مجلة الآداب، م٢٨، ع١، ص ص ١١٩ - ١٤٢، جامعة الملك سعود، الرياض (٢٠١٦م/ ١٤٣٧هـ)

الخطاب النسوي بين الوهم والرقم
(رحلة الضباع) و(مملكة الفراشة) أنموذجاً

امتنان الصمادي

جامعة قطر

(قدم للنشر في ١٥/ ٧/ ١٤٣٦هـ، وقبل في ٢٠/ ١٢/ ١٤٣٦هـ)

الكلمات المفتاحية: الكتابة النسوية، الذكورة، السلطة البطريكية،الوعي المقاوم، العالم الافتراضي.

ملخص البحث: تتناول هذه الورقة الخطاب النسوي ودوره في تشكيل الوعي، وتسعى إلى تحديد مستويات هذا الخطاب في عملين هما: (رحلة الضباع) لسهير المصادفة، و(مملكة الفراشة) لواسيني الأعرج. ولفتت الأعمال الانتباه إلى انشغالها في إنتاج خطاب نسوي يتوزع بين وعي مقاوم يفجر مركزية العقل الذكوري وآخر يجسد ذكورة متخيلة.

وهذان المنجزان على أقل تقدير، يكشفان عن مدى تشكل الوعي المقاوم في الخطاب النسوي من سلطة خطاب استثنائي لم يكن مألوفا في سلسلة خطابات النسوية المكرسة لمعالجة قضايا العنف والتحرر والسلطة البطريركية والاستلاب والقمع و اضطهاد المرأة وغيرها بهدف التدليل عليها، إلى الوعي بكيفية مواجهتها وطبيعة تركيب ذلك الخطاب .

واهتمت الدراسة بالسؤال: هل يمكن أن نرصد شكلا من أشكال نقد الخطاب الذكوري؟ وهل يمكن أن نخلص إلى إمكانية تقديم العملين لخطاب نسوي يؤسس لنمط مغاير من أنماط الخطاب من جهة مقابلة؟

استطاعت كل من (رحلة الضباع) و(مملكة الفراشة) أن تمثلا هذا الوعي المقاوم للسلطة الذكورية المركزية، وتحويل تلك المركزية من الذكورة إلى الأنوثة. وخلصت الدراسة إلى أنَّ الروايتين معا يظهران شكلا من أشكال الانقلاب في الأدوار: كاتبة تقدم نموذج المرأة التي تبحث عن الأمان خارج مؤسسة الذكورة، وكاتب يقدم نموذج المرأة التي تبحث عن الآمان داخل مؤسسة الذكورة. أي أننا أمام خطاب نسوي يؤكد

أنَّ ملامح الذكورة يمكن أن تنكتب على لسان أنثى لكن بطريقتها الأنثوية، في إيرادها على لسان البطل، وكذلك الأمر فيما يتعلق بكتابة واسيني الذي كتب الذكورة بطريقة ذكورية لكنها على لسان الأنثى البطلة.

ورغم أن كلا العملين يشكلان خطابًا أنثويًا، فإن بنيتهما تشكلت من عالمين مختلفين: عالم ممكن، وعالم متخيل يسيران في خطين متعاكسين يتحددان بتجاوز خطاب الواقع إلى خطاب الوهم الذي يتنصل من سلطة الذكورة من خلال فعل الكتابة وقد مارسته بطلة رحلة الضباع، وبين خطاب العالم الرقمي المبني على عالم افتراضي عبر نوافذ المحادثة في الفيس بوك، إلا أنه يفضي في نهاية المطاف إلى عالم واقعي هادم ومتجاوز للسابق.

ارتكزت الدراسة في معالجة الخطاب النسوي المعاصر إلى منهجية نقدية واسعة مستفيدة من مناهج النقد المختلفة، واستفادت من توظيف النقد الثقافي والتحليل السيميائي، وكل ما يعنى بفضاءات النص ومستوياته السردية بحسب الحاجة إلى ذلك.

الخطاب النسوي ومركزية الذكورة

يتخذ مصطلح الأدب النسوي (Feminist) من تحرير المرأة وتحسين أوضاعها والسعي نحو إثبات هويتها هدفًا أساسيًا وأصيلًا، فقد دفع اضطهاد المرأة بوصفه إقرارا بتفوق الرجل وسيادته عليها إلى ثورتها في سبيل دحض الأفكار التي تصنفها في خانة المغلوبين، ونبذ التصور الذكوري الذي يرى بأنَّ الإنسانية شيء مذكر والمرأة تمثل جنسًا آخر (حافظ،١٩٩٦، ص٣٣). كما كان لابد من تحديد ماهية طبيعة الاستسلام للرجل لا من حيث هو قدر مقدس، بل من حيث هو واقع اجتماعي يمكن تبديله.

ورغم أنَّ استعمال هذا المصطلح لا يعد حديثًا، إذ استخدم منذ عام ١٨٨٢ بحسب تقديرات ريان فوت الذي يرى بأنَّ المرأة ليست أقل أو أكثر عقلانية من الرجل، بل هما يتمعتان بهذه الصفات بنفس المقدار (ريان، ٢٠٠٥، ص١)، ورغم أنَّ هذا المصطلح يعاني من عدم استقرار إلا أنه ثابت في وظيفته في معالجة علاقة الرجل بالمرأة في مواجهتها لأشكال الاضطهاد التي يفرضها المجتمع ومنظومة القيم والدين وغيرها من الثوابت.

وانطلاقا من كون مصطلح الأدب النسوي لا يستمد مشروعيته من جنس الكاتب، بل من كونه يهتم بإبراز المعاناة النسوية والوقوف على قضايا تتعلق بالمرأة لم يُسبق أن تُطرِّق إليها، آخذين بعين الاعتبار أنَّ الأدب النسوي ليس مرادفًا لأدب نسائي، فالثاني مبني على افتراض وجود أدب أنثوي مقابل أدب ذكوري وهو ما رفضته طروحات عديدة سادت في الوسط النقدي المعاصر، يمكننا أن نطرح السؤال : هل يتحول الخطاب النسوي المعاصر إلى خطاب معلن عن تجربة الوجود بقطع النظر عن تمييز جنسي بين الذكر والأنثى؟

لعل الكشف عن مقومات الخطاب الذكوري الإقصائي تجسيدًا لخطاب نسوي رافض المركزية الذكورية " بوصفه الوحيد صانع العقل والتاريخ والفلسفة، هو ما دفع الفلسفة النسوية لفضح أشكال الظلم والقهر والتهميش والقمع لصياغة هوية، وتحقيق التوازن بين ما هو ذكوري وأنثوي" (بيدوح، ٢٠١٣، ص٢٠٤)، كما ساعد هذا التصور على ميل الخطاب النسوي إلى التحليل النفسي والإفادة من طروحات فرويد، وجاك لاكان، ما دامت لا تخلو تصوراته من دونية المرأة؛ لأن أي اكتمال في النظر إلى المرأة لا يتم إلا مقارنة بالرجل.

وهذا ما اتكأت عليه غالبية الناشطات في الفكر والنقد الحديث أمثال هيلين سيكسوس الروائية الأمريكية التي لم تكتف في منجزها (ضحكة الميدوزا) بتأكيد الاختلاف بين الجنسين، بل تجاوزت ذلك إلى مطالبة النساء بامتشاق الجرأة، وبأن يضعن أجسادهن في كتاباتهن تحريضًا للوصول إلى التقابل والتكامل بينهما، وحددت أنَّ الأدب النسوي ذو لغة خاصة به هي لغة الأنثى التي اكتسبتها منذ الطفولة ولا يمكن لها أن تبحث عن ذاتها إلا إذا تحررت من الخوف.

(حسين: http://www.c-we.org/ar/print.art.asp?aid=252960&ac=2)

ولا تقلُّ الناقدة الهندية الأمريكية غياتري سبيفاك شأنًا في ذلك، فقد عرفت بمواقفها الرافضة لتبعية المرأة للذكورة قبل التفكير برفض التبعية للمستعمر، في حين خالفت جوليا كرستيفا بعض تلك المسارات في تحديد ماهية المصطلح النسوي ودوافعه انطلاقا من رفضها للغة الخطاب النسوي الذي صاغه الرجل في ضوء ثقافته البطريركية، وترى ضرورة الخروج عليه (القرشي، ٢٠٠٨، ص١٣٩).

وقد لفتت سارة جامبل الانتباه إلى أنَّ علاقة الرجل بالمرأة انطوت على علاقة الأعلى بالأدنى، الحاكم بالمحكوم منذ أرسطو الذي يرى أنَّ الأنثوية كيان مشوه، وينبغي السيطرة عليه بقوة بمعنى أنه لم تخرج صورة المرأة في الخطاب الفلسفي القديم عن الدونية (القرشي، ٢٠٠٨، ص١٣٧)، وحددت سارة مصطلح النسوية بـ"الاعتقاد بأن المرأة لا تعامل على قدم المساواة، لا لأي سبب سوى كونها امرأة في المجتمع الذي ينظم شؤونه، ويحدد أولوياته حسب رؤية الرجل واهتماماته (جامبل، ٢٠٠٢، ص١٣)، كما لا تفوتنا الإشارة إلى تعدد المنطلقات التي استند إليها هذا المصطلح ما بين نسوية ليبرالية وماركسية واشتراكية وتفكيكية وغيرها (جامبل، ٢٠٠٢، ص٦٩، والضمور، ٢٠٠٩، ص٢٥). ولكن ليس يهمنا في هذه الورقة الخوض في تفاصيل هذه البواعث والمنطلقات بمقدار ما يدعونا إلى تأكيد المشترك فيها، كونها تشترك جميعًا في أنها تجعل المجتمعات تعترف بالمرأة كائنًا فاعلًا يسهم في بناء المجتمع، وليس عالة لا فائدة منه، بل من حيث هو كائن له مطالب ورؤى تسعى إلى التقدم في جميع نواحي الحياة السياسية

والاجتماعية والاقتصادية، كما أنها تسعى إلى القضاء على الاضطهاد.

