إضاءات نقدية (مقالة محكمة)
السنة الخامسة عشرة ـ العدد التاسع والخمسون ـ خريف ١٤٠٤ش/أيلول ٢٠٢٥م
https://doi.org/10.82401/roc.2025.1230981
صص ٣٤ ـ ٩

الصورة السردية للمرأة في رواية "طواحين بيروت" لتوفيق يوسف عواد

فرامرز ميرزائي (الكاتب المسؤول)*
يوسف غرباوي**
كريم طرفي سلماني***

الملخص

إن عالم السرد سيما الرواية هو من الحقول لمعالجة قضايا الإنسان المعاصر وذلك لما فيه من فضاء واسع وأدوات فعالة تمكن الإنسان المهتم من الغور في أعماقها والكشف عن مخابئهـــا وعرضها للمجتمع أولا وللمعنيين بمعالجتها ثانيا. وهذا ما قام به الروائي توفيق يوسف عواد في رواية طواحين بيروت حيث غاص في أعماق المجتمع اللبناني وكشف عن مساوئه فيما يتعلق بنصف المجتمع الثاني وهي المرأة ومعاناتها فيه. وسعينا في هذه الدراسة أن نسلط الضوء على هذه الصورة السردية من أجل الوقوف على كيفية تناول سرد حياة المرأة وتجسيدها كما بينت هذه الورقة أنواع الصور الجزئية للمرأة اللبنانية من خلال المنهج الوصفي التحليلي. وخلصت الدراسة إلى أن رواية "طواحين بيروت" لتوفيق يوسف عواد تناولت قضية المرأة من خلال تشكيل مجموعة غنية من الصور السردية، عبّر عنها بواقعية عبر سلوك الشخصيات وتصاعد الأحداث. وقد رسم الروائي مفارقة عميقة بين جيلين؛ جيل الأمهات التقليدي المتمسك بالمكان، وجيل البنات الطامح للتغيير، مما كشف عن صراع الهوية والذوق والطموح. ورغم تنوع هذه الصور بين المرأة المتمردة والناجحة والمكافحة، إلا أن مصيرها الجماعي كان محكوماً بالضياع والمأساة، مما يؤكد رؤية الرواية التشاؤمية لدور المجتمع الذكوري في إفشال أي محاولة للتحرر. كما عالج عواد، من خلال صور المرأة الأمية والمغتصبة، الجذور الهيكلية للمعاناة النسوية في الريف والمدينة اللبنانية على السواء، ليخلص إلى أن معاناة المرأة كانت قدراً جماعياً في ظل بنى اجتماعية قاهرة.

الكلمات الدليلية: السرد، الصورة، المرأة، توفيق يوسف عواد، رواية طواحين بيروت.

*. أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة تربيت مدرس، طهران، إيران
f_mirzaei@modares.ac.ir
**. طالب دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة تربيت مدرس، طهران
***. طالب دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة تربيت مدرس، طهران
تاريخ الاستلام: ١٤٤٦/١١/١٧ق تاريخ القبول: ١٤٤٧/٠٣/١٦

المقدمة

بعد ما كان الاهتمام منصباً على الصورة الفنية فى الشعر، انتقل هذا الاهتمام ليلقى بظلاله على الصورة الفنية فى النصوص النثرية التى رأت النور فى العصر الحديث فى قالب الرواية الأدبية وعُرفت بالصورة السـردية. وكانت الصورة السردية هى المجال الذى من خلاله يعكس الروائى سمات شـخصياته وتفاصيل أحوالهم وسلوكياتهم فى مجريات الرواية. ولا شـك أن العملية التصويرية التى يقـوم بها الروائى تفرز العديد من الصور فى السـرد التى تتسـع لتكون حاملة لدلالات مختلفة ومتعددة، وهذا الأمر يمكـن أن يبدأ من اللبنات والصفحات وحتى الأسـطر الأولى من الرواية، وتسـتمر بتسمية الشخصيات، والسـلوك الذى يصطبغ به الشخصيات وتعاملها ببعضها البعض فـى أحداث الرواية، ولا تنتهى بنهاية الروايـة، ويمكن للتأويلات المكنونة فى عتبات النصيـة للرواية حتى، أن تكون ذات دلالة فى هذا الشـأن. وما هو مؤكد أن الروائى يحيک عناصر صورته السردية عبر بناء متكامل وبالاستعانة بمختلف العناصر التى يمكن أن تكون مسـاهمة فى هذا البناء. وتجدر الإشارة إلى أن المقصود من الصورة السردية ليس هى تلک التسـميات والعناوين التى يحملها الشخصيات فى الرواية ويطلع عليها القارئ منذ وروده فى نص الرواية وإنما السـلوک والطابع الذى تظهر عليه الشخصية، ويظهـر الروائى بحرفية فـى ثنايا نصه وهو ما يحتاج مـن الباحث وحتى القارئ أن يكشـف قطع هذه الصورة ويربطها ببعضها البعض، ويسـتخرج الصورة السردية التى هى كانت الغاية عند الكاتب. ومن أهم العناصر التى جرى توظيفها فى النص الأدبى، هو العنصر النسوى، وكانت المرأة تشـكل العنصر الحاضر دوماً فى الشعر والنثر نظراً لقدرة هذا المكون على التعبير عن قضايا عديـدة ترتبط بالاجتماع والثقافة والأدب وغيرها... ومن أبرز الصور السردية التى يمكن أن تفرزها الرواية، هى صورة المرأة وهى التـى تطرقت إليها الرواية العربية منذ نشـأتها وحملها الروائيون العديد من الدلالات والمفاهيم، وكانت المرأة على سـبيل المثال فى روايات نجيب محفوظ وكذلک حنا مينه وغيرهم من الروائيين حاضرة وبقوة، ومعبرة عن دور ومكانة المرأة فى المجتمع مقارنة بالدور الذى يلعب الرجل، وهذا ما تطرقت إليه الدراسـات بإسـهاب وتحقيق. ومن

هذا المنطلق استمر الحال فى توظيف المرأة وصورتها فى الرواية من قبل الروائيين ومنهم كاتب رواية طواحين بيروت وهى كما يعبر عنها النقاد رواية لتصوير المرأة والحرب. وقد كانت الرواية تحمل فى طياتها العديد من الشخصيات النسائية، ونسبة دور المرأة فى الرواية أكثر بكثير مما كان لدى الشخصيات الرجالية بحيث كانت بطلة الرواية امراة وكذلک المرأة تلعب الأدوار الفرعية والهامشية فى الرواية، وقد وكل الروائى المرأة مسؤولية تصوير موضوع الرواية بحيث جسدت الواقع اللبنانى فى الفترة التى سبقت الحرب الأهلية هناک، ومنها انعكاس مآلات المرأة فى الواقع الاجتماعى الموجود آنذاک باختلاف طبقاتها وطموحاته وتطلعاته. ولذا؛ يتمثل هدف البحث فى الكشف عن الصورة السردية للمرأة فى رواية طواحين بيروت وأشكالها المختلفة وكيفية تجسيدها. وقد جرى اعتماد المنهج الوصفى التحليلى للوقوف على الصورة السردية للمرأة فى رواية طواحين بيروت.

أسئلة البحث

على هذا الأساس تتمثل الأسئلة المطروحة فى هذا البحث كالتالى:

١. كيف تجسدت الصورة السردية للمرأة فى رواية طواحين بيروت؟
٢. ما هى أشكال الصور السردية للمرأة فى رواية طواحين بيروت؟

خلفية البحث

ويذكر أن قضية المرأة مع أهميتها ودورها المحورى فى رواية طواحين بيروت، والمسؤولية الكبيرة المناطة على عاتق المرأة، لم يتعرض أى من البحوث لموضوع الصورة السردية فى رواية طواحين بيروت، ومع ذلک كانت هنالک بعض الأحداث التى تعرضت إلى قضية الصورة السردية فى روايات عربية أخرى نذكر بعضا منها؛ رسالة بعنوان "الصورة السردية فى رواية ما لم يعشه السندباد" لعز الدين ميهوبى للباحثة خولة باقى قد تم مناقشتها عام ٢٠١٩ م. ومقالة بعنوان "عمارة الصورة السردية فى رواية جغرافية الماء لعبد الناصر المجلى" للباحثة أميرة شايف على الكولى نُشرت عام ٢٠٢٢ م. ومقالة بعنوان "الصورة السردية فى رواية قبور من الماء لروائى محمد زفزاف"

للباحث محمد غرناط نُشـــرت عام ٢٠٠٣ م. ورســـالة بعنوان "صورة المرأة فى رواية أصابع الاتهام لجميلة زنير للباحثين سعيدة زيتونى ولمياء فيض الله"، تمت مناقشتها عام ٢٠١٩ م. ورســـالة بعنوان "صورة المرأة فى رواية قليل من العيب يكفى لزهرة ديک" للباحثة هناء رزيق تمت مناقشتها عام ٢٠١٦م. ومقالة بعنوان "تحليل ريخت شناسانه‌ى داستان طواحين بيروت توفيق يوسف عواد بر اساس روش پراپ" للباحث على رضا شيخى وسحر ساكى تم نشـــره عام ١٤٠٠ م. وعليه يظهر أن رواية طواحين بيروت لم تحظ بالاهتمام المطلوب مع أنها خُطت بأســـاليب محترفة وكل عنصر من عناصرها وكل قضية من قضاياها وشكلها ومضمونها بشكل عام يزخر بالقضايا الإشكالية التى يمكن أن تكون مساحة للبحث والتحقيق.

