الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الإخوة منتوري-قسنطينة-

كلية الآداب واللغات
قسم الأدب و اللغة العربية

دراسة السّرد في تجربة عبد الله إبراهيم النقدية

أطروحة مقدمة لنيـل درجة دكتوراه ل.م.د فـي الأدب العربي
تخصص: أدب حديث و معاصر

إعداد الطالبة:
هاجر حويشي

إشراف:
أ.د. الخامسة علاوي

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة-	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د. عبد السلام صحراوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الاخوة منتوري- قسنطينة	رئيسا
أ.د. الخامسة علاوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الاخوة منتوري- قسنطينة	مشرفا ومقررا
أ.د. عبد المالك بومنجل	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد لمين دباغين- سطيف	عضوا مناقشا
أ.د. رابح طبجون	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة-قسنطينة	عضوا مناقشا
أ.د. عمر زرفاوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي التبسي- تبسة	عضوا مناقشا
أ.د. الشريف حبيلة	أستاذ التعليم العالي	جامعة الاخوة منتوري- قسنطينة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2021/2020

مقدمة

يرتاد الدّرس السرديّ منطقة خصبة في النقد العربيّ الحديث، ومن الجهود النقديّة الّتي احتفت بهذا الحقل المعرفيّ الناقد العراقيّ عبد الله إبراهيم الّذي استغرق جلّ مشروعه النقديّ مواكبة صنعة السّرد، ومحاولة البحث والتّنقيب عن الخلفيّات الثقافيّة، والسّياقات الحاضنة للنّصوص السرديّة قديمها وحديثها، بغية إضفاء أبعادٍ أكثر عمقا وشموليّة يركن إليها التحليل النقديّ. إنّه وعلى امتداد رحلته الطويلة الّتي استغرقت ما يربو عن ربع قرن، يرافقه هاجس استنطاق الأصول والمرجعيّات المعرفيّة لاشتقاق الهياكل الّتي تؤطّر بنية المرويّات السرديّة، والمؤثّرات الخارجيّة الّتي تمارس سلطتها على الخطاب السرديّ في مختلف العصور، فانبثقت عن تجربته النقديّة رؤية ناجزة تبحث فيما وراء السرد، وتعنى بالفحص الإبستيمولوجي للنّتاج السرديّ العربيّ، وتمعن النّظر في علائقه الإشكاليّة بالأطر المرجعيّة، والمعطيات السوسيوثقافيّة، في ظروف منهجيّة تتوسّل بالنّصوص وصولاً إلى الحقائق الرمزيّة، يمتزج فيها الوصف بالتّحليل المعمّق، ويرتبط الاستنطاق بالتأويل تارة، وبالتّفكيك تارة أخرى، فهو يتطلّع بكلّ ما أوتي من رجاحة فكر إلى مساءلة النّصوص السرديّة، وتفسيرها، ومحاورتها ضمن الحقبة الطويلة الّتي مرّت بها.

وتكريساً لهذا المسعى، تبلورت هذه التجربة النقديّة، ونسجت خطوطها العريضة بعد سلسلة من الإصدارات الّتي تتقاطع في مراميها، وتشتبك في مقاصدها، وتحاول -بروح حداثية-رسم المسيرة المعقّدة للسرديّة العربيّة من ناحية الأصول والأنواع والبنيات، أو بالأحرى تقييم مسار تطوّر السرد العربي من الجاهلية إلى العصر الحديث، حيث يبحر عبد الله إبراهيم من خلال كتابه (**السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي**) في عوالم موغلة في القِدم لمساءلة السرد القديم في أصوله ومرجعياته، معرّجاً على ظاهرة إهمال التراث السرديّ، وعدم اعتراف الثقافة المتعالية به، إلّا في حدود ضيّقة، معتبراً أنّ المؤسسة الدينيّة تحوّلت إلى معيار للحكم عليه، فما وافقها أُستبقيَ، وما خالفها أُستُبعد، حيث تم إعدام كلّ ما اتّصل بالجاهلية من تقاليد، وطقوس، وأساطير، وأباطيل مفسدة، كما أنّ عدم تبني الإسلام للكتابة أدّى إلى ضياع مقدار معتبر من ذلك الموروث؛ ذلك أنّ الكتابة لم تحتف في تصوّر عبد الله إبراهيم إلّا بالمقدّس السائد. كما زوّد المكتبة العربيّة