وما يلفت الانتباه هنا ما أفادته النسوية من طروحات جاك دريدا من كون نظام التعبير أو التمثيل البطريركي الذكوري المسيطر على الثقافة يستخدم القانون الرمزي (الكتابة) للإفصاح عن نفسه؛ لذا تقوم القصص النسوية بقلب النظرية البطريركية رأسًا على عقب عن طريق التشكيك بواقع التمايز الاجتماعي الرمزي في تلك الثقافة، وقد أفادت النسوية مما قدمه دريدا كأداة رئيسة في البحث التفكيكي تضع المغيّب أو المسكوت عنه على قدم المساواة مع المفصح عنه، ويعني بالمسكوت عنه المضطهدين وعلى رأسهم المرأة (حافظ، ١٩٩٦،ص٣٢-٣٤).

ولربما اتضحت إفادة المرأة مما سبق بأن حاربت السلطة الذكورية، والنظرة الدونية لها، وصار الموضوع الذي تسعى إليه هو الرغبة في إثبات الهوية، والتخلص من الازدراء، حتى وإن كان وضع الرجل، في الأغلب، معارضًا أو على الأقل غير مساعد، فشأنها أن تظل تواجه واقعها الذي يستهدفها بالعنف من حيث هي أنثى لا من حيث هي إنسان أو مواطنة كونها مصدر فتنة للرجل بحسب رجاء بن سلامة (ابن سلامة، ٢٠٠٥، ص٨٠-١٠٥،٨٨)

لقد جعلت الكاتبة نصوصها الأدبية ميدانًا لتفكيك المسلمات الثنائية وزعزعتها كالمذكر / المؤنث، العقلاني/ الوجداني وغيرها، وسعت إلى دحض هذه الثنائيات، بل تجاوزت ذلك إلى كسر الهالة القدسية حولها، وجعل هذه الثنائيات قابلة للمناقشة من وجهة نظر أنثوية (مصطفى، ٢٠٠١، ص٦٤)، ويتجلى ذلك في طروحات هيلين سيكسوس في تحليلها لبنية التفكير الأبوي التي تعتمد على التعارضات الثنائية (حافظ، ١٩٩٦، ص٣٤).

ولو أردنا أن نحدد بصورة عامة ألوان الخطاب النسوي، فسنجدها متمثلة في مراحل عامة أساسية، فمن خطاب اللاوعي المستسلم للآخر دون الخروج من عباءة الذكورة إلى خطاب متمرد خارج على الرجل والتابوهات معًا، مواجه لمفهوم الفحولة، وداع إلى المساواة التامة والمجاهرة بالحاجات وخاصة الجسد، ليصل إلى خطاب يمكن أن يصنف على أنه خطاب الوعي، المرأة فيه فاعل وموضوع في آن.

ليس التمرد أو الخروج على التابو والسلطة البطريركية لغرض الخروج في ذاته، بل من باب الوعي بتأكيد الاختلاف، فالوعي بمسؤولية الكتابة النسوية دفع بالمرأة إلى تجاوز الشعور بالندية مع الرجل، وصارت أكثر ميلا إلى تقبل طبيعتها، فتجاوزت النضال لتأكيد الهوية، إلى نضال لتأكيد الاختلاف وإثبات الوجود من أجل تأكيد تلك الهوية (جامبل، ٢٠٠٢، ص٦٥).

ومن المهم ألا يفهم من الكتابة النسوية أنها تعني التعصب للمرأة والسيطرة على الرجل، بل به يصبح الطرح الأدبي أكثر قوة، من حيث النظر إليها على أنها كائن حي يملك حرية نفسه وفكره، ويعتز بأنوثته بعد أن كانت عيبا مسكوتًا عنه.

وفي نهاية المطاف يمكننا القول، إن الكتابة النسوية بمعنى التعبير عن حال المرأة بغض النظر عن جنس الكاتب، واستنادًا إلى الرؤية الخاصة بمعاينتها للذات والعالم، ثم نقد الثقافة الأبوية السائدة دون إغفال موضوع الجسد هما مكونان جوهريان في الكتابة، "بحيث يتم ذلك في إطار الفكر النسوي، ويستفيد من فرضياته وتصوراته ومقولاته، ويسعى إلى بلورة مفاهيم أنثوية من خلال السرد وتفكيك النظام الأبوي بفضح عجزه" (إبراهيم، ٢٠١١، ص٥).

وعودًا على بدء، وبعد استعراض العديد من الأعمال الروائية المتخذة من المرأة موضوعًا للقول تشكلت مقومات هذه الورقة، ومن خلال دراسة العملين المذكورين، نستطيع من خلالهما أن نسلط الضوء على أنماط من الخطاب النسوي الممثلة للكتابة النسوية المعاصرة. واتسق التمثيل برواية رحلة الضباع لسهير مصادفة ورواية واسيني الأعرج مملكة الفراشة، وهذان المنجزان على أقل تقدير يبينان مدى تشكل الوعي المقاوم في الخطاب النسوي من سلطة خطاب استثنائي لم يكن مألوفًا في سلسلة خطابات النسوية المكرسة للتدليل على العنف والتحرر والسلطة البطريركية والاستلاب والقمع واضطهاد المرأة وغيرها، الانتقال إلى الوعي بكيفية مواجهتها وطبيعة تركيب ذلك الخطاب . ولا بد من الإشارة إلى مسألة مهمة تتعلق بفعل الكتابة السردية بحسب جنس الكاتب، ففعل الكتابة مع سهير المصادفة في رحلة الضباع، هو صناعة ليست ذكورية بالمطلق، بل ضرب من ضروب النقد الذكوري، والمرأة فيها فاعل وموضوع، في حين نستطيع أن نحدد فعل الكتابة بالنظر إلى مملكة الفراشة عند واسيني بأنها صناعة ذكورية، المرأة فيها موضوع يشكله الوعي الذكوري بأسلوبه الخاص، وبطرق المقاومة التي يؤمن بها، ولنا في صورته الماثلة على غلاف الرواية (طبعة الجزائر) ما يؤكد حضوره الذكوري بقوة بدءا من العتبة.

وختام هذا المهاد نستطيع القول إن كلا من (رحلة الضباع)، و(مملكة الفراشة) استطاعت أن تمثل هذا الوعي المقاوم للسلطة الذكورية، المركزية وتحويل تلك المركزية من الذكورة إلى الأنوثة.

لا شك أن ثمة حاجة إلى التمهيد بتقديم تصور عن طبيعة هذين العالمين الروائيين لسهير وواسيني قبل الشروع في تحديد مستويات هذا الخطاب :

رحلة الضباع

عالجت سهير مصادفة في رحلة الضباع مسألة واقع الرجل العربي المتشظي في زمن التردي والخيبات

وانتشار الفساد الاجتماعي والسياسي في ظل ثورة مصر، وقدمتها ببناء تجريبي يوظف القصة داخل القصة في مستوى سردي واقعي متواز مع مستوى سردي آخر متخيل، اتكأت فيه على التاريخ وخصت تاريخ الفتن الإسلامية بشيء من الأهمية؛ لتمد جسور الخيبات في علاقة الذكورة بالأنوثة منذ القدم، وتشكل في هذين الخطين السرديين المتوازيين خطا واقعيا يكشف عن صراع الشخصية نرمين العاقر مع زوجها جمال وأفراد عائلته الذين يدفعون باتجاه تزويجه لأغراض الإنجاب، وخطًا حكائيًا تراثيًا يعرّي العمق التاريخي العربي لاضطهاد المرأة، رغم تفوقها بحسب الشواهد التاريخية على الرجل، لكنها ظلت مهمشة ولا ترتقي إلى أبعد من كونها أنثى بمقوماتها الجسدية، وجارية بمكانتها الاجتماعية في أدنى صور الإنسانية.

ومن خلال رصدها لتاريخ اضطهاد المرأة القائم على التهميش وابتذال الجسد، تدفع الحدث في الخط الواقعي ليشكل ردًا هادئًا وعقلانيًا على قرار الزوج بالزواج من أخرى بوصفه عقابًا لها كونها عاقرًا، فتلجأ إلى فعل الكتابة، وتجعل التحرر بالكتابة وسيلتها للانسحاب من حياة الزوج الذي ارتبط بأخرى، وتنخرط في حركة الثوريين في ميدان التحرير سبيلًا إلى تحقيق الثورة. وبذلك تكون سهير قد سعت إلى إثبات القول بأنَّ حرية المرأة مرهونة بتحرر المجتمع والوطن من قيوده السياسية والاجتماعية.

وبتعدد مستويات اللغة بين اللغة التراثية المنسجمة تمامًا مع الجزء الخاص بالحكايات المتكئة على التراث وما تتطلبه من فصاحة وقوة وبلاغة، واللغة اليومية والعامية المصرية البسيطة التي تجلت في الأقسام الخاصة بخط السرد الواقعي الذي يعالج حياة نرمين مع زوجها جمال وأهله والمؤسسة الصحفية التي يعمل فيها، وفي كلا المستويين دفعت الكاتبة باللغة إلى أن تبدو مشحونة بثقافة الابتذال، ولكنها لم تخلّ بشرط التصوير الفني الذي يصل إلى لغة شعرية مكثفة، وذات محمولات دلالية بليغة.

