Sultan Qaboos University
Journal of Arts & Social Sciences

جامعة السلطان قابوس
مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية

تمثيلات الذكورة وانعكاساتها في خطاب بدرية البشر القصصي

نضال "محمد فتحي" الشمالي

أستاذ مشارك
قسم اللغة العربية
كلية الأميرة عالية الجامعية
جامعة البلقاء التطبيقية
الأردن
nidalshamali@gmail.com

تاريخ الاستلام : ٢٠١٥/٠٢/٢٣
تاريخ القبول للنشر: ٢٠١٥/١٢/٢٣

تمثيلات الذكورة وانعكاساتها في خطاب بدرية البشر القصصي

نضال "محمد فتحي" الشمالي

مستخلص

كثيراً ما يتمحور النص القصصي لدى الكاتبة السعودية بدرية البشر حول نقدها البنّاء للسلطة الاجتماعية التقليدية الناظمة للمجتمع، وربما تكون هذه الملحوظة هي السمة الأبرز في مجموعاتها القصصية الصادرة منذ عام ١٩٩٣، عندما أصدرت مجموعتها الأولى «نهاية اللعبة» ثم «مساء الأربعاء» عام ١٩٩٤، «وحبة هال» عام ٢٠٠٤، وفي هاتين الأخيرتين تجسيد عميق لفكرة الدراسة.

والسلطة الاجتماعية فيما ترمي إليه بدرية البشر مفتاحها الأساسي هي تمثيلات الذكورة وتمظهراتها، وهي المدخل الأنسب– في ظن الدراسة- لفهم التداخلات النصيّة وتفكيكها لدى الكاتبة. فالكاتبة في توجهها هذا تجابه استلابا باستلاب مضاد، ولكنه استلاب كتابي للذكورة في خطابها القصصي المتخيّل.

لقد ظهرت تمثيلات الذكورة لدى الكاتبة– عامة– مختلة تجنح نحو السلبية والتسلط والحرمان والعجز والفساد، وهو جنوح ربّى الكثير من العقد المتأصلة في ذهنية المجتمع. مما يعني تعميقا لفكرة القوة وخطاب السيطرة والهيمنة مبنية على فكرة التمثيل ومفهومه بوصفه استلابا للآخر وحدّاً من حضوره، وهذا يؤسس نسقا ثقافيا قارّا في الأروقة الذهنية للمجتمع، وهو نسق يرقى لأن يشكل منظومة من القيم والمعتقدات والتصورات والمنطلقات والميول التي رسخت في اللاوعي عند الفرد والجماعة، محددة طبيعة رؤية الذات للذات ورؤية الذات للجماعة، لأن التمثيل هنا يعطي للجماعة صورة عن نفسها وعن الآخر، وهو ما يصنع الهوية السردية الجماعية التي تمثل نسقاً مترابطاً من استباق الأفكار والدلالات والأحكام الراسخة في الذهنية الجمعية.

من هنا يظهر العمل القصصي الذي تسطّره الأنثى من وجهة نظرها خروجا على النسق القار في ذهنية المجتمع، فهو قلم الأغلبية الصامتة التي أخذت أو سيطرت تمثيلات الذكورة على أحقية تمثيلها والبوح عنها بالنيابة لمدة طويلة. إن المرأة الكاتبة هنا هي صاحبة الرؤية ومن ثم هي الأقدر على تمثيل عالمها الأنثوي وعالم قريناتها، ونقل المعاناة الناتجة عن كل ما سبق، مما يجعل صوت الكاتبة أو الساردة في مثل هذا السياق صوتاً ثقافياً مميزا يصنع خطاباً مؤسسيا مضاداً ومقاوماً ومتمرداً على السياقات الأخرى المسيطرة.

وانطلاقا مما سبق، فإن الدراسة عكفت بالاستناد إلى مقولات النقد النسوي على تحقيق ما سبق من خلال ثلاثة محاور هي على النحو الآتي: المحور الأول: سيتعاطى مع تمثيلات الذكورة في نص القصة القصيرة لدى بدرية البشر حسب رؤيتها، والوقوف عند نماذج الذكورة وأفعالها، والبحث في رمزية الذكورة ومظاهر تحققها من ألفاظ وفلسفات ورؤى تعينها على تحقيق خطاب الهيمنة. المحور الثاني: يحاول تقصي ملامح الخطاب الأنثوي المضاد والمزعزع لفعل المؤسسة الذكورية وخطابها المهيمن وتمثيلاتها المثبتة، وإذا ما كان يحقق فعلا مؤسساتيا يمتلك مقومات المنافسة، ومن ثم الإحلال وامتلاك زمام البوح والتعبير. المحور الثالث: هو محور فنيّ يقف عند ملامح الخطاب القصصي لدى الكاتبة، وهو الذي يعينها على تقديم المقنع فنياً، ورصد الوسائل والتقنيات الفنية التي تسلّح بها النص لمواجهة خطاب الفاعل الذكر.

كلمات مفتاحية: التمثيلات، القصة القصيرة، بدرية البشر.

The Representation of Masculinity and its Reflections in the Short Narrative Discourse of Badriya Al-Beshr

Nidal Al-Shamali

Abstract

The short stories of the Saudi writer Badriya Al-Beshr focus on her constructive criticism of conventional social power that governs society. This is actually the most obvious feature of her short story collection that was published in 1993 and the other two collections, "Wednesday Evening" (1994) and "Cardamom" (2004).

Social power, as Badriya Al-Beshr shows, is best demonstrated in different representations of masculinity which the researcher believes to be the key to understand intertextuality of the text and its deconstructive features. In this context, Al-Beshr faces usurpation by a counter usurpation; a usurpation through writing fiction which deprives her imaginative narrative of the usual masculine discourse.

The writer has represented masculinity as a general, distorted, feature that resorts towards negative attitudes, absolute control, deprivation, disability and corruption. This extremity resulted in much complexity that is deeply rooted in the social mentality. This has deepened the ideas of absolute power and controlling discourse which are based on the concept of masculine representation as a usurpation of the other and a limiting of its presence. These ideas and the concepts they have produced have indeed generated a stable cultural pattern in the social mentality; a pattern that has developed a system of values, beliefs, visions and tendencies which are deeply rooted in the subconscious of the individual and social groups. This stable cultural pattern has specified the way the individual views himself and other social groups. This is due to the fact that representations of masculinity provide the social group with an image of itself and of the other. This, in turn, forms the collective narrative identity which represents a coherent system of pre-thinking, indications or signs and rules that are all deeply rooted in the collective mentality of the specified social group.

Here comes the role of the female writer who introduces her own point of view as she deviates from the usual pattern that is so much rooted in the mentality of her society. In this respect, Al-Beshr's short stories represent the voice of the silent subaltern that has long been controlled by masculine representations and deprived of its right to represent its feminine voice. The masculine voice has long spoken for the feminine silent voice. The female writer here is the one who introduces a genuine vision that best depicts her world and that of all women like herself. This voice faithfully represents the suffering of the silent subaltern, consequently, it has become a distinguished cultural voice that forms a counter and a rebellious discourse resisting all the other dominating contexts.

This paper applies feminist criticism to discuss the previous ideas through three different dimensions. The first dimension discusses the representations of masculinity in the short stories of Badriya Al-Beshr, its symbols and the vocabulary, philosophy and visions which she uses to depict the dominating masculine discourse. The second dimension traces the general features of the counter feminine discourse that shakes the stable masculine institution, its discourse and deeply rooted images. The researcher will show to what extent this feminine discourse can form an independent active institution that competes with the masculine one and whether it would be able to replace it and speak for itself. The third dimension is a stylistic one that shall discuss the features of Al-Beshr's narrative discourse and how persuasive it may be. In addition, the researcher focuses on the means and stylistic techniques used by the writer to face the dominating masculine discourse.

Keywords: Representation, Short Story, Badriya Al-Beshr.

مقدمة

عبر عقود مديدة من سيطرة الخطاب الذكوري وأنساقه على واقع الكتابة الإبداعيّة وقر في أذهان بعضهم أن مزاولة المرأة لفعل الكتابة مزاولة للخطيئة، ما لم تسهم كتابتها في تدعيم أقوال مؤسسة الذكورة المسيطرة على حيثيات الفعل الثقافي، فالمرأة لا ينبغي لها أن تكتب لأنها تشكل نصاً يُقرأ أكثر منها كاتباً ذا سلطة نصيّة.

ولطالما أكّدت المرأة في كتاباتها «وجود خللٍ ثقافيَ في راهننا المعيش» (الصايغ، ٢٠٠٨: ٢٠١) يقتضي التصويب وتجاوز مقولة أن لا فرق بين كتابة مصدرها الرجل وكتابة مصدرها المرأة؛ لأنّ أدب المرأة بات يغاير– جزئياً– الكثير من طروحات خطاب الذكورة المهيمن، بالاستناد إلى مفاهيم تحليل الخطاب، وإن كان هذا التغاير ما يزال يخطّ خصوصية للخطاب النسويّ المعاصر في إطار تنمية وعي المرأة تجاه نفسها، فالنساء «وحدهن اللائي يستطعن الحديث عن حياة المرأة. يضاف إلى ذلك، فإنّ ما تتضمنه تجربة المرأة من حياة فكرية وانفعالية متميزة. فالنساء لا ينظرن إلى الأشياء كما ينظر إليها الرجال، وتختلف أفكارهن ومشاعرهن إزاء ما هو مهم أو غير مهم» (سلدن، ١٩٨٥: ١٩٦).

لم تعد كتابة المرأة عن واقعها كتابة توافقية خاضعة لرغبات المؤسسة الذكورية في طروحاتها وإعادة إنتاج لمقولاتها في مناخ من العجز والتسليم، بل أضحت كتابة تتضمن روح المقاومة ونبذ الخضوع، وقد وجّهت كتاباتها في ثلاثة خطوط (معتصم، ٢٠٠٤: ٢٤)؛ الأول: للرجل، والثاني: لسلطة المجتمع، والثالث: للمرأة ذاتها. وهي بذلك تبحث عن مبدأ التكامل مع الآخر لا الانعزال. إن كتابة المرأة فعل تلفظيّ يسعى لاستعادة امتلاك خصوصية خطابها النسويّ على مستوى الطرح قبل إحداث خصوصية على مستوى السرد، وهو خطاب قضيته مقاومة نظرة الرجل النمطيّة للمرأة الساعية لاختصارها في شكل جسد، بل تسعى إلى إحلال هذه النظرة المعدّلة في ذهنية المرأة نفسها.

وقد شرعت الدراسة في كشف أبعاد هذا الخطاب المستحدث من خلال استجلاء تمثيلات الذكورة Representation وانعكاساتها على خطابها في فن القصة القصيرة للكاتبة السعودية بدرية البشر[١]. والقصة القصيرة فن أدبي أفلح في وصف الواقع بعمق ودقة تاريخياً واجتماعياً إلى الحدّ الذي يمكن أن نتعامل معها بوصفها ظاهرة اجتماعيّة ممتزجة بعنصر التخييل، وقد لقيت انتشاراً واسعاً بين الكاتبات يتناسب مع تطور ذهنيتهن أمام القضايا النسوية، إنها(الصايغ، ٢٠٠٣: ٥٦) مرايا سردية تمكن قارئها من رصد ملامح (الأنا) وتفاصيل عالمها وطبيعة طقوسها إبان اغترابها عن (الآخر).

إنّ الكتابة النسوية اليوم تتبنّى أكثر من أيّ وقت مضى رؤية واعية وجدارة فكرية واجتماعية تشفع لهذا المصطلح بالرواج، مع أنّ هذا المصطلح يشترط «توفر وعي المرأة/ الكاتبة بذاتها ووجودها» (الغذامي، ١٩٩٦: ١٨٢)، بعيداً عن الوقوع في حبائل كتابة الرجل واستعارة لغته وأفكاره حتى تتمكّن من تأسيس صوت جماعي، فالمرأة واللغة «وجودان ثقافيان فيهما تظهر المرأة بوصفها جنساً بشرياً ويظهر النص بوصفه جنساً لغوياً» (الغذامي، ١٩٩٦: ١٨٢).

وبما أنّ الجهد كله ينصبّ في خانة الفنون والآداب والفلسفة الساعية لتأسيس دعائم للحرية الإنسانية تكفل لها الإبداع، فلا شكّ أنّه من الواجب على من يدّعي المساهمة في مجالات الإبداع أن يحرّر نفسه قبل كل شيء من وطأة العادات والتقاليد والثقافة، ومن المعترف به أنّ القيود التي تفرضها التربية والعادات على المرأة تحدّ كثيراً من قدرتها الإبداعية (دي بوفوار، ١٩٤٩: ٣٢٢)، ومن ثمّ تضع عقبات في طريق بحثها عن هوية أنثوية مستقلة عن اقتراحات الذكورة تنافس بها فكرياً واجتماعياً وتاريخياً، ولا تبقى في نطاق التبعية والتفكير النمطي وتسيّد النسق الثقافي.

هدف الدراسة ومنهجيتها

تهدف هذه الدراسة فيما تهدف إليه إلى كشف تمثيلات الذكورة وخطابها القارّ في كتابات بدرية البشر القصصية بوصفها كتابات استنطقت بجرأة هموم المرأة، وكشفت عن عقم خيارات الأنوثة المشروعة في مواجهة سلطة المجتمع الأبوية. ونقض هذا الخطاب بخطاب نسوي واعٍ ومناقض، مكتمل المعالم مستقل الطرح. معرجاً على خصوصية خطاب المرأة السردي وملامح تشكّله بوصفه خطاباً يحاول بناء نفسه بعيداً عن فضاء التبعية والخضوع.

والدراسة في استجلاء ما سبق ستعتمد على مقولات النقد النسوي (الرويلي والبازعي، ٢٠٠٢: ٣٢٩) Feminist Criticism بوصفها جهداً نظرياً يسعى إلى المراجعة والمساءلة والنقد والتصويب لنظام اجتماعي ثابت. وهو نقد يستلهم رؤى حركات تحرير المرأة المطالبة بالمساواة والعدالة الاجتماعية في وجه مجتمعات أبويّة الفكر قنّنت طموح المرأة. وقرنت تعريف المرأة وتحديد هويتها بالرجل على الدوام؛ لذا يرى هذا النقد- ممثلاً بمقولات فرجينيا وولف[٢] وسيمون دي بفوار[٣]– أنّه لا بدّ من استقلال

المرأة فيما تنتج من أعمال أدبية شكلاً ومحتوى للحدّ من هيمنة الذكر ودفعاً لفكرة دونية المرأة وتأبيها على الإبداع، وحماية ذهنيتها من النمطية، سعياً للارتقاء بوعيها وتحديد سمات لغوية وأسلوبية لإنتاجها، وصولاً إلى إعادة تنظيم الموروث الأدبي للمجتمع وتوسيعه ليستوعب إنتاج الأنثى الذي طال إهماله من قبل الرجل. ومن ثمّ تعديل مهمة الكاتب الأنثوية وإتاحة تمثيل المرأة لذاتها وتصويب دورها في الذهنية الأبوية. ويكاد يكون النموذج الأدبي الذي تقدمه بدرية البشر في كتاباتها القصصية متوافقاً إلى حدّ كبير مع هذا الطرح.