بكتاب موسوعيّ عنوانه: (**عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين**)، لا تخفى أبعاده التوثيقية؛ ذلك أنّه يعبّر عن رؤية المسلمين الأوائل للعالم الغربيّ، حيث اقتطف عبد الله إبراهيم صفحات من كتابات رحّالة وجغرافيين شدّوا الرّحال إلى تلك الأقاصي البعيدة، ودوّنوا ما شدّهم في أسفارهم من مواقف تبدو غريبة ومدهشة بالنسبة لهم مقارنة مع ما ألفوه في بلدانهم من عادات، وتقاليد، وطقوس دينيّة، فآداب الارتحال في تصوّر عبد الله إبراهيم مكتنزة بالتجارب الإنسانيّة الحيّة، الّتي تروي عطش القارئ الشغوف بمعرفة الآخر/المختلف.

ثم يعود أدراجه إلى الحاضر من خلال كتابه (**السردية العربية الحديثة –تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة**)، لينخرط في نقد مصادرات الخطاب الاستعماري، وتحيّزاته، ومقولاته المتعالية، لاسيما ما تعلّق بموضوع نشأة السرديّات الحديثة، مشيرا إلى فكرة التّعالق الأكيد بين الموروث السرديّ التقليديّ والرواية، وعياً منه بأنّ البحث في الملابسات الثقافيّة، ومختلف تفاعلاتها لم يلق اهتماما جادًّا وموضوعيًّا، ولم يسلّط الضوء على مختلف المخاضات العسيرة والطويلة، الّتي توّجت بظهور هذا النمط السرديّ الجديد ألا وهو الرواية، حيث تتميّز هذه الأخيرة بقدرتها الفائقة على تمثيل المرجعيّات الثقافيّة، والنفسيّة، والاجتماعيّة، والتاريخيّة، إلى درجة يمكن التسليم فيها بأنّ عصرنا هو عصر الرواية بامتياز، لتتفوّق بذلك على الأنواع الأدبيّة المعاصرة لها من حيث إسهامها في صوغ الهويات الثقافيّة للأمم، وتشكيل التصوّرات العامة عن الشعوب، والحقب التاريخيّة، ونظراً لهذه الاعتبارات نشّط عبد الله إبراهيم سبل الاهتمام بأصول الرّواية عبر الاستعانة بمنهجيّة محكمة أفضت في نهاية المطاف إلى ملامسة العلاقات الخفيّة بين النصوص وسياقاتها الثقافيّة.

هذا، وقد وضع عبد الله إبراهيم ظاهرة السّرد النسويّ العربي –من الناحية الفنية والوظيفية– في سياق السرد العربيّ الحديث، حيث خصّها بمؤلف موسوم (**السّرد النسويّ –الثقافة الأبويّة، الهويّة الأنثويّة، والجسد**)، بسط فيه المقوّمات الأساسيّة التي مكّنت الأنثى من إعادة تشكيل العالم بالسّرد، وهو لا يفارقه في مقارباته النقديّة هاجس البحث في ملامح السّياق الثقافيّ الّذي حقّق الاعتبار للرواية النسويّة، الّتي اقتحمت عوالم إبداعيّة، وأسالت العديد من الأقلام النقديّة الفاحصة.

كما رصد مختلف السجالات الّتي خاضها الفكر النسويّ مع الفكر الأبويّ الذكوريّ، فالناقد لم ينكفئ عن تحليل وتأويل تلك السّرود المتشنّجة، والمتّقدة، والثّائرة في آنٍ، بغية كشف منطلقات الكتابة النسويّة وملامح التّجاوز والتفرّد فيها.