الإطار النظرى

لاستكشـــاف الصورة الســـردية للمرأة فى رواية طواحين بيروت وكيفية عرضها وتصويرها من قبل الروائى يوسف عواد، لا بد من الوقوف عند بعض المفاهيم والأصول النظرية لبعض القضايا الواردة حول الصورة والصورة السردية.

السرد

الســـرد هو «الطريقة التى تـــروى بها القصة عن طريق قنـــاة الراوى والمروى له، والقصة لا تحدد فى مضمونها فحســـب ولكن بالشـــكل والطريقـــة التى تقدم بها ذلک المضمون.» (الحميدان، ٢٠٠٣: ٤٥) والمعروف عن الســـرد بأنه يتكون من ثلاثة عناصر رئيســـية هى الشخصية والفضاء والزمن، وهنالک صلة وثيقة تجمع بينهما وبالتالى هذه العناصر الثلاث تشكل القاعدة الأساسية النص السردى ودون أى واحد من العناصر لا تقـــوم له قائمة. وبما أن حديثنا عن صورة المرأة فى الرواية المرصودة للبحث، فلا بد من الوقوف عند الشـــخصية بصفتها العنصر الأساسى الذى يريد البحث تتبعه خاصة الشخصية المرأة، فتعرف الشـــخصية بأنها «المفهوم الكلاسيكى التقليدى الذى يحتوى على مجموعة من الأطراف الفاعلة فى النص الســـردى مثل المثل، والفاعل، والعامل، والعامل المســـاعد.» (على، ٢٠٠٢: ٨) وبما أن الرواية ومضامينها ومواضيعها تركز فى

الأساس على الإنسان وقضايا بشكل عام «فمن الضرورى أن تؤكد الشخصيات على المعانى الإنسانية والأفكار العامة والروائى فى غرض هذه المعانى والأفكار ينبغى أن لا يسوق أفكاره وقضاياه العامة منفصلة عن محيطها الحيوى الممثلة فى الأشخاص الذى يعيشون فى مجتمع ما.» (شعبان، ٢٠٠٤: ١١٩)

الصورة

قد أشاروا إلى أن «الصورة تعتبر فى مفهومها العام تمثيلاً للواقع المرئى ذهنياً أو بصرياً، أو إدراكاً مباشراً للعالم الخارجى الموضوعى تجسيداً وحساً ورؤية.» (قدور، ٢٠٠٧: ٢٤-٢٥) ولكن إذا ما نظرنا إلى الصورة فى المساحة اللغوية وخاصة فى النصوص الأدبية يمكن القول إن الصورة أفضل من الكلمة على مستوى التبليغ والتواصل والإفهام، كما أنها قد تنقل العالم بإيجاز وإيحاء واختصار، أو قد تنقله مفصلاً واضحاً وجلياً. (حمداوى، ٢٠١٤: ١٥) وقد كان الاهتمام بالصورة كبيراً فهو بقدم الشعر، بحيث اهتم الشعراء والنقاد لهذا الموضوع وأولوه اهتماماً واسعاً وترك البلاغيون والنقاد الكثير من الآراء حول الصورة كما هو الحال عند الجاحظ والجرجانى،... إلخ وإلى العصر الحديث كان الاهتمام بالصورة كبيراً، ولكن دخلت الصورة السردية هى الأخرى فى المجال النقد الأدبى لتحتل الحديث عن الصورة فى النص السردى الأدبى، ففى الرواية يترك الكاتب صوراً متعددة ويعبر عنها بالسرد، ومن خلال تتبع هذا السرد يمكن الوصول إلى الصورة التى يتركها فى نصه والتعرف على دلالاتها.

الصورة السردية

يذكر الباحث المغربى محمد أنقار فى تعريفه الموسع للصورة السردية فيعتبرها تصويرا لغويا وفنيا وجماليا وتخييليا بامتياز، تعبر عن الخلق، والابتكار والإبداع الإنسانى، وتتشكل من سياقات نصية، وذهنية وأجناسية، ونوعية، ولغوية، وبلاغية. (أنقار، ١٩٩٤؛ نقلاً عن حمداوى، ٢٠١٤: ١٥) كما يعرفها أنقار «بأنها نقل لغوى لمعطيات الواقع، وهى تقليد وتشكيل وتركيب وتنظيم فى وحدة، وهى هيئة وشكل ونوع وصفة، وهى ذات مظهر عقلى

ووظيفة تمثيلية ثرية فى قوالبها ثراء فنون الرسم والحفر والتصوير الشمسى. موغلة فى امتداداتها إيغال الرموز النفسية والاجتماعية والأنثربولوجية، ثم هى حسية وهى كذلک إفراز خيالى.» (أنقار، ١٩٩٤: ١٣) وتختلف الصورة السردية عن الصورة الشعرية المعهودة فهى تتسم بسمات وتفاصيل تختلف تماماً عما تكون عليه الصورة الشعرية بحيث إن الصورة الشعرية تتحدث عن التشبيه والاستعارة والكناية وكلما يرتبط بهذه القضايا فالصورة بالشعر كأنها يدخل فى الإطار المجازى، ولكن الصورة فى الرواية والنص السردى هو حقيقى بامتياز ويعبر عنها بكلمات يمكن أن تعتبر بسيطة وتخلو مما يمكن أن نعتبر مجازياً غير حقيقى.

المرأة فى النص السردى

كما جرت الإشارة آنفاً فقد كانت المرأة عنصراً محورياً ومهماً فى النص السردى فقد «اهتم بها الشعراء والروائيون فى رواياتهم وقد عبروا عنها فى صور عدة فى أعمالهم لأن حركة المرأة ترتبط بحركة المجتمع من جهة ومن جهة أخرى تمثل دلالة ورمزاً ثرياً موحياً عن الوطن.» (طوطح، ٢٠٠٦: ١٨) و«هناک من اتخذوا المرأة مجالاً للتعبير عن نفسه ونجد بعض الأدباء يركبون الموجة ليجدوا من خلال قضية المرأة مجالاً للتعبير عن كوامن النفوس وأسس الحياة لتصبح الدنيا فى نظرهم امرأة والمرأة قضية والحياة سباق مبادئ وقيم فهى عنوان المثالية وعنوان السقوط والنهوض.» (سواعد، ٢٠١٠: ٩٥) ولما تلعبه من دور كبير فى الحياة الإنسانية فقد كان للروائيين من إبراز صورتها من منطلقات اجتماعية واخلاقية وسياسية وكان يتعدى حضور المرأة لتعبر عن حقائق أبعد من هذه الوجود. (صياد، ٢٠١٩: ٧) ويمكن لصورة المرأة فى الرواية أن تعطينا فكرة عن هذا التغير الذى طال السطح ولم يصل الجذور، إذ تنوع التعبير عن المرأة فنياً، وغدا الحديث عنها، واتخاذها بؤرة فى العمل الروائى أمراً مالوفاً، لكن صورتها ظلت تراوح بين نموذجين أصيلين فى الثقافة السائدة؛ صورة المرأة المثالية الخَلق والخُلق، رمز الطهر والنقاء كالعاشقة البريئة، وقد تشتبک مع الصورة الأم المثالية أو تتسامى لتصبح رمزاً

للوطن وصورة المرأة الجسد، رمز الإغراء والشهوة والخطيئة والشر فى الوقت ذاته، وإنها المغوية المهلكة. وهما صورتان يصح تفسيرهما بأنهما نابعتان من خيالات الكُتاب ورغباتهم أكثر مما هو تعبير عن حقيقة المرأة، فالصورة الأولة بيضاء ناصعة يصح أن تكون تعبيراً عن الأنا الأعلى للكاتب وأشواقه للكمال وطموحه للإرتقاء، والصورة الثانية سوداء قاتمة يصح أن تكون تعبيراً عن (الهو) المكبوتة وما تشتمل عليه من غرائز واندفاعات، وليست هاتان الصورتان على الصعيد الفنى سوى صورة وعى الكاتب نفسه على المرأة. (وادى، ١٩٧٣: ٨٤-٨٥) وكانت رواية زينب من أولى الروايات العربية التى كتبها حسين هيكل حيث كانت تذكار الرجل الريفى المصرى الحديث وجاءت تعالج قضية العلاقة بين الرجل والمرأة وتحكم المجتمع فى هذه العلاقة. وكانت دعوة هيكل فى الرواية هى أن تكون المرأة تتمتع بحريتها وتعيش على مبدأ المساواة. (قرنين، ٢٠٢٣: ١١-١٢)