١ــ تمثيلات الذكورة:

١ــ١ تمهيد:

ونعني بالتمثيلات Represents مجمل أشكال حضور الآخر المختلف في النص الأدبي، سواء في مستوى الشخوص، أو علاقات الأزمنة والأمكنة ورموز الثقافة (الزهراني، ٢٠٠٧)، وتتركز فكرة التمثيلات في الخطاب القصصي لبدرية البشر على الآخر الذكوري المنطلق من موروث تاريخي اجتماعي يستند إلى نظام أبويّ Neopatriarchy مطلق السلطة.

تنطلق بدرية البشر في تمثيلاتها الذكورية من رؤى وأحكام ومواقف مسبقة ومشاهدات حيّة من واقع ماثل مسيطر، لا من توقعات وافتراضات بعيدة عن واقع الممارسات للمؤسسة الذكورية في مجتمعها. ولا تقوم فكرة فضح هذه التمثيلات على مبدأ إقصاء الآخر بل على مبدأ حواريته[٤] ومشاركته هذه السلطة.

إن قراءة هذه التمثيلات تنتمي إلى سياق دراسات صورة الآخر في الأدب النسوي المعاصر بوصفها فرعاً يهتم بإبراز ملامح القسم الغامض من الكتابة الإنسانية يقاوم فكرة البطركية (شقرون، ١٩٨٥: ١١٦)[٥] Patriarcalisem في المجتمع العربي المحافظ، وهذه الفكرة المرادفة لمفهوم الأبوية تعدّ فكرة أساسية ضمن ذهنية النقد النسوي لممارسات الرجل وسطوة الواقع الاجتماعي الداعم له، والمروّج لثقافة الإكراه والسلطة، وما «الأسرة التي يسودها التسلّط الأبوي، أو تلك التي يجري داخلها أنماط سلطوية، ليست هي– في نهاية الأمر- إلا نموذجاً مصغراً لما يجري في المجتمع بأكمله. وهي غالباً ما تتعرض إلى التفكك والانهيار» (شريم، ٢٠٠٨: ٢٤). وهذا المفهوم متصل اتصالاً مباشراً بمفهوم السلطة الذي كان حصيلة لمجموعة من الشروط التي أنتجته وقنّنت وجوده، أكانت دينية أم قبلية أم عرقية أم مذهبية، ومكّنته في شكل سلطة الأب أو الأخ أو الزوج أو الابن... وعملت على «حصر الذات الأنثوية داخل جسدها دون الاهتمام بتحقيق إنسانيتها كون هذا الجسد معداً للإغواء والخطايا التي تمس شرف العائلة والذكور الذين نصّبهم المجتمع الذكوري حماة للشرف، يفرضون القيود ويحكمون الرقابة على جسد الأنثى التي قد تخضع في شكل ما لهذه السلطة» (عبيد، ٢٠٠٧: ٦٣).

لقد قادت هذه الممارسة السلطوية إلى دعم نسق ثقافي في ذهن المجتمع يحطّ من قيمة الأنثى ويؤمن بدونيتها، ويختزلها إلى كائن ثانوي تجب متابعته وحصاره بعد البلوغ حماية لعذريته في إطار من القمع والنبذ توجساً من ثقافة الخطيئة التي لا تصدر إلا عن المرأة. لقد قاد هذا التصوّر إلى هشاشة بيّنة في المؤسسة الزوجيّة، وعدم تكافؤ أعمدتها، مما دفع الكثير من النساء إلى الإيمان بهذا الدور الذكوري وضرورة الترويج لشرعيته حتى لو كان ولي الأمر هو أصغر الأبناء.

١ -٢ ملامح السيطرة الأبويّة:

ترتكز سلطة الذكور على الدوام على أسس اقتصادية واجتماعية متينة ذات قدرة على تجاوز العاطفة وتحقيق الإخضاع والمنع والتقييد وإلغاء فكرة الاستقلال والتحرّر من عقال الأبويّة، وهي ذات قدرة ممتدة تراكمية على توريث هذه القيم والتقاليد ضمن نظام من الامتثال والقبول والمركزية الذكورية المطلقة التي تؤمن بالعلاقة الهرمية العامودية ومبدأ الوصاية في السيطرة وإحكام السلطة، وهي في ذلك تتأبى على النقد والمساءلة، يقابله توريث هرمي عامودي آخر من المرأة تجاه ابنتها فتلقنها قيم الخضوع لهذه السلطة– وإن كانت جائرة– فتصبح الابنة امتداداً لتبعية أمّها. بل إن المؤسسة الذكورية تجد من النساء الخاضعات عوناً في تثبيت معالم هذه السلطة والترويج لأحقيتها المكتسبة.

لقد توزّعت ملامح السيطرة الأبويّة على نماذج سلطوية متعددة (عبيد، ٢٠٠٧: ٢٠٧)، منها السلطة المطلقة، والمزدوجة الشخصية، والأب البديل، والأب الرمز (شريم، ٢٠٠٨: ٨). وقد وقعت هذه النماذج في فخ الازدواجية بين المثالية التي تمليها الفطرة الإنسانية ونقيضها الواقعي القاسي (عبيد، ٢٠٠٧: ١٩) المهيمن، فتعقدت صورته كثيراً، سواء في بعدها الشكلي (ملامحها الخارجية)، أو بعدها الاجتماعي (الملامح المادية والتعليمية)، أو بعدها النفسي (ملامح غطرستها وحبّها للتملك والسيطرة المطلقة).

إن هذه التمظهرات الذكورية المتناقضة اتفقت على مبدأ

فرض الهيمنة واتخاذ الأنثى «خصماً يجب إخضاعه إمعاناً في امتداد سيطرة الأسرة» (عبيد، ٢٠٠٧: ٣١)، فذكورته في النهاية تنتمي إلى مجتمع يفرض عليه الازدواج، ويكشف عن تمثيلات ذكورية متعددة تنتمي إلى المؤسسة الاجتماعية المنشئة لهذا النمط من السلطة.

١–٣ أنماط تمثيلات الذكورة: وتتوزع على ما يأتي:

١ –٣ –١ سلبية الرجل:

توقفت بدرية البشر كثيراً في مجموعتها القصصية «مساء الأربعاء» (البشر، ١٩٩٤) عند سلبية الرجل، وقد تمظهرت سلبيته في عدم تحمّله مسؤوليات الحياة الزوجية بوصفه شريكاً لا سيداً، وتركها للزوجة الحبيسة متخذاً دور الموجّه والحسيب. وكثيراً ما كانت تؤدي هذه السلبية إلى قطيعة قسرية بين الزوج وزوجته، وإلى انسداد أفق التواصل وإعطاب العلاقة بينهما، حتى أن المرأة أحياناً كانت تبحث عن حلٍ بعد يأس من خلال الانفصال، ففي قصة «اللعبة» (البشر، ١٩٩٤: ١٠) نجد ثنائية الحضور والغياب تسيطر على متن القصة، بين بطلة القصة (الساردة) وزوجها عبدالرحمن الذي لا يجيد إلا الخروج المتكرر، ومشاهدة المباريات، والصمت، أو تصفح الجريدة، مما دفع زوجته إلى البحث عن لعبة خطيرة– ضمن مفاهيم الذكورة– تتجلى في التواصل العشوائي من خلال الهاتف مع عالم الرجال، فتتحاور معه فيما يشغل ذهنها المكدود دون تماس مباشر ولا تعريف واضح، تقول: «**في البيت تتحول الشبابيك ذات الألواح المعدنية إلى سجن صغير، وتجعل الهواء فقاعات من الأوكسجين تنطفئ حين تصطدم بالسقف، فترتد إلى رئتيّ ذرات رمل خانقة تجعلني أزفر بلا توقف**» (البشر، ١٩٩٤: ١١). وتستهل الساردة قصتها بهذا الوصف الجاثم تحت نفسيتها المتعبة فترسم ملامح فضاء للبيت المتعَب، وهذا الوصف هو نتيجة ممارسة يومية من السلبيات الذكورية التي تتلذذ في حصر المرأة بين جدران الصمت، فوجودها تكميلي لتلبية الرغبات والخدمات كأي جهاز يُركن في إحدى زوايا البيت. تقول: «**طوى الجريدة... ثم نهض... سار نحو شماغه المرتب بعناية فوق الشمّاعة، وبسرعة رحت أغرس رأسي بين دفتي كتابي المدرسي حتى لا يلحظ قلبي الذي يدق من فراغ الساعات التي يتركني فيها وأكون فيها وحيدة... استدار نحو الباب: أنا خارج... لن أتأخر... (صفق الباب)... اعتدت سماع الكلمات نفسها. لكن أين ذهب! متى سيعود؟ (الله يعلم)**» (البشر، ١٩٩٤: ١٢). ومثل هذه السلبية المزمنة دفعت المرأة للتمرد وتجاوز الأعراف التي تحرم التواصل مع الغرباء بأي طريقة كانت، ففتحت في جدران الحصار مجالاً للتواصل كاد زوجها أن يكتشفه بعد شك متواصل، فالهاتف يرنّ على الدوام ولا يجيبه أحد بعد أن يرفع السماعة. إن مثل هذه السلبية تقتل قيمة الحياة والحياة تقوم على التواصل. فالرجل والسلطة الأبوية الحاكمة للمجتمع من خلفه لا ترى في المرأة شخصاً يستحق بذل التواصل معه، إن التواصل المفضّل قد يكون مع رجال آخرين أو امرأة أجنبية عنه.

وتتكرر مثل هذه السلبية التي نلمس صداها في قصة «الشين» (البشر، ١٩٩٤: ٤٩)، فالزوج سلبي في تواصله مع زوجته، إلا أنها أكثر حنكة من بطلة القصة السابقة، إذ كانت تجبره على فتح قنوات تواصل مرة بعد مرة ولكن دون جدوى، ففي كل ليلة يعود مرهقاً نعساً غريب الرائحة ثقيل الجفنين مستنزفاً من فرط تواصله مع الآخرين، فلا يجد قدرة ولا هدفاً للتواصل معها، تلك القابعة على الدوام في منزله تحرسه وتحرس أثاثه دون طائل: «**سمعت صوت الماء وهو يندفع من الحمّام... صحت فيه غاضبة: أين كنت؟!/- عند الأصدقاء!/- دائماً هكذا... أصدقاء! أليس لهؤلاء أسماء!/- قال وهو يقفل ماء المغسلة، وطرف عينه اليمنى ينظر نحوي باتجاه غريب: هل أعدّ لك عشرين اسماً كانوا معي؟!**» (البشر، ١٩٩٤: ٤٩). وهنا تقرر الزوجة التمرّد على تجاهله، فتفتش في دفتر أرقام هواتفه فوجدت أن كل الأرقام منسوبة إلى ذكور إلا رقماً واحداً تحت حرف الشين منسوباً لكلمة «الشقة»، فحفظت الرقم واتصلت به مراراً دون ردّ، فحاولت مرة أخيرة في ساعة متأخرة في الليل وزوجها لم يعدّ بعد: «**رفعت سماعة الهاتف... ضغطت الأرقام السبعة، رفع أحدٌ ما سماعة الهاتف. وضعت كفي على أنفاسي، ضحكات... عزف عود يذوب في همهمات نساء نصف مستيقظات... فرح فار من روزنامة الوقت. جاء صوته هو لا أحد غيره (زوجي المستفيق من غفوة أحلامه) يردّ برخامته الفارهة: آلو... آلو من يتكلم**» (البشر، ١٩٩٤: ٥٤). إن هذه السلبية هي نتيجة طبيعية لأبعاد الخيانة التي تسيطر عليه، والغريب أنهم يبحثون عن المرأة زوجة ثم يتجاوزون كينونتها لا لشيء إلا لإحداث مكانة اجتماعية فرضها المجتمع عليهم، فلا يجوز أن يبقى الشاب دون زواج، وفي الوقت نفسه خياناته لها ما يبررها. تقول سيمون دي بفوار :»إن أغلب الرجال لا ينظرون إلى الزواج إلا كوسيلة للحصول على الأطفال. إلا أنّ السعادة لا تنجم من التناسل أو الملكية» (دي بفوار، ١٩٤٩: ١٧٠)، وتضيف: «لا يكون الحبّ غالباً سبباً في الزواج. فالزوج كما يقول فرويد ليس سوى بديل عن

المحبوب وليس المحبوب ذاته» (دي بفوار، ١٩٤٩: ١٦٨). وهذا نمط من التمثيلات الذكورية يحقق شكلاً من أشكال الذات الذكورية القادرة على استعباد الزوجة وقهر كينونتها بالذهاب بعيداً في علاقاته المشبوهة، لأنّ مكانه منتجاً ومسيطراً اقتصاديًا تكوّن في الخارج مع منتجين آخرين.

١ ــ٣ ــ٢ تهميش المرأة وإثبات دونيتها:

وهذا تمثيل بارز في تصرفات الذكور في قصص بدرية البشر، ويكون نتيجة تلقائية لسلبية الرجل، فالمرأة مكانها الهامش والرجل في المتن، ولا يسعى البتة إلى تحرير المرأة «بل يجعلها معلقة بالزوج والأطفال، وهي لا تشكل في حياتهم سوى وسيط غير جوهري» (دي بفوار، ١٩٤٩: ١٩٨).

تروي بطلة قصة «الذيب» (البشر، ١٩٩٤: ٩٧) مأساة تهميشها والتعامل الدونيّ لزوجها معها، وسفره المتكرر للهو مع أصدقائه: «**وهذه العطل التي لا يحلو فيها السفر غير وحيد أو بصحبته الأصدقاء. كل المدن تتسع للرجال دون نسائهم، وهذه العلل التي تشبه قشرة ثلجية فوق سطح خشبي... هذه المرة قلتُ: لن تسافر وحدك! ركل حقيبتي التي جهزتها فوقعت وتكسر معها جليد صبري. قال: هل تريدين أن آخذك بصحبة أبو أحمد وأبو سيف؟ حريم آخر زمن. قلت: نسافر معاً بدونهم. قال ساخراً: لا أقول لهم أحسن (عيّت) علي مرتي هاه. حمل حقيبته... حملتُ حقيبتي اتجهت نحو الباب. قلت: إذن إلى بيت أهلي. خرج قبلي وصفق الباب**» (البشر، ١٩٩٤: ٩٨-٩٩). يكشف النص السابق بتراكيبه الدالة على هامشية المرأة بالنسبة للرجل وسقوطها من حساباته، إذ لم يمنحها أي شكل من أشكال الاهتمام ولا حتى التحايل، ولم يكترث عندما هددته بالرحيل، لأن النظام الأبوي سينتصر له في النهاية، وتظهر عبارات تهميشية على لسانه ذات مرجعية سلطوية اجتماعية «حريم آخر زمن»، فمن هن حريم أول زمن؟ هل هن الخاضعات، أما الأخريات المتمردات؟ تقول سيمون دي بفوار: «يستطيع الزوج وإن كانت الزوجة خيراً منه، أن يثبت أنه على حق وأنها على خطأ. فيؤدي ذلك إلى تفاقم شقة الخلاف بينهما. وفي نهاية الأمر لا يبقى للمرأة الشابة إلا الصمت والدموع أو العنف» (دي بفوار، ١٩٤٩: ٢١٣). إنّ المجتمع الذكوري تواضع على مقام محدّد للمرأة يرفض أن يغيره، فالمرأة كيانها لا يتحقق إلا في منزل زوجها، ومع ذلك لا يتحقق، تقول بطلة قصة «البنات اللواتي لا يرغبن الزواج»: «**جدتي تقول: إنّ المدرسة لا تعلّم البنات سوى طول اللسان ووضع الأصباغ على وجوههن الطفولية**» (البشر، ٢٠٠٤: ٥٥)، وتترك «منيرة» بعد مدة الدراسة وتفاجأ بأن هذا القرار لم يحرك ساكناً عند أحد: «**ليس عجيباً ألا يذكر أحد في البيت تركي للمدرسة... أو يناقشه! بدا الأمر وكأنه لا يهمّ أحداً، ولا يقلقه، حتى جدتي لا تذكر حين تسألها واحدة من الجارات في أي صفٍ أدرس**» (البشر، ٢٠٠٤: ٥٦). وهذا وصف دقيق للمكانة التي ارتضاها المجتمع للفتاة، بل هو تهميش ترعاه النساء أنفسهن كالجدة والأم، كل ذلك من أجل انتظار قطار الزواج الذي تأخر.