أما الوحدات السردية فهي مبنية بطريقة بوليفينية مكونة من ثلاثة أصوات: الزوج جمال والجدة والساردة البديلة التي تسلمها سهير دفة السرد؛ لكي تبوح بالمسكوت عنه وما يؤرق الذات / نرمين، بحيث تتنوع وجهات النظر، وتوزع الفضاء الدلالي بين جمال من جهة والجدة والساردة البديلة اللتين تكادان تتماهى وجهتا نظريهما معا لتصبحا ذاتا واحدة من جهة ثانية. وأحسب أنَّ الكاتبة مارست سلطتها الأنثوية على الرواة، من خلال حيلتها بجعل أكبر قسم سردي يأتي على لسان الذكورة، لتكون أكثر إقناعًا بقضية المرأة منها لو وردت على لسان البطلة، كما بدا تحكمها في السارد جمال من خلال إسقاط ما تريده من أفعال إدانة له بلسانه مباشرة دون الحاجة إلى إدانة الآخرين، فكم كان يحدّث نفسه بأنه يتعمد الإساءة لها وهو يعلم يقينا

أنها لا تستحق ذلك. وتشكل بنائية الرواية المتصاعدة نموذجًا جيدًا للوصول إلى قفلة الرواية بسلاسة ومنطقية دون اللجوء إلى التشظي في الحدث، فعندما تبدأ الرواية بثقة (جمال) المطلقة بمعرفته بعالم المرأة ودونية هذا المخلوق (نرمين)، وبقدرته على السيطرة المطلقة على عالمها وبيده مفتاح ذلك المخلوق لكي يعيش أو لا يعيش، تنتهي بصورة معكوسة تمامًا إذ يكتشف أنه يقف أمام امرأة غريبة لم يكن يعرفها من قبل، تغيَّرت ملامحها وملابسها وسلوكاتها وازدادت ثقتها بنفسها وتعمقت معرفتها بأدوات التواصل العصرية (الحاسوب) والكتابة الإبداعية وغيرها، مما كان أغفله الرجل أو تعمد تجاهله لثقته أنها أقل شأنًا من أن تتمكن من ذلك.

مملكة الفراشة

تدور الرواية حول عائلة جزائرية تحصد ما تخلّفه الحرب الأهلية التي يستمر شبحها بصورة حرب صامتة حتى بعد توقفها بما تخلفه من ثمار الفساد الاجتماعي والاقتصادي والسياسي؛ الأب زبير وتطلق عليه ابنته (ياما) بطلة العمل اسم زوربا الإغريقي صيدلاني خبير في تصنيع الأدوية يترك العمل بسبب تلاعب بالأدوية ومتاجرة بأعضاء المرضى. فيتعرض للاغتيال وتفقد الزوجة فريجة (فرجي اختصار فرجينيا)، بحسب ما تطلقه عليها ياما معلمة لغة فرنسية، تحب الموسيقا وقراءة الكتب وتصاب بلوثة في عقلها بعد اغتيال زوجها وتدخل في حالة من العشق الوهمي مع الكاتب بوريس فيان المتوفى منذ ١٩٥٩ بحثًا منها عن الأمان المفقود. أما ياما فهي صيدلانية وعازفة كارنيلات في فرقة ديبو جاز وتعيش قصة حب افتراضية عبر الفيسبوك مع فادي الكاتب الجزائري المسرحي المشهور والمبعد عن وطنه لسنوات خلت، وتطلق عليه اسم فاوست. وهي رغم أنها تكتشف في النهاية زيف وجود هذا الكائن ووهميته . إلا أنَّ هذه المملكة الزرقاء كما تطلق عليها تساعدها في أن تظل حية تنبض بالحب والدفء في مواجهة الواقع الدموي الممتد بسبب الحرب على حياة الناس وفقدان الأمان.

أما أخوها رايان فيعمل في تربية الأحصنة ويقع فريسة عالم المخدرات، الأدوية التي كان يحذّر والدها منها ورفض المشاركة في مؤامرة تصنيعها في البلاد، فيسجن ويصاب بانهيار عصبي. لينتهي إنساناً ضائعاً في مصير مجهول بعد حرق السجن وفراره من المستشفى. وأما أختها ماريا فقد كانت تجسد صورة الفرد النفعي الذي تصنعه الحروب الصامتة فلا تحضر جنازة والدتها ولا تعود تفكر إلا في المال والمصلحة على حساب المشاعر الإنسانية. ورغم أن واسيني جعل كل الشخصيات ضحايا الحرب إلا أنه يسلّم دفّة السرد لشخصية ياما الفتاة المثقفة القارئة بنهم للأعمال الفكرية والوجودية التي تترجم بها مأساة الرواية الوجودية في مواجهتها للواقع بعد الحرب.

يرصد واسيني من خلال شخصية ياما أثر الخراب الذي وقع على الجزائر، وهو خراب خطير لم يكن ماديًا فحسب، بل كانت أيضًا خرابًا نفسيًا طال النفس الإنسانية المأزومة بجنونها الداخلي، بحيث يجعل كل شخصيات العمل ضحايا الحرب التي أنهكت الوطن الذي يأكل أبناءه كما الفراشة التي لا تهدأ إلا بعد أن تسقط نفسها في النار. تتجمع كل الأزمات على ياما فتهرب إلى عالم الافتراض والعلاقات المزيفة حتى إنها تستعيض به عن العالم الواقعي، فتمارس طقوس الحب بالكامل ممارسة ذهنية عبر هذا العالم البعيد عن الواقعية (حج محمد.

(www.iraqalyoum.net/news.php?action=view&id=22100).

ربط الكاتب شخصيات العمل بمصائر شخصيات عالمية وحمّل تلك الشخصيات أبعاد العمق الثقافي الذي يمثل الحضارة الإنسانية بأكملها، فوظَّف ثقافته ومعرفته العميقة بالآداب العالمية، وحشد الكثير من المعلومات عن فنانين وموسيقيين ورسامين وروائيين وإعلاميين وفلاسفة ومفكرين ومنهم على سبيل المثال: أوغست رودان وبوريس فيان ونيتشه وفرويد وفاوست وفرجينيا وولف وزوربا ولينين...الخ ولم ترد هذه الأسماء عبثًا، بل كانت تتقاطع مع شخصيات الرواية بصورة كبيرة، فإسقاط شخصية ففرجيينيا وولف التي تموت منتحرة على الأم من خلال التسمية يقود إلى نفس النهايات موت جنوني غير مسبوق، وزوربا عاشق النساء هو السر الذي حمله الأب زبير معه ولم تكتشفه الزوجة إلا بموته. تحاول الرواية أن تسلط الضوء على فكرة العبث بالمصير الإنساني بأنه لا يقف عند دين بعينه وتتعرض لذلك في ظل الحرب، فالحروب لا تفرق بين الأديان (ديف يهودي وتتعلق به ياما) وتمثل خسارة قلب ياما تماما كخسارة البلاد؛ لتصبح (ياما) نموذجًا لحرب خاسرة، أضف إلى ذلك وَهْم العالم الافتراضي الذي تعلقت من خلاله بفادي/ فاوست، ولكنها تعود في النهاية وحيدة بعد أن جاهدت كي تصنع عالمها الواقعي الدافىء من عالم وهمي افتراضي، عندما يتبين لها أنَّ فادي لم يكن متواصلًا معها عبر هذه المملكة، ولكنه (رحيم) أحد أقرباء فادي المسؤول عن صفحته في الفيس بوك فاستغل المعجبات بفادي وتعامل معهن على أنه فادي. وتنتهي الرواية على خطوات ياما التي تظل تسير تحت المطر، لعلها تغسل روحها من أدران وهم الحب، فأحرقت الرسائل (٧٧٧ رسالة) التي كانت تكتبها له، لتثبت لنفسها أنها خرجت من لعنة (الرجل) فاوست/ فادي/ رحيم.

مما سبق نستطيع القول إنَّ دراسة الروايتين معًا يظهران شكلًا من أشكال الانقلاب في الأدوار التركيبية في النص السردي: كاتبة تقدم في عملها نموذج المرأة التي تبحث عن الأمان خارج مؤسسة الذكورة، وكاتب يقدم في عمله نموذج المرأة التي تبحث عن الآمان داخل مؤسسة الذكورة وهما بذلك

خطاب نسوي يؤكد أنَّ ملامح الذكورة يمكن أن تكتب على لسان أنثى لكن بطريقتها الأنثوية فتجد الكاتبة سهير، فنيًا، ضرورة أن يأتي على لسان بطل العمل جمال، وكذلك الأمر فيما يتعلق بالكاتب واسيني الذي كتب الذكورة على لسان الأنثى بطريقة ذكورية على لسان الأنثى (ياما) بطلة العمل.

رحلة الضباع / الوعي المقاوم لمركزية الذكورة

تتبادر إلى الذهن تساؤلات عديدة، هل يتقاطع القلم النسوي المعاصر بين ذات منكتبة كموضوع وذات مفكرة كاتبة وفاعلة، وهل يمكن أن نرصد من خلال رحلة الضباع شكلا من أشكال النقد للخطاب الذكوري؟

بمعنى هل يمكن أن نخلص إلى إمكانية تقديمها لخطاب نسوي مخالف، يؤسس لنمط مغاير من أنماط الخطاب من جهة مقابلة، وهل يمكن القول إنَّ خطابها قد يؤسس لنقد الخطاب الذكوري المعاصر؟

لعلَّ رسم بعض المؤشرات الأولية للخطاب النسوي ومقارنتها بالخطاب الذكوري وتحديد مستويات هذا الخطاب، خير سبيل للإجابة عن العديد من الأسئلة.

