مع التسعينيات، والتي تخص محورها العام لهذا الاستعمال قصد معاينة مصداقيته وخصوصيته بالنسبة للكتابة بشكل عام، وعلاقته بالمرأة بشكل خاص (كرام، 2004، صفحة 22. 23)، وينطلق الناقد " عبد الله الغدامي" في تحديد مفهوم الكتابة النسائية الذي يشترط وعي الكاتبة بذاتها ووجودها في ذلك يقول: " هناك نساء كثيرات كتبنا بقلم الرجل وعقليته، وكنا ضيفات على صالون اللغة، إنهن نساء استرجلن وبذلك كان دورهن عكسيا إذ عزز قيم الفحولة في اللغة، من هنا تصبح كتابة المرأة ليست مجرد عمل فردي، من حيث التأليف والنوع، إنها بالضرورة صوت جماعي فالمؤلفة هنا وكذلك اللغة، هما وجودان ثقافيان فيما تظهر المرأة بوصفها جنسا بشريا ويظهر النص بوصفه جنسا لغويا " (الغدامي، 2006، صفحة 182)، و يحدد "عبد الله الغدامي" الكتابة النسائية بأنها كل إبداع ذو وعي متقدم وناضج، ليعبر عن ذاتها وهويتها وكيانها وقضاياها ويراعي مختلف علاقاتها داخل نظام المجتمع.

أما الناقد "عبد الله إبراهيم" يذهب في تعريفه للأدب النسائي بعدم اقتصره على ذات المرأة وحسب بل يتعدى ذلك إلى رصد لمحيطها الخارجي فيقول: " هي كتابة يترتب من شأنها بمنأى عن فرضية الرؤية الأنثوية للعالم، والذات إلا بما يتسرب منها دون قصد مسبق، وقد تماثل كتابة الرجال في الموضوعات، والقضايا العامة لأنها لا تتعرض لشؤون تخص المرأة وحدها ، إنما تخص العالم المحيط بها (إبراهيم، 2011، صفحة 60)، فالأدب النسائي يهتم بالقضايا العامة سياسية واجتماعية ودينية وأخلاقية.

ومما سبق نستنتج أن مصطلح الأدب السوي يبقى مسألة يسودها الاضطراب وتعدد الآراء بين الكاتبات والمبدعات بين الرفض والقبول لاعتبارات فكرية وتاريخية وثقافية واجتماعية مختلفة، إلا أن هذا التباين لا يحمل في طياته نزعة التمايز والاختلاف الجنسي بين الرجل والمرأة حتى لا يخرج بذلك عن معيار الإنسانية التي تبحث عن التكامل الفكري والأدبي، وإنما كان اختيار المرأة للكتابة يعني رغبتها في أن تكون وأن تحضر بالفعل والقوة، فالقلم وسيلة حضورها بالقوة، والكتابة هي فعل الحضور، فهي معركة لانتزاع وجود من مساحة احتكرها الرجل لزمان طويل.

3. آراء النقاد في غادة السمان:

إن غادة السمان المتمردة على كل ما حولها استغزت الأقلام، و حركت ملكاتهم النقدية بين مؤيد لها و لتحررها و بين معارض لتوجهها، فنقاد كثيرون كتبوا عنها، و عن تجربتها في الكتابة بشكل عام، ومعظمهم أظهر تحمسا ملحوظا لهذه التجربة ، و أول ناقد كتب عن غادة السمان هو أنيس منصور، و قد شبهها بكرة

القطن المشتعلة تلحم بماء يخمدها فإذا وجدته صرخت وقاومت فهي تريد أن تضل مشتعلة وتلحم بالماء ليصفها فيما بعد بأنها غير منتمية (السمان، رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان، 1993، صفحة 111).

ولكن يظل الناقد غالي شكري (1990) في كتابه عنها "غادة السمان بلا أجنحة" هو الأكثر تحمسا، فهو يضعها بين كبار الروائيين العرب في الأدب العربي الحديث لتمييزها، و يرفض تصنيفها في الخانة ذاتها مع الأخريات، وهي المتفرقة في كتاباتها لا تلوك ما كتبه الأدباء قبلها حين يقول: "هكذا يتحتم على النقاد أن يروها على حقيقتها، ألا يقفوا في حبال الخداع أو البدعة التي ننفرد بها: ما يسمى بالأدب النسائي، لا علاقة لغادة بما تكتبه أكثرية الأخريات، وإنما علاقتها التي يمكن الحديث عنها، بالأدب العربي الحديث، بكتابات نجيب محفوظ ويوسف إدريس وحنا مينة وغائب طعمة، و فؤاد التكرلي و يوسف الأشقر وغسان كنفاني و إميل حبيبي و حلیم بركات وغيرهم ممن يستحيل وصف أدهم بأنه أدب رجالي، بل هو أدب فحسب، هو أدبنا و وجداننا، وعقلنا... في هذا النطاق تحيء روايتها الجديدة، و الكبيرة و الأولى، بيروت 75" (شكري، 1990، صفحة 102).