وقد يصل التهميش حد تدنيس الجسد أحياناً عندما أقدم أحد الأزواج على تصوير زوجته في وضع تجدر به السرية والقداسة، تقول سلوى بطلة قصة «كاميرة الفيديو» (البشر، ١٩٩٤: ٤٣) بعد عودتها من حفلة زواج لإحدى قريباتها: «**دخلت غرفتي... كانت الإضاءة خافتة وهواء التكييف يجعل الليل له طعم حلم غريب وشارد من روتين الليالي الميتة... جلست على السرير... طلبت من سعد أن يفتح سحّاب فستاني، شعرت باليدين تقفزان فوق ظهري وتدخلان في فتحة صدر الفستان الواسعة... حين تمدّدنا على السرير نظرت باتجاه المنضدة. كانت الكاميرة معلّقة بعناية وضوؤها الأحمر يشبّ ويندلق في دمائنا... دفعت سعد بهدوء لكنه راح يضغط على كتفي وكأنه يتوسل إليّ... كان الوقت متأخراً، والاعتراضات لن تنجب إلا ليلة مليئة بالغضب والعجز**» (البشر، ١٩٩٤: ٤٣)، وكان سعد هذا الذي يحترف امتهان الجسد بتوثيق غير شرعي لعلاقة شرعية اعترض قبل الحفلة على فستان زوجته لأنه في نظره غير مطابق لأصول الاحتشام مع أنها لن تظهر فيه إلا أمام النساء، ولعل هذا يكشف حجم المفارقة الكاشفة لانفصام الرجل في انقسامه بين سلطته ونزواته التي قلّصت جسد المرأة في إطار من الدونية. لقد ظهرت المرأة في ذهنية الذكور مجرد جسد يمنح اللذة بلا كيان يحترم، فالرجل هنا «يجد العملية الجنسية تأكيداً لشخصيته وامتداداً لتفوقه، لأنه يلعب الدور الرئيسي» (دي بفوار، ١٩٤٩: ١٤٢)، إنه يختصرها في دائرة المتعة، ولا يرى فيها عمقاً ولا جوهراً يستحق المخاطبة (إدريس، ٢٠٠٤: ٦٨)، وهو تأكيد لدونيتها وإباحة استغلالها وممارسة الاستهلاك عليها.

١ ــ٣ ــ٣ التبعية:

يسعد الرجل كثيراً وترتفع طمأنينته عندما تكون المرأة تبعاً له في قراراته كلها وأفعاله، مؤيدة له ومطمئنة لقدرته على تسيير شؤون حياتهما، لقد أراد الرجل لها: «أن تكون متاعاً فجعلت من نفسها متاعاً. ويعرف الرجال جيداً أن مساوئ المرأة تعبّر عن وضعها. ولما كانوا يحرصون

على إبقاء التسلسل والتمايز بين الجنسين فإنهم يشجعون لدى النساء نفس الصفات التي تخوّل لهم احتقارهن» (دي بفوار، ١٩٤٩: ٢٩١). تعيش بطلة قصة «شاعرة» (البشر، ٢٠٠٤: ٤٧) حالة من الازدواج بين تبعيتها لأسرتها وسهرها على شؤونهم من جهة، وأحلامها الشعرية التي تخفف عنها وطأة التبعية من جهة أخرى: «**حين يصيح أخوها أحمد لتحضر الشاي لأصدقائه للمرة الثالثة وتتعطل واجباتها المدرسية لا تتذمر!... الصديقات بعد الثانوية تركنها وتفرقن في بيوت الأزواج وفي ضجيج الأطفال... أمها لا تجيد معهم سوى الشجار**» (البشر، ٢٠٠٤: ٤٨-٤٩)، والمرأة هنا رغم عدم وصولها إلى سن الزواج فإنّ قانون السلطة الذكورية يفرض عليها الخدمة تلو الخدمة، وهو تفكير نمطي يرفض أن يرى المرأة خارج أدوارها التقليدية المرسومة لها، بل عليها أن تخدم الذكر بلا تذمّر، «ينبغي لها أن تكون مولهة بحبّه لتجد الفرح في خدمته، وإلا فإنها لن تشعر إلا بالحنق أمام حرمانها من نتائج جهودها» (دي بفوار، ١٩٤٩: ٢١٧). كما أنّ انحلال الرجل مبرر دائماً في عرف هذه السلطة بل إن التبرير كثيراً ما يأتي من النساء التابعات لها المؤمنات بدور الذكورة القيادي في حماية الأسرة والذود عنها، ففي قصة «الذيب» (البشر، ١٩٩٤: ٩٧) التي ذكرناها آنفاً، تحاول الزوجة مرافقة زوجها في السفر، لأن زوجها كان قد اعتاد خوض مغامراته المشبوهة بعيداً عن الزوجة، وهنا تتدخل الأم في تأنيبها: «**أنت من دون أخواتك عنيدة، وقليلة صبر، ماذا يعني رجل ويريد أن يسافر؟ هل ستمنعين الرجل من السفر، أم ستبقين هكذا قبالتي مثل الحظ العاثر؟**» (البشر، ١٩٩٤: ٩٩). إن مغامرات الرجل اللامشروعة حُصرت في فعل سفر عابر، وانتصار المرأة لكرامتها أصبح عِناداً ونفاد صبر، والخوف في كل الأحوال من أن تفقد المرأة ملاذها الآمن وإن كان خائناً نزقاً يحدّ من كرامتها، فالمجتمع لن يرحم من تتنازل عن زوجها، وتفسّر سيمون دي بفوار مثل هذه الحالة بقولها: «فلا ينبغي التشديد كثيراً على حرية الرجل أو التساهل كثيراً فيها. فإذا كانت كثيرة التساهل فقد تتعرض لفقدانه. وإذا أرهقته بمراقبتها وإلحاحها أثارته ضدها» (دي بفوار، ١٩٤٩: ٢١٥).

وعلى المرأة كذلك التصدي لتنظيم الحياة الخارجية للأسرة وإيجاد المبررات للزوج عند تقصيره بواجباته الاجتماعية، ومثال ذلك شخصية عبدالله في قصة «القوس» يعطي موعداً لزميله لملاقاته يوم الخميس، فتذكره زوجته بموعد كان قد التزم به مع والدها: «**لكن يا عبدالله الخميس والدي كان يريدك أن تحضر معه عند عمي للعشاء لأنّ... لم تكمل... ركل كلماتها بساعد يده اليمنى وقال: قولي له معزوم عزيمة رجال**» (البشر، ١٩٩٤: ٢٧).

ومن حالات التبعية المطلقة تزويج الفتاة دون اختيارها أو إطلاعها أو أخذ رأيها في شريك حياتها، فهي مملوكة وتُملّك لزوجها. فعلى سبيل المثال بطلة قصة «حبة هال» يزوجها والدها من غريب دق بابه بعد أن شدته رائحة القهوة والهيل للدخول فشرب منها، وطلب أن يتزوج من الفتاة التي أحضرت الهيل لوالدها أثناء جلوسه، فيرد والدها: «**اشرب قهوتك عقبها نروح للشيخ ونعقد لك عليها**» (البشر، ٢٠٠٤: ٢٦)، ومع أنّ هذه القصة تعتمد على سرد حكائي شعبي قديم إلا أنّ قرار الأب كان ذكورياً بامتياز، «لذلك كانت تقدم للزواج من بعض الذكور إلى بعض الذكور» (دي بفوار، ١٩٤٩: ١٦٢). بل إن بعض بطلات قصص بدرية البشر ينتظرن برغبة شديدة خوفاً من شبح العنوسة فيزوجن لأول طارق، كما حصل مع بطلة قصة «البنات اللواتي لا يرغبن الزواج» منيرة التي تركت المدرسة مبكراً في انتظار الزواج، وكان لها ما أرادت عند أول طارق.

لكن الإشكالية الكبرى أن الفتاة تُمنع من رؤية هذا القادم إلا في ليلة الزواج، خلا ذلك لا تقدم لها إلا الوصوفات والتشبيهات والمقاربات، ومثال ذلك قصة «الشبه» (البشر، ١٩٩٤: ٦٧)، إذ تبرع بدرية البشر في النفاذ إلى عمق البطلة والدخول إلى تداعياتها المتواصلة لمحاولة توقع ملامح خطيبها «سعود» الذي يعمل في الخطوط الجوية، فبعد أن قرر والدها الموافقة عليه زوجاً لابنته لم تعترض البتة بل انشغلت في تركيب صورة لـ «سعود» حسب ما يأتيها من وصوفات مجزّأة عنه، ولكن في ليلة الزواج رأته: «**صعد العريس بخطوتين عتبات المنصة وهي تطرق برأسها خجلاً... صعد قلبها عتبتين... تقدم... عيناها تحدّقان في الأرض... دخلت قدماه منطقة عينيها... حذاءان بنيّان مربوطان بعناية بشريطين قطنيين... اقتربت القدمان أكثر... جوربان أبيضان... اقترب أكثر، حواف الثوب الأبيض تتحرك بفعل الهواء... وقفت ورفعت رأسها... كان سعود لا يشبه أحداً من إخوتها... ولا أباها... وجنتاه بلا غمازتين، وشاربه الأسود ليس بكثيف... لم يكن يشبه حتى رجال الخطوط في التلفزيون. مدّ يده... مدت يدها بتثاقل وخجل... جلس بجانبها يبتسم بلا غمازتين، فراحت تفكر كم من الوقت تحتاج لتعرف من يشبه سعود؟!**» (البشر، ١٩٩٤: ٣٤). وفي قصص أخرى كانت الفتاة تسترق النظر للمتقدم إليها من ثقب الباب ولا تُسأل عن رأيها بل تنتظر قرار ولي أمرها. تقول سيمون دي بفوار: «لما كانت العروض النسوية كثيرة فإن للرجل

إمكانية أوسع في الانتقاء. أما الفتاة فعليها أن تزهد في حب شخص معين» (دي بفوار، ١٩٤٩: ١٦٩).

١ ــ٣ ــ٤ الخيانة:

اعتنت بدرية البشر في قصصها في تصوير ملامح الذكورة المستبدّة، ولم تستثن منها أمراً كالخيانة، ومع أن خيانة المرأة تفضي بها إلى الموت فإن خيانة الرجل لزوجته تتأبى حتى على المساءلة والاستجواب منها، لقد ظهر الرجل في كثير من قصصها بصورة سلبية تكشف غطرسته واستمداد عزمه من المؤسسة الأبوية التي تسيّر شؤون أفراد المجتمع كافة. فبطل قصة «البيجر» (البشر، ١٩٩٤: ١٠٥) لا يملّ من استخدام هذا الجهاز التواصلي لتنظيم خياناته لزوجته، ومع أن زوجته كشفته وحاسبته إلا أنه كان يراوغ ويقول عن عشيقاته: «**إنها هي التي تلاحقني وأنت تعرفين أنها لا تستحق ظفرك، إنهن فتيات رخيصات هؤلاء، عابرات، يحتقرهن الرجل كلما تمادين في الاستجابة له**» (البشر، ١٩٩٤: ١١١)، ومع هذا الاعتذار الشكلي يعود إلى ضلاله، وتصف الساردة اشمئزازها منه: «**تمدّد بقربي، وضع صدره العاري على صدري، نفذت رائحة عطر نسائي غريب... تحركت أمعائي، ركضت نحو المغسلة، قذفت كل سوائلها، شعرت أن حلقي يتمزق**» (البشر، ١٩٩٤: ١١١-١١٢). وبعد أن استفسر منها تعللت بـ «الوحم»؟ دون أن تقوى على مساءلته مرة أخرى لأنها وقعت في الاستلاب، فالمرأة «تتحمل نفس الواجبات دون أن يكون لها نفس الحقوق. كما لا تزال تقوم بنفس الأعباء دون أن تحصل على مكافأة وشرف نتيجة للنهوض بها. والرجل يتزوج اليوم لأنه يريد أن يكون له بيت، لكنه يحافظ على حريته في الهروب منه. إنه يستقر ولكنه يبقى أفّاقاً في قرارة نفسه، كما أنه لا يحتقر السعادة ولكنه لا يجعلها غاية بذاتها، ويولد التكرار الملل في نفسه، فينشد التجديد والمخاطر ويبحث عن الصداقات التي تنتشله من العيش مع شخص واحد» (دي بفوار، ١٩٤٩: ١٩٨). إنّ منطق الخيانة مبرر للذكور بفعل المؤسسة المسيطرة، ويفسر تحت أعذار الغيرة والطيش والترفيه، وعلى المرأة أن تتحمل كل ذلك، بل أن تظهر سعادة لمجرد أنها ما تزال بحوزة الرجل.

١ ــ٣ ــ٥ العنف:

أو اضطهاد المرأة تمثيل ذكوري أساسي في تمثيلات الذكورة في الأدب النسوي، وتكمن قيمته في تعرية المجتمع وقيمه المسيطرة، وهو شكل من أشكال إدانة القمع الذكوري المدجّن للأنثى والمسيطر عليها. ويمكن أن يقسّم هذا العنف إلى ثلاثة أشكال؛ (خمّاش، ١٩٧٣: ٢١١) لفظي وجسدي ونفسي:

١ ــ٣ ــ٥ ـ١ العنف اللفظي:

ويقصد منه إهانة الآخر وتقزيمه، وقد نالت نساء بدرية البشر العديد من المواقف ذات العنف اللفظي، فبطلة قصة «مساء الأربعاء»، وبعد انتظار طويل لعودة زوجها، ويوم شاق من متابعة الأطفال وحراسة البيت يصل متأخراً وهي في انتظاره، فيبادرها قائلاً: «**لماذا تقفين هكذا مثل اللص؟**» (البشر، ١٩٩٤: ٨٥)، لقد خلّفت هذه العبارة في نفسية المرأة انكساراً كبيراً، فبعد وفائها اليومي المتكرر وصبرها وانتظارها لزوجها حتى ساعة متأخرة ينفجر في وجهها بهذا العنف اللفظي الذي يكشف قيمة المرأة في ذهنية الرجل المستبد.