وفي كتابه (**التخيّل التاريخيّ –السّرد والإمبراطوريّة والتجربة الاستعماريّة**) يدعو عبد الله إبراهيم إلى استبدال مصطلح "الرواية التاريخيّة" بمصطلح "التخيّل التاريخيّ"، وعياً منه بأنّ المصطلح القديم لم يعد يستوعب طبيعة الكتابة السرديّة الجديدة الّتي تستلهم التاريخ وتستدعيه استدعاء رمزيًّا، كما أنّ المصطلح الجديد من شأنه أن يدفع بالكتابة التاريخيّة إلى تخطّي مشكلة الأنواع، ووظائفها، وحدودها، أما كتابه (**السّرد والاعتراف والهويّة**) فيثير موضوعاً إشكاليًّا يتعلّق بسرديّات الاعتراف، وموقع الأقليّات في السرد العربيّ الحديث، فأدب الاعتراف يرتبط بالهوية، إذ لا يمكن بأيّ حالٍ من الأحوال اجتثاث الكاتب من السياق الثقافيّ والاجتماعيّ الّذي يحتضنه؛ لأنّ كتاباته تقوم بتمثيله سرديًّا.

ويندرج هذا البحث الموسوم: **"دراسة السرد في تجربة عبد الله إبراهيم النقديّة"** في مجال الدّراسات الميتا–نقديّة الّتي تعنى بالفحص الإبستيمولوجيّ للنتاج النقديّ المعاصر، وتعاود النظر في أُطُرِه، ورؤاه، ومناهجه، حيث يتطلّع هذا الجهد إلى التعريف بهذا المشروع النقديّ، ومن ثم التوغّل في البنية العميقة لهذا الخطاب المختلف، متسائلين عن المنهج والمرجعيات، ومناقشين مختلف القضايا النقديّة التي تتناثر في صفحات الكتب التي ذكرناها آنفاً. ولا يراودنا شكّ بأنّ أطروحة عبد الله إبراهيم دشّنت مرحلة نقدية جديدة أسّست لفاعلية الاختلاف؛ ذلك أنّه فهم النص فهماً لم يشاركه فيه إلّا نفر قليل من المفكّرين والنقاد العرب، ومن هنا جاء تفرّده. ولعلّ الطّواف النقديّ حول هذه القيمة التي تستند إلى دينامية الاختلاف، يسمح بخروج الأدب إلى آفاق رحبة وفقاً لأسس نقديّة رصينة.

من هذا المنطلق، لم يكن اقترابنا من مشغل عبد الله إبراهيم النقديّ من قبيل المجازفة، بل اسند إلى أسباب ذاتيّة وأخرى موضوعيّة تتعلّق بـ:

– الرّغبة في الخروج من بوتقة الدراسات السرديّة النّمطيّة، والتعرّف على ما وراء السَّرديّات العربيّة من سياقات ثقافيّة.

– التعرّف على بعض ملامح تراثنا السرديّ الّذي عكس صورة الفكر في تلك العصور الغابرة.

– محاولة النّفاذ إلى أسرار ومرجعيّات السرديّات العربية الّتي تعمّقت في البحث والتنقيب عنها بحوث عبد الله إبراهيم.

– محاولة الكشف عن نواحي التنوّع في مشروع هذا الناقد من ناحية المدوّنات السرديّة المدروسة، ومن ناحية استراتيجيّات القراءة والمساءلة.

–رصد ملامح رؤية عبد الله إبراهيم للكتابة السرديّة العربيّة، الّتي يعتقد أنّها تخطّت الظاهرة الشعريّة؛ لأنّها نجحت في تمثيل العالم.