إنَّ توظيف المصادفة لشخصية جمال بوصفها شخصية رئيسة محركة وفاعلة في الحدث يتجه إلى الانسجام مع بعض الطروحات النقدية من كون "قدرة المرأة الإبداعية تضاهي أو تتفوق على قدرة الرجل في الكتابة" (الحضيري، ٢٠١٣،ص١٨٥)، وكأنَّ المؤلفة تميل إلى تأكيد حضور الذات الأنثى الفاعلة وقدرتها على قلب الأدوار دون أن يقتصر وجودها على أن تكون موضوعا فحسب، فقد دفعت بجمال ليمثل الذكورة المتسلطة دون أن يكون هناك دافع يدفعه لذلك، وكان ذلك من خلال خطاب التغييب والمنع يقوم على ممارسات عدة منها المعاملة الدونية والتقييد، والاغتصاب الجسدي والعاطفي، ويمكن أن نترجم ذلك في المستويات الآتية:

العنف السادي

تبلور العنف الذي مارسه جمال على الزوجة نرمين بصورة عنف لفظي، فقد حرصت الكاتبة على إظهار جمال بصورة الزوج المهزوز المضطرب أمام ذاته، فرغم أنه لا يفتأ يردد عبارات الشتم البذيئة والدونية التي تعبر عن كرهه لزوجته نرمين في سره طيلة توليه دفة السرد، فإنَّه لا يستطيع إنكار حضورها الملائكي المقدس في نفسه، وحبها المتدفق له، ويتجسد ذلك في جملة النعوت التي وردت على لسانه، فأفضل ما يمكن أن ينعتها به هو: هذه المرأة كناية عن الدونية فنجده بعد أن يصفها بالحيوانة واللعينة والعاهرة والحشرة والفاجرة وغيرها...يطلق عبارات الغزل: ذات الغمازة المثيرة، حاجباها الناعمان الأسودان، وعيناها الكحيلتان ووجهها الخمري وشعرها شلال من خيوط سوداء حريرية وشفتاها الممتلئتان

القرمزيتان....إلخ، ولضمان هيمنة الوعي بإدانة الذكورة تستدعي الكاتبة المرجعيات القديمة في الفكر الذكوري العنيف والسادي تجاه المرأة الذي يشي بعمق الكراهية في الممارسات ضد المرأة، بهدف التخلص منها، (إبراهيم، ٢٠٠٤، ص٩) إما بالطلاق لأنها عاقر أو بالقتل كما يتمنى جمال في كثير من الأحيان "قررت منذ عام أن أرمي يمين الطلاق على هذه الحيوانة الصغيرة، أمسك بها بقرف من شعرها الطويل وألقيها خارج بيتي كما ألقي فأرا ميتا" (المصادفة، ٢٠١٤، ص٩)، ويتطور الوعي بالكراهية عند جمال ليصل إلى الرغبة في القتل، فيكشف عن مشاعر سادية تتمثل في رغبته بقتل نرمين " أغلقت عليها الباب وأنا أرى نفسي وقد وضعت وسادة على وجهها الجميل ووقفت أستمتع برؤية قدميها وهما ترفسان، فأضغط أكثر وتظل تقاوم بينما أتلمظ أنا بشفتي من فرط الاستمتاع، ثم يهدأ كل شيء إلى الأبد". (المصادفة، ٢٠١٤، ص١٠)

ويتجلى العنف في التعبير عن طريقته في التعامل معها وهي في أشد حالاتها حميمية " أجدها بين ذراعي لكي ألعق دموعها وأهرس بجسدي جسدها"، وتؤكد الكاتبة هذا العنف بتوظيف مقاطع من كتاب الحيوان في وصف الضباع في مبتدأ معظم أقسام الرواية " وهو غير مهتم على الإطلاق بقتل فريسته قبل الشروع في نهشها، فماذا لو طال أمد وجبته؟ وترى بماذا تشعر فريسته وهي تتأمل جسدها تحت أسنانه وهي تطحن كل ما لا يقدر على طحنه مخلوق آخر من ملخوقات الله.." (المصادفة، ٢٠١٤، ص٣٣)، فجمال بغريزته وسائر الرجال، كما ترى الكاتبة بعين الأنوثة، لا يختلفون عن هذا الحيوان المخادع الذي لا ينقض على فريسته إلا عندما يتأكد من ضعفها تمامًا، يقودها بعد أن يسيطر عليها فتنقاد كالعمياء بلا وعي أو إدراك كما هو حال الضبع في اصطياد فريسته.

ولا يخلو اللقاء الحميمي بين جمال وزوجته من امتزاج المتعة بالعنف بصورة سادية فلا يستطيع أن يفصل مشاعره السادية في تعبيره عن الحب كما الكره فتبدو الممارسات متشابهة فيعضُّ وجهها وأنفها بغيظ في ليلة لقائمها الحميمي الأخير.(المصادفة، ٢٠١٤، ص٢٣٦)

ولعلَّ (جمال) لم يلجأ إلى العنف الجسدي الذي عادة ما يكون مصاحبًا للعنف اللفظي ليس لأنه يعرف أن نرمين تحبه (المصادفة، ٢٠١٤، ص٩) فحسب، بل هي زوجة مميزة لا تترك له فرصة انتقاد البيت في نظافته وطعامه وتلبية جميع حاجاته، " عام وأنا أحاول اتخاذ قرار بتركها ولا أجد ثغرة واحدة في هذه المرأة لتنفيذ قراري... أعود من الجريدة فأجد بيتي نظيفا وغذائي جاهزا وهي في قمة الأناقة تنتظرني كعادتها بلهفة وجوعها إلي يقطر من عينيها فأجرها من شعرها الطويل جرا وأنا أصيح في وجهها لماذا تتصلين بي ألا

تعلمين قدر مشغولياتي؟ فيستسلم جسدها ليدي وهي تتمتم من خلال دموعها- ألم تقل لي أن أتصل بك؟"(المصادفة، ٢٠١٤، ص١٠) .

وتتمكن الكاتبة من رصد مظاهر التسلط غير المبرر التي يمارسها جمال على نرمين، من منطلق الإحساس بالذكورة السامية مقابل الأنوثة الدونيّة التي اصطلح عليها أرسطو بتعبير المسخ (نقلا عن إبراهيم، ٢٠٠٤، ص١٧) عبر إلقاء التعليمات الصارمة علما أنه يعي تمامًا أنها ليست بحاجة لمثل تلك التعليمات ولكنه يقوم بذلك رغبة في استعمال السلطة التي أتاحها له الإرث الذكوري العام" ونبهت عليها ألا تثير ضجة من أي نوع وأنا أكتب مقالتي للصحيفة، وأن تضع فناجين القهوة دون أن تنبس بكلمة وأن تنزوي عني كقطة أليفة.."(المصادفة، ٢٠١٤، ص١٦)

النرجسية الخائبة

تعد نرجسية جمال من أبرز مظاهر وعي الشخصية بتفوق الذكورة وتهميش الأنوثة، "هل ستنتحر بعد أن أهجرها، هل ستمرض بالسرطان من جراء الحسرة وتموت هل ستدفن نفسها في حجرة ما حتى تجن تمامًا؟"(المصادفة، ٢٠١٤، ص١٠) ويكاد يتجاوز الأمر هذا التصور إلى مساهمة الأنثى بتفخيم الأنا الذكورية وتسهم من ثم في تخفيض قيمة الآخر "الأنثى" فيراها شبقة لا تفكر إلا كيف تستدرجه إلى الفراش كل ليلة(المصادفة، ٢٠١٤، ص٢٤)، ويصف حاجتها له بالجوع (المصادفة، ٢٠١٤، ص١٠) ، ويؤمن بأنَّ حالتها النفسية تتحدد بمجرد عبثه بها أو هجره إياها، فهو الملك الأول والآخر في مملكتها ولا يستوعب انشغالها بغيره.

من هنا تضاعف الإحساس بالغيرة من انصرافها إلى ما يبعث في نفسه الشك بأن لها عشيقًا تكتب له رسائلها طيلة الليل، ويتضاعف الشعور بالنرجسية في اللحظة التي يعتقد بها أن كمادات الثلج التي يتساقط منها الماء على أنفها المتورم بسبب لقائه الحميمي العنيف بها ما هي سوى دموع تذرفها على فراقه.

تقع بطلة رحلة الضباع بوهم تخلصها من سلطة الذكورة؛ لتنتج خطابًا آخر أساسه الحرية والاستقلالية بحكم رغبتها في امتلاك السلطة بالعمل على تفكيك سلطة الذكورة، فتسعى إلى بناء سلطتها الأنثوية مستمدة من الميثولوجيا القديمة وحكايات الجدة...وسلطة شهرزاد، فنرمين العاقر في الحدث الواقعي للرواية تستطيع أن تلد كلامًا من خلال إنتاجها مخطوطها السري المكون من حكايات رحلة الجدة الكبرى الجارية العربية سودة بنت الرومي أم الحبّابة بنت أبيها (عمر بن عدي)، التي وصلت إليها عبر ألف وأربعمائة عام من السرد الشفوي، لكنها الآن تصل إليها وهي العاقر فلا تجد بدًا من أن ترقمها عبر الحاسوب لتضمن استمرارها ما دامت لم تنجب بنتا تورثها الحكاية. وهي في تدوينها ذاك تمنحه أزليته من جديد.

أزلية الاضطهاد

لم يكن مسار المتخيل المتجسد عبر كتابة الحكاية مختلفًا عن مسار الواقع فمع أن مسار المتخيل أفضى بها إلى الحرية والاستقلال والانعتاق من تسلط جمال عندما تسبب في مراقبتها والشك في سلوكاتها إلا أن أحد هذين المسارين يكمل الآخر، في رصد حكاية الأنوثة المسالمة المضطهدة والمقموعة مع الذكورة العنيفة المضطهدة (بالكسر) الأنانية كما يثبتها التاريخ عبر الزمن، وهي بهذه الثنائية الضدية استطاعت أن تنتج خطابًا أقرب ما يكون إلى الوعي المقاوم الذي أسهم في منحها استقلاليتها من خلال إدراكها لحقيقة الظلم الأزلي الذي وقع على المرأة وتوارثته حفيدة عن جدة؛ لذا كان لابدَّ من الحكم عليه بأنه خطاب وهمي يمنح البطلة الشعور بالاستقلالية ما دامت عرفت طبيعة هذا الخطاب، ولكن لا يمنحها الاستقلالية بسبب مقومات هذا الخطاب

لذا نستطيع أن نفهم سبب رغبتها في كتابة رحلة الجدة الكبرى بعد أن كانت غير مؤمنة بها، وتعدها ترهات منذ أن حكتها لها جدتها لأمها قبل خمس وعشرين سنة، ولم تجد سببًا أفضل من أن يكون التدوين تعويضًا عن عدم قدرتها على أن تلد أبناء لزوجها جمال (ولعل الرغبة في التعويض عن قطع السلالة وفق لا كان شكل من أشكال التعويض النفسي ورغبة في توليد مركزية أخرى، خلافًا للمعهود. فكما أنَّ شهرزاد تعلمت الحكي كي تنجو من سيف شهريار(المرنيسي، ١٩٩٨،ص٢٣)، فإنَّ نرمين في رحلة الضباع تعلمته لكي تتحرر من جمال، فلم تعر بالا لشك جمال بسر انشغالها بهذا المخطوط الذي تكتب به سيرة جداتها المنحدرات من سلالة الجارية . ولعلَّ في كتابتها سيرة جدتها الكبرى الجارية دليل على حجم التشابه بين الماضي والحاضر في التعامل مع المرأة، فلا فرق بين حياة نرمين رمز الأنوثة المغتالة مع جمال وجدتها الجارية التي تقضي عمرها تحت الرجال الذين تنتعتهم بالضباع بلا أدنى اعتبار لإنسانيتها أو استماع لصوت كرامتها. ولابد من الإشارة هنا إلى حالة التماهي التي تصل إليها الجدة الكبرى قبيحة الملامح وهي تحمل النبوءة السوداء مع ابنتها الحبابة أجمل النساء وأرقهن وأعذبهن صوتًا وصورة، فلا يفرق الرجال بينهما وتتعرض كل منهما للانتهاك دون رحمة.