ويمكن أيضا أن تجابه المرأة بتحرش لفظي من قبل أفراد المجتمع المستظلين بغطاء سلطة الذكورة، فبطلة القصة نفسها عندما كانت تطمئن على أولادها من خلال النافذة وهم يلعبون خارج المنزل تأتيها عبارة التحرش وهي في منزلها: «**أموت أنا في الرمش الغزلاني**» (البشر، ١٩٩٤: ٨٢)، وهذا التحرش يصدر ممن هم عاكفون على لجم المرأة، وحبسها في المنازل وحراستها وتقييدها تجدهم يألفون التعدي على حرمات ذكور آخرين دون أي رادع، ولو كان الموقف بالعكس لدفعت المرأة ثمناً باهضاً. وقد يحضر العنف اللفظي في ثوب الشك، فبطلة قصة «القوس» الذي احترف زوجها تصدير رقم هاتفه إلى كل فتاة تعلق أمام بصره تخبره بأن صديقه عثمان اتصل به البارحة خمس مرات: «**حدّق غاضباً: وفي كل مرة أنت طبعاً من تجيبينه./ تسألني... مستنكرة: ومن يجيبه ..!**» (البشر، ١٩٩٤: ٢٦)، ودائرة الشك في كلامه تطال منها بعداً عميقاً، ولكنها في نهاية المطاف تجد صورة صديقتها علياء «الوفية» مخبأة في سيارته.

١ ــ٣ ــ٥ ــ٢ العنف الجسدي:

ويحضر هذا النوع من العنف بكثرة في الأدب النسوي لسهولة الإقدام عليه في ظل الفروق البيولوجية بين الاثنين تجعل الرجل أقدر على الإيذاء الجسدي بحكم بنيته المستعدة دوماً للتعدي على الجميع في ظل غياب محددات المبدأ والأخلاق. ومثال ذلك بطلة قصة «المطوّع» التي أرغمها أخوها الذي يصغرها بسنتين من الزواج من رجل يكبرها عشرين سنة لقيت منه ما لقيت: «**أخي... وليّ أمري، صار هادئاً، قياساً على سنوات مراهقتنا، وشجارنا... ولحيته، التي أطلقها طويلة مؤخراً، منحت وجهه وقاراً**

وهدوءاً، ذكراني بأبي الذي ما زلت أذكر ملامحه قبل سنوات يتمي. لم يصدقني في كل المرات التي شكوت فيها من ضرب زوجي لي، ومعاشرته نساء ساقطات، حتى دخل ذات يوم بيتي، وأطفالي يستنجدون به، ليراه ورائحته تفوح بالخمر، يمسح بجسدي الطويل جدران البيت، ويمشي بحذائه على رأسي» (البشر، ٢٠٠٤: ٣٧)، وعادة لا يحضر العنف الجسدي إلا مع عنف لفظي متضمن يكشف غياب توازن هذه العلاقة، فبعد معاقرته للخمر يعاقب زوجته، ربما لأنها نصحته أو شكت إليه أو سألته وربما أنّبته، فهو مصدر السلطة، وهي من عليها الإذعان والقبول. أما بطلة «مساء الأربعاء» فبعد أن سألته عن تأخره وعبّرت عن مشاعرها الفائرة في وجهه وأنها هربت من خيزران والدها إلى فجور زوجها: **«شدّ فكيه، ظهرت أسنانه مطبقة، رفع يديه وهوى بها على وجهها، وحين استدارت رفع قدمه وركلها وخرج»** (البشر، ١٩٩٤: ٨٦).

والملاحظ أن جميع نساء بدرية البشر اللواتي ينلن عقاباً لفظياً أو جسدياً من أزواجهن يكون عليهن مسؤوليات تربية الأطفال وتغطية الواجبات الاجتماعية التي يقصّر عنها الزوج وحققن مبدأ التبعية الكاملة، وعندما تتحدث إحداهن فإن موجة من العنف الجسدي أو اللفظي تكون بانتظارهن وما عليهن إلا الخضوع. تقول سيمون دي بفوار بهذا الصدد: «وقد يتفاقم الخصام حتى يؤدي إلى الانفصام. لكن المرأة بصورة عامة، رغم رفضها تحكّم زوجها، تريد مع ذلك المحافظة عليه. إنها تناضل ضده لتدافع عن استقلالها وتحارب بقية العالم لتحافظ على الوضع الذي ينذرها للتبعية. إن هذا الوضع صعب، مما يفسّر تفسيراً جزئياً حالة القلق والتوتر العصبي التي تحلّ بكثير من النساء طيلة حياتهن» (دي بفوار، ١٩٤٩: ٢١٤) .

وأحياناً يكون العنف الجسدي بمؤازرة اجتماعية قوامه استهلاك جسد المرأة بالإنجاب المتكرر المتقارب رغم ما أنجبت ورغم تقدم سنّها، وقد مثلت بدرية البشر ذلك في قصة «الجسر» (الشنطي، ١٩٩٧: ٤٥٧) تقول: **«في عيادة النساء والولادة كانوا ينتظرونني. ناولتني الممرضة ملف المريضة مكتوباً عليه ورقة خارجية: حامل، في الأسبوع الحادي والأربعين، سكّر، الطفل كبير، تحتاج لتوليد عاجل، وترفض ذلك».** وفي هذه القصة تظهر بطلتها– وهي طبيبة– متألمة ألماً لا يقل عن مريضتها الحامل الرافضة لأي طريقة غير طبيعية للإنجاب حتى لو هدّد ذلك حياتها أو حياة طفلها: **«كانت تجلس على كرسي أمام العيادة وتبدو من هيأتها في الخمسين. أخذتها إلى المكتب المجاور، رفعت برقعي عن وجهي حين صرنا وحيدتين في المكتب.../ -كم لديك من الأبناء؟/-الأحياء ثمانية، ومات لي ثلاثة وأجهضت ثلاث مرات. /- ألزوجك امرأة أخرى؟ /- نعم. /- ألديها أبناء أيضاً؟/- تسعة آخرون»** (الشنطي، ١٩٩٧: ٤٥٧-٤٥٨)، ورغم أن بطلة القصة طبيبة فإنّ المريضة رفضت كل محاولاتها في الإقناع متشبثة برأيها رغم كل ما يتهددها.

أما في قصة «البئر» (البشر، ٢٠٠٤: ٢٠) فإن العنف الجسدي قد يصل أحياناً إلى القتل، فبطلة القصة (رفعة) ذات شخصية مرحة بيضاء، وتحظى بزواج سريع دون استشارتها وتنتقل تلقائياً إلى قرية زوجها، وتبقى على بساطتها وجمالها النابض إلى أن تتغير حالتها وتتدهور نفسيتها، عندها يشيّع زوجها بأن رفعة قد أصابها مسّ من جن أحبها فسكن فيها، وبعد شهور وُجدت ميتة وقد طفت على مياه البئر ونسب هذا الفعل إلى هذا الجن الذي سكن جسدها، إلا أن الراوي ينقل لنا حديثاً بين ثنتين من نساء القرية حول حقيقة ما جرى: **«هل تعرفين أن عبدالله هو من ذبح رفعة؟... إن الجني الذي اختبأ عند السدرة لم يكن غير عبدالله، لقد رآها وهي تقابل سلمان (وسلمان شخص قد طلبها سابقاً للزواج قبل أن يعرف نبأ خطبتها من عبدالله)... لم يقتلها في ذلك اليوم تراجع، خاف كلام الناس والفضيحة... لكنه حين رآها بعد شهور من دوّامته الشقية بقرب البئر وحدها... داهمها من الخلف... قبض على رقبتها... ضغط عيبها بشدة حتى غابت عن أنفاسها وارتخى جسدها نحوه، ثم دفع جسدها إلى البئر»** (البشر، ٢٠٠٤: ٢١-٢٢). والجيد أن سارد القصة لم يحسم أي الروايتين صحيحة، بل ترك ذلك نهباً لتوقعات القارئ، إذ إن كثيراً من القصص تحظى بأكثر من تأويل، وتأويل العنف يبقى أكثرها حضوراً وتناسباً مع معطيات المجتمع الأبوي الذي يواجه الشك بالقتل تحت ما يسمى بجرائم الشرف.

١ –٣ –٥ –٣ العنف النفسي:

وقد تجلّى في قصص بدرية البشر في قصدية الرجل إهانة الزوجة بالشك والملاحقة، ومثال ذلك ما لقيته بطلة قصة «اللعبة» من شك مفرّط من زوجها كلما رنّ جرس الهاتف وامتنع المتصل عن الكلام: **«حين أقبلتُ رنّ الهاتف مرة أخرى... وضعت الشاي، أمسك بمعصمي بقوة: ردّي! أريد أن أعرف ابن الـ (...) ماذا يريد!»** (البشر، ١٩٩٤: ١٩)، وهي من كان محرّماً عليها الاقتراب من الهاتف لا يجد زوجها بأساً من توظيف صوتها لمعرفة المتصل.

كما قد يظهر بجلاء عندما يقارن الرجل علناً زوجته بنساء أفضل منها ولا بأس أن يعلن ندمه من عدم الزواج بإحداهن

ممن يملكن وظيفة تدرّ مالاً: «**يا ليتني تزوجت واحدة من بنات خالتك... يا حظ رجالهن كل واحد سيصبّ في قلبه ثمانية آلاف ريال كل آخر شهر**» (البشر، ٢٠٠٤: ٦٠). وقد يتجلى ذلك في إهمال الزوج لزوجته والسهر المتكرر خارج البيت لساعات متأخرة، فقيمة الزوجة عندهم تقتصر على تحقيق جدارة جنسية إنجابية لهم.

١ –٣ –٦ استغلال المرأة العاملة:

واقع عمل المرأة في المجتمع السعودي واقع مستحدث، لأن اتصال المرأة بقوى الإنتاج كان مرفوضاً، وامتلاك الإنتاج امتلاك لنمط من أنماط الحرية المحجوبة عن المرأة، فالعلاقة بين الإنتاج والتبعية للرجل علاقة ضدية، وكثيراً ما تعجز عن مجاراة الرجل في حيازة وسائل الإنتاج، وأحياناً نلمس أن بعض نماذج المرأة هن من يرسخن هذه الظاهرة حتى لا تخسر المرأة فرصة أن تكون زوجة مطيعة قابلة للهيمنة: «إن المجتمع المتمثل في الأب، الزوج، الأخ لا يرى المرأة منوطة مثله بالعمل خارج البيت فهي منوطة بخدمته، قيد إشارته تنجب الأولاد وتسهر على تربيتهم» (بايزيد، ٢٠١٢: ٢٣٥)، وقد انطبق ذلك على نماذج نسائية قدمتها بدرية البشر في قصصها (اللعبة، ومساء الأربعاء، والقوس) إلا أنّ تحولات جزئية طرأت على الذهنية الذكورية أتاحت للمرأة العمل في مجالات لا تسمح بالاختلاط، وعلى رأسها مهنة التعليم، فلا يجد الأب حرجاً من تأخير زواج ابنته- وهو من كان حريصاً على تزويجها بعد أن كانت عبئاً اقتصادياً واجتماعياً عليه– للاستفادة من إنتاجها ولو تهددها شبح العنوسة، ويظهر ذلك في قصة «البنات اللواتي لا يرغبن الزواج» مع بطلتها منيرة التي تركت الدراسة وتزوجت تلبية لقانون المجتمع، ولأن «الامتياز الاقتصادي للرجل يدفعها إلى تفضيل الزواج على العمل» (دي بفوار، ١٩٤٩: ١٦٥)، ولكنها لم تعلم أنها وقعت في فخ تحولات المجتمع، أما بنات خالتها فتأخرن عن الزواج بداعي الدراسة والوظيفة، تقول منيرة : «**لم أفهم في بداية الأمر لماذا ترفض البنات الزواج... لا سيما حين تقترب أعمارهن نحو هاوية العشرين... من سينظر إليهن حين يصرن عوانس**» (البشر، ٢٠٠٤: ٥٣)، إلا أنّ منيرة لم تدرك سلطة وسائل الإنتاج التي سمحت السلطة الذكورية للمرأة بالاقتراب منها لغايات نفعية «**حين تزوجت... عرفت أنني لم أكن أشبه بنات خالتي نورة، بدا ذلك في حديث جدتي عنهن... تبدّلت لهجة جدتي الساخرة، والحنق على والدهن، الذي تركهن بلا زواج! سمعتها يوماً تقول: ما شاء الله كل واحدة تأخذ ثمانية آلاف ريال، يا حظ اللي سيتزوجهن**» (البشر، ٢٠٠٤: ٥٩). لا شك أنها سلطة الإنتاج التي أغرت الوالد بإبقائهن خارج مؤسسة الزواج، وربما لو زوجهن لاشترط أن يبقى راتبهن له، إلا أن العبارة الأشد قسوة على منيرة صدرت عن زوجها الذي أعلن بلا تحفظ ندمه من فواته الزواج من إحداهن أمام زوجته.

ومع تفاقم التغيرات على المجتمع واقترابه من مجتمع الأعمال باتت المرأة تبحث عن مجالات عمل أخرى فتقع فريسة لاستغلال الرجال، ومثال ذلك قصة «المكنسة السحرية» (البشر، ٢٠٠٤: ٥)، وبطلتها «سحر» وجاءت في صورة من تنافس على وظيفة «مندوبة مبيعات»، وبعد ذرف الدموع تحصل عليها، وعليها أن تتجول بين المنازل والشركات لتعرض عليهم شراء مكنسة عجيبة ثمنها خمسة آلاف ريال، مع العلم أن راتبها لا يتجاوز ثلث هذا المبلغ، وتجتهد سحر كثيراً في عملها إلا أنها تفشل في بيع أي قطعة خلال الشهور الثلاثة الأولى، بل كانت تتعرض لكلام قاسٍ من الزبائن: «**قولي لمؤسستكم إن (المهابيل) فقط هم من يشترون مكنسة بخمسة آلاف ريال**» (البشر، ٢٠٠٤: ١١) وآخر: «**هل مكنستكم تطير؟!**». ومع ذلك تصرّ ولو اقتضى الأمر زيارة بيوت الأثرياء، تقول سيمون دي بفوار: «من الصعب دائماً على القادم الجديد أن يشق طريقه وسط مجتمع معادٍ له أو ينظر إليه نظرات الريبة والشك» (دي بفوار، ١٩٤٩: ٣١٧)، وسحر بطلة القصة ترفض أن تضع مستقبلها بشكل تقليدي بيد أحد الأزواج وتستسلم لحياة الكسل والاسترخاء، «ولذلك فإنها بحاجة إلى بذل مجهود كبير منهك لكي تثابر على عملها، وكثيراً ما تخاف من الذهاب بعيداً في ميدان الأعمال بسبب شعورها بالضيق من عدم ثقة الناس بها وبقدرتها» (دي بفوار، ١٩٤٩: ٣١٩). وتتطور مأساة سحر في العمل إلى أن تتلقى عرضاً غامضاً من أحد الرجال الأثرياء الذين زارتهم في منزله الفاره، فقال لها: «**لماذا لا تعملين لحسابك الخاص! أليس حراماً أن تعملي وهم يقبضون؟... وضع الرجل أصابعه الذهبية على أصابعها التي رقدت على طاولة المكتب بحنان، فسحبتها، اصطدمت بدفتر الشيكات فسقط الدفتر في قاع الدرج، ركض قلبها وراءه، عادت أصابعها تناديه، فاصطدمت مرة أخرى بيد الرجل الذهبي، التقط يدها بسرعة، ضغط عليها بشدة، انصهرت أصابعها في يده واعتصرت قبضته كل القشعريرة التي تتجول في جسدها**» (البشر، ٢٠٠٤: ١٤)، وهنا تذعن «سحر» للرجل الثري، وتقبل العمل معه دون أن يتبدى للقارئ مباشرة طبيعة هذا العمل، لكن إغراء المال والثراء دفعها للعمل معه دون تفكير بعيداً عن سلطة المجتمع الأبوي التقليدي إلى مجتمع المال الذي لا يعرف

مبدأ إلا المال الذي يعيد المرأة إلى كينونة الجسد الفارغة المحتوى، وعليها إذن أن تقبل أو تصارع!