و فيما يتعلق بظاهرة الجنس في أدب غادة السمان كانت الكاتبة جد راقية في توظيفه، و رائدة في مجاله، و هذا ما يمكن على أديها تلمسه فهي أرادت مماثلة الرجال في توظيفهم له، و إخراجهم من دائرة الطابو الاجتماعي و قد وفقت في ذلك، و بشهادة النقاد، وترى ديكابوا أن الجنس في الفن رمز لما هو أكبر من حجم الجسد، و أن المشاهد الجنسية في أعمال غادة السمان رغم ما تكشفه من نزعة "إلا أنها ليست موجودة لذاتها ولا أحد يستطيع أن يصنفها في خانة الإثارة (كابوا، 1992، صفحة 179)، و ترى سمر يزبك أنها كانت رائدة بدخولها المناطق المحرمة - منطقة المسكوت عنه في النص العربي في زمن مبكر، و بقوة حضورها الحياتي، و ثراء التجربة العميقة لما عاشته، و عانته، و أنها حرصت على هذا الدور أكثر من حرصها على توسيع قاموسها، فقد كانت أكثر حرية من الرجال أنفسهم تنسي أنها تعيش ضمن مجتمع محافظ لن يرحمها، و تريد أن تعلم الآخرين معنى الحرية من دمها، وأعصابها و عذاباتها متجاهلة أن الأوساط الثقافية وليدة مجتمعات متخلفة، و بسبب تمسكها بذلك تلاحقها اللعنات، ووقف في طريقها الكثير من الأعداء سواء من الكتاب، والكاتبات، أو من الناس الذين وجدوا في جرأة غادة و حبها للوضوح، و الشمس تحديا لاذواجيتهم و خوفهم من إعلان ما يفعلونه في السر، و في تعدد علاقاتها لم تكف بمعرفة الرجال الذين أحببتهم بل كانت علاقتها بهم علاقة انتماء، و تواصل مع أفكارهم، و مشاريعهم، مثلما انتمى بعضهم لحريتها وما يزلون يذكرون غادة رغم خلافهم معها كواحدة من النساء المميزات اللواتي عرفوها، و أنها كانت مستقلة إلى درجة يصعب معها الإمساك بها (رفاعية، 11 تشرين الثاني 2008، صفحة 18).

وهكذا ، فالنقاد شهدوا لها أن الجنس في أدبها كان دائما في خدمة السياق الروائي و البعد الدرامي للشخصيات، أما الحب عند **غادة السمان** فهو شكل من أشكال الحياة في مواجهة الموت، و شحنة عاطفية جبارة يمكن أن تعيد خلق الإنسان أو تدمره (الاختيار، 1991، صفحة 02)، ويضيف **جهاد فاضل** في هذا السياق: "لا شك أن غادة السمان شاعرة كبيرة كما هي قاصة و روائية و كاتبة كبيرة، و شعرها يمتاز بصدق، و مواجهته، و صورة الغريبة، مع النأي عن الصور و العبارات عبر المفهومة التي كثيرا ما تشيع في قصائد النثر بوجه عام، و التي بات القارئ ينفر نفورا شديدا منها" (فاضل، أوت 2013، صفحة 10)، وقد تميزت **غادة السمان** في طرح أدما بلغتها المختلفة المميزة، تلك التي تبتها رغباتها و أفكارها اللغة الموحية المختلفة عما سبقها ، فإيمان قاضي ترى فيها، لغة تقارق اللغة الواقعية التقليدية الهادئة، فهي لغة جملها قصيرة متلاحقة متوترة، مكثفة، غنية بالإيحاء، تشارك في صياغة الحجج، و أشاعت جوا ملائما للنسق الروائي، و هي لغة تطلب الرمز، و توظف الأسطورة، و تعتمد إلى التكرار، و تأتي بتشابه جديدة، فغادة السمان تبتعد في لغتها عن المألوف، و تستخدم مفردات الحلم و الكابوس خاصة في كوابيس فرح، في رواية "بيروت 75" بتوترها، و لا معقوليتها، بكتافتها، و دلالتها الخصبة (القاضي، 1992، صفحة 356)، ويرى **الأرنؤوطي** أن قصائد غادة السمان تتطلق من مبدأ فني لطيف، فالحياة عندها فقاعة لا تلبث أن تنفجر، و هي جديرة بالتصوير قبل أن تنفجر، و الشعر عندها تصوير للحظات الزمن الهاربة التي تركض، و تمحو في ركضها معالم الحياة المتجددة (فاضل، أوت 2013، صفحة 10)، و يعد الحوار مع **غادة السمان**، متعة المثقف و متعة الحوار، و ليس من بين كل الكاتبات العربيات كغادة السمان التي يصير الحوار معها كأنه ندوة بين عدد كبير من القراء، و لعل هذه الكاتبة السورية أكثر الكاتبات العربيات حوارا مع الكتاب و الصحافيين، و منذ يفاعتها حتى هذا اليوم نجد عندها ذخيرة متنوعة في الثقافة العامة ناهيك في الآداب و الفنون (فاضل، أوت 2013، صفحة 10).

و جهات نظر **غادة السمان**، و أفكارها المغايرة محط أنظار النقاد، و أقلامهم فمنهم من وقف في وجه أفكارها، و أسلوبها، و ألغى انتمائها، و منهم من أظهر تحمسا لتجربتها الأدبية، و وضعها في كفة النقر، و التمييز، و يعد توظيفها الجنس في نتاجها الأدبي من أبرز الظواهر التي قولت بالنقد إذ جارت الرجال في توظيفها له، و كانت لها الريادة، و قد تميز شعرها بالأنوثة الطاغية، و اللغة الحساسة، و شهد لها النقاد بفنيته، و صدقه و تميز صورته، و بعده عن تعقيد اللفظ، و اعتبار لغته مفارقة للتقليد غنية بالإيحاء، و الرمزية و التكرار، و تصور لحظات الزمن، كما أثار نشرها لرسائل **غسان الكنفاني** ثورة نقدية، و لكن على اعتبار النقد ميزان موضوعي ينظر إلى العمل بعيدا عن نظرة العامة له فنشر غادة لرسائل الكنفاني لم ينقص من قيمته كمناضل، و زاد في رصيده الأدبي فالجانب العاطفي الذي كشفت عنه غادة في شخصية الكنفاني أضاف إلى شخصيته النضالية عاطفة جميلة ، و **غادة السمان** هي المعنية بالنقد للخطوة التي قامت بها، فشغفها بالمغايرة

بث فيها روحا نضالية، وهي التي أفنت ثلثي عمرها تشهر سيف أفكارها ضد المجتمع مما جعلها عدوة للكثيرين، و ميدانا رحبا للنقد لكن الغالبية أيدت أفكارها، و شجعت تحررها، و مكنتها مكانة الريادة، و كشفت عن جمالية اللغة الأدبية التي وظفتها في أعمالها.