ومع ذلک كانت صورة المرأة فى الرواية العربية هى الصورة النمطية التى تعبر عن إبنة المجتمع الأبوى، المتمثلة لموروثة، والصادر عنه والقانعة بقيمه والمحافظة على مثله حتى ولو عانت منه. (إبراهيم، ٢٠٠٣: ١٧٦)

عن رواية طواحين بيروت

تعتبر رواية طواحين بيروت لتوفيق يوسف عواد من أهم الروايات التى نالت شهرة عالمية بسبب ما توقعته من أحداث غابت عن الكثير من المحللين والساسة فى لبنان. وقد كتب "باتريک سيل" عن الرواية وعن الكاتب فى "ميدل إيست إنترناشيونال" «قبل أى واحد من الصحفيين والسياسيين والمحللين قبل أى واحد من ممتهنى قراءة المستقبل، أدرک توفيق يوسف عواد، بحدسه الفنى والوطنى، أن شيئا ما سينهار، وأن المجتمع اللبنانى- مجتمعه- يتداعى للسقوط. وهو فى رائعته هذه- التى لها مكانها الرفيع فى "بانتيون" الآداب- يتنبأ عن الكارثة بصوت صارخ، لأنهم سدّوا آذانهم عنه ولم يسمعوا إليه فى حينه. طواحين بيروت- أنها ملحمة الجيل فى لبنان والبلدان العربية تجاه القضايا المصيرية فى العقيدة والسياسة والجنس.» (عواد، ١٩٩١: ٥). وقد ترجمت

الرواية إلى اللغة الإنجليزية وكانت محط أنظار الكتّاب والنقّاد.

ملخص الرواية

تدور أحداث القصة فى لبنان، بعد سنوات من الحرب العربية الإسرائيلية عام ١٩٦٧. تتمحور أحداثها حول البطلة تميمة نصور، وهى فتاة شيعية مسلمة تغادر قريتها فى جنوب لبنان للالتحاق بالجامعة فى بيروت. يستخدم الكاتب رحلتها لإظهار التحديات والتغيرات الثقافية التى واجهها الشباب اللبنانى فى أعقاب الحرب والغارات الإسرائيلية على الفدائيين. تهدف الرواية إلى إظهار التحوّل الثقافى للمجتمع اللبنانى الحديث. استخدم توفيق- الذى كان يكتب بإحساس كبير- قوته المتمثلة فى امتلاك خبرة طويلة فى الفن والحياة لاختيار موضوع هذه الرواية وتصويره كتابةً. وتتبع توفيق- الذى حاول تصوير واقع الحياة فى لبنان- خطى الواقعيين. تعرض الرواية صورتين بانوراميتين: توثيق تاريخى للبنان ووصف شعرى لصراعات الشخصيات. خلال رحلة تميمة فى الجامعة، تنغمس فى مظاهرات طلابية، ويغويها الكاتب المتمرد رمزى رعد، وتقع فى حب المسيحى المارونى هانى راعى، الذى كان يعيش فى شمال لبنان. ومثل معظم الطلاب الآخرين، كانت تعمل أيضًا بدوام جزئى لتلبية احتياجاتها المالية. يدور الجزء الأكبر من الرواية حول شقيقها القاسى جابر نصور، وصداقتها الآخذة فى النمو مع مارى أبو خليل، وحبها لهانى. كانت ذروة الرواية عندما رفض هانى تميمة بعد أن علم بماضيها. بعد انتكاسات عديدة، تكتسب تميمة الحكمة وتدرك أن حريتها لا شيء دون حرية الآخرين. وهكذا قررت أن تتحد مع الثورة والتغيير. ثم انضمت إلى الفدائيين، عاقدة العزم على مواجهة الكذب والخداع، ونتيجة لذلك بدأت تفقد براءتها تدريجياً. تنتهى الرواية بإنهائها لحياتها المهنية، على أمل القتال من أجل هدف أكبر، منهية بذلك نموها الفكرى. الرواية مكتوبة من منظور الشخص الثالث، مما يسمح لعواد باستكشاف الصراعات التى تواجه بيروت ومصائر الشخصيات التى ترتبط بحياة تميمة. ومع ذلك، فإن القارئ أيضًا يتعرض لأفكار تميمة الداخلية حيث توجد لحظات فى الرواية تستعرض مذكرات تميمة. لا يستخدم المؤلف صوت الراوى

لإيصال رسالته، بل إنه يحققها من خلال العلاقات الإنسانية. عند تحليل لغة الرواية، يتضح أن عواد يستخدم صورًا شعرية مكثفة، خاصة عند وصف مشهد إغواء هانى لتميمة، وذلک مقارنة بالروايات العربية الأخرى. تستكشف الرواية بنجاح العلاقة بين الأشخاص ذوى الخلفيات الدينية المختلفة فى مجتمع مضطرب وتصف الأحداث التاريخية المأساوية التى أعقبت حرب عام ١٩٦٧ فى لبنان.

المرأة فى راوية طواحين بيروت

لقد حفلت رواية طواحين بيروت بحضور الشخصية الأنثوية وبشتى أشكالها فكانت هى المحور الذى بُنيت عليها الأحداث وكانت هى العقدة والحل فى الخاتمة. واستطاع توفيق يوسف عواد أن يجمع شتات دور هذا العنصر الذى ظل مهمشا فى السرد العربى وجعل منه مركزية لروايته طواحين بيروت فكان الحضور يرقى لحضورها فى المجتمع ولعل ينطبق ما رأه محى الدين صبحى فقد «أصبحت المرأة شخصية بطلة فى معظم الروايات التى يكتبها الرجل وكشخصية استولت على القلوب قبل العقول سواء أكانت أماً، وأختاً أم حبيبة» (صياد، ٢٠١٩: ١٩)، حيث «تعيش وصفاً بين ذاتها، وبين وضعها، ووضع آخر تتطلع إليه، وبين مجتمها كما هو، فهى تعى هذا الانتقال وتتقصده وتكافح من أجله.» (صبحى، ١٩٨٠: ٥٠) سطر لنا عواد نصه عن المرأة وحمل شخصياتها وظائف ومواقف ترسم لنا الصور المتعدد التى كانت تبين مكانتها ودورها فى مجتمع لبنان الشرقى الذكورى. ولقد تطورت هذه المكانة فى الرواية من خلال التصوير الدقيق بين جيلى "تميمة" البطلة وأمها "أمينة" حيث أخرجها من قريتها ومت لک العتمة التى كانت تعيش فيها وأدخلها إلى المجتمع المدنى الذى كان لا يسمح لحضور المرأة ويزاحمها على أخذ مكانتها وظل حتى آخر الرواية يهمش المرأة واستغلالها وإقصاءها من الكثير من حقوقها ومكتسباتها البدائية. جاء الرسم السردى للمرأة بعدة صور منها المرأة المتمردة والعاشقة والناجحة والمضطهدة والمكافحة والطامحة الحالمة.

المرأة الأمية

آمنة- يسطر الكاتب أولى كلمات روايته عن شخصية المرأة وهى "آمنة" مع ذكر

الزمان والمهام لها ليبين لنا الملامح الأولية لهذه الشـــخصية: «مع الفجر قامت آمنة إلى ســـلّتها. ها هى للمرّة العاشرة تقلّب ما حشتها به. تميمة واقفة تنتظر: متى تنتهى تسوية هذه السلّة التى اســـتغرقت أسبوعا من التحضير؟» (عواد، ١٩٩١م: ٧) من خلال هذا الوصف الأولى لصورة آمنة يتبين لنا أنها امرأة مهتمة بإنجاز مهامها إذ اســـتيقظت أول مطلع الشمس وهناك شيء ما يشغلها بشدة وحيث جعلها تهمُّ بتفاصيل سلتها. وهكذا يســـتمر التصوير فى نفس الصفحة عنها: «**ولكن المرأة ألقت الطرحة وهرولت إلى دكة فى المطبـــخ فأدخلت يدها فى خابية، وزادت منها ما تعـــرف جيدا أن ابنها يحبه منذ الصغر، فكيف غاب عن بالها؟**».. «**نثرت الســـلة فوضعتها أمام باب البيت وأقفلته، ثم أعادت المفتاح بعنف إلى عبها.**» (**نفســـه: ٧**) «**وبدلا من أن تمشـــى فى الدرب اتجهت إلـــى ما وراء البيت، إلـــى حيث تعرف تميمة، فصاحت تلحق بهـــا: – متى نخلص من دجاجاتك؟**».. «**وضعت آمنة اسكربينتها تحت إبطها تحث الخطى وراء ابنتها وتطلب منها أن لا تركض هكذا، فهى لا تقدر أن تركض مثلها.**» (**نفســـه: ٨**) «**ووضعت آمنة السلة لتنتعل**».. «**جلست آمنة على كرسى إضافى محشور بالباب والسلة فى حضنها**» (**نفســـه: ١٢**) «**فتحت أمها فاها لا تفهم. تســـأل عن "الاقلناب" أى شيء هو، وتلوك اللفظة العجيبة بما يضحك تميمة بالرثاء كلما تذكرت. وصححتها لأمها دون أن تدرك كثيرا من معناها– كانت فى الحادية عشرة من العمر**» (نفسه: ٣٤) نشاهد كيف الكاتب يسرد لنا تصرفات هذه السيدة ليصور لنا بساطة المرأة الأمية والبسيطة وهى تؤدى دور الأم وتقوم بوظائف الأمومة بمنتهـــى الفطرة وتتصرف دون تكلف حيث إنها لا ترتدى حتـــى الحذاء فى طرق القرية حتى إذا بلغت الطريق العـــام والرئيس انتعلت وركبت فى الســـيارة فى كرسى إضافى محشور فى زاوية والســـلة فى حضنها. والملاحظ أنها لبساطتها لا تحمل الأشـــياء فى حقيبة بل تستخدم السلة وهى المتاحة لديها وكما أنها عند جلوسها فى السيارة لم تضع السلة على أرضية السيارة بل بقيت تحملها فى حضنها طوال الطريق. وحتى أنها تجد صعوبة فى لفظ الكلمات السياســـية العامة "الاقلناب"– الانقلاب– بهذه المشاهد يسرد لنا توفيق يوسف عواد صورة عن المرأة اللبنانية الأمية البسيطة.