١ ــ٣ ــ٧ ازدواجية الذكورة:

ويعدّ تناقض الرجل في تصرفه وازدواجيته من الملامح الخطيرة التي توقفت عندها بدرية البشر في قصصها، وهو ملمح يعرّي المؤسسة الأبوية في فرضها لشروط قسرية ثم تنقضها متى شاءت، والنقض لا يكون إلا لمصلحتها الخاصة فقط، ففي قصة «القوس» نجد الرجل يغضب إذا ردّت زوجته على الهاتف أثناء غيابه، ويشك في تصرفاتها ولكنه لا يجد حرجاً من إعطاء رقم هاتف منزله للنساء اللواتي يتحرش بهن، ثم يتلقى اتصالاتهن خفية، ويضرب المواعيد المشبوهة.

وتتكرر المسألة على نحو أكثر خطورة في قصة «كاميرة الفيديو» كما أسلفنا تحت مبحث سلبية الرجل. أما بطل قصة «البيجر» فلا يتوقف عن نسج مواعيده الغرامية مع معشوقاته مع علمه الكامل بأن زوجته تعلم، ولكنه يلتف بالاعتذار والبكاء والتوبة الكاذبة ثم يعود إلى سيرته الأولى.

وفي قصتي «الذيب» و»القوس» تطرح بدرية البشر نموذجاً معقداً من الرجال الذين يظهرون الشدة مع زوجاتهم ويتابعوهن بشك، إلا أنهم لا يتورعون عن نسج علاقات نسائية ومحرّمة مع أقرب صديقات زوجاتهم، وما يتخلل ذلك من نتائج قهرية تنعكس على شخصية الزوجة، وتدفعها للانتقام ولو بالطريقة نفسها. ومثال ذلك زوج إحدى صديقات بطلة قصة «الذيب»، وهو شخص متابع لمأساتها من خلال زوجته «مها»، فزوجها كثير الأسفار والمتع والخيانة، وقد أهمل زوجته إلى حدّ كبير، ومع أن هذا الرجل المتابع لقضيتها مع زوجها ينتمي إلى المؤسسة الذكورية نفسها إلا أنه يستفيد من هذه الحالة وينقضُّ عليها باتصال ليلي في ساعة متأخرة ليتبادل معها الحديث ويؤسس لعلاقة محرّمة أيضاً: «**رنّ الهاتف... كانت الساعة الثانية عشرة... رفعت سماعة الهاتف. كان خالد** (زوج صديقتها مها): **هل وصلتِ؟ كيف أنتِ الآن؟ سألته بهلع «هل أصاب مها شيء؟ همس بصوت هادئ جداً: هي نائمة. هل نتحدث قليلاً؟ وضعت السماعة وبكيت، لأنني كنت خائفة من قصة ليلى الوحيدة في الغابة»** (البشر، ١٩٩٤: ١٠٢)، ومثل هذا المشهد يكشف عورات هذه السلطة الكاذبة تتغنى بالحرص، ولكنها تبيح لنفسها مغادرة هذه المبادئ في الظل. لقد «كتب على كثير من النساء في العالم التعب الدائم المتكرر في معركة لا تؤدي إلى انتصار. إن نفس المرأة تذوب وهي تمشي في مكانها. إنها لا تفعل سوى الإبقاء على الحاضر، ولا تشعر أنها تعمل خيراً إيجابياً بل تحسّ أنها تكافح الشر دائماً. وهذه المعركة تتكرر كل يوم» (دي بفوار، ١٩٤٩: ١٨٩).

١ ــ٣ ــ٨ الإصرار على نمطية تفكير المرأة وإثبات تفوق الرجل:

يقول جول لافورغ: «لا تربطنا بالمرأة أبداً رابطة الأخوة. فقد جعلنا منها بالخمول والفساد، كائناً منعزلاً ليس له من سلاح سوى سحره الجنسي» (دي بفوار، ١٩٤٩: ١٨٩)، ولعل التمايز الثقافي بين الذكور والإناث هو أكبر باب لتحقيق هذه الممارسة التي توهم المرأة بتحررها، وتؤكد في الوقت نفسه نمطية تفكيرها وضمور ذهنها، فتستغرق في أعمالها المنزلية وخدماتها الجنسية، وتربية الأطفال سعيدة بهذا النمط التقليدي من الأداء الذي لا يكفل لها حتى إبداء رأيها، ومع أن ما تقوم به من أعمال نمطية يعدّ نشاطاً من جهة لكنه نشاط لا ينتشلها من جمودها، ولا يسمح لها بتأكيد فرديتها» (دي بفوار، ١٩٤٩: ١٨٨). إن هذه النمطية تقضي على قدرتها على التفكير؛ فتعيش حالة في متابعة الأولاد والطبخ والنظافة ومتابعة متطلبات الزوج باستسلام فتبلغ حالة جبرية من الفراغ الذهني.

وقد قادت هذه الممارسة إلى تأطير ذهنية المرأة في نسق معين، كشخصية منيرة في قصة «البنات اللواتي لا يرغبن الزواج» التي تفضل الزواج على المدرسة لأنها ترى فيه حلاً ومآلاً منشوداً يقودها إلى النمطية التي رأت عليها والدتها وجدتها. وبطلة قصة «بائعة الجرائد» (البشر، ٢٠٠٤: ٢٩) الصغيرة التي تحبّ اللعب مع الأطفال الذكور تتلقى من أمّها تعنيفاً وتأنيباً: «**أخي عزّوز كان طيباً يسحره اللعب، فينسى أمر مراقبتي، إلا أنّ أمي كانت تتعقبني دائماً من فتحة الباب الضيقة وتضبطني متلبسة باللعب مع الأولاد، فتجلدني وتمرّ بيد خفيفة على كتفي عزوز أو تفرد أصابعها الخمسة في وجهه علامة للسخرية من رجولته، التي لا تبشر بالخير وهو يرى أخته تتوسط الصبية وتفتح رجليها كالأولاد**» (البشر، ٢٠٠٤: ٣٠)، وفي ذلك انصياع من الأم المغلوبة على أمرها لنمطية المجتمع الذي يكرّس منذ الطفولة تكريس نسق تفوق الذكور وضرورة مواراة الإناث وتلقينهن طقوس الخضوع والتبعية، حتى وإن سمح لها الرجل بالعمل فإنه يشترط أن تبقى ضمن نظام تبعيته المحصّن اجتماعياً.

حتى وإن بلغت المرأة مرتبة رفيعة في عملها كطبيبة مثلاً كما في قصة «الجسر» إلا أن الرقابة والحصر والتقييد تجدها في كل محطات حياتها اليومية، بدءاً من خروجها من المنزل إلى الطريق في العمل، وهي في ذلك تُكثر

من إيراد ألفاظ تدل على تقييدها ورغبة حذرة في تجاوز سياج النظرة النمطية إليها فهي امرأة قبل كل شيء: الغطاء الأسود/ قضبان الباب/ أسياج حديدية/ النقاب الأسود/ أعين الرجال تتناوب في تفحصنا/ رفعت برقعي عن وجهي حين صرنا وحيدتين/ كلماتي تبدو شاحبة/ كلماتي فقيرة/ تمسح دمعتها من ثقب البرقع/ صرخة من قفص الخيزران.

وبعد، فإن تمثيلات الذكورة التي رصدت الدراسة بعضها في قصص بدرية البشر تترابط بخيوط سردية لا تكاد ترى، إلا أنها من حيث مضامينها تشكّل خطاً متصلاً في فضح ممارسات اجتماعية تتحول شيئاً فشيئاً إلى أنساق قارة وثابتة، وتكشف عن وجه غامض للسلطة الأبوية الحاكمة للمجتمع بتناقضاتها وانحيازاتها غير المبررة على مستوى الأسرة الواحدة، هذه الأسرة التي كانت ركيزة أساسية لبدرية البشر في جلّ قصصها «صورة مصغّرة عن المجتمع، فالقيم التي تسودها من سلطة وتسلسل وتبعية وقمع هي التي تسود العلاقات الاجتماعية بصورة عامة» (شرابي، ١٩٧٧: ٣٨). هذه الأسرة المصغرة هي المنتج الفعلي لشخصية الفرد فيها إن كان ذكراً فإلى الهيمنة والتسلط، وإن كان أنثى فإلى الخضوع والتبعية والنمطية، مما يعني إعادة إنتاج متكررة لحالات التسلط والخضوع المزمن في ظل نظام التوريث الاجتماعي، وما طرح هذه القضايا في فن القصة القصيرة بوصفه شكلاً أدبياً رائجاً إلا محاولة لتسليط الضوء على خفايا أنساق المجتمعات العربية، ومحاولة للاعتراض والتصويب خروجاً على قاعدة أن المرأة «تخرج من عالم نسوي تلقت فيه الحكمة النسوية واحترام القيم النسوية، أما الرجل فيكون متشبعاً بأخلاق الذكور فيصبح صعباً عليهما أن يتفاهما في أغلب الأحيان، ولا يلبث أن يحلّ النزاع بينهما» (دي بفوار، ١٩٤٩: ٢٠٨).

٢ ــ نقض خطاب الذكورة:

إن أيّ إنتاج إبداعي هو إنتاج غير حيادي، ولا يفقد بهذه الصفة مقومات بقائه، بل يكتسب مقومات تفوقه من خلال انحيازه إلى فكرة يقتات عليها النص الإبداعي، ومن ثمّ فإن طرح فكرة ومحاولة تجاوزها أو نقضها نابعة من أن النص الإبداعي نص منحاز جملة وتفصيلاً، فالإبداع خطاب مضاد لخطابات سبقته، وهو في دراستنا صراع بين خطابين؛ الذكورة والأنوثة.

تقول سيمون دي بفوار: «وما دام الزوج يملك وحده استقلاله الاقتصادي، ويتمتع بامتيازات الرجل بحكم القانون والعرف فمن الطبيعي أن يبدو غالباً كطاغية، مما يدفع المرأة إلى الثورة والمكر» (دي بفوار، ١٩٤٩: ٢١٥). ولا تقتصر في ذلك على سلاحها التقليدي الدموع، بل تنتقل إلى أدوار أكثر فاعلية، بدءاً من تقديم شخصيات أنثوية جاذبة، وهي اصطلاح «يصف الفرد من حيث هو كل موحّد من الأساليب السلوكية والإدراكية المعقدة التنظيم التي تميزه عن سواه» (قرانيا، ٢٠٠٤: ٥٥-٥٦)، ولنجاح هذه الشخصية لا بد لها من: أن تكون حيويّة وفعّالة ومتفاعلة ومقنعة ومتساوقة مع نفسها وقابلة للصراع والاحتكاك، على أن يكفل لها السرد إضاءة نفسية تكشف جوانيتها، وكشفاً لخفاياها يصنع منها نموذجاً إنسانياً موزّعاً بين ذاتيته وموضوعيته. وحتى يستطيع سرد المرأة من تقديم نفسه عليه أن ينفتح نحو الوعي الكامل بكينونته مقفلاً الباب أمام خيار الخضوع للسلطة، بتحويل حيثيات العزلة والقيد إلى فضاء منتج للذات قائم على التمرد، «ولقد استقرت الأمور على أن الفرد الذي يخالف قاعدة تفرضها العادات والتقاليد يصبح متمرداً ثائراً على المجتمع» (دي بفوار، ١٩٤٩: ٣١٠). وقد سارت البشر من خلال نماذجها الإنسانية المطروحة وأفكارها العامة والخاصة إلى وضع تمثّل لنقض خطاب السلطة الذكورية من خلال ثلاثة طروحات عامة هي: الكتابة بوصفها مواجهة، وصياغة ذات حقيقة للأنثى، وتعرية الذكورة وتهميشها:

٢ ـ ١ الكتابة بوصفها فعل مواجهة:

يقوم الأدب النسوي فيما يقوم عليه على إنشاء كتابة تعكس هموم المرأة وتعبّر عن ذاتها، ومن ثم فإن مواجهة مخطوطات الذكورة المستقرة في الذهن بحاجة إلى كشوفات أنثوية تصوّب الصورة وتجابه فعل الكتابة بفعل مقابل لا يقل عنه حضوراً.

وقد لخّصت فرجينيا وولف أهمية الفعل الكتابي لدى المرأة العربية في كتابها «غرفة تخصّ المرء وحده» (وولف، ١٩٢٩) إشكالية تواجهها المرأة عند الكتابة وأبرزها «أن الأفكار الذكرية السائدة في المجتمع البطرياركي منعت النساء من إدراك ملكتهن الإبداعية وكفاءتهن الحقيقية، وأنّ على النساء الكاتبات العمل ضد أمزجتهن من أجل أن يكتبن، ومع ذلك كانت الكتابة هي الطريقة الوحيدة المتبقية للنساء لتحقيق الذات والاستقلالية» (أوبرمان، ٢٠١٢). وأيضاً في مقالة أخرى بعنوان (مهد النساء) تعترف فرجينيا وولف بأنها كانت ملزمة بقتل الملاك الذي في المنزل من أجل أن تكتب رواياتها وأعمالها النقدية: «لو لم أكن قتلتها لقتلتني، لاستمدت الشجاعة من كتابتي. ذلك لأنني– كما اكتشفت– أضع قلمي على الورقة مباشرة، لا يمكنك مراجعة رواية من غير أن تمتلكي ذهناً هو ذهنك أنتِ، من غير تعبير

عما تعتقدينه الحقيقة بشأن العلاقات الإنسانية؛ الأخلاق، الجنس. وكل هذه المسائل طبقاً للملاك الذي في المنزل لا يمكن التعامل معها بحريّة وانفتاح من قبل النساء. لقد بات قتل الملاك جزءاً من مهنة الكاتبة» (أوبرمان، ٢٠١٢)، إن تجربة فرجينيا وولف تقتضي المواجهة، أي الكتابة ضد الكتابة، لكن «افتقار النساء إلى التعليم والمال، ووطأة القيود الفكرية التي يخضعن لها، يولد لديهن إحساساً بعدم الأمان، ومحو الذات، ويمارس تأثيره على تفكير الكاتبة، وأحد العوائق الأساسية التي تواجهها الكاتبة أن يُنظر لكل نسوي كما لو أنه ينبثق من لا مكان، كما لو عاشت وفكرت وعملت دون مخاض تاريخي» (بيطار، ٢٠٠٨).