4. الخصائص الجمالية في رواية كوابيس بيروت لغادة السمان.

4-1 ملخص الرواية: كتبت غادة في هذه الرواية عن الحرب الأهلية في لبنان وفي بيروت على وجه التحديد حيث احتجزت مع أخيها في بيتها الواقع في أحد أحياء بيروت التي صادف أن تكون منطقة اقتتال حامية، تبدأ الرواية بالكاتبة، و هي تحاول مساعدة أخيها في إخلاء منزلها من النساء والأطفال وأخذهم لمكان آمن نسبيا وبعيدا عن القصف، ولكنها ما أن تعود إلى شقتها بعد عملية الإخلاء الناجحة حتى تفاجأ بأن فندق الهولندي إن، الذي يقف أمام بيتها مباشرة قد تعرض للاحتلال من قبل المسلحين، و هكذا تجد نفسها عالقة 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، و تتمنى لو أنها تعلمت بعضا من فنون القتال للدفاع عن النفس في مواقف عصبية كهذه. احتجزت لأيام طويلة أحست بأنها دهرا، عايشة خلالها الجوع والعطش والبرد والسجن والحب والكره والفرق و الاشتياق لحبيبها يوسف، ذاك الذي قتل أمام عينيها على حاجز تابع لصيية صغار كانوا سابقا من طلابه، كانوا من دينه وطائفته ذاتها ولكنه قتل لمرافقته لغادة، التي كانت من طائفة أخرى وتم بعدها وسمها هي بوسم طائفتها ليبقى محفورا على جسدها، وفي ذاكرتها كيف تفرق بين من هي ومن هو. عايشة الفذائف التي كانت تنهال على بيتها وطلقات الرصاص التي كانت تدخل غرفتها، وهي لا تزال فيها حتى اضطرت أن تأوي أو تسجن مع جارها العم فؤاد و ابنه أمين و خادمهم في بيتهم في الطابق الأرضي، و شاهدت غادة من شباك غرفتها الجثث تملأ الشوارع كما أصبحت خبيرة بأماكن القناصة في الأبنية المقابلة لها كما تحدثت عن الجوع والعطش اللذين هاجمهم وعن أخيها الذي خرج من البيت في محاولة بائسة للحصول على بعض الطعام و لكن انتهى به الأمر في السجن لحيازته سلاحا قديما غير مرخص كان قد أعطاه إياه العم فؤاد لحماية نفسه، و تنقل لنا غادة في سردها لهذه الحادثة السخرية العظيمة و اللامنطق الذي كان يسود الأجواء في تلك الفترة. تحدثت عن الكهرباء المقطوعة وأسلاك هانقها الميتة بالحرارة، وصفت آلامها وهي ترى مكتبتها الثمينة تحترق أمام عينيها بينما هي تقف مكتوفة الأيدي مودعة ذكرياتها محاولة مواساة نفسها بلا جدوى، بدأت تناقش حينها دورها ودور المثقفين الثائرين في تأجيج هذه النار وأحست بالذنب حينما لأنها لم ترد لهذه الحرب أن تشتعل ولا لهذه الدماء أن تراق وبالاستسلام

لحقيقة أن الحرب والرصاص هي كلماتها الثورية مجسدة على أرض الواقع و بأن أي تحقيق لما كانت تدعو إليه لا يتم إلا بالرصاص.

كان الفراغ و الوحدة اللذان عاشتهما كفيلا يجعلها تمر بكل ذكرياتها مع يوسف، وأحلامهما سويا وحبهما الفقير الغني، كما جعلها أيضا تختلق قصصا و أحاديث في مخيلتها، قصصا كانت تلقي الضوء على كل جوانب الحياة في بيروت و في لبنان في تلك الفترة. تكلمت عن الفساد المترسخ في المجتمع البيروتية، وعن الفروقات الاجتماعية والطبقات المختلفة فيه، وعن مدى تأثير هذه الحرب على كل منها، و نستطيع أن نقرأ في سطورها مدى تأثير الفقر على سكان بيروت وكيف وضحت لنا عادة كيف أنه واحد من أكبر الدوافع وراء هذه الحرب.

كان وصف عادة بليغا جدا، و كان تصويرها لكل ما رأت بلغتها الأنيقة ومجازاتها الذكية مما يجعلك تعيش معها أصعب أيامها، هكذا كانت بيروت، وهكذا رسمتها لنا عادة في كوابيسها المائة و سبعة و تسعون والتي نقلتها لنا بعد مجازفة إنقاذها.