ومما لا ريبّ فيه أن البحث استفاد مما سبقه من دراسات، حيث حاول أن يوظّف كثيراً من النتائج الّتي آلت إليها، في سبيل إثراء الإطار النظريّ والتطبيقيّ، ومن بين تلك الأبحاث كتاب لغزلان هاشمي عنوانه: (**تعارضات المركز والهامش في الفكر المعاصر**)، الّذي حاولت فيه الباحثة تقصّي الخطابات الهامشيّة المعاصرة، الّتي ظهرت بمحاذاة الخطابات المركزيّة أو المهيمنة، محاولة تهشيم دعائمها، وإعادة الاعتبار للهامشي أو العرضي كخطاب ما بعد البنيويّة، النقد النسويّ، والتفكيكيّة، وتيار الزنوجة، وتيار ما بعد الكولونياليّة، والنقد الثقافيّ، لتنتقل إلى الحديث عن تجربة عبد الله إبراهيم كمفكر، باعتباره أكثر النقاد توغّلاً في مسألة المركز والأطراف، كما لا تخفى استعانته بإجراءات النقد الثقافي في مراجعته للسرد العربي، وقد أردفت الباحثة هذه الدراسة بمقال آخر نشرته في مجلة الكلمة، ع74، يونيو2013م، عنوانه: **آليات التّمركز الدّينيّ في السرد العربي القديم– "قراءة في كتاب التلقي والسياقات الثقافية"**، قدّمت فيه عرضاً ضافياً للكتاب، وحاولت طرح تصوّرات عبد الله إبراهيم حول تحديد الرّؤية الدينيّة لأفق تلقي الخطاب السرديّ العربيّ القديم، حيث ناقشت آلية طمس معظم المرويّات السرديّة واستبعادها، وكذا التكييف الحاصل لوظيفة التمثيل السرديّ في ضوء

السّنن الدينيّة المهيمنة، كما عرّجت على تلك الرؤى الثائرة على السلطة الدّينية عبر الترميز السرديّ، لتطرح في الأخير تساؤلات تتعلّق بحرية الإبداع، وضوابط الدين، وكذا حريّة المجتمع في الذّود عن قيمه وثوابته.

هذا، وقد خصّص إدريس الخضراوي جزءاً معتبراً من كتابه: (**الأدب موضوعا للدّراسات الثقافيّة**) للحديث عن تجربة عبد الله إبراهيم من منطلق وعيه العميق بخصوصية النصّ كخطاب لغويّ جماليّ محفوف بسياق ثقافيّ كثيف يتحقّق فيه، مما يقتضي محاولة استنطاق المجاهيل أو الأنساق المضمرة الّتي تثوي خلف الدّلالة المباشرة، كما أنّ رغبة النقد في التجدّد حملته إلى التجديف خارج حدود الأدب، وذلك بارتياد تخوم الثّقافة بشكل عام، وفي خضم هذه المغامرة استحدثت الآلة النقدية منهجيّة جديدة ألا وهي النقد الثقافيّ، الّذي هو سليل الدّراسات الثقافيّة الّتي تعنى بتفكيك الأنظمة المتحيّزة الّتي تحملها الخطابات الأدبيّة والثقافيّة على حدّ سواء، والتبصّر في علاقتها بالسلطة والهيمنة والمقاومة، ومن بينها خطاب عبد الله إبراهيم النقديّ الّذي يتّكئ في شقّه النظريّ على فلسفة المركز والهامش، حيث يحلّل العصاب الإيديولوجي الّذي يتحكّم في البنية الفكرية لكلّ سرد متعالٍ.

وغير بعيد عن هذا المرفأ يتناول منير مهادي من خلال كتابه (**نقد التمركز وفكر الاختلاف – مقاربة في مشروع عبد الله إبراهيم**) أطروحة عبد الله إبراهيم الموسومة (**المطابقة والاختلاف– بحث في نقد المركزيّات الثقافيّة**) الّتي حاولت اقتحام أسوار الذات والآخر معاً، وكذا البحث في الإشكالية المزدوجة الّتي تتخبّط فيها الذات العربيّة ألا وهي إشكاليّة المطابقة مع التراث العرب الإسلامي من جهة، وإشكالية المطابقة مع الآخر الغربيّ الّذي يملك كلّ مبرّرات التمركز من جهة أخرى، ينضاف إلى ذلك تفكيك وتحليل الأسباب والدوافع الّتي كانت وراء سقوط الذات في هذه الأزمة، مكلّلة ببدائل واقتراحات على رأسها الاختلاف كخيار يسعى إلى بلورة أفق للحوار البنّاء، والمغايرة المحمودة.