تظهر الأنثى في المتخيل السردي (حكاية الجدة المروية لنرمين) أكثر قوة منها في الواقع ، فنرمين لم تتمرد على سلوكات جمال، لكنها بكتابة المخطوط تعتقد أنها ستتفوق عليه فتقول ما لا تقوى على قوله في الواقع، "قد لا تملك المرأة عفاف الجسد لكنها تملك عفاف الروح (المصادفة، ٢٠١٤، ص١٢٥) ، ولعلَّ وصاية الجارية جدة الجدات بأن تحكى حكايتها من جيل إلى آخر عبر ألف وأربعمائة عام لحفيداتها من

ابنتها لا من ابنها وألا تحكى إلا بعد أن تتأكد الجدة من أنَّ شبح الموت يُحلِّق فوقها بأيام، إنَّ "المرأة جذر بلا رأس تتوزع على كل السلالات"(المصادفة، ٢٠١٤، ص٩٦) تمتد في العمق ولا تثمر في السطح.... وقد دفعت الكاتبة نرمين التي تيقنت بأن سرد الحكاية عبر هذه القرون ما هو إلا لعنة تلاحق المرأة ولا سبيل إلى الخلاص منها إلا بحكايتها فدفعتها إلى كتابتها؛ لأنها لا تملك مقومات التوالد... وهي بذلك ستكون أول من تخترق هذه الوصية في طريقة نقلها. ولعلها بذلك تكون آخر من تنقل هذا الإرث النسائي المضطهد لكينونتها؛ لأنَّ مصير نرمين بعد المخطوط أسفر عن مغادرتها بيت جمال والتحاقها بالثوار في ميدان التحرير، ويجب ألا ننسى أنَّ فحوى المخطوط وحكاية الجدة لم يضف للمرأة سوى المزيد من الشعور بالاضطهاد الأزلي الذي لم يتمكن الزمن من التخلص منه أو تغييره.

فهي باستعراض هذا الإرث الماضي، تدلل على أنَّ مسيرة الذكورة المسيطرة ذات جذور قديمة لا يمكن تجاوزها، رغم تفوق المرأة وتمتعها بحكمة أكثر من الرجل المتهور والمتسرع في كثير من الأحيان.(المصادفة، ٢٠١٤، ص١٢٧)، ويتجلى ذلك في سؤال الجارية لأحد الرجال على إثر حوراهما عن سبب كثرة ترحالهم وغزواتهم في الصحراء:

"ماذا تطالون على أية حال؟

- لنطعم أمثالك أيتها البلهاء ونجني العديد من الجواري"(المصادفة، ٢٠١٤، ص٢٣)، وتظل الجارية السوداء تسعى في الصحراء بحثًا عن عمر بن عدي، وفي ذلك مؤشر واضح على أن المرأة التي تجري وراء الرجل الذي تحب، يلقى نفس المصير دائمًا كما تفعل نرمين في تحملها لمضايقات جمال كمؤشر منها على الانقياد، فتمضي المرأة عمرها تجري وراء الرجل الذي أحبته وهو يجري وراء ما لا تعرف، فالمرأة، بحسب وصية جدتها، لا يقتلها سوى الحب، (المصادفة، ٢٠١٤، ص١٢٧) لذا تقدم نرمين من خلال وصايا الجدة بألا تتبع حبها لأنها ستذل، على استكمال الطريق وحدها في النهاية " نحن لا نجني من السعي خلف الرجل سوى الحسرات"،(المصادفة، ٢٠١٤، ص١٠٣) وهذه هي الخلاصة التي اختمرت في جيل النساء حتى وصلت إلى نرمين.

تتعلم نرمين درسًا من الجدة الكبرى التي ظلت طوال عمرها تجري وراء حبيبها عمر بن عدي، وهو يجري وراء ما تعرف سببه كما تقول،(المصادفة، ٢٠١٤، ص ١٢٧) فقد أدركت قيمة الوصية " إياك وأن تستسلمي لحب الرجال فهم قساة إذا ما اشتموا رائحة ضعفك فسيعبثون بك ثم يتركونك باحثين عن صيد آخر" (المصادفة، ٢٠١٤، ص٢٢٣).

لم يختلف حال المرأة عبر التاريخ فهي المضطهدة التي ركضت وراء الذكورة ولكنها لم تجن منه سوى

المزيد من الإذلال والتهميش ،وكل النساء اللواتي التقت بهن الجدة الكبرى عبر رحلتها الطويلة، لتبليغ حبيبها عمر بن عدي بالنبوءة السوداء، يتعرضن للمصير نفسه، يلوك الرجال أجسادهن كالضباع حتى ابنتها الحبّابة وهي هنا إحالة إلى الحبابة الجارية المغنية والشاعرة التي هام بها حبًّا الخليفة يزيد الثاني عام ١٠١ه، ويقال إنَّه أضاع الخلافة بسبب انشغاله بها عن أمور الحكم، فقد أكلت الضباع لحمها ولعقت دمها، ولم تكتف الجدة الكبرى بتنظيم التوصيات، بل بادرت بالسلوك حيث هجرت الرجال إلا من رجل يطؤها اغتصابًا (المصادفة، ٢٠١٤، ص١١٠)، وحتى النبوءات التي تفسرها للنسوة كل تصب في أنهن يتعلقن بالرجال حبًا، ومن ثمَّ سوف يعيرهن الرجال بهذه المحبة ويتركونهن(المصادفة، ٢٠١٤، ص١١٤) .

ثقافة الازدراء

لم تترك الكاتبة فرصة المقاربة بين الواقع الذي تمثله حياة نرمين وماضي الجدة الذي عانت فيه من اضطهاد الرجل وقمعه وتهميشه لها، رغم أنها كانت تثبت في كل مرة تروي فيه مراحل رحلتها وما تتعرض له في أثنائها، أنها الأكثر حكمة واتزانًا من الرجل مما دفع الرجل إلى تفسير ذلك على أنه نمط من الشفقة المغلف بالازدراء الذي تمارسه المرأة تجاهه في المستويين المتخيل والواقعي، فكم كان يعاني جمال من نظرة نرمين الثاقبة التي يشعر بأنها أقوى منه" عندما لمست شفتاها شعري، شعرت أنهما تنزان شفقة لا أدري من أين أتت بالشفقة هذه التي لا تجيد إلا لف أصابع المحشي.." (المصادفة، ٢٠١٤، ص١٨).

ومن أنماط هذه المقاربة بين ذكورة الماضي والحاضر تحدد سلوك الرجال وأهدافهم المتشابهة، فالرجل دائم السعي وراء ملذاته وشهواته، كما هو الحال مع جمال، وتبين الجدة كذلك أنَّ الرجال يهجرون النساء بدعوى الجهاد في سبيل الله، في حين أن الجميع يعرف أنهم يعشقون المغامرة ويسعون بحثًا عن الغنائم والمزيد من الجواري والسبايا (المصادفة، ٢٠١٤، ص١١٧) فموقف الذكورة يقود الرجل إلى اللهاث وراء المزيد من الجواري يقطفون بريق أجسادهن ويتركونهن في العراء.

وكذلك الحال ما تعرضت له الجدة وهي تجوب الصحراء عندما اعتدى عليها قطاع الطرق وسرقوا منها الماء" نظرتُ إليه ولا أدري كيف اصطاد من نظرتي شفقةً على يديه الموتورتين اللتين لم تعودا قادرتين على إطفاء ظمئه، بينما تستطيعان حزّ رأس رجل بكل ثبات...فلطمني على خدي وهدر برائحة فمه النتنة: أين تخبئين الماء يا امرأة؟، كانت آخر رشفة معي ولكن ثمة بئر قريبة لن يستغرق الوصول إليها بفرسك هنيهات.. ركلني بقدمه وصرخ: خسئت أيتها الجارية الضالة..ها نحن ننقذ نساءنا من السبي فمن أين أتيتِ بكل هذا الازدراء الذي حملَتْه نظرتُك أيتها القملة؟" (المصادفة، ٢٠١٤، ص١٢٢).

وأخيرًا نقول إنَّ كل ما قدَّمه السرد النسوي من وعي للذكورة المهيمنة عند جمال ينتهي بانهزامه أمام صلابة نرمين وعدم انكسار أنوثتها على اعتابه كما كان يتوهم، فقد فضلت نرمين الانسحاب من عالمه عندما تأكدت أنه سيتزوج بأخرى دون أن تثير أية مشكلات أو تطالبه بأي ثمن ودون أن تحمل معها أي شيء يذكّرها به، حتى إنها تخلصت من جميع ملابسها الخاصة وغادرت البيت ببنطال وقميص وهي بذلك تقدم صورة مسالمة لوعي مقاوم أسهم في تفجير مركزية العقل الذكوري مما دفع جمال كي يتسمر أمام التلفاز لمشاهدة نرمين الملتحقة بميدان التحرير وهو في قرارة نفسه لا يستطيع إلا أن يفخر بها متجاهلًا الزوجة الجديدة التي تجلس إلى جانبه. لتصبح نرمين من منظور الذكورة تملك السلطة بعد أن فكّكتها بعدم الرضوخ لسطوة جمال .