4-2 الخصائص الجمالية في الرواية:

الهيكل الخارجي للرواية: رواية بيروت قد كتبتها عادة بشكل جديد، طريف و متفرد، و قسمتها لا إلى فصول وإنما إلى "كوابيس" و "أحلام" و حتى "ملاحظات" و مشاريع كوابيس" (شبييل، 1987، صفحة 36)، فهي وردت في شكل جديد، و طريف يصح أن نعتبره أول محاولة طريفة في تاريخ الرواية العربية، بل إن النهاية نفسها جديدة إذ وضعت نقطة استفهام أمام لفظة "تمت" (السمان، كوابيس بيروت، 1981، صفحة 337)، و كأنها تشير بذلك إلى أن النهاية لن تكون في هذه الرواية، و إنما في روايات أخرى قادمة نابعة من واقع لبنان الأليم و مأساته الدرامية (شبييل، 1987، صفحة 39)، على أن هذا التقسيم الأول يضم في طياته فروعاً عديدة تزيد من تشعب الرواية. فهناك كوابيس يمكن اعتبارها سرداً حقيقياً للأحداث، و هماك كوابيس فعلية، كما أن الرواية تضم أحلاماً، و على مستوى آخر فإن كوابيس بيروت تضم فصولاً أخرى، يمتزج فيها السرد بالكوابيس، و أخرى تختلط فيها السرد بالومضة الروائية، و كذلك الكابوس بالومضة، هذا بالإضافة إلى أن عادة، بعد أن أعلنت عن نهاية روايتها، قد أضافت إليها مجموعة من ملاحظات و مشاريع كوابيس يمكن الاستفادة منها لكتابة كوابيس جديدة في رواية جديدة عكس مرحلة جديدة من تاريخ لبنان (شبييل، 1987، صفحة 39 . 40)، ومن هنا فكأن عادة تأتي لنا برواية جديدة في قالب جديد أو في مظهر جديد لم يسبق لأحد من الكتاب العرب أن يكتب فيه.

المكان: ظاهرة لافتة للنظر في رواية غادة، هي أن الأحداث كلها كانت تدور في بيروت، بل إننا لا نجد تقريبا أي ذكر لمكان آخر باستثناء إشارات عابرة لدمشق، لأن عائلة البطلة قد فرت من بيروت إليها، و المكان في رواية كوابيس بيروت ليس مجرد إطار للأحداث و الشخصيات و إنما هو عنصر حي فاعل في هذه الأحداث وفي هذه الشخصيات، إن المكان في هذه الرواية حدث، و جزء من الشخصية أو الأشخاص، و يمكن إدراك ذلك باستقراء الدور الذي تلعبه الأمكنة في الرواية، و أول ملاحظة يمكن أن نسوقها في هذا المجال هو أن هذه الأماكن تنقسم إلى "داخل" و "خارج"، فهناك أماكن متسعة الأرجاء، فسيحة متحررة منفتحة، و أخرى ضيقة محدودة و منغلقة، و يندرج ضمن القسم الأول الشارع بمفهومه العام، كشارع الحمراء، و ساحة البرج، و منطقة "جونيه" الجبلية، و موقع الآثار و الحفريات، و أحسن ما يمثل مظهر الاتساع و الحرية، خاصة البحر الممتد على جانب بيروت، أما الأماكن الضيقة المنغلقة، فيمثلها البناء بمفهومه الواسع، كالشقق، و المطاعم و الأكوخ و الصالات (شبيب، 1987، صفحة 54)، فإذا استثنينا كوابيس البطلة مبدئيا، لاحظنا أن الداخل قد جسمه البيت الذي انحبست فيه البطلة، و أما الخارج فقد مثله خارج البيت الذي انحبست فيه البطلة، أما الخارج فقد مثله خارج البيت عموما بحيث يمكن أن ينسحب على كامل بيروت أولا، و كل العالم ثانيا أي باعتبار كل ما يحيط بالبيت (شبيب، 1987، صفحة 55)، كما أن هناك ظاهرة أخرى تؤكد اعتبار المكان حادثا و جزءا من الشخصية، فالقارئ يلاحظ أن هذه الأماكن تفتن بأحاسيس قارة تخمر نفسيات الأبطال فكما كان المكان منفتحا متحررا، كانت أحاسيس الشخصية تغمرها، إما السعادة أو الأمل في تحقيق الهدف المنشود، أو على الأقل الإعتاق و الشعور لبرهة بالخلاص من الحزن و الخوف و الاختناق، أما إذا كان منغلقا، فإن الإحساس الطاعي على الشخصية هو الحزن أو الإحباط المعنوي أو اليأس، وقد كان الموت دائما مرتبطا بأماكن مغلقة بينما كان الشخص الذي أفلت من هذا المصير هو الوحيد الذي تمكن من الخروج من سجن المكان المنفتح إلى الفضاء الرحب الممتد و هو البطلة (شبيب، 1987، صفحة 55 . 56).

إذن استطاعت غادة توظيف المكان، بأساليبه و خصائصه و مفهومه الشامل و الدقيق و المتفق، و هذا ما اتفق عليه جل النقاد.

الزمان: رغم كبر حجم رواية الكوابيس بيروت "و حتى و إن استغرقت كتابتها ثلاثة شهور و نصف مثلما ذكرت الكاتبة، فإن زمنها الموضوعي أقصر بكثير، ثم إن غادة قد حشرت في طيات الرواية العديد من الإشارات التي تجنبنا مشقة البحث و التنقيب المضني، فمذ الصفحة الثامنة تقول: "لم أكن أدري أنها المرة الأخيرة التي سأغادرها فيها بيتي إلى ما بعد أيام طويلة" (السمان، كوابيس بيروت، 1981، صفحة 8)، و بالتالي ندرك منذ البداية أن الزمن الخارجي للرواية سيكون أياما معدودات بل إن غادة زادت الأمر توضيحا، عندما أشارت وهي سجينه بيتها، إلى الأيام الرتيبة المتوالية التي تعيشها، فتقول مثلا: "هذا هو يومي الثاني و أنا سجينه" (السمان، كوابيس بيروت، 1981، صفحة 21)، ثم تذكرت إن اليوم هو يوم الاثنين (السمان،