وقد ركّزت بدرية البشر أيما تركيز في خطابها القصصي على محاولة استجلاء خطاب مغاير تفترق فيه مع الآخر وتصدم به، لا أن ترتمي في أحضان خطابه وتوافقه بل تكشف المسكوت عنه دون مواربة، إنها تؤمن فيما تطرح بأن الكتابة النسوية يجب أن تكون فعل اختلاف وخلاص يخلخل ما هو سائد من قيم وأفكار، ويرد على محددات القهر الوجودي الذي فرضته الكتابة الذكورية الممجدة لسلطة المجتمع والأب والزوج والأخ تخرج ذات المرأة من منطقة الظل إلى منطقة النور، ومن صيغة القارئ إلى فعل الكاتب وكأنها رهان مع الذات لكشف ما لا يستطيع أحد كشفه.

إن بدرية البشر فيما طرحته من تمثيلات خطيرة للذكورة على عالم المرأة تجعل من قلمها أداة للكفاح «يعبّر عن عالم المرأة الداخلي وينقل معاناتها، بإحساس، لا يستطيع الرجل تصويره بدقة، لاختلاف الانفعالات... إضافة إلى أن المجتمع الأبوي، يجعل من أحدهما صاحباً للفعل، ومن الآخر متلقياً له، وما ينشأ عن ذلك من تفاوت في الإحساس والمعاناة» (عبيد، ٢٠٠٧: ٢٠). وقد انطلقت بدرية البشر من قاعدة الذات الواعية المدركة المتقبلة للتفاعل مع الذوات المجاورة بعيداً عن خطيئة الإقصاء التي قوبلت فيها ذات الأنثى أكانت مكتوبة أم كاتبة، وهذا الفعل لا شك ينقلها بوصفها كاتبة من الهامش إلى المتن، وإن خلت نماذجها النسائية من نموذج الكاتبة، إلا أنها استأثرت بهذا النموذج في شخصها وفي كتاباتها المصرّة على مجابهة فعل الكتابة بفعل كتابة مضاد أكثر تحرراً.

٢ ــ٢ صياغة ذات حقيقية للأنثى:

تعود الصورة النمطية للأنثى في الأدب عامة إلى فعل ذكوري صرف رسم الأنثى وسوّق ملامحها، وأسهم ذلك في تثبيت لنمط مستقر في ذهن الذكور والإناث على حد سواء، وقد ثبت بطلان هذه الصورة على مرّ الكتابات اللاحقة، فانطلقت ذات الكاتبات ومنهن بدرية البشر إلى صياغة ملامح جديدة وحقيقية لذات الأنثى المغيبة عن النص.

إن صناعة ذات حقيقية للأنثى أضحى غاية لهن لمواجهة قهر الجسد والكبت النفسي والاختصار في كينونة الجسد ذي الغواية، بل تشكيل ملجأ هروباً من المعاناة والانتقاص والضعف، لأن ضعفها «لا يعود إلى أسباب فطرية في طبيعتها، وإنما إلى حالتها العامة التي يفرضها عليها المجتمع منذ حداثتها حتى أواخر أيامها» (دي بفوار، ١٩٤٩: ٣٢٤)، وتشكيل ذات حقيقية للأنثى يعني بالضرورة رفض صورتها النمطية القائمة على الانتقاص، مما سيعرضها للوقوع في صراع ممتد، ومن تثبيت نفسها (أنا) أمام الكتابة السلطوية الذكورية بوصفها (آخر) مع أنها ستجد المقاومة من داخل (الأنا) ومن نماذج نسائية لا تتورع بفعل الاعتياد وتسيّد النسق الثقافي على دعم سلطة الذكور وتبرير أخطائهم، يقول عزّ الدين إسماعيل: «الأم تستوعب في أغلب الأحوال كل الموروث الثقافي الذكوري الذي نشأت عليه، وتمرره مرة أخرى إلى الابنة، حتى أن الأم تتحول في بعض الأحيان إلى سلطة ذكورية أقوى من سلطة الأب نفسه تفرض على الابنة الذوبان في الذات المجتمعية» (إسماعيل، ٢٠٠٣: ٣٤٥). ومن تلك النماذج الجدة في قصة «البنات اللواتي لا يرغبن الزواج»، إذ تستهجن إصرار حفيداتها على إتمام التعليم المدرسي على الزواج وتهدد: «**من سينظر إليهن حين يصرن عوانس؟**» (البشر، ٢٠٠٤: ٥٣) وتساؤلها مستل من قيم السلطة الذكورية التي لا ترى أهمية لتعليم الفتاة فمآلها إلى بيت زوجها والتعليم لا يزيدها إلا تمرداً.

يضاف إلى ذلك نموذج الخالة في قصة «السطح» (البشر، ١٩٩٤: ٨٩) التي تغري «حصة» رغم صغر سنّها بالزواج، مع العلم أن والديها آثرا تغليب رغبة الفتاة على رغبتهما، إلا أن الخالة لا يعجبها ذلك، فكما زُوجت صغيرة فعلى الفتاة أن تحذو حذوها.

ومن النماذج أيضاً «الأم» في قصة «بائعة الجرائد» (البشر، ٢٠٠٤: ٢٩) التي كانت قامعة لابنتها الصغيرة التي تحب اللعب مع الصبيان ومحرّضة لابنها حتى يتابع أخته بحرص أكبر. وفي قصة «المطوّع» (البشر، ٢٠٠٤: ٣٥) بعد أن أعاد الأخ أخته من بيت زوجها وقد ضُربت وحرمت من أبنائها دخلت في حالة نفسية صعبة، وأعطاها الطبيب دواء، إلا أن الأم تخلصت منه، مكتفية بقراءة الشيخ لآيات من القرآن عليها. ويظهر في قصة «السحّارة» (البشر، ٢٠٠٤: ٤١) نموذج زوجة الأب التي تقسو على

وحيدة زوجها لولا وجود عمتها في بيت مجاور لبيتها فكان ملاذاً لها من ظلم زوجة أبيها.

وبدرية في كشفها هذا لرموز مهمة في مجتمع الإناث تفضح انقسام ذات الأنثى على نفسها بين متحالفة مع المؤسسة الذكورية، ونماذج أخرى تتمرد على هذه المؤسسة في سبيل تشكيل (أنا) وذات أكثر تعبيراً عنهن، وقد طرقت البِشر في ذلك سبلاً شتى، منها:

٢ ــ ٢ ــ ١ الحرص على استبطان ذات الأنثى:

إن الشخصية الأنثوية التي حرصت البشر على استبطانها شخصية مرهفة إلى حدّ كبير، رغم سهولة قيادها، وقد اهتمت البشر في التوغل بعيداً في نفسية شخوصها الأنثوية وضربت صفحاً عن شخوصها الذكورية، واهتمت بالتقاط دقائق رهافتهن وعمق أحاسيسهن التي يقابلها الرجل بجبروت وطغيان، تقول بطلة قصة «قماش»: «**منذ كنت صغيرة... وأنا أحب الشعر... وقلبي يدق كلما قرأت قصيدة حب... وبكيت حين جُنّ قيس وزُفت ليلى لابن القبيلة الأخرى... كنت أسبح في الشعر... وأرتشف الحلم في المساء ونحن ننام على سطح البيت... يصير المساء صفحة زرقاء كلون البحر... والقمر كرسي ومصباح و»محمود درويش» صفحة في الديوان الكبير يغنّي لريتّا**» (البشر، ١٩٩٤: ١١٥)، ولا تمثل هذه الفتاة واسمها قماش حالة فردية بل حالة تنطبق على إناث كثيرات توزعن على قصص البشر، إنها تحاول التقاط رعشات الحياة الإنسانية الدافئة لهن، لتؤكد إنهن يصدرن دون عُقد.

أما بطلة قصة «الشبه» التي تذعن دون اعتراض على نبأ تزويجها لشاب اسمه سعود دون أن تراه، ومع أن قبولها هذا فيه إشكالية، إلا أنها تستبدل بالنقاش والممانعة والتمرد، خيالات خصبة لتخيل فتى أحلامها الجديد «**حين قال أخوها فهد إن سعوداً كان طالباً معه في الثانوية لم تستطع أن تتخيل إلا أن سعوداً يشبه فهد، ثيابه نظيفة وشاربه كثيف... وحين قال لها إنه شاب طيب وثري، صارت تراه شبيهاً بأبيه الثري وله لحية قصيرة، وله صوت مليء بالحنان... وحين ركض أخوها الصغير «عزوز» وقال لها: سعود أعطاني ريالاً ابتسمت بخجل، وراحت تتخيل أن لسعود غمازتين تغمزان على وجنتيه كلما غرق في الضحك...**» (البشر، ١٩٩٤: ٦٧)، وتستمر حالة التخيّل بطفولة ممتدة لبطلة القصة دون اعتراض فقد أجّلت فضولها إلى يوم الزواج. ومثل هذه الخيالات التي تستبطن ذات الشخصية لتكشف أناقة إنسانية ترفل بها هذه الشخصيات، وفي بعض المواقف المأزومة مع الرجل تتحول عين الأنثى إلى راصد مرهف مؤوّل يصف الآخر دون أن يتعدى عليه، فبطلة قصة «اللعبة» محرم عليها الرد على الهاتف تقول: «**رنين الهاتف يكسر الصمت... ارتجفت أصابعي، يدي تنوي الردّ على هذا (المحرّم)... حين يكون هو بالبيت فإن الرد على الهاتف جُرم تقترفه يدي إن هي حاولت... عينا زوجي تتجهان نحو الهاتف، يلتقط رنينه... يده طويلة، طويلة جداً تقبض على جسد السمّاعة**» (البشر، ١٩٩٤: ١١)، وتأتي هذه التراكيب الإيحائية الدقيقة في وصفها من خلال تيار وعيها تجاه حصار زوجها، لتكشف ما يجول بخاطرها تجاه هذه الممارسات، وقد حققت طريقة استبطان الشخصيات الأنثوية لإعطائها المجال ورقياً لكشف مكنونها والتصريح عن ذاتها، فالكتابة الذكورية لا تستطيع تلمّس هموم الأنثى بهذه الطريقة الكاشفة، مما يدلّ على أنّ الذات الأنثوية لا تكشفها إلا ذات أنثوية تضاهيها في الهمّ والتطلع.

٢ ــ٢ ــ٢ الأنثى محور القصة:

وقد تقصدّت البشر في جميع قصصها القصيرة أن تجعل محور القصة أنثى، أكانت مسنّة أم شابة أم طفلة، وهو فعل يناقض حضور الذكورة في المجتمع، وهذا انحياز مبرر لأن هدف الكتابة لدى البشر هدف موجّه نحو الانتصار لقضايا النسوية في مجتمع قال كلمته النهائية، وقد تعددت نمذجات الأنثى في قصصها، وجاء على رأسها هموم المرأة المتزوجة في قصص من قبيل: «اللعبة، القوس، كاميرة الفيديو، الشين، ذات خميس، مساء الأربعاء، الذيب، البيجر، البئر، المطوّع»، وفي جميعها تتعرض الزوجة لصنوف من العنت مع أزواجهن بدءاً من السلبية مروراً بالخيانة وانتهاءً بالقتل، وقد أبانت الدراسة عن هذه الممارسات الذكورية في المبحث الأول. كما ركّزت البشر على جعل شخصيات أنثوية أخرى مهمّشة في المجتمع شخصيات محورية في قصصهن، ومثال ذلك «جهير» بطلة قصة الشاعرة فتاة مهمّشة لم تتزوج بعد ولا تفكّر بذلك تعيش حالة وجدانية حالمة في شعر أحد الشعراء، تخدم أهلها وإخوتها دون اعتراض كحالة كثير من الفتيات اللواتي ينتظرن في بيوت أهلهن، وعندما تبرز شخصيتها محوراً في قصة يتضاعف الاهتمام بها.

وتلاقيها أيضاً شخصية «سلمى»، في قصة «حبة هال»، التي تزوجها «محسن» بفنجان قهوة بالهيل عشق رائحته في مجلس والدها، وأحس أنه تسرّع في طلبه، إلا أن هذه البدوية التي تشبه حبة الهيل تتحول من شخصية منسية إلى أساس في حياة «محسن». إن تسليط الضوء على المهمّش من النساء، والنساء اللواتي يعانين هو شكل من أشكال إبراز ذواتهن التي أهملت على مرّ عصور الأدب الذكوري، مما جعل أدب البشر من الأدب الملتزم بقضايا النسوية.

٢ ــ٢ ــ٣ التحيّز للمرأة في قضاياها:

وقد شكّلت هذه الظاهرة نقطة بارزة في خطاب البشر القصصي، فانتصرت لشخصياتها النسائية المظلومة بذكر حيثيات القصص بطريقة تجرّ القارئ إلى دائرة التعاطف معهن. كما أبرزتهن عارفات بممارسات الذكورة الخاطئة وليس نماذج غافلة، وقد تجلى ذلك في مشاكل بطلات قصص: «القوس، مساء الأربعاء، الشين، البيجر» التي تحكي قصص خيانة واضحة لأزواجهن، وهن يعلمن ويثابرن من أجل حماية بيوتهن ضد هذا الخطر الذي يتهددهن.

٢ ــ٢ ــ٤ حماية الذاكرة واسترجاعها:

ومن الملامح البارزة في صناعة الذات الأنثوية حماية ذاكرتهن، خاصة إذا ارتبط الأمر بمآسيهن الشخصية، وحماية الذاكرة للأنثى المهمشة يكون باسترجاعها وجعلها محور الحديث، فعبور الشخصية وانتهاؤها لا يعني نسيان ذاكرتها. وقد تجلّى ذلك في قصة «البئر» مع بطلتها «رفعة» التي تضاربت الأقوال في خبر موتها، أكان بفعل مسّ أصابها أم أن زوجها شك في تصرفها فأقدم على قتلها سرّاً خوفاً من الفضيحة، وسارد القصة يذهب إلى ماضيها ويبرزه ويكشف نقاء هذه الشخصية ومرحها وبياضها الداخلي ليصنع لها ذاتاً تنوب عن بوحها المباشر، ومثل هذا الاستحضار لذوات الشخوص تكرر في قصة «المطوّع» وبطلتها «منيرة» التي تدخل في حالة نفسية بعد انفصالها عن زوجها الذي يكبرها عشرين سنة وحرمانها من أبنائها، فقد لاقت عنتاً من زوجها الذي يجاهر بخيانتها ومعاقرة الخمر وضربها، فخلّدت القصة ذاكرتها المؤلمة وثبتتها لنتساءل عن أي ذنب أقدمت عليه.

٢ ــ٢ ــ٥ ارتباطها بوسائل الإنتاج:

إن خطوة مهمّة من خطوات تحرّر المرأة في المجتمع المحافظ هو قدرتها على الإنتاج ورفع فاعليتها الاقتصادية حتى لا تبقى رهناً لأعطيات الزوج أو الأب، إلا أن شخصية المرأة العاملة لم تحضر كثيراً في قصص البِشر إلا من بُعد، كبطلة قصة «الجسر» مثلاً طبيبة نسائية في مستشفى وتعاني حصار الذكورة لها ومراقبتها لها في حلها وترحالها. وبطلة «المكنسة السحرية» التي تعمل براتب زهيد مندوبة مبيعات وتتعرض لتحرشات من أحد الأثرياء فتنصاع لرغباته، وشخصيات نسائية ثانوية في قصة «البنات اللواتي لا يرغبن الزواج» اللواتي آثرن الوظيفة على الزواج، وهذه الشخصيات لا تشكّل سوى إشارات عابرة على نمط من الاستقلال الذاتي قد يتحقق مع توجه المرأة إلى وسائل الإنتاج. وإن كان ذلك يشكل نمطاً من «النزاع المستمر بين النضال للحصول على حريتها المادية، وبين دوافع الإغراء التي تدعوها للتخلي عن هذه الطريق الصعبة والاستسلام إلى مصيرها كامرأة» (دي بفوار، ١٩٤٩: ٣١٨)، ولكن تبقى ذات الأنثى في الكتابة السردية النسوية صورة لا تحسن رسمها، إلا أنّ الكاتبة الأنثى التي تنجح إلى حدّ بعيد في رسم جوانب حياة المرأة وكشف ذاكرتها وتخليد مشاعرها وبناء ذات حقيقية لها. ولا شك أن الكاتبة نجحت في إخفاء ذاتها خلف شخوصها الأنثوية.