مملكة الفراشة/ فتنة الذكورة الموهومة

يعدُّ خطاب الوهم الذي تمثله ياما بطلة رواية مملكة الفراشة أبرز ملمح من ملامح الخطاب النسوي في هذا العمل، ولم يكن الكاتب مغفلًا منذ بدء الحكاية السردية أن تعي ياما أن فاوست وهم كما جرى ذلك على لسان والدتها " أنتِ أسوأ مني ياما حبيبتي، تحبين صورة مجرد صورة صورة لا طعم لها ولا عطر" (الأعرج، ٢٠١٤، ص٣٢١)، ورغم أنها تعي حقيقة الوهم إلا أنَّ السرد ينطوي على خطاب مؤجَّل تتوق فيه إلى الذكورة المثالية الرومانسية الحالمة من خلال ما تبنيه في متخيلها عن الكاتب المسرحي (فادي)، وبعد أن صنعت منه في متخيلها شخصية فاوست كانت دهشة اللقاء به عكس ما منحها إياه الوهم في المتخيل، حيث اكتشفت أنه خدعة لم يكن يوما يعرفها أو يتواصل معها،

وتشترك الذكورة الموهومة فاوست مع ياما في تقاسم اليقين بأن كليهما مصنوع من عالم الوهم ونجد ذلك في لغة خطاباته التي يكتبها لها عبر تلك النافذة " نساء الفيسبوك مثل رجاله افتراضيون يا حبيبتي علامات وألوان لا أكثر،،، لا حقيقة لي يا قلبي إلا أنت في نبلك وبهائك.. وترد عليه _ أنا منهم حبيبي أيضًا من نساء الفيسبوك أنا أيضا بنت مملكة مارك زوكيربيرغ الزرقاء، أشبههن في كل شيء أحمل ألوانهن وانتظاراتهن وخيباتهن وأوهامهن" (الأعرج، ٢٠١٤، ص٣٠٣).

والسؤال، لماذا ارتأى الكاتب تسويغ سرّ صناعة ياما لفاوست الوهم؟ لعله يرغب في مشاركتها فعل الدفاع عن صناعة هذا الوهم، فالموقف هنا يؤكد واقع المرأة التي ظلمتها الحرب وحصدت كل المقربين من حولها، فكان لابد أن تجد البديل لكي لا تصبح روحها محاصرة بالعزلة كما عزلتها الحرب، و لا تحتمل الضعف من جهة ثانية، " كنت منكسرة من فقدان ديف الذي فضَّل صداقتي على حبي.. وربما أنها مثقفة

أكثر من اللازم غارقة في بطلات الأعمال الروائية وهم عالم تموت فيهم الأزمنة والأمكنة فيظلون خالدين (الأعرج، ٢٠١٤، ص٣٢١)، كما أنهم جميعًا ليسوا أكثر من أشباح لا بشرا، فاوست الذي باع نفسه للشيطان وشهرزاد المريضة و كارمن المجنونة...وما يؤكد ذلك رفض ديف لياما؛ لأنه يريد امرأة من لحم ودم لا تستعين بالأسماء المستعارة لتتعامل مع الناس ، ثم دخل فاوست ليحتلها بزرقته ولغته وجنونه وكذلك واقعها الاجتماعي المأزوم (اغتيال الأب وسجن الأخ المدمن على المخدرات وهروب الأخت التي تتنكر لواقعها وموت الأم حزنا وحسرة بعد لوثة عقلية...

وقد نبهتها صديقتها بأن تحذر من أن تصبح مسكونة به بعد قراءة أعماله ، وهي تعي تماما قول صديقتها صافو لها يوما " احذري هو يمضي في حياته ونصوصه وتبقين أنت رهينة عالم مستعار معلق لكنه لن يكون لك" (الأعرج، ٢٠١٤، ص٣٢٧) .

ونستطيع القول إنَّ شخصية ياما المثقفة تترجم وعيها بذاتها ووجودها بصورة مثالية، فقد رفضت الانصياع لديف رغم حبها له ليس لكونه يهوديًا، بل لأنه يتعامل معها من منطلق وعيه بها كأنثى، ففضلت الانسحاب من هذه العلاقة لأنها تخشى أن تتحول إلى مملوكة لمتطلبات ذكورية خالصة خالية من الروح، وخارجة عن إرادتها، فبدت الأنثى التي تملك حريتها وقرارها دون انصياع للشرط اجتماعي أو الديني وترفض سطوة الجسد. في حين نجدها تسعى لعلاقة إنسانية سامية مع فادي/ فاوست دون أن يؤرقها عدم رؤيته كشرط للتعارف. ليكون وعيًا بالخلاص وهروبًا من تراكم الأزمات النفسية والاجتماعية التي خلفتها الحرب حتى وإن كان عبر عالم افتراضي، وتترك للعلاقة المتولدة عبره أن تتحكم بالرغبة ومدى الانقياد للحاجات الإنسانية، معلنة أن عالم فادي المتخفي خلف النافذة الافتراضية هو العالم الذي يساعدها على أن تظل هيّة نابضة بالحب والدفء في مواجهة الواقع الدموي . بعبارة أخرى سعت ياما إلى أن تتحول من وضع المتملك إلى وضع تأسيس الكينونة، حتى وإن كان هذا التأسيس افتراضيًا من عالم رقمي سرعان ما يتبخر.

مستويات خطاب الوهم

النرجسية المعكوسة

يسهم العالم الافتراضي (الفيس بوك)/ المملكة الزرقاء في صناعة وهم ياما، ويصبح هذا العالم من وجهة نظر ها مملكتها الجميلة وحديقتها السرية، لكنها تعي أنها مملكة لا تزيد على كونها تشبه مملكة الفراشة كونها مملكة هشة رغم بديع جمالها إلا أنها سرعان ما تصاب بالعطب، ويتجلى إحساس ياما بذاتها عاليًا بفضل نوافذ المحادثة التي تعرفت من خلالها إلى

الكاتب المسرحي فادي، الفتى الذي يحقق للفتيات شروط الرجل الكامل المتمتع بمقومات الذكورة والرومانسية التي تحلم بها أي فتاة، فترصد للمتلقي أسباب استحقاقه لقلبها ومسوغات تعلّقها به من خلال رأيه بها ولا تفتأ تخبرنا به في كل مسار الرواية، " يقول فاوست إنه ولد تحت نجمة الحظ لأنه تعرف علي وأحبني .." (الأعرج، ٢٠١٤، ص٦٠)، أي أنها تمارس نرجسية معكوسة تثبت فيها استحقاقها للتميز، ومن تلك المظاهر النرجسية المعكوسة أيضًا قولها " لا أعرف عمن كان يتحدث في أعماقه بالضبط؟ ربما كان يقصدني"، (الأعرج، ٢٠١٤، ص٢٧٢) علمًا أنها تعي تمامًا أن له العديد من العشيقات، وعادة ما تستدعي نصوصه التي تثبت بها أنه مغروم ومسكون بها، "ياما، لو تدرين كم أنا مصاب بك لغيرت كل النظم القاسية التي تحكم يومياتك وركضت نحو هذه المساحة من النور التي فصلت على مقاس قلبك وحبك"، (الأعرج، ٢٠١٤، ص٢٧٣)، وهي لا تعدو كونها مشاهد وحوارات تثبت ضمنًا أنه صناعة وهم، فالأصل أن يدفع العشق العاشق إلى الرغبة بلقاء الحبيب حتى وإن لم يتم ذلك، لكنه يحمّل اللغة، في أقل تقدير، هذا المطلب الأزلي، ولكننا نجد فاوست شخصية تدفع ياما إلى التعلق به عبر نافذة الفيس بوك، معبرًا عن ذلك بأنه يسكن هناك.

ويمكن القول إنَّ الكاتب استطاع بذلك تقديم عمل يتضمن ضربًا من ضروب النقد للخطاب الأنثوي عندما سمح لياما أن تروي فاوست وفق ما تراه بعينيها وبطريقتها.

الشوق المؤجَّل وجرأة البوح

اتسمت حوارات ياما مع فاوست عبر نافذة الشات بأنها حوارات الحديث عن الحرب الصامتة ومشاغل الحياة وغيرها من أحاديث الأدب والفن وموعد اللقاء (الأعرج، ٢٠١٤، ص٢٢٠)، باستثناء الحديث عن الحبّ الذي يجمع بينهما فلم يكن بد من خلق سبيل آخر للتنفيس عن المشاعر المكبوتة؛ لذا عمدت الأنثى الحالمة بفاوست إلى تسطير خطابات الغرام له في كثير من الليالي، لكنها لم ترسل أيا منها له، والسؤال لِمَ لم ترسلها ما دامت تعشقه كل هذا العشق وتكتفي بأن تبثه الغرام على الورق؟

لعلها تصدر عن وعي لم يكن مستلبًا بالمطلق ..فقد كانت تحتفظ بالرسائل في الدرج إلى أن يحين لقاؤهما، ولعلَّ الكتابة هي الفعل الوحيد الذي يمنحها الإحساس بالحياة التي تتمنى دون أن يكون وهما، فالرجل المشتهى لأنوثة ياما غير موجود؛ لذا ليست بحاجة إلى إرسال الرسائل" كتبتُ له ما أشتهي ولم أبعثه له كالعادة، أصبحت أجد لذة كبيرة في الكتابة والاحتفاظ بالرسائل التي بدأت تتراكم وتختلط، أرميها ورائي في درج الخزانة القديمة ثم أنساها"