كوابيس بيروت، 1981، صفحة 46) ، "ها أنا أشرف على نهاية اليوم الثالث و لم يقرع بابي مخلوق" (السمان، كوابيس بيروت ، 1981، صفحة 69) ، و بهذه الطريقة يكون الزمن الخارجي محددًا مضبوطًا، ففي نهاية الرواية عادة بعد أن تمكنت من مغادرة بيتها- السجن: "غادرنى خوفي حذري و خرجت من خلف عارضة الباب الحجرية إلى رصيف الشارع لأول مرة منذ عشرة أيام على الأقل" (السمان، كوابيس بيروت ، 1981، صفحة 320)، ثم تضيف بعد ذلك مباشرة: "و كانت هذه أول مرة أرى فيها بشرا غير الجدران (غير جيران العذاب) منذ حوالي نصف شهر " (السمان، كوابيس بيروت، 1981، صفحة 322)

و بالتالي نستطيع أن نستخلص من هذه الشواهد، أن الزمن الخارجي لرواية "كوابيس بيروت" يمتد فيها بين عشرة إلى خمسة عشر يوما، إضافة إلى هذا فقد أعطت عادة إشارات يستطيع من خلالها القارئ الإحاطة بالزمن الخارجي للرواية و ضبط زمن حدوثها بالسنة و الشهر، حتى و إن لم يكن بالضبط فبصفة تقريبية، و عليه فان أحداث الرواية تقع في أواخر شهر أكتوبر و أواخر سنة 1975 (شيبيل، 1987، صفحة 87 . 88)، و هكذا فقد سهلت عادة على القارئ إدراك الزمن الموضوعي للرواية، وقد أعطته إشارات زمنية و مضادات دالة عليه، و ذلك راجع إلى دراستها.

أما من ناحية الزمن الذاتي أو الزمن الداخلي، فبطلة كوابيس بيروت تنطلق من نقطة الحاضر لتعود بنا إلى عشرات السنين الماضية: "كنت في الرابعة من عمري حين أمسكت بالإبرة و بيد لا ترتجف ثقبت شحمة أذيني" (شيبيل، 1987، صفحة 46)، فهكذا تعود بنا إلى الماضي، و هو ماضي بعيد جدا، حيث كان عمرها أربعة عشرة سنة، ثم ترجع إلى الحاضر لتتعلق من جديد إلى عوالم المستقبل البعيد: "طفلك ليس عاديا، و حملك له قد يستمر تسعة شهور أو تسعة أعوام، المهم ألا يجهض و هو لن يولد مرة، بل سيولد أكثر من مرة في أكثر من مكان واحد، و سيولد بالذات حيث لا يتوقعون مولده" (السمان، كوابيس بيروت ، 1981، صفحة 337) ، فبعد العودة إلى الماضي البعيد جدا، ترجع من جديد إلى الحاضر و المستقبل بطريقة جميلة.

هكذا إذن تمكنت عادة من تحطيم الزمن بمفهومه الدقيق المتعارف بين الناس، و إعادة الاعتبار إلى مفهوم "الديمومة" كما عبر عنها "برغسون" و التي يصح أن نعتبرها "زمنًا نفسيًا"، و قد كانت وسائلها في ذلك العودة إلى الوراء، و خلط الأزمنة، و الاستنباط الذاتي للشخصية، و استشراف المستقبل، و الغاية من كل ذلك في النهاية، إنما هو كشف الحجب و الستائر حتى يتمكن من الغوص في أعماق شخصياتها و معاشاتهم من الداخل حيث تكون حقيقة البطل و عالمه الغني المنتعبد (شيبيل، 1987، صفحة 110)، فلقد وظفت عادة الزمن وفق مفهومه الصحيح، و بأساليب تسهل على القارئ استخراجها و تحليله.

الخرافة : أن أزمة القمة العيش لا تدفع الشخصيات المقهورة في رواية عادة السمان إلى الاحتماء بالحلول الخرافية فحسب، بل تدفعها إلى اختيار مهنة الشعوذة و السحر و التنجيم، لإنقاذ حياتها من الفقر و البؤس،

ففي رواية "كوابيس بيروت" في كابوس 102 يكشف الراوي لنا الأسباب التي جعلت المرأة الكادحة تتحول من الخياطة إلى البصارة (أقاجاني، 2011، صفحة 30): "جلست خاتون البصارة أمام كرسيها الزجاجية، وصارت تحددق بها طويلا بينما النسوة خاشعات في حضرتها ... فهي اعتادت التحديق في نقطة معينة منذ كانت تزاول عملها كخياطة... إلا أن الزمن تبدل، و السيدات هجمن على دكاكين الثياب الجاهزة ... و قررت خاتون الخياطة أن تتحول إلى بصارة و عالمة في ضرب الرمل و فك السحر و الربطة تجلب لك الغائب و تنتبأ لك عن الحاضر والمستقبل كما ذكرت في إعلان اقترح عليها زوجها العاطل عن العمل نشره، في إحدى الصحف مع عنوانها... و كانت المفاجأة مذهلة" (السمان، كوابيس بيروت ، 1981، صفحة 153)، فتظهر لنا الكاتبة في هذا الكابوس محاولة المرأة التي كسد سوق عملها و أصبح زوجها عاطلا عن العمل لإنقاذ حياتها من خلال اختيار مهنة الشعوذة، حيث تستخدم الذهنية الخرافية للفرد العربي كأداة للارتزاق (أقاجاني، 2011، صفحة 30)، هكذا تكشف عادة السمان لنا كيف يساهم القصد المادي في رواج تجارة السحر و التنجيم و الشعوذة و تنمية التفكير الخرافي في المجتمعات المختلفة .