وفي السياق ذاته، نشر الباحثان: منصور زغواني، ونورة بعيو مقالا في مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج9، ع2، 2020م، عنوانه: **نقد المركزيّات الثقافيّة في مشروع عبد الله إبراهيم**، حيث تطلّعا من خلال هذه الدّراسة إلى البحث في استراتيجيّات تفكيك عبد الله إبراهيم للأسس الحضاريّة والمعرفيّة للثّقافتين الغربيّة والإسلاميّة، وتحليل ونقد رؤيته الفكريّة من خلال مدخل التّمركز حول الذات "المركزيّة"، الّذي يقوم على إيديولوجيا متعصّبة وعدائيّة، تقول بأفضليّة الذات، في مقابل دونية الآخر، ليتفتّق من خلال هذا التنازع خيار نقديّ يسعى إلى امتصاص شحن الغلواء، وتحطيم الأصنام الفكريّة المتأصّلة في تلك البؤر المتمركزة.

هذه الدراسات المذكورة آنفا أغرقت في تحليل القضايا الفكرية والثقافية الّتي يطرحها عبد الله إبراهيم، لكنّها لم تتناوله كناقد ومحلّل للسرد العربيّ، والجدير بالذكر أنّ هذه الأبحاث ساهمت في إضاءة جوانب مهمة في بحثنا، لاسيما ما تعلّق بالمرجعيّات الفكرية الّتي استقى منها عبد الله إبراهيم رؤيته النقدية، وآلياته الإجرائية في مقاربة البنى السردية ومحمولاتها الدلاليّة.

وفي إطار تتبّعنا للدّراسات السّابقة، عثرنا على أطروحة موسومة: (**السردّية العربية الحديثة "الأبنية السردية والدلالية" لعبد الله إبراهيم–مقاربة تفكيكية لمقولات الخطاب السردي وتعدّد المرجعيّات الثقافيّة**) لصاحبتها أسماء حريزي، مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه (ل.م.د) في الأدب العربي، تخصّص: أدب عربي حديث، جامعة محمد بوضياف–المسيلة، السنة الجامعية: 2019/2018م، حيث ناقشت الباحثة من خلال هذه الأطروحة قضية انتعاش السرديّة العربيّة إثر خلخلتها لمقوّمات النقد التقليدي، حيث غذّته برؤى جديدة عبر انفتاحها على العلوم الإنسانيّة والتّفاعل معها، وكذا إسهامها في تبديد عتمة النصوص من خلال إضاءة مرجعيّاتها، كما تناولت الباحثة بنية السّرد الحديث، وعلاقتها بالموقف الثقافي، وكذا تحوّلات الرواية العربية من التماسك إلى التشظّي، لتنصرف في الأخير إلى التبصّر في تجلّيات التمثيل السرديّ للمرجعيّات الثقافيّة في ضوء الأفكار والرؤى الّتي آلت إليها بحوث عبد الله إبراهيم.

ومن بين الدراسات الأكاديميّة الّتي تناولت هذا المشروع الطّموح، أطروحة لـ: "أحسن الصيد"، بعنوان: **المشروع النقدي عند عبد الله إبراهيم**، وهي بحث مقدّم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث والمعاصر، جامعة الإخوة منتوري-قسنطينة، الموسم الجامعي:2017-2018م، حيث تناولت هذه الدراسة مشروع عبد الله إبراهيم من حيث المضامين والأهداف والنتائج، وألقت الضوء على أبعاد رؤيته النقدية لثقافتنا العربية، ولمنجزات سردنا العربي قديمه وحديثه، وكذا موقع هذا المشروع من تاريخنا النقدي، بعد تحليل إبدالاته ومراجعاته المتعلّقة بدراسة السّرد، وتفكيك المركزيات الثقافية الكبرى.

وهناك أطاريح لم نتمكّن من مطالعتها للاستئناس بنتائجها وبرؤى أصحابها، فلا نملك إلّا الإشارة إلى عناوينها:

- جميلة الموسوي: السرديّة وتعامل عبد الله إبراهيم مع النّتاج السرديّ العربيّ القديم والحديث، أطروحة أعدّت لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، الجامعة اللبنانية، العام الجامعي: 2017-2018م.