(الأعرج، ٢٠١٤، ص٦١). ومن جهة ثانية يبدو أنَّ الكاتب ارتأى لها هذا السبيل في البوح ليبقيها بعيدة عن ابتذال الأنثى على أعتاب الذكورة، ويكون أقرب إلى مخاطبة الذات لمكونات الذات (يا عمري، قلبي، روحي،..)، حتى إننا لا نفتأ نلمس صوت الكاتب وثقافته وفلسفته تجري على لسان ياما " حبيبي الهارب على جناحي غيمة. هل تدري أنني مصابة بك بحيث لا يمكنني الرجوع إلى الوراء حتى لوشئت... موجع حبك وبعدك وقربك وعقلك وجنونك....لستُ في النهاية أكثر من لغة هاربة اقترفتها الأقدار ذات ليلة مقمرة... كلما اقتربنا منها اكتشفنا كم هو وهم جميل، وكلما اجتهدنا في تحويلها إلى حقيقة زاد غبننا وانسحابها...الحب يا عمري هو أيضًا القبول بالأشياء على ارتساماتها الأولى كما هي لا كما نشتهيها.." (الأعرج، ٢٠١٤، ص٦١)، ومن اللافت حجم الوعي الذكوري المتجسد في طبيعة اللغة الشعرية المحبوكة بروح أنثى في لغة ياما القادرة على سبر دواخلها واقتحام أنوثتها الهشة؛ لتبوح بكل هذا العشق الحالم. ولعلَّ سلوك أم الخير صديقة ياما المرأة المتدينة التي تتحدث بجرأة عن طريقة إشباعها لغرائزها، بالاتكاء على استدعاء الذكورة ممثلة بما تسميه الملاك الذي تتوهم حضوره في بعض الليالي ليؤنس وحشة قلبها وجسدها، يؤكِّد فكرة الوهم الذي تصطنعه المرأة كي تملأ الفراغ الساكن بها، فلا تعود تلهث وراء سراب الحقيقة. وبذلك يصبح لا فرق بين أم الخير في وهم الإشباع الجسدي عن ياما في وهم الإشباع الروحي والنفسي.

تملّك الفراشة

تلعب ياما دور الفراشة في مطاردة الضوء حيث حل، فلم تتردد في مراقبة تحركات فاوست الفيسبوكية تقول:"تأكدت في جولاتي الفيسبوكية الليلية في مملكة الفراشة أن هناك العشرات مثلي اللواتي كن يتلقين الكلمات نفسها وربما الرسائل المنسوخة نفسها، كنت دائمًا أتوصل إلى طرد السواد لكن العزلة والخوف والخيبات كثيرا ما كانت توقظ فيّ جنوني بسرعة" (الأعرج، ٢٠١٤، ص٦٠)

ويجعل الكاتب من ياما امرأة غيورة إلى حدِّ المرض ففي عز النوم والتعب تعود لتلتصق بالكمبيوتر وتغرق في زرقة الفيس بوك .. "وجه هذه المرأة المغرية أعرفه...سحر لغة فاوست يجنن ويصيب العشيقات المريضات مثلي بسهولة..." (الأعرج، ٢٠١٤، ص٢٧٢)، إن غيرتها الأنثوية وحبها للتملك يقودانها إلى الشك بأنَّ له علاقة مع ماسة وأن بينهما طفلا أيضا فيحركها جنونها أو هبلها، كما يفضل الكاتب أن يستعمل تعبير مهبولة كثيرا، إلى ماسة في مكان عملها وتعتدي عليها بالضرب دفاعا عن حبيبها فاوست، واعتقادًا منها أنها تخطفه ، ثم تتبين لها أنه خالها (الأعرج، ٢٠١٤، ص٢٨١) .

ولا تفتأ تشك في غيابه عن نافذة الحوار بأنه يكون منشغلا في البريد الخاص مع عشيقاته (الأعرج، ٢٠١٤، ص٢٧٢) حتى إنها تغار من النساء اللواتي يحملن أعماله ويقرأنها " كيف يهمك وهو كتابي الذي عرّى قلبي فيه" (الأعرج، ٢٠١٤، ص٢٩٠)، وهو ملكها وحدها كما تصفه في مواقف أخرى (الأعرج، ٢٠١٤، ص ٢٨٨). مما يعني أنَّ الكاتب الذي جعل ياما المحبّة تمارس على فاوست الرغبة بالتملك، ليست أكثر من فراشة هشة يمكن أن تضيع هباء مع أول هبة ريح. ليعود مرة اخرى سلطان الذكورة مسيطرا علة المشهدية الأنثوية حتى وهي في مستوى الوهم.

لعبة الأسماء/ الوعي المقنّع

عمدت ياما الرافضة للمسلمات والساعية دائمًا إلى الشك في صحتها، بحكم ثقافتها الروائية والموسيقية والفكرية الرفيعة، إلى تغيير أسماء الشخصيات لجعلها ذات وظيفة رمزية تسهم في تأكيد هوية الشخصيات أكثر مما يمنحها إياه الاسم الذي اعتمده الكاتب لكل شخصية، لذا كان لا بد أن تنعكس ثقافتها القرائية في حياتها وكأننا أمام شخصية تؤمن بالوعي المقنع الذي يمنحها فرصة التخفي خلف شخصيات أخرى مصطنعة؛ فمن ولعها بأسماء الشخصيات الروائية العالمية تصبح الأسماء بؤرة الطاقة الدلالية لديها لدرجة أنا تمنحها الفرصة للتحكم في مصير الشخصيات من حولها، وترى أنها أكثر أصالة وصدقا وتشبه أصحابها بشكل كبير فتجد أحيانا نفسها مدام بوفاري، وأحيانًا شهرزاد وبذلك نجد أن الكاتب يضيف سطوة افتراضية وهوسا آخر على ياما بالإضافة إلى سطوة الفيس بوك وتعلقها به.

وتمارس اللعبة نفسها على الآخرين فتميل إلى تغيير أسمائهم وفق ما تراه مناسبا للشخصيات أكثر من أسمائهم لأنها ترى مصيرهم يتفق وتلك الشخصيات المنتخبة، فتطلق على والدتها فريجة اسم فرجي تيمنا بفرجينيا وولف، ووالدها زبير تطلق عليه زوربا رغبة منها في إبعاد مصير الزبير بن العوام الذي مات صغيرا عن والدها من جهة وكرهها للحروب من جهة ثانية، وكذلك الأمر مع حبيبها فادي إذ تطلق عليه لقب فاوست الذي يلتقي مصيره بمصير فادي في نهاية الرواية من حيث تحالف الأول مع رحيم ليدير له صفحته على الفيس بوك والثاني يتحالف مع الشيطان ليصل إلى مراده.

حتى فاوست يمارس نفس اللعبة فيطلق عليها ماغي/ مارغريت التي أنقذت فاوست من مخالب الشيطان مفيستوفيليس. لنجد أن جميع شخصيات الكاتب مسكونة بوهم الآخر المؤرق بسؤال الوجود،

ونحن من خلال معرفتنا بالوعي الذكوري الذي يسمح لأعمال الكاتب بتجسيد الخطاب النسوي وما فيه من شعرية عالية، ندرك كيف تمنحه القدرة على سبر غور المرأة والغوص في عوالمها لكي يعيد بناء هذه

العوالم من جديد، مؤكدا سراب الشعور بالقدرة على الاختيار، وهو ما يدفعنا إلى الرد على التساؤل لماذا دفع الكاتب ياما للاتكاء على وهم العالم الرقمي الافتراضي، علمًا أنه قدمها على أنها شخصية مثقفة من الطراز الرفيع يتوقع منها أن تكون أولى المتحررات من الوهم لا الخاضعات له، ولعلَّ الإجابة هنا تؤكد بأن هيمنة الوعي الذكوري ظل يمسك بزمام النص السردي فبدت ياما متفلتة حينًا ومنقادة أحيانًا أخرى لمتطلبات الشرط الذكوري الذي يتحكم به واسيني

مشتركات الخطاب النسوي

المتتبع لأنماط الخطاب النسوي في العملين كليهما يلمس عددًا من الروافد المشتركة بينهما وهي مشتركات مهمة في سياق التحليل السردي أسهمت في صقل الوعي الأنثوي لواقع المرأة المأزوم وكيفية مقاومتها له، وقد تجلت بكون المرأة:

- فريسة
- تابعة
- معنَّفة
- قدَّيسة
- قادرة على تجاوز الأزمة :

ويمكن قياس ذلك بدءًا من العنوان إذ أدَّى العنوان لدى كل من سهير وواسيني وظيفة تحديد المضمون وفاتحة نصية بحسب تصنيفات جيرار جينيت (بلعابد، عتبات جيرار جينيت، ٢٠٠٨، ص٧٤)، بحيث أثبت حضوره في بداية العمل وأثنائه ووسطه وفي نهاية الحكي" لاشتغاله كواصل" (بلعابد، عنفوان الكتابة، ٢٠١٣، ص٥٩)، بين مفاصل العمل الروائي.

واستطاعت كلٌّ من الروايتين: رحلة الضباع ومملكة الفراشة أن تشكلا عتبة الخطاب النسوي القائم على ثنائية الوحشية والرقة، القوة والضعف، إذ بين ضباع وفراشة كان للغة دور كبير أسهم في اضطهاد المرأة، الأول أتاح الفرصة لترسيخ دونية المرأة منذ العصور القديمة وحتى يومنا هذا وتحويلها إلى **فريسة** سهلة في كل الظروف والأحوال وهي بذلك فريسة بنظر الآخر، ولعلَّ عنوان الضباع يستدعي التشابه بين المرأة وفريسة الضبع التي يسيطر عليها بفعل خاص منه ثم تصبح الفريسة منقادة كالعمياء تجري خلفه. في حين أن فراشة دفعتنا إلى تقصي وضع الفريسة من داخل نفس البطلة ياما فهي التي صنعت من نفسها فريسة هشة تحوم حول النار حتى تقع فيها، ومنحت الفرصة للذكورة (فادي/ فاوست/ رحيم) بأن يلتهم وجدانها. فهي بكامل بهائها ورقتها حاضرة في عالم الذكورة لكنها تجري إلى حتفها وهي تعلم أنه حتفها كما النار.