الحوار: و لعل أول ما يشد انتباهنا في رواية عادة بصفة خاصة، و أدبها بصفة عامة هو التركيز على دور المونولوج الداخلي باعتباره وسيلة فعالة في كشف أعماق الشخصية و تحرية كل عجزها عن الإفصاح عما في داخلها من أحاسيس و رؤى أمام أسوار الواقع السميكة، و في هذا الصدد نشير إلى خاصية من خاصيات الكتابة عند عادة السمان، وهي المتمثلة في هذا المزج الإرادي بين السرد و الحوار الباطني من جهة، و في رسم الحوار الباطني بكتابة داكنة و واضحة، بالإضافة إلى وضعه بين أقواس من جهة أخرى و كأن عادة أرادت تجنب القارئ مشقة التمييز المضماني بين عنصري السرد و الحوار الباطني، و أرادت كذلك أن تركز على هذا العنصر الثاني باعتباره عاملا أساسيا في بناء الرواية إذ بواسطة تبرز حقائق الأشخاص و أحاسيسهم و ردود أفعالهم و حياتهم بأسرها، و يرتبط الحوار الباطني أيضا باستعمال الضمائر الثلاثة في عملية القص الروائي باعتبارها وسيلة ناجحة للتنفيس الفني عن الضغوط و التوترات التي تعانيها الشخصية، كما ارتبط أيضا بتداخل الأزمنة الذي يذيب كل الجدران الفاصلة بين الماضي و الحاضر والمستقبل (شبييل، 1987، صفحة 103 . 104)، فقد وظفت عادة السمان الحوار الباطني في روايتها بشكل رائع جدا، بشكل أنه لا تفرق بينه و بين السرد، و بشكل أنه يستطيع القارئ معرفته بسهولة.

الرؤى: نجد أن عادة في الكوابيس بيروت" تختار رؤية جديدة أكثر جدة و أشد تعقيدا، و هي الرؤية المصاحبة، أو الرؤية "مع"، حسب تعريف تودوروف، و التي هي أن الراوي لا يعرف أكثر مما لا يعرفه الأبطال أنفسهم، و الراوي و البطل في هذه الرواية أصبحا شخصا واحدا، إذ أن الراوي قد غاب تماما في "كوابيس بيروت" إذ أن كامل الرواية، جاءت على لسان البطلة و بضمير المتكلم و في هذه الحالة، تكون عادة قد جنبتنا صعوبة كبيرة تتمثل في تداخل الضمائر و تشابكها، إذ كثيرا ما نجد ضمير الغائب يستعمل من

قبل الراوي و البطل على السواء في الرواية الواحدة، كما هو الحال في بعض روايات نجيب محفوظ (السمان، كوابيس بيروت، 1981، صفحة 168)، فلا مفر لنا من أن نستنتج أن الراوي لم يغيب تماما، وإنما بالأحرى قد حلت في جسد بطل الرواية، بمعنى أن كوابيس بيروت قد سجلت وجود البطل الراوي أو الراوي البطل - ضمن "الرؤية المصاحبة" المذكورة سابقا (شبييل، 1987، صفحة 171)، و هذا ما جعل رواية "كوابيس بيروت"، تتمركز ضمن أهم روايات الأدب العربي الحديث، و الروايات الجديدة .

الأشياء: وجود البطلة في رواية "كوابيس بيروت" على الخط الفاصل بين الحياة و الموت، و معاناتها الذاتية لأخطار الحرب و الجوع و الكوابيس، كل ذلك جعل جانب الوصف يتقلص كبيرا، و يكاد يقتصر على بعض الجزئيات المتعلقة ببيتها، و كأنها بذلك لم تعد تحيا إلا داخل كابوس يعطل الحواس، و أولها حاسة البصر، و لكن الأمر يتغير عندما تتطلق بكوابيسها إلى الخارج لترى ما لا يرى من الواقع، إذ تكثر التفاصيل المتعلقة بالأثاث و السكن، فهي تضرب عمدا عن وصف الأحياء الفقيرة و المساكن الشعبية، فهي تضرب عمدا عن وصف الأحياء الفقيرة و المساكن الشعبية، و لكنها تتبسط كثيرا في وصف القصور و الأحياء الثرية و كأنها تحاكم هذه الطبقة و تحملها مسؤولية ما يجري على الساحة اللبنانية، ولا يسعنا في هذا المجال أن نلم بكل ما وصفته عادة، و إنما سنقتصر على ذكر نموذج لتوضيح الفكرة في هذا السياق (شبييل، 1987، صفحة 192 .

(193):

و"يكشف العريس ستارة تبدو خلفها سيارة فخمة. يكشف ستارة أخرى بالحركة المسرحية ذاتها، يبدو خلفها براد ضخمة، ستارة أخرى: المكينة الكهربائية. تصفيق حاد بالمناكير - ستارة أخرى: العصاراة الكهربائية ماركة مولينكس. تصفيق جديد ستارة أخرى: غرفة طعام لوي كاتورز ، تصفيق يكشف ستارة أخرى: تبدو فتاتان كل منهما داخل علبة شفافة كالتي تعدى بالزهور و مربوطة بشريط وردي كبير يقدمها العريس، خادمتان واحدة للمطبخ و أخرى لبقية أشغال البيت، تصفيق جديد و هتاف بحياة العريس. ستارة أخرى تكشف عن ملاءات للسرير من الحرير المطرز" (السمان، كوابيس بيروت، 1981، صفحة 341).