- الواج أحلام: بنية السرديّة العربيّة المعاصرة-بحث في الخطاب النقديّ عند عبد الله إبراهيم دكتوراه ل.م.د، تخصص: الخطاب السردي المعاصر، جامعة الدكتور يحيى فارس-المديّة، الموسم الجامعي: 2020-2021م.

- محمد بلعزوقي: المنهج عند عبد الله إبراهيم-الأنساق، التحوّلات، الممارسة، رسالة مقدّمة لنيل دكتوراه علوم، تخصّص: أدب عربي، جامعة الجزائر2، الموسم الجامعي: 2015-2016م.

- سميحة خامرة: التخيّل التاريخي عند عبد الله إبراهيم في كتابه: (التخيّل التاريخي-السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية)، أطروحة مقدّمة لنيل دكتوراه الطّور الثالث في اللغة والأدب العربي، تخصّص: النقد الأدبيّ والدّراسات الثقافيّة، جامعة قاصدي مرباح-ورقلة، الموسم الجامعي: 2020-2021م.

وبهذا يضعنا هذا البحث في مواجهة العديد من الإشكالات الّتي تنبثق من صلب هذه التجربة النقدية، نذكر منها:

– ما هي المنطلقات النظرية التي ارتكز عليها عبد الله إبراهيم في بلورة مشروعه الثقافي في مجال السرد العربي؟

– ما هو صدى النّصوص السرديّة التراثيّة في بحوث عبد الله إبراهيم النقديّة؟

– هل تمكن عبد الله إبراهيم من بلورة رؤية جديدة تعمّق وعينا بهذا التراث السرديّ الخصب؟

– ما هي الإجراءات المنهجيّة الّتي مكّنت الناقد من تجديد رؤيته إلى الموروث السرديّ العربيّ؟

– هل نجح عبد الله إبراهيم في الحفر والتنقيب عن أصول الرواية؟

– كيف فسّر عبد الله إبراهيم نشأة الظاهرة الروائيّة في الأدب العربيّ الحديث؟

– ما هي السياقات الثقافيّة التي منحت ظاهرة السرد النسوي –الرواية تحديداً– دلالات جوهريّة ساهمت في إعطائها أبعاداً أدبيّة؟

– ما هي الروافد الغربيّة الّتي غذّت بحثه في موضوع النسويّة؟

– وكيف تحوّل الجسد من الانتهاك إلى الاحتفاء على مستوى النصّ النسويّ حسب قراءة عبد الله إبراهيم؟

– ما هي المرجعيّات الّتي تقيم في سجن الغياب، وتبرّر في الوقت نفسه مختلف التمثيلات السرديّة النسويّة؟

– هل استطاع عبد الله إبراهيم أن يؤسّس لخصوصيّة أو رؤية نقدية تبحث في كوامن السرد العربيّ قديمه وحديثه؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها، وللإحاطة بالموضوع من شتّى جوانبه، هيّأنا للبحث خطّة تقوم على مدخل، وثلاثة أبواب، وخاتمة، حيث خصّص فضاء المدخل لبسط الروافد الفكرية الّتي تأسّس عليها خطاب عبد الله إبراهيم النقدي؛ ذلك أنّ فلسفته في مقاربة السرود تغذّت على دراساته الثقافية المستفيضة، حيث كشف انفراجات التمركز الدينيّ إبّان ازدهار الحضارة الإسلاميّة،

وكرّس جهوداً حثيثة في كشف أوهام، وتصوّرات استعلائية كامنة في الثقافة الغربية، فالّذي كان يشغله في رحلته الفكرية المركّبة هو تفكيك تجليّات التفكير المغلق، والمتمركز على نفسه، وما يتبعه من هوامش ما بعد كولونيالية، وكذا تخريب مبدأ التمذهب والانزواء تحت مركز يدّعي الحقيقة المطلقة، وقد أخذت تجربته النقديّة خطوطها العريضة من هذه الحفريات، فكان ذلك التضايف والتضافر المعرفي مقصوداً بين السرد والمركزيّات الثقافيّة.