لم تخرج الأنثى عن دائرة الذكورة فهي **تابعة** في العملين كليهما، فقد أكد واقع نرمين وتاريخ الجدة وسائر حفيدات الجدة الكبرى أنهن تابعات للرجل

وملحقات به، في حين كانت التبعية عند ياما واسيني لعواطفها منساقة لها وتتوهم أنها ستقودها إلى الرجل المأمول أو المشتهى.

ولم يكن **العنف** بشقيه الجسدي والفكري بعيدًا عن مصير المرأة في العملين ومنها أنه تجلى بصورة اغتصاب الذكورة لجسديّ الجدة الكبرى وابنتها الحبابة، واستباحتهما في كل الظروف وعدم الالتفات إلى آلمهن وإحباطهن في، حين تعرضت نرمين وياما إلى عنف فكري تجلى في اغتصاب قدرتهما على الرد بالمثل على الرجل المسيطر عليهما عقليًا .

ولعل صورة المرأة لدى كل من سهير وواسيني تتقاطعان أيضًا على مستوى البنية العميقة للنص في امتلاكهما مقومات **القداسة**، فكلٌّ من نرمين وياما تتمتع بروح طاهرة مقابل ذهنية ملوثة كذهنية جمال تجاه زوجته بوصفها مخلوقا من الدرجة الثانية يشك في كل تصرفاتها، وكذلك في ذهنية الرجل العربي عبر التاريخ علما أنه يقر ويعترف أن نرمين لم يصدر عنها أي سلوك يشي بالخيانة مع ذلك يملأ البيت كاميرات مراقبة، ولم يغفر لها أنها كانت تقفل سماعة الهاتف بوجه ذاك الصوت الذكوري الذي يغازلها رغم أنها كانت تتمنى لو أن هذا الصوت المغازل هو صوت زوجها جمال لكانت أكثر سعادة. إلا أنَّ جمالًا لا يتجاوز اعترافه بنرمين من جانبها الجسدي فقط .

وتمتلك ياما صورة **القدّيسة** فلم تشرك أحدًا بمشاعرها الخاصة، التي تكنّها لفادي حتى بعد أن يتبين في النهاية أنه رحيم منتحل شخصية فادي إلا أنها تحرق الرسائل التي كانت كتبتها لفادي، ولم تلق بالا كونها كتبتها لمن كان يتواصل معها دون أن تعرفه خارج حدود الوهم، وبغضِّ النظر عن هويته، لكنها تدرك أنَّ المنتحل رحيم لاشك شخصية ملوثة بالرغبة في الإيقاع بالنساء في حبال العشق للغائب المغيَّب فادي. فكان عكس ما جرى لنرمين حيث حظيت عبر الوهم بمقومات العشق على صعيد الوجدان لكنها لم تحظ بما كانت تتمنى بأن يترجم على صعيد الجسد.

وكشفت الروايتان عن تحقق فعل **التجاوز** لدى كل من نرمين وياما، فالأولى **تجاوزت الأزمة** بخروجها من الواقع الذي تعيشه إلى آخر ، ولن تعود إلى الأول في أي حال من الأحوال، حيث خرجت لتتعلم أصول مواجهة الاضطهاد الأكبر الذي يصيب الوطن متمثلا بالثورة المصرية لعلمها أنه سيقودها بالضرورة إلى مواجهة الاضطهاد الأصغر المتمثل بسطوة الذكورة، في حين قاد السرد ياما إلى تجاوز الوهم إلى الواقع، فلن تفكر بالعودة إليه مرة أخرى بعد أن أحرقت ٧٧٧ رسالة كانت كتبتها للحبيب الافتراضي بمعنى أنها استطاعت ان تفكك سلعة الذكورة بعدم الرضوخ لسطوة مشاعرها الشفيفة تجاه الوهم. ولعلَّ هذا ما عنيناه بالاستثناء الذي يميز هذين العملين عكس

الخطاب النسوي القاضي بعودة المرأة إلى الرضوخ بسبب عجزها عن الاستقلالية ويذكرنا ذلك بالغذامي الذي يعد عودة المرأة إلى مظلة الرجل تراجعا في موقفها وتخليا عن مشروعها في الحرية والاستقلالية (الغذامي، ٢٠١١، ص٢٢).

وفي الختام ،

مما سبق يمكننا القول إن كلا من (رحلة الضباع) و(مملكة الفراشة) استطاعتا أن تمثلا الوعي المقاوم للسلطة الذكورية المركزية، وتحويل تلك المركزية من الذكورة إلى الأنوثة بحيث قدمت لنا الكاتبة نموذج المرأة التي تبحث عن الأمان خارج مؤسسة الذكورة، وتسعى له بوعي وثبات دون أن تشعر بانكسار أو تضعضع يمكن تصنيفه على أنه وعي مقاوم، وكاتب يقدم نموذج المرأة التي تبحث عن الأمان داخل مؤسسة الذكورة وتسعى له عبر وهم يتبناه العالم الافتراضي لكنه سرعان ما يتكشف عن هشاشة لا تقدر على التعويض عن الواقع.

وفي كلتا الحالتين يمكن أن يصنف على أنه خطاب الوعي الذي جعل المرأة فيه فاعلا وموضوعا في آن تمكن كل من الكاتبين من تفكيك بنية العقل الذكوري المهيمن. كما لم يكن التمرد أو الخروج على السلطة البطريركية أو المجتمعية فيه لغرض الخروج في ذاته، بل من باب الوعي بتأكيد الاختلاف،

ورغم أن كلا العملين شكلًا خطابًا أنثويًا، إلا أنهما عالمان مختلفان، عالم ممكن وعالم متخيل يسيران في خطين متعاكسين، يتحددان بتجاوز الخطاب الواقع إلى خطاب الوهم الذي يسعى إلى التنصل من سلطة الذكورة على سبيل الوعي بضرورة تجاوزه، وعدم التراجع عن الثقة بالقدرة على هذا التجاوز.أي أن هذه الدراسة تمخضت عن خطاب نسوي معاصر يسير باتجاهين: وعي مقاوم للذكورة تقدمه كاتبة ووعي يجسد ذكورة متخيلة يقدمه كاتب .

وإذا كان العالم السردي لدى سهير مصادفة ممكنًا ومتاحًا في الواقع الاجتماعي البسيط إلا أنه ينتهي إلى وهم الاستقلالية ورفع عصا الاضطهاد، في حين واجهنا مع واسيني عالمًا متعاكسًا مبنيًا من المتخيل/ الوهم قدَّمه من خلال العالم الافتراضي ونوافذ المحادثة في الفيسبوك، وهو عالم رومانسي مثالي، لكنه سرعان ما يتلاشى لينكشف واضعًا البطلة الأنثى في مواجهة مع عالم واقعي مشوه أسهمت الحرب الأهلية والحرب الصامتة في إفراز كيانات عقلية تمتص روح كل شيء. من ذلك يمكننا القول إنَّ كلا من الكاتبين استطاعا تقديم عمل يتضمن في بنيته ضربًا من ضروب النقد للخطاب الذكوري عند سهير والأنثوي عند واسيني.

المصادر والمراجع

إبراهيم، عبدالله، *السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية*، والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١١.

الأعرج، واسيني ، *مملكة الفراشة*، منشورات بغدادي، الجزائر ، ط٦، ٢٠١٤.

بلعابد، عبد الحق، *عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص*، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨.

بلعابد، عبد الحق، *عنفوان الكتابة ترجمان القراءة*، (العتبات في المنجز الروائي العربي) دار الانتشار، بيروت، ط١، ٢٠١٣.

بيدوح، سمية ، *الفلسفة النسوية والبيواتيقا، ضمن كتاب الفلسفة والنسوية*، تأليف مجموعة من الأكاديميين العرب إشراف وتحرير، علي المحمداوي، منشورات ضفاف، بيروت، ط١، ٢٠١٣.

جامبل، سارة، *النسوية وما بعد النسوية*، المجلس الأعلى للثقافة، ترجمة: أحمد الشامي، القاهرة، ط١ ٢٠٠٠٢.

حافظ، صبري، *أفق الخطاب النقدي*، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٦.

حج محمد، فراس، *مملكة الفراشة وجنون الشخصيات المأزومة قراءة في رواية واسيني الأعرج* " مملكة الفراشة".
http://www.iraqalyoum.net/news.php?action=view&id=22100

حسين، علوان حسين، *ملاحظات حول حركة حقوق المرأة و مدرسة النقد الأدبي الأنثوي*
http://www.c-we.org/ar/print.art.asp?aid=252960&ac=2.

الحضيري، عائشة، *في دراستها الخطاب النسوي المعاصر: بين المكابدة والتأسيس/ ضمن كتاب الفلسفة والنسوية*، إشراف وتحرير على عبدو المحمداوي، مجموعة مؤلفين أكاديميين، منشورات ضفاف، بيروت، ط١، ٢٠١٣.

سلامة، رجاء، *بنيان الفحولة*، أبحاث في المذكر والمؤنث، دار بترا للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٥.

الضمور، رنا ، *الرقيب وآليات التعبير في الرواية النسوية العربية*، ر.ج جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٩.

الغذامي، عبدالله، *المرأة واللغة، ثقافة الوهم*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠١١.

فوت، ريان، *النسوية والمواطنة*، ترجمة: أيمن بكر وسمر الشيشكلي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥.

القرشي، رياض، *قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في المغرب*، دار حضرموت للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٨.

المرنيسي، فاطمة، *نساء على أجنحة الحلم*، ترجمة، فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٨.

المصادفة، سهير ، *رحلة الضباع*، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٣.

مصطفى، أحمد جلال، *التفكيكية والنسوية*، مجلة أفكار، عمان، ع ١٥١ نيسان، ٢٠٠١.

الموشي، سالمة، *الحريم الثقافي بين الثابت والمتحول*، دار المفردات للنشر، ط١، ٢٠٠٤.