ولا يفوتنا أيضا أن نؤكد على ارتباط الأشياء و الأماكن بالزمن، فهي عادة رمز للماضي و ما فيه من فقر و حرمان طبقي، أما إذا تغيرت، فإنها ترمز عند ذلك إلى الحاضر، و إلى التغير الحاصل في حياة الأشخاص و نفسياتهم، و هكذا نلمس قدرة عادة على توظيف هذا العنصر الخدمة مضمون روايتها توظيفا فنيا ذكيا و ملائما لطبيعة الموضوع، ومن أبرز الأشياء التي حظيت بمثل هذه القيمة، الكتب باعتبارها رمز الثقافة، فالبطلة كاتبة مثقفة، تعتز بالكتب و تحافظ عليها محافظة على حياتها. بل هي كل ما تملكه في هذه الحياة، لذلك لم يحزنها شيء مثلما أحزنها حرق مكتبها على إثر انفجار صاروخ طائش (السمان، كوابيس بيروت ، 1981، صفحة 194).

و الكتب ليس هي مجرد أوراق جامدة، و إنما هي عنصر حي فاعل و كائن يؤثر في الأحداث و يتأثر بها،إنها جزء أساسي من حياة البطلة، إنها النظرية التي تنتظر التطبيق و الممارسة لتثبت صحتها،إنها الجانب الخفي من مواجهة للمجتمع و للحرب، لذلك تتساءل البطلة عن جدوى هذه الثقافة و هذه الكتب في مثل هذا الوضع المتعفن": ألم أقض عشر سنوات من عمري أكتب و أنادي الثورة؟ ألم أقضى خمس سنوات من عمري موظفة في إحدى دور النشر أساهم في إعداد الكتب الثورية و أعمل على تصحيحها؟ أكان ذلك خطأ أم أن الخطأ الحقيقي هو في موقعي الجغرافي الخاطئ، في أنني أقطن حيا لا أنتمي إليه؟" (السمان، كوابيس بيروت ، 1981، صفحة 135).. و يزيد من حيرة البطلة و تساؤلها أن أغلب الرصاص المنهمر قد استقر في رفوف المكتبة، فهل الرصاصه نقيض الحرف؟ و بمعنى آخر، هل المتقف نقيض الحرب و نقيض الثورة؟ سرعان ما تدرك البطلة الحقيقة : حقيقة مسؤوليتها تجاه ما يحدث، إن الحرف ليس نقيضا ما للرصاصه، و إنما هو رديف لها، أنه بمعنى آخر رصاصه لا تقل قيمة و شأنًا، و هكذا تتأكد البطلة أن كلماتها قد نزلت إلى الميدان التحارب من أجل الغد الأفضل (شبييل، 1987، صفحة 195): "بعض هذا الرصاص الذي ينهمر هو حرف بصورة أخرى، هو حرف بأبجدية أخرى لم يعد هنالك مفر من اللجوء إليها" (شبييل، 1987، صفحة 158).

عندما تبلغ هذه الدرجة من الوعي، فإنها عند ذلك لا تحزن ولا تبتئس عندما تخترق مكتبتها اثر انفجار قذيفة، بل هي ترى في ذلك تحقيقا للنظرية و وعدا ببناء الغد الجديد الذي طالما حلمت به (شبييل، 1987، صفحة 196) : إذا كانت النار التي أحرقت أوراقها هي مطهر الشعب اللبناني، و إذا كانت القنابل التي هدمت جدرانها، تفتح ولو نافذة واحدة في سجن البؤس المادي و الروحي الذي نحياه، فكل ما أملك و أقوله هو: بوركت شفاه النار التي أكلت بيتي، بورك الزلزال الذي هدمه إذا كان سيهدم في الوقت نفسه جدران العدالة و الانعزالية، و بورك الزلزال الذي أحرق عشرة سنوات من عمري، إذا كان ذلك البركان نفسه قادرا على إخراج معذبي هذا الوطن من جوف الظلم إلى ضياء الحرية و العدالة" (شبييل، 1987، صفحة 280)، هكذا نرى أن الأشياء قامت بوظيفة محددة في روايتي عادة و ساهمت في خدمة البناء الروائي، فهي لم مجرد إطار خارجي جامد مخصص لتأصيل الأحداث في الواقع، و إنما لعبت دورا أساسيا في الروايتين.

الأحلام و الكوابيس : إن رواية كوابيس تكتسح بالكوابيس ليلبلغ عددها مئة و سبعة و تسعين مقابل حلم واحد في آخر الرواية ،و لقد تعرى الواقع بتأثير الحرب الأهلية، تكشف عن حلم فضيع، ولم يكن من الممكن تصوير هذا الواقع إلا بهذا الشكل الفني، وعلى هذا الأساس فان اختلاط الحلم بالواقع هو البناء التعبيري للرؤية الحدسية، و البطلة إذ تبحث عن الحقيقة- فإنها لا تعثر عليها إلا إذا تخدرت و غابت عن الوعي، لذلك تتكرر كثيرا في الرواية جمل و تعابير من نوع (شبييل، 1987، صفحة 184) : "سقطت في بئري إلى الداخل حيث الكوابيس، انفتح الباب"، أو كقولها "كانت أبواب مغلقة في داخلي تنفتح بابا تلو الآخر ووجدتني أحرق في الأشياء، فأرى إلى أبعدها منها" (السمان، كوابيس بيروت ، 1981، صفحة 40)، إن هذه الكوابيس

مناقضة للأحلام، فيقدر ما كان الحلم وعدا بالأمل و الخير، بقدر ما كانت الكوابيس مرآة للواقع البشع، لذلك الأحلام ارتفاعا، و الكوابيس انزلافا إلى القاع و الداخل (شبييل، 1987، صفحة 184): "وجدتني أنزلق إلى بئر النوم و الكوابيس بدلا من التحليق في سحب الأحلام" (السمان، كوابيس بيروت ، 1981، صفحة 90).