أما الباب الأوّل، وقد وسمناه بـ: "قراءة التراث السرديّ العربيّ في خطاب عبد الله إبراهيم النقديّ" خصّصناه لمساءلة رؤية عبد الله إبراهيم للسرد القديم، لاسيما أنّه ندب نفسه لمخاتلة تلك النصوص، واللحاق بها في سياقاتها الثقافيّة، فعني الفصل الأوّل من هذا الباب بفحص الآليات الإجرائيّة الّتي اعتمدها عبد الله إبراهيم في ضوء مقاربته الثقافيّة للسّرد العربيّ قديمه وحديثه، لاسيما أنّه تخصّص في دراسة المشهد السردي العربي، وقدّم استعراضاً لأهم ملامحه، ورغم أنّ ممارسته النقديّة ما زالت معنية ببنية الأشكال، وأنظمة الحكي، إلّا أنّها بدأت تخرج تدريجيًّا من شرنقة الدراسات البنيويّة والجماليّة، وتشتبك مع السياقات الثقافيّة للنصوص، وكذا آفاق تلقيها.

أما الفصل الثاني فقد كان لمراودة السّرد القديم، وإعادة تشكيل أسئلته المصادرة، والكشف عن المناطق الّتي أزيحت أو أضمرت نتيجة تمركز المؤسسة الدينيّة، حيث ناقش هذا الفصل الإرهاصات الّتي واكبت تشكّل المرويّات السرديّة، وطبيعة المناخ الثقافيّ الّذي ترعرعت في كنفه، وامتداداتها في الذاكرة الشفاهيّة، حتى إذا فرغنا من كل ذلك انتقلنا إلى عرض ومناقشة أهم النّتائج الّتي خلص إليها عبد الله إبراهيم في تحليله للبنية السرديّة لمختلف المرويّات العربيّة القديمة.

أما الفصل الثالث فانصرف البحث فيه إلى التفكّر في القراءات النقديّة الّتي قدّمها عبد الله إبراهيم لكتابات الجغرافيين والرّحالة العرب من خلال كتابه (**عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين**) الّذي شغل فيه بالبحث عن تمثّلات الآخر/الكافر في تلك الذخائر الزاخرة بالمعطيات الداعمة لفكرة التمركز الإسلاميّ في حقبة القرون الوسطى.

بينما تتبعنا في الباب الثاني المخاضات الثقافيّة الّتي أدّت إلى تشكّل الرواية في الأدب العربي الحديث في ضوء البدائل الّتي قدّمها عبد الله إبراهيم، حيث قلّبنا النّظر في الفصل الأوّل من هذا الباب في استراتيجيّات تفكيك المقولات المتعالية الّتي رسّخها الخطاب الاستعماري، والّتي مهّدت لصياغة تفسير جديد لنشأة الرواية في الثقافة العربيّة الحديثة، يعيد الاعتبار للموروث السرديّ، ويعتبره رصيداً حكائيًّا زوّد الرواية بالكثير من خصائصها الأسلوبيّة والبنائيّة.

على أنّنا في هذا الباب أيضا، عرضنا -بشيء من التفصيل- في فصله الثاني إلى قضايا التخيّل التاريخي الّتي يطرحها عبد الله إبراهيم، عبر تأطيره لتلك السّرود الّتي تقوم على سردنة التاريخ من خلال مخاتلته، فيما خصّصنا الفصل الثالث لمناقشة الإبدالات المعرفيّة الّتي يفضلها عبد الله إبراهيم في مقاربته لأدب الاعتراف، الّذي يغتني بالتجارب الحياتيّة، ويحفل بالإخفاقات، والانكسارات الّتي تشدّ القارئ، أو تحطّم أفق توقّعه.