الست روز- ومن الشخصيات النسوية التى جاءت فى الرواية هى الستروز تلك سيدة التى كانت تعمل فى مجال البغى فى بدايات عمرها وهى من أسرة معروفة وعائلة متمكنة لكنها لم تحظ بفرصة التعليم وذلك بسبب طابع المجتمع التقليدى آنذاك، مع هذا استطاعت أن تبنى لها مشروعها الخاص بها الذى نجح نوعاً ما فى حفظ شىء من كرامتها. أسباب هذا الظرف وهذه الحياة جاءت على لسانها: «**كان من دالتها عليه تجلسه كل صباح على فنجان قهوة ليقرأ لها الأخبار المحلية- "لعن الله أيامنا لم تتعلم فيها البنات قراءة ولا كتابة!" ولكنها تشفع: "ومن له مثلى سكرتير خاص يقرأ ويكتب!"**».. «**رمزى رعد لم يكن يقرأ لها فى الوقع إلا القليل، ثم يلخص لها فى الغالب، ويؤلف تأليفا.**» (نفسه: ٢٨) بكل وضوح يسرد لنا الراوى عواد تفاصيل ومآلات عدم تمكن المرأة الكتابة والقرأة عند الجيل السابق ومنها آمنة والدة تميمة الست روز خورى وزنوب. اللافت فى هذه السطور عجز الأمراة الأمية فى فهم الحياة بسبب مستواها التعليمى وكيف أن الست روزخورى من أجل أن تطلع على الأحداث اليومية يجب أن تنتظر حتى "رمزى رعد" وهو شخصية ذكورية لها دور أساس فى ضياع الكثير من حقوق المرأة حتى يقرأ لها بعض الأخبار من الصحف وقد جاء فى هذه الرواية: «رمزى رعد لم يكن يقرأ لها فى الواقع إلا القليل، و.. يؤلف لها تأليفا» هكذا يبن لنا الراوى أن المرأة هنا كيف تكون جاهلة بالحياة العامة والأحداث التى تجرى حولها وإن مصدرها المعلوماتى الوحيد غير موثوق، بالتالى تبقى القرارات الصحيحة غائبة عنها فى المواقف والأحداث بسبب المعلومات المغلوطة التى تتلقاها من الآخرين.

المرأة المتمردة

لعل السمة البارزة والأهم لصورة المرأة فى هذه الرواية هو خروج المرأة عن المألوف المصحوب بالرفض والاحتجاج. صحيح أن الرواية افتتحت بتصوير المرأة اللبنانية الأمية البسيطة وهى آمنة لكن لم يلبث حتى رفض وتمرد الكاتب على لسان بطلة الرواية تميمة مباشرة فى السطر الثانى من الصفحة الأولى من الرواية وظل هذا الاحتجاج والرفض على طول الرواية مصاحبا لشخصية البطلة. بدأ التمرد للبطلة من

مسقط رأسها ومن وبيتها وعلى واقع المرأة الأولى التى عرفها وهى أمها: «**تميمة واقفة تنتظر: متى تنتهى تسوية هذه السلّة التى استغرقت أسبوعا من التحضير؟**» (نفسه: ٧) جاءت هذه الجملة الاســتفهامية الاستنكارية فى السطر الثانى مع وصف قصير بعدها لتصور لنا أولى إشارة الثورة والتمرد عند تميمة البطلة على واقع المرأة المتمثلة بشخصية أمها آمنة. ويســتمر الروائى بهذا التصوير عن نفاد صبر الجيل الجديد للمرأة فى عدة مواقف وســطور فى الرواية: «**وعيل صبر الفتــاة فضربت بيدها على الخزانة وناولت أمها طرحتها تســتعجلها فى الخروج.**» (نفســه: ٧) بعد أن بلغت تميمة أشدها وأدركت واقع الحياة لم تعد تحتملها فاتخذت لنفسها طريقا تاركة طريقة عيش أمها: «**كانت تميمة قد مشــت لوجهها تاركة لامها أن تودع دجاجاتها وتتبعها متى تريد... هذا القن تفوح منه المسكنة. يعشش فيه الذل.. أحســنت تميمة مرة أخرى، بكره ذلك كله وهى تعيد ظهرهــا وتبتعد.. هذا الدرب أكل طفولتها بين المهدية وصور- وهو يأكل صبها اليوم وبينهمــا وبين صيدا- تماما كما يأكل قدمــى أمها الحافيتين.. لن يأكل من عمرها بعد اليــوم إلا بمقدار ما يفصلها عن البكالوريــا... كل ما تعرفه ويجب أن يعرفه الآخرون أن حياتها لها.. حياتها ليســت ملكهم. وستعيش حياتها كما تريد.**» (نفسه: ٨- ٩) فى بدايات الرواية فصل توفيق يوســف عواد بين مصير ومســير جيلين من النساء ففى الجيل الأول هناك المرأة التى الأمية البسيطة التى توارثت الظلم والضيم عن أسلافها وهناك جيل جديد ناغم على ما يمر به من ظروف وواقع مرير ويعلن عن ثورته وتمرده بوجه العرف والقانون الذكورى المهيمن على أبســط تفاصيل حياته، بكل دقة وظرافة يقول الراوى إن تميمة "كانت تميمة قد مشــت لوجهها تاركة لامها ان تودع دجاجاتها وتتبعها متى تريد.. " فهنا الفصل واضح والتمرد واضح جدا، فالبطلة تعلن صراحة فى الجمل أعلاه أنها لن تسمح للأخريين أن يسلبوها حق الحياة والإختيار وحياتها ملك لهــا وليس لهم الحق فى تقرير مصيرها وأن هذا الأمــر مرهون بدخولها إلى الجامعة، التحصيل التعلم والتحصيل الدراسى هو الفاصل بين تحقيق الأهداف ونيل الحقوق. ولن يكون مصيرها كمصير أمها أو أيام طفولتها التى ضاعت فى الطراقات! كل هذه الجمل تصور لنا ماضيا وحاضرا ومســتقبلا تميمة التى تســعى الى أن تبنيه بيدها! وتعلو من

الكلمات صرخة مدوية بوجه الواقع الذى ما تلبث أن تلعنه بشتى التعابير!.