٢ ــ٣ تعرية الذكورة وتهميشها:

وهذه ثالثة الأثافي في نقض خطاب الذكورة ورفض تمثيلاتها المقيتة، والبشر في ذلك أمام مفترق طرق فهي إما أن تسترضي السلطة الذكورية بتبعيتها أو أن تظهر رفضها لتبعية النساء وغضبها، إذ عليها كما قال إيليوت (بيطار، ٢٠٠٨) في مقالته «التقليد والموهبة الفردية» حتى يكون الفنان أكثر كمالاً عليه أن ينفصل في داخله الإنسان الذي يعاني والعقل الذي يخلق.

ومن الوسائل التي لجأت إليها بدرية البشر لتحقيق ذلك تعرية السلطة الذكورية وفضح ممارساتها ومقاومة النمط والأنساق الثقافية التي تعزّز من حضورها على حساب الأنثى، وذلك بقرن معاناة الأنثى بفجور الرجل وهمجيته تجاهها، فتغدو الأنثى بسببه معذّبة مضطهدة ومغرّبة عن واقعه، فلا بد من تعرية المسكوت عنه وفضح ممارسات الخيانة والسلبية والعنف بأشكاله واستغلال المرأة واتخاذها متاعاً أو محطة عبور، وهذا قار في الموروث الذهني للمجتمع وعلى الكاتبة أن ترفضه وتعرّيه فتسير عكس تيار النسق الثقافي مع ما يخلفه ذلك من معاناة ورفض، فلماذا لا يجتمع الرجل والمرأة في المتن؟ لماذا تحتل المرأة الهامش دائماً في ذهنية الرجل؟ وقد استدعت بطلات القصص لدى البشر المكبوت والهامشي، ووضع أساس في القصة وقدمن ممارسات لا يمكن أن تكون عابرة وإن تراكمت عبر السنين، فإن كانت ذهنية المجتمع تبررها فإن الذهنية النسوية ترفض هذا التبرير وتخطئه وتدعو لتصويبه.

لقد نجحت الكاتبة في قصصها في اغتيال رمزي لحضور الرجل وكشف ممارساته في عيون ضحاياه، فلا صوت يعلو فوق صوت الأنثى فيها. بعد أن ظهرت واعية بدورها وبقضيتها مقابل جلادها.

ومن الوسائل التي أسهمت بفاعلية في تعرية الذكورة وتهميشها تغييب صوت الرجل في هذه القصص، فمعظم القصص رُويت بضمير الأنثى المتكلمة، أما صوت الرجل

فكان خافتاً مهزوماً ساذجاً لا يفكر إلا في رغباته، وقد أضربت ساردات قصص البشر عن الغوص في نفسية الرجل وكشف بواطنها فبقيت سطحية الحضور أفعالها تدل عليها. فكما استلب الرجل المرأة تستلب قصص البشر شخصية الرجل سردياً، وتتفرغ لوصف مشاعر شخصياتها الأنثوية، وتتعمق بدواخلهن وتبرر تصرفاتهن وكأن القصة برمتها منبر لهن.

لقد قاد ذلك إلى قتل السلطة الأبوية رمزياً بتعريتها وتفريغها من مضمونها المحصّن، وقتل الأب رمزياً شكل من أشكال تحجيم سيطرته والحدّ من تمثيلاته والتقليل من جبروته بعد ثبات خيانته واحتقاره المسبق للأنثى، وهذا التهميش هو بمنزلة ردّ فعل من الكاتبة على مشاهداتها الاجتماعية للقتل اليومي للأنثى ومصادرة مكتسباتها الشرعية والإنسانية.

إلا أن نموذج المرأة المثقفة المتمردة الناضجة كان لدى البشر نموذجاً عصيّاً على الطرح، لأنه يشكل مرحلة متقدمة لم تنضج بعد في تجربة البشر القصصية، فهي تعاني بوصفها مثقفة من سلطة مجتمعها الأبوي في كثير من نشاطاتها.

٣ – ملامح السرد النسوي:

لن يختص هذا المبحث في جمع طاقات السرد المتوقعة ولن يكشف عن أنظمته المتكاملة، بل سيسعى إلى البحث عن ملامح سردية خصّصت سرد الأنثى جعلت منه بناء تلفظياً يمتلك القدرة على محاكاة الواقع بتقنيات ورؤى سردية تتواشج وتتكامل مع الطرح الذهني لقصص بدرية البشر. ومع أن الدراسة لم ترصد أي أسلوب تجريبي للتعامل مع سرد القصص القصيرة أو حداثة في البناء إلا أن هناك ملامح سردية خصّصت سرد الأنثى عامة عن سرد الرجل، ومنها:

٣ –١ الوقوف عند المسكوت عنه في الحياة اليومية ودقائقها بروح أنثوية:

لقد جاءت أحداث القصص برؤية أنثوية خالصة تتكامل مع خطابها النسوي العام، فدخلت بين شقوق الحياة اليومية لبطلاتها وتوقفت عند مفاصل دقيقة لم تفلح القصة الذكورية في النفاذ إليها، متخذة من ذات البطلة الأنثى مركزاً لرؤية العالم أجمع، فتوقفت عند معاناة الأنثى (الزوجة) حيال سلبية الرجل (الزوج)، وعن ردة فعل الأنثى حيال خيانات الزوج المتكررة، وعن بيع الإناث في سن مبكرة لذكور آخرين دون استشارتهن بداعي الزواج. وبرزت سلطة الأخ على أخته منذ الصغر، وأنّبت الأم ابنتها إن خرقت شرطاً سلطوياً، كما برز صبر الأنثى وصمتها حيال سلبها حقوقها، وبرز تخبط الأنثى وازدواجيتها حيال المفاضلة بين التعليم والزواج. وتوقف الزمن اليومي بضبط الساعة على موعد قدوم الزوج. كل ما سبق يمثل تفاصيل يومية هامشية في نظر الرجل الذي تشغله العموميات، ولكنها تفاصيل تشكّل خصوصيات واهتمامات جمّة لدى الأنثى المستغرقة في دقائق حياتها.

وقد استدعى الوقوف عند هذه التفاصيل التركيز على الرؤية الجوانية للشخصيات من خلال التأملات التي تحمل آراءً محرّماً على الأنثى البوح بها، وربما مونولوجات متتابعة تعلن غياب الشريك الحقيقي لتحويلها إلى حوارات معلنة، فخرجت هذه التأملات فيضاً وجدانياً عفوياً شاكياً ضيق الحال. ومثال ذلك بطلة قصة «مساء الأربعاء» التي تعاني تكراراً مزمناً ليومياتها المملة، وإهمالاً من زوجها الذي يرجع مخموراً كل ليلة فتدخل في حالة من التأمل النازف بالقهر والتساؤل وهي من تزوجته عن حب: «**لماذا لا تحب هذا الحب؟ هل لأنه يسألها كل ليلة هل تحبّه؟ صار سؤالاً ممجوجاً وتافهاً مثل قامته القصيرة. هو لا يسألها ذلك السؤال إلا حين تتخثر كلماته ويشرق بالبكاء فيأتي هذا الحب أبله وشقياً وحزيناً؟**» (البشر، ١٩٩٤: ٨١). ثم بأي تفاصيل ستعبّئ يوم الأربعاء الذي يعلن بداية إجازة الأسبوع: «**نظرت للساعة... لماذا يطول مساء الأربعاء... هل لأن لا أحد ينتظره؟ دروس الأطفال المؤجلة... عشاء مفلوث الوقت... ورجل لا يعبأ بأي ساعة يعود... لذا فإن المساء يطول حين تغسل صحون العجين**» (البشر، ١٩٩٤: ٨٣). في مثل هذه المساحات السردية القائمة على التأمل اليومي والفراغ المرهق تتشكل ذات الأنثى المرهفة المغرمة بالتفاصيل، وفي المساحات نفسها يستطيع الرجل في المقابل أن يشعل حروباً وينهيها، إن فن التفاصيل هو فن الأنثى بامتياز فرض عليها لا لأنها لا تجيد إلا التفاصيل، بل لأن الأنساق الثقافية الماكرة فرضته عليها، فالمرأة حياتها بين الجدران المغلقة والرجل يحيا في فضاء ممتد.

وإن حالة التأمل والعفوية والوجدان المتدفق يقودها إلى توظيف الحلم، فهو ملاذ للخروج من الانغلاق، ومثال ذلك بطلة قصة «الشاعرة» وهي فتاة مهمّشة في منزلها يقتصر حضورها على خدمة إخوتها، إلا أنها تعشق شعر أحد الشعراء وصورته وتتعلق بهذا العشق، وتنسج حوله أحلاماً تخفف عنها جبروت الحياة اليومية القاسية المليئة بالانتظار والتفاصيل الاعتيادية: «**وهي تتمدد على سطح منزلها تحدق في قطيفة السماء المرصعة بفصوص من فضة وتحلم. أصبح وجهه بديلاً للقمر، وملامحه ضياء**

ليلها المستتر، أورقت في ذاكرتها كل قصائده كما يورق الزهر الأبيض...» (البشر، ٢٠٠٤: ٤٧-٤٨). نعم في مثل ذلك تتركز حياة الأنثى، في هذه الشقوق الصغيرة التي تتأبى على السارد المذكر تتبعها والتي تكسب سرد الأنثى خصوصية.

٣ ــ٢ سيطرة السارد المؤنث:

شهدت قصص بدرية البشر توظيفاً مزمنا للسارد المتكلم المؤنث المشارك في الحدث الذي يعدّ امتداداً لذات المحكي، أو السارد كلي العلم المتعاطف مع حالة الأنثى الراصد لحيثياتها المرجوة، فتأتي الأحداث منسوجة من منظورها الجواني الذي يقود القارئ إلى أفقها الأنثوي الخاص، مع تهميش للزمن. وهذا يقود طردياً إلى تهميش الفعل السردي للذكر، إذ يغدو بعيداً عن صلاحياته المطلقة فهو المروي عنه، ويبقى خارجياً بوصف مادي فقط، والدور للأنثى لتروي تفاصيلها المضطهدة، وهي المهيمنة على السرد القادرة على تأنيثه في واقع مذكر، وأبرز علامات هذا التأنيث غزارة ضمير (الأنا) فهو الضامن لمواءمة بين الهوية والكتابة. وفي قصة «الجسر» كان ضمير الأنثى المتكلمة عاملاً مهماً في اختراق تراكم الذكور في حياة الطبيبة بدءاً من باب منزلها إلى المستشفى: «**الطريق إلى المستشفى بعيد... وعن جانبيه أسياج حديدية ومساحات ينبت فيها الرمل الأصفر وغبار ثائر وساخن. قبل أن ننعطف تحت الجسر كان هناك رجال متسخي الثياب زرق الوجوه، يفتحون مقدمات سياراتهم (البيك أب) ويتوسدون التراب... عند بوابة المستشفى الكبيرة وضعت الغطاء على وجهي عيناي تظهران خلف النقاب الأسود... ربطته بعناية وأنا أفكر بنظرات السائق التي ترصدني عبر مرآة السيارة... أمام مكتبي أدخلت يدي في جيبي أبحث عن المفتاح. على الأرض كانت امرأة كبيرة، تلفها عباءة كبيرة، وتفرك بمرارة في حين أعين الرجال تتناوب في تفحصنا كل شيء كان مبعثراً**» (الشنطي، ١٩٩٧: ٤٥٦-٤٥٧)، ومثل هذا التراكم من القيود والرجال لا يمكن اختراقه إلا بضمير المتكلم الذي يكفل لها خطاً ذهنياً متصلاً لا ينقطع، أي جسراً بين نقاط البوح المحرّم.

٣ ــ٣ النهايات المعلّقة:

تركّزت نهايات قصص البِشر عند نهايات معلقة متعددة الاحتمالات، وهو شكل من أشكال النهايات المفتوحة، إلا أنه يكون أكثرها حافزاً للقارئ على اختلاف جنسه. كما أن هذا الشكل من النهايات ينذر باستمرار الإشكالية وتفاقمها، من هنا تتناسب هذه الخواتيم مع الرسالة الذهنية النسوية في التعاطي مع الأحداث المضادة للسلطة الذكورية، إذ لا بد من تأنيث نهايات القصص أيضاً.

فعلى سبيل المثال تختتم الساردة المتكلمة الأنثى أحداث قصة «الشين» على اتصالها برقم هاتف انتابها الشك بخصوصه وبأنه يخبئ سرّ زوجها، ويصدق حدسها فبعد محاولات عديدة من الاتصال بهذا الرقم يجيب الطرف الآخر ويكون زوجها وحوله ما حوله من الصخب وضحكات النساء ورائحة الفجور. وفي قصة «كاميرة الفيديو» تتوقف الأحداث عند نقطة كارثية عندما يكتشف الرجل بأن فيلم الفيديو الذي صور فيه علاقته الجنسية بزوجته قد أعيد بالخطأ إلى محل تأجير أفلام الفيديو. وتنتهي قصة «القوس» عندما تكتشف الزوجة بأن زوجها يخبئ صورة صديقتها علياء في سيارته وهي لم تشك للحظة بأن زوجها على علاقة بأقرب صديقاتها، ومثل ذلك كثير. ومثل هذه النهايات لم تقفل بضمير الأنثى الساردة بل جعلتنا أمام خيارين؛ الأول تمرد الأنثى ورفضها للظلم واختيار طريق الانفصال. والثاني الرضوخ، وهنا يلزم نص بدرية البشر القارئة بالوقوف أمام مسؤولياتها وفي تحديد مصيرها أمام هذا الفعل الذكوري المارق، بل إن سبب تعليق النهاية بهذا الشكل ردّ على النهايات الذكورية الحاسمة التي لا تقبل التعليق.

٣ ــ٤ شعرية السرد:

يرى جاكبسون أن الأدب لا يكون أدباً إلا عندما يحقق أدبيته بالاعتماد على المقومات الشكلية وليس الدلالية، بحشد الوظائف الشعرية أو الجمالية؛ لأنها بيت القصيد وغاية من غايات التواصل في اللغة الأدبية. والخطاب الأدبي خطاب لغوي تواصلي تهيمن فيه الوظيفة الشعرية دون أن تغيب الوظيفة التوصيلية، وهذه الهيمنة لا تعني عند جاكبسون إهمال باقي الوظائف أثناء الدرس والتحليل، إن هيمنة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية لا تطمس الإحالة وإنما تجعلها غامضة (جاكبسون، ١٩٨٨: ٥١).