و لذلك أيضا كانت الرواية كلها سلسلة من الكوابيس البشعة، و لا وجود للحلم فيها إلا في آخر فصل الرواية، و حلم واحد فقط، ولا تقتصر هذه الكوابيس على عالم البطلة الذهني فحسب، إنما اكتسحت العالم الخارجي أيضا، بحيث أصبح الوجود كله كابوسا مربعا (السمان، كوابيس بيروت ، 1981، صفحة 184): "كوابيس، كوابيس تتفجر داخل رأسي (أم تراها تقع خارجه أيضا كنت في البداية أراها حين أغمض عيني، خصوصا بعد قراءة أكوام الصحف العتيقة للأشهر الأخيرة منذ بدأت الحرب كوابيس تهاجمني من وقت إلى آخر كالجراد الموسمي، الآن أراها باستمرار، حتى و أنا مفتوحة العينين" (السمان، كوابيس بيروت ، 1981، صفحة 54 . 55).

وإذا استحال الحياة بأكملها كابوسا مريعا، فإن الإنسان يصبح عاجزا عن إدراك الحقيقة و فهم الواقع بالوسائل المتعارفة (شبييل، 1987، صفحة 185): "الطرشان وحدهم قادرون على معاينة كوابيس بيروت، بعد أن تخلصوا من إحدى حواسهم. فحين تصير الحياة كابوسا، تصير الحواس أدوات للتعذيب" (شبييل، 1987، صفحة 38)، و هكذا إذن تمكنت عادة من توظيف الحلم و الكابوس توظيفا فتيا لخدمة المضمون، باعتبارهما رمزا للواقع المعيش بأبعاده الزمنية الثلاثة، إلا أنها لم تكتف بذلك، و إنما أضافت إليهما رموزا أخرى تحتل حيزا هاما في البناء الروائي، إذ يصبح كل شيء، من أثاث و أدوات و غيرها عنصرا له مدلول هام في أدبها (شبييل، 1987، صفحة 186).

إذن، فهذه الرواية من الروايات التي نالت الإعجاب و الثناء بلا حساب، وهي رواية جديدة بكل ما قيل عنها من ثناء، و قد تمكنت عادة في هذه الرواية من تحقيق مستوى إبداعي رائع.

5. خاتمة:

انطلاقا مما سبق يمكن القول أن المرأة أسهمت في إثراء خزينة الأدب كمثلها الرجل، و ولجت إلى كل المواضيع و الأساليب التي ولج إليها الرجل، و أخرجت أدبها من النطاق الضيق الذي كان يتسم بالضعف، و مع كل هذا لا يزال أدبها مهمشا من جانب الدراسة، كما هو الحال عند عادة السمان في رواية "كوابيس بيروت" ؛ حيث برهنت على تفتح كبير في مجال كتابة الرواية، و تمكنت من الارتفاع إلى مستوى الإبداع الحقيقي سواء في الشكل أو المضمون، واضعة بذلك بصماتها على تاريخ الرواية المعاصرة، معبرة عن

الذوق الجمالي عند المرأة الذي يتصف بالإحساس و الرقة، و ذلك راجع إلى أنوثتها و طبيعة عاطفتها، مصادر الذوق الجمالي عند المرأة كمثيلتها عند الرجل بالإضافة إلى أنوثتها و عاطفتها، و أسلوب غادة السمان يتسم بالصدق لكونها تعبر عن عواطفها، و إحساسها وضعفها بصدق على غرار الرجل قد يستحي إظهار عواطفه الجياشة و ضعفه.

6. المراجع:

1. إبراهيم، ع. ا. (2011). *المحاورات السرديّة*. الجزائر: منشورات الاختلاف.
2. أفاقاني، ح. ر. (2011) الخريف العدد 20. مظاهر الخرافة في المجتمع العربي: دراسة في روايات غادة السمان نموذجا. مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية و آدابها، فصية محكمة.
3. الاختيار، بن. (1991). *تحرير المرأة عبر أعمال غادة السمان و سيمون دي بوفوار 1965-1986*. بيروت: دار الطليعة.
4. السمان، غ. (1981). *كوايبس بيروت*. بيروت: منشورات غادة السمان.
5. السمان، غ. (1981). *كوايبس بيروت*. بيروت: منشورات غادة السمان.
6. السمان، غ. (1993). *رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان*. بيروت، لبنان: دار الطليعة للطباعة والنشر.
7. الغدامي، ع. ا. (2006). *المرأة واللغة*. بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي.
8. القاضي، إ. (1992). *الرواية النسوية في بلاد الشام*. دمشق: الأهالي للطباعة و النشر.
9. رفاعية، بي (11 تشرين الثاني 2008) . سمر يزبك عن غادة السمان كاتبة تتحول من امرأة إلى نورة. *جريدة المستقبل*.
10. شبيل، ع. ا. (1987). *الفن الروائي عند غادة السمان*. سوسة، تونس: دار المعارف للطباعة والنشر.
11. شكري، غ. (1990). *غادة السمان بلا أجنحة*. بيروت، لبنان: دار الطليعة للنشر والطباعة.
12. فاضل، ج. (أوت. 2013) *الشعر و النثر في أدب غادة السمان أسبوعية الربيع*.

13.كابوا ب. د. (1992). *التمرد و الالتزام في أدب غادة السمان، تر: نور السمان*. بيروت: دار
الطليلة للطباعة والنشر.

14.كرام ز. (2004). *السرد النسائي العربي: مقارنة في المفهوم والخطاب*. الدار البيضاء، المغرب :
شركة النشر والتوزيع المدارس.