المرأة المغتصبة

إن ملفات الاغتصاب والاعتداء الجنسى تتزاحم فى رفوف المحاكم والقضاء لذا؛ رواية طواحين بيروت مرأة لهذا التزاحم فنجد الراوى عرض هذه القضية بشكل صريح، مجردة عارية كما هى ليبن هول وقعها على الضحية. والعنصر النسوى فى هذه الرواية تعرض للاعتداء والتحرش الجنسى منذ الطفولة: «**حسين القموعى، وهى طفلة ابنة ست أو سبع، يرفع ثوبها عند تلك الصخرة على درب الحقول فى المهدية ويحك بها ملحا يحاول طرحها على الصخرة...**» (نفسه: ٤٤) تميمة فى قمة براءة الطفولة وهى بنت السادسة أو السابعة تتعرض للتحرش الجنسى من قبل أحد أبناء قريتها التى يفترض أن تكون مأمنا لها وهذا الشخص (حسين القموعى) ليتبين لنا من خلال قراءة أحداث الرواية أنه صديق أخيها جابر. ويستمر هذا الاعتداء فى مراحل أخرى من عمرها: «**وأبو الشروال على طريق المدرسة فى صيدا، ذلك الصباح وهى ذاهبة إلى المدرسة. السنة الأولى من دخولها إلى مدرسة صيدا.. وأبول الشروال يبول فى الحائط أو كأنه.. فإذا به ينقلب إليها انقلابة وقد أمسك بكلتا يديه: "أتعرفين ما هذا" ولوح به لها وعيناه تقدحان شررا، فأركينت إلى الفرار. وتذكر أنها بكت طول نهارها**» (نفسه: ٤٤) هنا إشارة لافتة أنها خارج قريتها ولدى التحاقها بالمدرسة أيضا تتعرض للتحرش الجسدى ويستمر هذا الأمر حتى دخولها فى المجتمع المتحضر المدنى فى العاصمة بيروت على يد أحد دعاة الثقافة والمطالبين بحقوق الشعب وهو شخصية الدكتور رعد رمزى كاتب فى الصحف اللبنانية والعربية المشهورة: «**فهبت كالمجنونة نريد الهرب، ولكن رعد رمزى قان قد انتصب على قدميه دونها، وإذا هو بادى الذكورة قاحمها، فتداركته باليدين وأغمضت عينها واقعة على السرير العريض الواطئ، كل ما تذكر أنها صرخت صرخة الذبيح: – لا! لا! لا!**» (نفسه: ٤٦) سبقت هذه السطور سرد ووصف عار من كل شىء صريح فى أكثر من صفحة وتكررت هذه الصور فى مواقف عدة فى الراوية نجد فيها صورا للاستغلال الجسدى والجنسى للمرأة بشكل كبير ولا يستطيع

المتلقى أن يفصل هذا الجانب من الرواية حيث أصبح محور أساسى للأحداث ومآلات الأشخاص مرتبط بها ارتباطا وثيقا. ونذكر نموذجا آخر للتحرش الجنسى التى تعرضت له شـــخصية المرأة لكن هذه المرة ضحيتها كانت الخادمة زنوب من قبل أخ البطلة وهو جابر حيث: «**كانت الخادمة فى غرفته ترتب ثيابه لأمر سيدتها. فانتهزها سانحة وقام فأخرج الحلية البراقة.. ويهم بتقبيلها. فإذا زنوب تضربه وتقفز ناجية بنفسها إلى الدار كالحيوان المذعور**» (نفسه: ٢٠٤) لكنها لم تسلم منه وقد نال منها واغتصبها فى غفلة من ســـيدتها «**صرخت روز: قربى ياعنزة! قربى صوبى. خطت زنوب نحو السرير.. فتنفجر زنوب بالبكاء محاولة التســـتر. فيما تضـــرب روز خادمتها على بطن خادمتها وتقذف جابر بالتهمة ملء وجهه... أنكر هجم يريد ضرب "العنزة الوسخة"... أفحمته زنوب بما روت من تفاصل..**» (نفسه: ٢٢٤-٢٢٥) هذا نموذج آخر لضحايا الاغتصاب فالكلمات تعبر عن مدى اســـتحقار الضحية وتصورها فى أبشع صور وتنعت بـ"العنزة الوسخة" وتتكرر هذه الأوصاف فى الكثير من الصفحات لرسم صورة المرأة المغتصبة فى رواية طواحين بيروت.

المرأة الناجحة

من بين الصورة التى حفلت بها الرواية هو حضور المرأة القوية فى المجتمع الذكورى الذى يحاول بشـــتى الطرق أن ينقض عليها ويهمشـــها عن المجتمع لكن بشـــخصيات كـ"مارى بوخليل" و "روز الخورى" التين نجحتا فى الحصول على بعض المكتسبات من براثن هذا المجتمع لكن خاتمة كل من هاتين السيدتين لم يكن أفضل نهاية من أخواتهن الأخريات. لقد قرأنا فى الرواية أن الســـت مارى بوخليل كيف كانت تظهر فى أغلب المواقف ناجحة وتعلب دور المستشارة للبطلة تميمة والشخصيات الأخرى وهكذا صور لنا الراوى نموذجا من المرأة الناجحة على مختلف الأصعدة التعلمية والوظيفية: «**كانت مارى أبو خليل، أو المس مارى كما يعرفها الجميع، ممرضة فى المستشفى الأمريكى... ولكنها صديقتهـــا الحميمة، واليها وحدهـــا كانت ترتاح وتفضى بشـــؤونها،... تقلد التلميذات، تنكت على المعلمين والمعلمات، تمثـــل أدوار المغرمين والمغرمات... لعوب**

طروب، مزقزقة كالعصفور، وفى غاية الذكاء والكسل! ولم تترك المدرسة لتقصيرها.. ولكن أباها مات تـــاركا أرملة وثلاث بنات هى كبراهن. فاضطرت إلى العمل. وفى مدى قصير من الوقت ارتقت إلى رتبة رئيسة ممرضات فى قسم الجراحة.» (نفسه: ٣٩) بهذه الأوصاف نرى كيف اســـتطاعت فتاة فى مقتبل العمر أن تبنى لها ولأمها الأرملة وأخواتهـــا الصغار حياة يعجز عن تحقيقها الكثير من الرجال فى تلك الظروف الصعبة فى بيروت. لكن ذكاءها الفائق التى لم تســـتخدم إلا قليلا منه وذلك بسبب كسلها أن تنجح وتعمل كممرضة فى إحدى المستشـــفيات وأن ترتقى إلى رتبة رئيســـة، رغم كل الإقصاء والتهميش، كيف إذا فسح لها ولأقرانها المجال فى تبوء مهام فى الحياة اليومية، مارى بوخليل نموذج صريـــح وبين للمرأة الناجحة فى هذه الرواية. هناك نموذج آخر لصورة المرأة الناجحة فى العمل فى الرواية وهى شخصية الست روز التى جابت أزقة المدينـــة دون هدى لكنها عندما قررت أن تبنى لها حيـــاة دخلت عالم الأعمال وكون لنفسها مشروع تأجير ســـيارات الأجرة وإيجار الشقق كما أنها كانت تعمل على إتمام مشروع بناء عمارة سكينة يكون بمثابة ضمان لآخر أيام عمرها: «**– روز خورى ذات خبرة–... كانت الست روز تقلب خرائطها بوجه تميمة مزهوة. البناية التى سأطلع بها، ثم تبلع خبة من حبوبها وتلعن الهندســـة والمهندسين... "مدام روز خورى" محفورة فى النحاس على الباب، زهرة جناديـــوس!.. زهرة ابنة الخورى نعمة الله جناديوس كاهن رعية الملقب فى شمالى لبنان.. أحبت الشـــاويش وراحت خطيفة مســـلم! فهربت الى بيروت باســـم ورده نعمة الله... وقصص الرجال الذين عرفتهم قد طوتها. ختمت عليها وعلى كار الغرام... المهم أنها اســـتوت فى وقار الســـت الروز لا من البارح، ولا من ســـنتين حينما شرعت فى تشغيل التكسيات.**» (نفســـه: ١٧–١٦) رغم أنها هربت الى المدينة فارغة الوفاض لكنها اســـتوت اليوم سيدة أعمال ولديها مشروعها الخاص بها. هنا صورة شخصية مارى بوخليل والست روز تمثلان المرأة العاملة الناجحة الذكية من بين العديد من الصور التى تعالج قضاياة المرأة فى راوية طواحين بيروت. لكن من أجل إكمال الصورة العامة للمرأة التى الغالب فيها هى المأساة والمعاناة كان على الراوى أن يختم حياة هاتين الشخصين بشكل مأساوى أيضا.

المرأة المكافحة

تتشـــكل صورة المرأة المكافحة فى الرواية كأحد أبرز المرأة التى تعكس تحولات الوعى الاجتماعى. وليســـت هذه الصورة مجرد انعكاس للواقع، بل هى إعادة تشكيل فنية تمنح المرأة صوتاً روائياً يخترق الصور النمطية ويسائل البنى التقليدية. عبر الحكاية والسرد، تتجلى المرأة المكافحة بكل أبعادها؛ ككائن طموح، وكذات فاعلة تسعى لتحقيق وجودها فى عالم يحيط بها بالتحديـــات. جاء فى الرواية: «**كانت مارى أبو خليل، أو المس مارى كما يعرفها الجميع ، ممرضة فى المستشـــفى الأمريكى.... تقلد التلميذات، تنكت على المعلمين والمعلمات، تمثل أدوار المغرمين والمغرمات لعوب، طروب، مزقزقة كالعصفور، وفى غاية الذكاء والكســـل! ولم تترك المدرسة لتقصيرها. كانت تضحک لعلاماتها كما تضحک لكل شـــىء وتتذرع بهـــا لفصل آخر من فصولها الهزلية. ولكن أباهـــا مات تاركاً أرملة وثلاث بنات هـــى كبراهن. فاضطرت إلى العمل. وفى مدى قصير من الوقت ارتقت إلى رتبة رئيســـة ممرضات فى قســـم الجراحة.**» (نفسه: ٣٩) الصورة السردية لـ"مارى أبو خليل" هنا، هى نموذج مكثف لصورة المرأة المكافحة التى يبنيها توفيق يوسف عواد. إنها صورة ديناميكية تتشكل عبر الزمن الروائى، واقعية فى تفاصيلها، معقدة فى دوافعها الاضطرار، ثم الطموح، ورمزية فى دلالاتها على إمكانات المرأة عندما تلتقى الظروف وإن كانت قاســـية مع الإرادة والذكاء. إنها صورة لا تقدم بطلة أسطورية، بل إنســـانة تواجه محنة الفقد والمسؤولية وتصنع منهما مصيراً مشرفاً، مما يجعل كفاحها مقنعاً وملهماً. كفاح مارى هنا ليس تمرداً صريحاً أو ثورياً على النظام الاجتماعى، بل هو تكيف ناجح ومتفوق داخله. لقد قبلت الاضطرار إلى العمل وحولته إلى فرصة للارتقاء الذاتى والمهنى. هذا نموذج لكفاح عملى واقعى، وليس مثالياً. وجاء فى الرواية حول روز خورى: «**كانت روز خورى غارقة فى خارئطها. لا بد من البناية الجديدة. كل الحياة ننفض عتيقـــة. على أنها، بصرف النظر عن التكاليف، لا يمكنها أن تفكر بهدم هذا البيت إلا بالكثير من التأثر، فهو جزء من حياتها، وعتبته خير، منذ أن داستها وهى من أعلى إلى أعلى. تنقلت فى ماضيها من شرق المدينة إلى غربها، ومن الشمال إلى الجنوب، وبالعكس، مراراً، قبل أن تستقر فى الحمرا.**» (نفسه: ١٥) يقدم لنا