والشعرية خصيصة سردية حفل بها خطاب البِشر القصصي، فقد روت أحداث القصة وتأملات بطلاتها بكثير من الشاعرية الدقيقة التي تمزج الوصف بالحالة الشعورية للموقف، والتي تؤكد قدرة السرد الأنثوي على مجاراة سرد الذكور في خضم الدفاع عن قضيتها الجوهرية مع تجنب للغة الشبقية المثيرة. ومثال ذلك مشهد من البوح الأنثوي لبطلة قصة «قماش» التي تحلم بالاقتران بإنسان شاعري متفتح الذهن يخفف عنها من قيود المجتمع الزائدة: «**حين دخلت الجامعة صار ماهر طرفة الأحاديث الغرامية بين صديقاتي... لكن عينيّ لم تكفّا عن ترقب الوجوه**

الشمالية التي تهبّ من أماسي القراءة وأخبار الأدباء. وفي صباح شارد نحو حلم الشمال كانت الرياض تستقبل ضيوف مهرجانها الشعبي الذي تقيمه كل عام... عيناي تخفقان كلما لمحت أحدهم... هذا قرأته... وهذا حلمت به... وهذا حفظت قصائده... بنات عمي قلن بعد كل هذا سأتزوج من بدوي وسأحلب ناقته عقاباً لي على بطري، أما صديقتي جواهر فقد قالت إن هذه الأحلام هي ملح الليالي التي تهجم علينا بلا قمر» (البشر، ١٩٩٤: ١١٨)، والشاهد السابق لا يعني بالضرورة تزييناً لغوياً بقدر ما هو بوح عالي المشاعر، وكشف عن ملل في نفس البطلة من اعتياد النموذج وفرضه على عقلية الفتاة التي تحلم بالارتباط بمثقف يأتيها من الشمال يشبه ابن الجيران القديم (ماهر) الذي كان يشكل نافذة سرية للحوار أثناء الطفولة على أسطح المنازل المتلاصقة، وهي نافذة وجهت ذهنها نحو الشمال وبيروت، ورفعت من سقف حريتها المأمول وتحررها نحو الفعل الثقافي المتزن الذي يفجر الطاقات والمواهب، وتنبت هذه الفكرة في ذهنها وتكبر حتى بعد أن سافر ماهر لإكمال دراسته في الشمال وبقيت الذكريات تزهر بلغة الأشجار.

وتتعدد خصائص السرد الأنثوي وتمتد بأشكال أخرى مشكلة تياراً مثيراً لبحث مستقل، فالسرد الأنثوي على سبيل المثال يهتم بطرح الأسئلة المحورية، ويسمح بنقد الذات، ويعلي من شأن قاموس الجسد ومعاناته، ويفيد من السرد الحكائي الشعبي، ويمزج بين أحداث القصة وسيرة كاتبتها، ويعشق رواية التجارب، ويوثق العلاقة بين الشخصيات والمؤلفة، ويميل إلى استدعاء الطفولة، ويبتعد بقدر عن محاولات التجريب في الشكل، وكل ذلك يشكل انعكاساً تكاملياً مع الرؤية الذهنية لقضية الكاتبة النابعة من فكرة النقد النسوي للمجتمع.

الخاتمة

وبعد، ووفق المنطلقات المنهجية لهذه الدراسة والمتخذة من النقد النسوي رؤية لدراسة الخطاب القصصي لبدرية البشر فقد خلصت الدراسة إلى ما يلي:

أظهر خطابها تفوقاً في استبطان عالم المرأة الداخلي مقابل ذكورية شدّت إليها خيوط قصصها ونماذجها البشرية والممارسات الظاهرة والباطنة إلى هذه الرؤية القائمة على ضرورة إنتاج معنى أنثوي حقيقي للأنوثة لا يهدف إلى تقويض الذكورة تماماً، بل فرض حالة من التوازن العملي للحياة قوامه إعادة البناء وليس الهدم.

قدّمت فن القصة القصيرة بوصفه شكلاً أدبياً قادراً على مناقشة الظواهر الاجتماعية ومؤازرة بحوث علمي الاجتماع والنفس في هذا الميدان، فجاءت قصصها انعكاساً للواقع ومثيرة للظواهر ورفعاً لستار الكبت التاريخي والاجتماعي الواقع على المرأة، متخذة من همومها رؤية أيديولوجية تحكم خطابها التاريخي القصصي وتملأ قاموسها اللغوي، ولكن ضمن توازن بين عالمها الأنثوي بوصفها كاتبة وفنها القصصي المؤطر بالصدق.

حجزت مساحة واسعة في قصصها لتقصي تمثيلات الذكورة المسيطرة على المجتمع فكشفت سلبية الرجل حيال الأنثى وتجاهله لكيانها، وأبانت قدرته الفائقة على تهميش المرأة وتحديد مكانتها في نظره، وأظهرت طوق التبعية المحيط بعنق المرأة، وسلبها القدرة على اتخاذ القرار، مبرزة تناقضات الرجل وميله للخيانة كونه يمتلك حصانة اجتماعية، مما منحه حق العنف لفظياً ونفسياً وجسدياً فأثبت تفوقه عليها وأكد نمطية تفكيرها.

سعت الكاتبة لتأسيس خطاب مضاد يسعفها على نقض تمثيلات الذكورة السابقة، فاتخذت من الكتابة وسيلة أنثوية تجابه بها فعل الكتابة الذكورية التي احترفت إحلال أنساق ثقافية مؤطرة لفعل المرأة وسلوكها ومروجة لفكرة التفوق الذكوري. كما سعت لبناء ذات أنثوية حقيقية تتمرد على تلك الذات المزيّفة التي رسمها الرجل في كتاباته وسلوكياته، ورفعت الكثير من شخصياتها من مستوى الهامش اليومي إلى المتن الحكائي. فضلاً عن تقصدها تعرية خطاب الذكورة وكشف تناقضاتها وتهميشه سردياً.

تقيّدت بدرية البشر في خطابها بملامح أنثوية للسرد تعينها على كشف تمثيلات الذكورة وتأسيس خطابها المضاد من خلال: التركيز على ثغرات الحياة اليومية وشقوقها وكشف المسكوت عنه، والسماح لشخوصها بالبوح والتداعي لإظهار التفاصيل التي تعجز كتابات الرجل عن إبرازها. كما وظفت ساردة أنثى تروي بضمير الـ (أنا) أو الـ (هي) لتكون امتداداً لذات المحكي المشارك في الحدث، كما تركت نهاياتها معلّقة تحفّز القارئ للتأمل في تناقضات الواقع، ولم تتنازل في ذلك عن اللغة الشعرية وقاموس الجسد الذي يظهر المعاناة وقهر الأنثى، بعيداً عن اللغة الشبقية.

ويحسب لبدرية البشر انشغالها بقضيتها المركزية وطرح مشروعها الذهني، دون الانشغال بمحاولات التجريب. كما نجحت في إخفاء ذاتها وراء ذوات شخصياتها الأنثوية، محدثة تآلفاً بين الأفكار، موظفة أحياناً لطاقات السرد الحكائي الذي يمتح من القصص الشعبية للمكان الذي لطالما عزّزت تجذرها به.

الهوامش

١- كاتبة وقاصة وروائية سعودية ولدت في الرياض، المملكة العربية السعودية. ولديها دكتوراه في فلسفة الآداب/ علم اجتماع تخرجت في الجامعة الأميركية في بيروت، وكانت أطروحتها للدكتوراه بعنوان « العولمة في مجتمعات الخليج العربي دراسة مقارنة بين دبي الرياض «. عملت كاتبه أسبوعيه بمجلة اليمامه السعوديه ١٩٩٧-١٩٩٩، ومن ثم كتبت زاوية شبه يومية في جريدة الرياض من عام ١٩٩٩ حتى عام ٢٠٠٤, وعملت أيضا كاتبه شبه يومية في جريدة الشرق الأوسط ٢٠٠٤-٢٠٠٥. والآن تكتب عموداً شبه يومي في جريدة الحياة السعودية. ومن أعمالها القصصية « نهاية اللعبة «١٩٩٢، و»مساء الأربعاء» ١٩٩٤، و «حبة هال» ٢٠٠٤. أما رواياتها فهي «هند والعسكر» ٢٠٠٦، و «الأرجوحة» ٢٠١٠.

٢- فرجينيا وولف، غرفة تخص المرء وحده (١٩٢٩)، ترجمة: سمية رمضان، المجلس الأعلى للترجمة، القاهرة، ١٩٩٩.(اديلين فيرجينيا وولف Virginia Woolf 1882-1941)) أديبة إنجليزية، اشتهرت برواياتها التي تمتاز بإيقاظ الضمير الإنساني, ومنها :السيدة دالواي والأمواج وتعد واحدة من أهم الرموز الأدبية المحدثة في القرن العشرين. تزوجت ١٩١٢ من ليونارد وولف، الناقد والكاتب الاقتصادي، وهي تعد من كتاب القصة التأثيريين. كانت روايتها الأولى ذات طابع تقليدي مثل رواية» الليل والنهار«١٩١٩، واتخذت فيما بعد المنهج المعروف بمجرى الوعي أو تيار الشعور، كما في «غرفة يعقوب» ١٩٢٢، و«السيدة دالواي» ١٩٢٥، و«إلى المنارة» ١٩٢٧، و»الأمواج» ١٩٣١. ولها روايات أخرى ذات طابع تعبيري، منها رواية «أورلاندو» ١٩٢٨ و«الأعوام» ١٩٣٧، و«بين الفصول» ١٩٤١. اشتغلت بالنقد، ومن كتبها النقدية «القارئ العادي» ١٩٢٥، و«موت الفراشة ومقالات أخرى» ١٩٤٣. كتبت ترجمة لحياة «روجر فراي» ١٩٤٠، وكتبت القصة القصيرة، وظهرت لها مجموعة بعنوان الاثنين أو الثلاثاء ١٩٢١ انتحرت غرقاً مخافة أن يصيبها انهيار عقلي).

٣- سيمون دي بفوار: الجنس الآخر (١٩٤٩). سيمون-إرنستين، لوسي ماري برتراند دي بوفوار، (تدعى سيمون دي بوفوار (Simon de Beauvoir (1908-1986 كاتبة ومفكرة فرنسية، وفيلسوفة وجودية، وناشطة سياسية، ونسوية إضافة إلى أنها منظرة اجتماعية. ورغم أنها لا ترى في نفسها فيلسوفا فإن لها تأثيراً ملحوظاً في النسوية والوجودية النسوية . كتبت دي بوفوار العديد من الروايات والمقالات والسير الذاتية ودراسات حول الفلسفة والسياسة وأيضاً عن القضايا الاجتماعية. اشتهرت سيمون دي بوفوار برواياتها التي من ضمنها «المدعوة» و»المثقفون» كما اشتهرت كذلك بكتابها» الجنس الآخر» ١٩٤٩، وهو تحليل مفصّل حول اضطهاد المرأة وبمثابة نص تأسيسي للنسوية المعاصرة).

٤- فكرة الحوارية فكرة أطلقها ميخائيل باختين في كتابه «المبدأ الحواري»، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦. (والحوارية في مفهوم باختين تحدد الوعي الإنساني ووعي الفرد بذاته. فالفرد لا يعي ذاته إلا في عيون الآخرين، ومن خلال تشابهه أو اختلافه عمن هم في محيطه. ويؤكد باختين هذه العلاقة بقوله: «أنا أكون من أنا فقط عندما أكشف نفسي للآخر،... وهنا يتضح بأن الخبرة مهما كانت داخلية تتكون على حدود علاقتي بالآخر، وهي هنا تقابل خبرة الآخر، ولذلك فجوهرها يتشكل من علاقتها بالآخر... كينونة الفرد نفسها (خارجية كانت أم داخلية) تتشكل من تواصله مع الآخر، ولذلك يكون الوجود نفسه تواصلياً. ويكون وجوداً مع الآخر»).

٥- تعدّ فكرة البطركية تعبيراً قانونياً عن وضعية أو تنظيم اجتماعي تميّز به المجتمع الروماني، واستمرّ هذا التعبير القانوني حتى التشريعات الأوربية الخاص بالملكية والإرث والبنوة.

المراجع

إدريس، عبدالنور،٢٠٠٤، الكتابة النسائية: حفرية في الأنساق الدالة، الأنوثة/ الجسد/ الهوية، مطبعة سجلماسة، مكناس، المغرب، ط١.

إسماعيل، عزالدين، ٢٠٠٣، النقد الثقافي النسوي، مطابع المنارة، الجيزة.

البشر، بدرية،٢٠٠٤، حبة هال، مجموعة قصصية، دار الآداب، بيروت، ط١.

البشر، بدرية،١٩٩٤، مساء الأربعاء، مجموعة قصصية، دار الآداب، بيروت، ط١.

البيطار، هيفاء، ٢٠٠٨، » غرفة فرجينيا وولف... هل تخصها وحدها«، جريدة العرب القطرية، عدد ٢٠٠٨/٧/١٦.

الرويلي، ميجان والبازعي، ٢٠٠٢، سعد: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣.

الزهراني، معجب، ٢٠٠٧، تمثيلات الآخر العربي المسلم في بعض قصص عند ألبير كامو ونورنييه، مجلة نزوى، سلطنة عُمان، ع٥١، يوليو.

الشنطي، محمد صالح، ١٩٩٧، في الأدب السعودي، دار الأندلس، حائل، ط١.

الصائغ، وجدان، ٢٠٠٣، الأنثى ومرايا السرد في القصة السعودية، مجلة الرافد الثقافية، ع٧٠، جويليه، ص ٧٢.

الصائغ، وجدان، ٢٠٠٨، شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرواية الأنثوية، منشورات الاختلاف، ط١.

أوبرمان، سربل تونش، ٢٠١٢/٩/٢٤، النقد الأدبي النسوي، ترجمة: معين جعفر، الحوار المتمدن، عدد ٣٨٦٠، تاريخ الاسترجاع ٢٠١٤/١٢/١٠:
http://m.ahewar.org/s.asp?aid=325531&r=0&cid=0&u=&i=0&q

بايزيد، فطيمة الزهرة، ٢٠١٢، الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، الجزائر.

جاكبسون، رومان، ١٩٨٨، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب.

خمّاش، سلوى، ١٩٧٣، المرأة العربية والمجتمع التقليدي المتخلف، دار الحقيقة، بيروت.

دي بفوار، سيمون، الجنس الآخر، ١٩٤٩، ترجمة: لجنة من أساتذة الجامعات، ١٩٦٦، المكتبة الأهلية، بيروت، ط٤.

سلدن، رامان، ١٩٨٥، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، ١٩٩٨، دار قباء، القاهرة.

شرابي، هشام، ١٩٧٧، مقدمة لدراسة المجتمع العربي، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت.

شريم، عدنان، ٢٠٠٨، الأب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١.

عبيد، لينداً، ٢٠٠٧، تمثيلات الأب في الرواية النسوية العربية المعاصرة، فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، ط١.

غذامي، عبدالله، ١٩٩٦، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١.

قرانيا، محمد، ٢٠٠٤، الستائر المخملية: الملامح الأنثوية في الرواية السورية حتى عام ٢٠٠٠، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

معتصم، محمد،٢٠٠٤، المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١.

وولف، فرجينيا، ١٩٢٩، غرفة تخص المرء وحده، ترجمة: سمية رمضان، ١٩٩٩، المجلس الأعلى للترجمة، القاهرة.