توفيق يوسف عواد صورة سردية مختلفة تماماً، لكنها عميقة بنفس القدر، للمرأة المكافحة من خلال شخصية روز خورى. الصورة الافتتاحية قوية فعبارة "الغرق" ليس فى الماء، بل فى الخرائط التى هى رموز التخطيط والتغيير والبناء، هذا يشير إلى امرأة فاعلة، مخططة، ومنغمسة فى مشروعها الذهنى والمادى. صورة روز خورى السردية تقدم نموذجاً راقياً للمرأة المكافحة التى لا تكافح فقط من أجل البقاء أو الترقى كشخصية مارى، بل من أجل غايات أكثر تقدمية، وتحارب أيضاً القطيعة الجذرية مع الماضى. كفاحها هو كفاحٌ عملى بالمعنى المادى، تشييد واقع جديد بتخطيطٍ واعٍ وإرادةٍ صلبة. فهى امرأةٌ تنظر إلى الأمام بعين المُخططة الواقعية، وفى نفس الوقت تتحرك بالفعل الحاسم نحو أهدافها. تمسك بمقود قرارها، وتشق طريقها فى فضاءات التحدى بثباتٍ وتصميم، وهذا يتجاوز الإطار الاجتماعى المباشر ليمس أسئلة هويتها وانتماءاتها. توفيق يوسف عواد، من خلال هاتين الشخصيتين المختلفتين، يوسع مفهوم "الكفاح" ليشمل كل أشكال المقاومة والإرادة والفعل التى تمارسها المرأة فى مسار حياتها.

المرأة المضطهدة

صور الاضطهاد فى رواية طواحين بيروت متعددة وهى بصورة عامة مأساة للمرأة اللبنانية فى كل الفئات العمرية من مرحلة الطفولة والمراهقة والشباب حتى آخر عمره. وهناك شواهد لكل هذه الفئات فى النص السردى الذى لم يلبث حتى يصور لنا جانبا من هذه التراجيدية. فعلى لسان أكثر الشخصيات وفى التقرير السردى لكثير من المواقف نجد هذا الاضطهاد مجسدا بكل وضوح: «**كان الرجل ينهال على الصغيرة بعصاه وجلال الكرش يحاول رده فلا يرتد، وقبل أن تصل روز وتميمه إليه كان قد رفسها بمداسة فراحت تتقلب على الدرج حتى الطريق، تنهض مضرجة بالدم، تثب، تلاقيه، تصيح: – اقتلنى! موتنى! الموت أحلى لى.**» (نفسه: ٨٠)

توفيق يوسف عواد يقدم صورة سردية صادمة ومكثفة لاضطهاد المرأة، تتجاوز الوصف إلى تقديم مشهد درامى حى يعكس المأساة المتجذرة التى أشرت إليها. هذا المشهد ليس حدثًا معزولاً، بل هو عينة نموذجية للعنف البنيوى ضد المرأة

فـى السـياق الاجتماعـى الذى ترسـمه الروايـة. الصورة السـردية هنا لا تقـدم المرأة المضطهـدة كضحية سـلبية فحسـب، بـل كضحية تصـل إلى حافـة الهاويـة الوجودية. الاضطهـاد الجسـدى (الضـرب، الرفـس) يتحـول إلى اضطهـاد روحى يجعـل الموت مُفضّـلاً. المـرأة تواجـه عنفـاً لا يكتفـى بكسـر جسـدها، بل يسـحق إرادتهـا بالحياة نفسـها. الصـورة السـردية تنجـح لأنهـا تقـدم اليـأس كفعـل درامـى، وليـس كحالة سـلبية. هـذا مـا يجعـل مأسـاة الاضطهـاد فـى "طواحـين بـيروت" عميقـة ومؤثرة؛ الاضطهـاد الـذى يولد رغبـة فى العدم هو أقسـى أنـواع الاضطهاد. وأيضـاً جاء فى الروايـة: «**فبينمـا كانـت تميمـة تقلـب الأمـر بينهـا وبين أمها مـن أين تدبران قسـط المدرسـة إذا جابـر يدخـل إلـى البيـت برجـاً مـن غضـب. وتتوسـط أمـه لردعه عن أختـه فيطرحهـا أرضـاً فوق ابنتها، مـا هاله إلا كيف تجـرأت (الكلبة) وتسـكت أمها علـى عصيـان أوامـره. ولم تكتـف حتى قصدت إلـى الجامعـة. ونزلت فـى التظاهرة، ونامـت فـى بيت روز خـورى بحجة الجـرح. (تسـتأهل الرجم بحجـارة الأرض كلها. تسـتأهل الرصـاص!) قسـط المدرسـة؟ فلتدبره مـن خالتها فـى صيـدا! فلتعطها أمها مـما تخبـئ فـى الصـرر! – وبـلاک وبـلا مدرسـتک! وهددهـا بالذبح إن هـى وطئت بعـد اليـوم شـارع الحمـرا أو أدارت وجههـا صوب بـيروت. ورجع من حيـث أتى.**» (نفسه: ٣١)

يقدم عواد صورة سردية معقدة ومتكونة من طبقات لاضطهاد المرأة، حيث يتشابک العنف الجسـدى مع قمع الحرية الفردية، مكوناً نظاماً شاملاً للقهر داخل الفضاء الأكثر حميمية وهو البيت الذى لابد أن يكون فضاءاً للسكينة والطمأنينة. فالسلوک الذى تعبر عنه الشـخصية، هو نموذج للاضطهاد البنيوى والثقافى، وليس الفردى فحسـب. هذه الصورة السـردية تعرض الاضطهاد كبنية متكاملة، وليس حدثاً منفرداً. الأخ فى هذا المشهد لا يضرب فقط، بل يشرّع للعنف عبر خطاب دينى واجتماعى (تستأهل الرجم)، كمـا أن الاضطهاد هنا وقائى؛ أى إنه ليس رد فعل على فعل شـديد الخطورة، بل هو قمع مُسـبَق لأى بادرة استقلال التعليم، أو المشاركة السياسية، أو الخروج عن السلطة الأسرية. الغرض هو إنتاج الخضوع التام، وتحويل المرأة إلى كائن مقيد الإرادة، محبوس

فى فضاء ضيق وهو البيت، ومقطوع عن أى أفق للتطور.

نهاية المرأة فى الراوية

من خلال الدراسة المتأنية للراوية تبين أن كل هذه النساء دفعت ثمن كونها أنثى ولم تفلح أى واحدة منها فى الحياة. فكان مصير السيدات فى الرواية كالتالى: البطلة تميمة بعد كل ما تعرضت له من اعتداء نفسى وجنسى وجسدى فقدت فرصتها بالزواج من حبيبها هانى وهامت على وجهها إلى جهة غير معلومة: «**لن أحضر مأتم المس مارى، كما لم يتيسر لى أن أحضر مأتم زنوب من قبلها. فهل لى أن أطلب منك أن تنوب عنى، يا هانى، وأن تسألها أن تغفر فى سمائها لتميمة. إلى أين أنا ذاهبة؟ – مع الليل إلى أن يطلع فجره. ربما علمت أنت قبلى. كل يمكننى الآن أن أقوله إننى قاصدة مع الرجل إلى حيث يعينون لى وجهتى ومهمتى.**» (نفسه: ٢٦٨)

يرسم لنا هذا المشهد الأخير صورةً حزينة ومؤثرة لمصير تميمة، تجسد خسارتها الكاملة. فبعد رحلة طويلة من المعاناة والاضطهاد، لا تنتهى حياتها بزواج أو استقرار أو حتى موت واضح، بل بضياعٍ تام فى المجهول. بدايةً، نجدها مُقصاة حتى من طقوس الوداع الأخيرة، فهى لا تستطيع حضور مأتم صديقاتها، مما يؤكد عزلتها الشديدة. ثم تتحول إلى حبيبها المفقود، هانى، ليس للحوار، بل لطلب خدمة أخيرة: أن يطلب المغفرة لها من السماء. المشهد بنفس الوقت يلخص حيرتها ويأسها، ويظهر أن القرار ليس بيدها؛ ومصيرها يفرض عليها، وبعد كل كفاحها، تتحول من إمراة لها أحلامها إلى مجرد أداة أو "مهمة" بيد الآخرين. هكذا، يقدّم النص نهاية تميمة كرمز للمرأة التى يطحنها المجتمع، فتفقد كل شىء؛ حبها، كرامتها، مكانها، وحتى سيطرتها على مصيرها، لتنتهى كظلّ يضيع فى ظلام الليل، تحمل معها ثمن أنوثتها فى عالم قاسٍ.

آمنة أم تميمة بعد ما تعرضت له من مأساة فى غياب زوجها من معاملة ابنها العاق وما حدث لابنتها أصيبت بالشلل:

«**وصلت تميمه مع الغروب إلى المهدية. الباب مفتوح، وفى الدار نسوة، وأم علوش تبادر إلى استقبالها مذعورة، فتسأل ما الخبر وتفتح غرفة أمها وتتبعها أم علوش**

ومعهما امرأتان آخريان. كانت آمنه قاعدة فى سريرها. وما أن وقع نظرها على ابنتها حتى شهقت بالبكاء، كفّها عن الكلام فلا تستطيع، وتشير بيدها الباطنية إلى فكّها وقد اعوج، وتميل برأسها رامقة كيمه بلوعة، وإجابات تجمع حول كيمه، لكن واحدة منهن تأويل وشـــرح، وطب وعلاج. شلل! فالج! أصيبت أمها بالفالج– «هذا ما كنت تنظرينه يا آمنه نصّور؟»، وأكبت على أمها.» (نفسه: ٢٢٩)

تُقدّم نهاية آمنة، أم تميمة، صورةً سردية مأساوية أخرى تكمل حلقة معاناة المرأة فى "طواحين بيروت". فبعد حياة مـــن المعاناة الصامتة تحت وطأة زوج غائب وابن عاق، وصراعها اليومى لتأمين لقمة العيش ومســـتقبل ابنتها، يختزل مصيرها فى جملةٍ واحدة قاسية؛ شـــلل! فالج!. لم تنتهِ آمنة بالموت، بل بعاهة جســـدية صامتة ترمز إلى الهزيمة الكاملة. إنها تجلس فى سريرها، عاجزة عن الكلام. بكاؤها الصامت عندما ترى ابنتها لا يعبر عن الفرح، بل عن اليأس من أن تراها فى لحظة ضياعها هى أيضاً. سؤال ابنتها الأليم: (هذا ما كنت تنظرينه يا آمنه نصّور؟)، يلخّص قسوة القدر؛ فكل ما كانت تنتظره وتتمناه لأجل ابنتها ولنفسها، تحوّل إلى كابوس من العجز والمرض. هكذا، تتحول آمنة من امرأة كافحت فى صمت إلى جسدٍ مشلول، شاهد صامت على فشل كل كفاحها.

أما مارى بوخليل صديقة تميمة الفتاة الذكية فقتلت على يد أخو تميمة بعد أن صبحت درعا بشريا لها: «**ناس يتقاطرون وشرطة بنهرون الناس طالبين لهم الابتعاد، يتحدثون لاهثين بالخبر: واحد أطلق الرصاص على أخته، هنا فى الطابق الثانى، الشقة التى على اليمين، أراد التخلص منها لســـلوكها الشاذ، اسمها كيمه نصّور، تسكن مع ممرضة فى المستشفى الأمريكى فى الشقة ذاتها، أرادت الممرضة أن تجيرها فجاءت الرصاصة فى صدرها، اسمها مارى أبو خليل، أخذوها إلى المستشـــفى.... فهرع هانى إلى المستشفى الأمريكى. كانت المس مارى قد فارقت الحياة.**» (نفسه: ٢٦٥-٢٦٦)

مصير مارى أبو خليل يجسد ذروة العبثية والظلم، فهى التى صعدت بجهدها لتصبح رئيسة ممرضات، وقدمت ملجأً ودرعاً لحماية صديقتها تميمة، تدفع ثمن تضحيتها بحياتها نفســـها. الصورة الســـردية لنهايتها مفجعة فى تفاصيلها، ليس لأنها مستهدفة، بل لأنها وقفت فى طريق رصاصة موجهة لأخرى. بذلك، تتحول من امرأة مســـتقلة فاعلة إلى

مجرد درع بشـــرى، وهو تعبير يلخص انتزاع إرادتها وتحويل فعلها الشجاع إلى حادث عشوائى. الخبر ينقل فى الشـــارع بين أناس "لاهثين"، وكأن حياتها تُختزل فى إشاعة سريعة الانتشار. الرواية لا تُظهر لحظة موتها، بل يخبرنا بها هانى: (كانت المس مارى قد فارقت الحياة). هذا التقرير الجاف يضاعف من المأســـاة؛ فحتى رحيلها الختامى يروى بوصف إخبارى غير شـــخصى. هكذا، تموت مارى ونهايتها ليست نتيجة خطأ ارتكبته، فحتـــى محاولة المرأة إنقاذ امرأة أخرى تُقابل بالإبادة، مما يؤكد أن الاضطهاد لا يطحن الضحايا فحسب، بل يسحق أيضاً أى يد تمتد لإنقاذهن.

زنوب خادمة الست روز خورى البسيطة انتحرت من خلال رمى نفسها بالنهر بعد أن تعرض للاغتصاب من قبل جابر أخو تميمة: «**فى اليوم التالى نشرت الجرائد الخبر: "الســـاعة العاشرة قبل ظهر أمس شاهد المارة فى منطقة الروشة فتاة ترمى نفسها فى البحر، فأسرعوا لإنقاذها، ولكنها فارقت الحياة أثناء نقلها إلى المستشفى. تبين أن اسمها زنوب الإبراهيم، الخادمة التى اختفت قبل ثلاثة أيام، وأمها حامل. يظنّ أنها انتحرت خوفاً من العار. سُـــئلت صاحبَتها روز خورى – التى تملك بيتاً مشبوهاً فى الحمرا – فاتّهمت أحد المستأجرين عندها بأنه هو الذى اعتدى على عفاف الخادمة، وتسبب فى هربها من البيت واعتدائه عليها. أُرخِن المعتدى إلى القرار، والتحقيقات جارية للقبض عليه".**» (نفسه: ٢٤٠)

يرسم مصير زنوب، خادمة روز خورى، بصورة سردية قاتمة تُختزل فى خبرٍ صحفى جاف، يعكس تُحوّل حياة إنسانة بسيطة ومأساتها إلى مادة إخبارية عابرة. وهى العبارة التى تكشـــف جوهر الاضطهاد الاجتماعى، فالعنف الجســـدى والاغتصاب لا يقتلها وحـــده، بل الوصمة الاجتماعية المتمثلة فى "العار" هى التى تدفعها لإنهاء حياتها. لقد حولها المجتمع، بمنطقه القاسى، من ضحية اعتداء إلى مجرمة تشعر بالخجل، حتى قررت أن تعاقب نفســـها نيابة عنه. والأمر الأكثر مأســـاوية هو أن النص لا يمنحها صوتاً أو مشهداً شخصياً لموتها؛ بل تُروى قصتها عبر لغة الصحافة الرسمية الباردة. وحين تُختزل هويتها إلى "خادمة" و"ضحية عار"، يحوّل اعتداء جابر عليها إلى مجرد "حادث" ينتظر التحقيق. مصيرها يؤكد أن المرأة الفقيرة والبسيطة فى هذا العالم لا تحظى حتى بكرامة

الحزن الخاص؛ فمأساتها تُعلَن للعامة، وتُلوَّث سمعتها بعد موتها، وينسى اسمها الحقيقى تحت وطأة الخطاب الاجتماعى القاسى الذى يرى فى ضحايا الاغتصاب عاراً يجب التخلص منه، حتى لو كان ذلک التخلص هو انتحارها.

الست روز خورى التى كانت تأمل بحياة رغيدة آخر العمر من خلال تبنى زنوب ضاع حلمها وشدها بها المرض وأصبحت طريحة الفراش: «**كانت روز ملازمة فراشها ، وقد نقلت التلفون من الدار إلى غرفتها فوضعته بجانب السرير على الإسكملة، والاسكملة حافلة – ظهرها وأدراجها – بأصناف من الأدوية. كان الورم قد امتد فى رجليها إلى الساقين وعظم، فهى لا تتمكن من المشى، حظره عليها الأطباء إلا للضرورة. وما عدا ذلک فالحبوب. حبوب! حبوب! وكل هذه العلاجات شراباً ودلكاً. وفحوصاً ومختبرات... فى هذه الغيبة التى استغرقت أقل من خمسة أشهر هبطت الست روز بالشيخوخة فضلاً عن المرض. النقرس ؟ ليتها بقيت عليه . ولكنّها الذبحة الصدرية، وقد نجت من النوبة بأعجوبة.**»

هذا النص يرسم لنا مصير روز خورى صورة سردية مأساوية للانحدار شخصيتها، حيث تتحول المرأة القوية المستقلة، صاحبة المشاريع والخرائط، إلى جسد منهک طريح الفراش وسجينة فى غرفتها. المشهد يحاكى رتابة معاناتها اليومية ويختزل حياتها الجديدة فى دوامة من العلاجات العقيمة. المرض هنا ليس حدثًا عارضًا، بل هو استعارة لانهيارها الذى امتد فى رجليها هو استمرار لانتشار اليأس فى حياتها، مما يجعلها عاجزة عن الفعل والتقدم الذى كان جوهر شخصيتها. وهكذا، فإن روز خورى، التى مثلت نموذج المرأة المكافحة ذات الإرادة والعقلانية، تنتهى مهزومة من الداخل والخارج؛ جسدها يعانى، ومشاريعها متوقفة، وحلمها فى "حياة رغيدة" بتبنى زنوب قد تحطم مع موت الأخيرة.

أما أوديت فكانت ضحية حبيبها وظلت تعمل فى البغى: «**كانت أوديت متكئة على النبة فى وضعها المفضل، مع استلقاءة على الطنافس المكدسة خلف ظهرها وقد أبدت من ساقيها ما تحب. لم يكن على وجهها من الأصباغ شىء، إلا الكحل على أهدابها الطويلة المرفرفة. كانت تلوح هكذا فى حدود سنها الحقيقية، الأربعين، أى أكبر مما**

توهم فى زينتها البراقة لمواعيدها مع أكرم الجردى. ومع ذلك أحس جابر، وهو يقبل كفها الممدوة ويردها عن محاولة النهوض له، بالنار تتأكله، تهب عليه من برق كتفيها، وهز نهديها...» (نفسه: ٢١٥)

تمثل نهاية أوديت فى النموذج السردى المقدم صورة مأساوية للاستغلال والضياع، حيث تتحول من امرأة كانت تمتلك جمالًا وحضورًا إلى ضحية لحبيبها ومهنتها القاسية. ففى المشـــهد، تظهر متكئة فى وضعيتها المعتادة، ولكـــن دون زينتها البراقة التى تخفى عمرها الحقيقى، مما يكشف عن هشاشـــة وهوان خلف مظهر الفتنة. رغم تعبها وتقدم سنها، إلا أنها لا تزال أداة لإشباع رغبات الآخرين ولعل الروائيات العربيات من هذا المنطلق عملن على تحرير صورة المرأة من كونها جســـداً أو جنســـاً كما حاولن تثقيف الرجال حول الابعاد الفنية لحياة النساء (شعبان، ١٩٩٩: ٦٩)، كما يتجسد فى رد فعل جابر الذى يشتعل شهوة عند رؤيتها، لا تعاطفًا. وهكذا، تختزل الصورة مصيرها كأنثى مســـتهلكة؛ جسدٌ لم يعد يقوى على اللعبة، وروحٌ استسلمت لقدر من البؤس والوحدة، تعمل فى البغى ليس كخيار، بل كمســـار مفروض جعل منها ضحية مســـتمرة لظروفها ولرجال لم يروا فيها أكثر من أداة للمتعة العابرة.

النتيجة

وبعد الدراسة والتحليل، يمكن استخلاص عدة نتائج مركزية تُجسد الصورة السردية للمرأة فى رواية طواحين بيروت:

تؤكد الرواية أن المرأة، بغض النظر عن خلفيتها أو مســـارها الحياتى، كانت ضحية حتمية لمنظومة اجتماعية قمعية. فجميع الشـــخصيات النســـائية – المتمردة، الناجحة، المضطهدة، الأمية، المغتصبة – تنتهى بمصائر مأساوية تتمثل فى الضياع، العجز الجسدى، الموت العبثى، الانتحار، المرض، أو الاستغلال المستمر.

تبرز الرواية الصراع بين الأجيال كإطار لتطور الوعى الأنثوى، ولكنه يظهره كصراع خاســـر. فجيل الأم (أمينة) يمثل القبول بالدور التقليدى والجهل، بينما يمثل جيل البنات (تميمة) التمرد والطمـــوح للتعلم والحرية. ومع ذلك، فإن نهاية الجيلين متشـــابهة فى

المأســـاة، مما ينفى فكرة التقدم الخطى ويظهر أن البنى الاجتماعية العميقة تقاوم التغيير وتعيد إنتاج أشكال جديدة من القهر حتى لأكثر النساء إرادة.

إن الجســـد الأنثوى هو ساحة المعركة الرئيســـية التى يخوضها المجتمع ضد المرأة. فالعنف الجســـدى والجنسى؛ الاغتصاب، الضرب، الاســـتغلال الجنسى حاضر بشكل منهجى ومتواصل، من الطفولة إلى الشيخوخة، فى القرية والمدينة على حد سواء، وهذا العنف ليـــس حدثاً عرضياً بل هو أداة تأديب وســـيطرة لفرض الخضوع وإحباط أى محاولة للتحرر أو الاستقلال.

تخلق هذه المصائر المتشابكة للمرأة صورة كلية قاتمة، حيث يصوَّر مصير المرأة على أنـــه حلقة مفرغة من المعاناة، والرواية لا تقدم بارقة أمل أو نموذجاً منقذاً، بل تُظهر أن كل محاولة للخروج من القالب التقليدى تُواجه بعقاب شديد، مما يجعل النهاية المأساوية تبـــدو قدراً جماعياً لا فكاك منه فى ذلك الســـياق الاجتماعى والزمنى الذى تصوره الرواية.

المصادر والمراجع

وادى، طـــه. (١٩٧٣م). صورة المرأة فى الرواية العربية المعاصرة. ط١. القاهرة: مركز كتب الشـــرق الأوسط.

قدور، عبد الله ثانى. (٢٠٠٧م). سيميائية الصورة. ط١. عمان: مؤسسة الرواق للنشر والتوزيع.

حمداوى، جميل. (٢٠١٤م). بلاغة الصورة الروائية (المشـــروع النقـــدى العربى). المغرب: مطبعة بنى ازناسن سلا.

عواد، توفيق يوسف. (١٩٩١م). رواية طواحين بيروت. ط٥. بيروت: مكتبة لبنان.

أنقار، محمد. (١٩٩٤م). صورة المغرب فى الرواية الإسبانية. ط١. تطوان المغرب: مكتبة الإدريسى.

الحميدان، حميد. (٢٠٠٣م). بنية النص الســـردى من منظور النقد الأدبى. ط٣. الدار البيضاء: المركز الثقافى العربى.

على، كحال. (٢٠٠٢م). معجم مصطلحات السرد. ط١. الجزائر: عالم الكتب للنشر والتوزيع الجزائرى.

شـــعبان، هيام. (٢٠٠٤م). الســـرد الروائى فى أعمال إبراهيم نصر الله. لامک: دار الكندى للنشـــر والتوزيع.

سواعد، محمد يوسف. (٢٠١٠م). المرأة فى الأدبيات العربية المعاصرة: مصر أنموذجاً. ط١. عمان: دار الزهران للنشر والتوزيع.

طوطح، غدیر رضوان. (۲۰۰٦م). المرأة فی روایات سحر خلیفة. رسالة ماجستیر. الدراسات الأدبیة المعاصرة. جامعة بیرزنت: کلیة الآداب.

إبراهیـــم، رزان محمود. (۲۰۰۳م). خطاب النهضة والتقدم فی الروایة العربیة المعاصرة. ط۱. القاهرة: دار الشروق للنشر والتوزیع.

شعبان، بثینة. (۱۹۹۹م). ۱۰۰ عام من الروایة النسائیة العربیة. ط۱. بیروت: دار الأدب.

صبحی، محی الدین. (۱۹۸۰م). أبطال الصیرورة دراســـات فی الروایة العربیة والمعربة. ط۱. بیروت: دار الطلیعة.

صیـــاد، نور. (۲۰۱۹م). صورة المرأة فـــی الروایة العربیة روایة "المصب" لشـــادیة القاسمی أنموذجاً. الجزائر: جامعة غردایة.

قرنـــین، حنان؛ وبصیود، عواطف. (۲۰۲۳). صورة المراة الجزائریة فی کتابات زهور ونیســـی (روایة جسر للبوح وأخر حنین أنموذجاً). رسالة ماجستیر. الجزائر: جامعة ۸ ماى.