وسعينا في ثالث أبواب هذا البحث لتحليل أسس الكتابة النسويّة في ضوء الآراء الّتي يبثّها عبد الله إبراهيم في كتابه (**السرد النسوي – الثقافة الأبويّة، الهوية الأنثويّة، والجسد**)، فتوجّه اهتمام البحث في الفصل الأوّل من هذا الباب لمناقشة الأطر المعرفيّة الّتي غذّت الكتابة النسوية بدءاً بإشكاليّة المصطلح، مروراً بإمكانات الاختلاف عن الخطّ السرديّ للرجل وسؤال الخصوصيّة، وصولاً إلى محاولات التملّص من السلطة الأبويّة عبر تقويض دعائمها. ثم عرّجنا في الفصل الثاني إلى عرض تبصّرات عبد الله إبراهيم في الهويّة الأنثويّة الّتي تشكّلت عبر السرد، وكذا رؤية الأنثى للذّات والعالم في ضوء ما انتخبه من نصوص تطبيقيّة. حتّى إذا فرغنا من كلّ ذلك انصرفنا في ثالث هذه الفصول إلى مساءلة رؤية عبد الله إبراهيم للكتابة على أوتار الجسد الأنثوي، من خلال تحديد مسارات تحوّله، وما يتيحه من إمكانات على مستوى السرد، بالإضافة إلى ما يضيفه كتيمة في الإبداع النسوي من منظور التحليل الثّقافي الّذي ارتضاه عبد الله إبراهيم.

وإنّنا لنأمل أن يكون هذا التبويب الّذي تخيّرناه لمحاور البحث كفيلاً بمعالجة مختلف جزيئات الموضوع. ولما كانت النصوص الّتي اشتغل عليها عبد الله إبراهيم كثيرة ومتنوّعة لم يكن أمامنا من خيار إلّا انتخاب بعض النّماذج دون غيرها.

ولمعالجة مختلف جوانب هذه الدراسة ارتأينا الاستعانة بمنهجيّة تفيد من نقـد النقـد، وتستند إلى إجراءات الوصف والتحليل؛ ذلك أنّ الوصف هو أحد مظاهر الممارسة النقديّة؛ لأنّه يستهدف عرض أهمّ القضايا النقديّة الّتي ناقشها عبد الله إبراهيم في مشروعه، إلّا أنّ هذه الخطوة غير كافية لذلك كان لزاماً علينا إتباعها بخطوة تحاول النّفاذ إلى جوهر المادة النقديّة الموصوفة لاكتشاف الاتّجاهات والمناهج المتحكّمة في صياغة هذا المشروع النقديّ.

هذا، ولقد هيّأنا للبحث مكتبة متنوّعة وثريّة، نعتقد أنّها قادرة على منحنا القوّة لمجابهة كلّ التساؤلات المطروحة سلفاً، حيث مثّلت كتب عبد الله إبراهيم ومقالاته وموسوعاته ثَبَتَ المصادر في هذه الدراسة، بالإضافة إلى ذلك حاولنا الإلمام ببعض البحوث الّتي تتقاطع معه من ناحية الرؤى، والأفكار، والأدوات الإجرائيّة، نذكر منها:

- السرد العربي القديم –الأنواع والوظائف والبنيات، لـ: "إبراهيم صحراوي".
- الأدب موضوعا للدراسات الثقافية، لـ: "إدريس الخضراوي".
- الاستشراق –المفاهيم الغربية للشرق، لـ: "إدوارد سعيد".
- النقد الثقافي –تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، لـ: "أرثر أيزابرجر".
- في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، لـ: "آنيا لومبا".
- نقض مركزية المركز، ج1، لـ: "أورماناريان، ساندرا هاردنج".
- نحو نظرية للثقافة –نقد التمركز الأوروبي والتمركز الأوروبي المعكوس، لـ: "سمير أمين".
- المقامات والتلقي، لـ: "نادر كاظم".

ومن الصعوبات الّتي واجهتنا:

– قلّة الدراسات والأبحاث الّتي تناولت هذا المشروع النقديّ والثقافيّ.

– غزارة إنتاج الناقد عبد الله إبراهيم، فهو في مجمله متاهة مترامية الأطراف يصعب الإلمام بها، تتوزّع على مجالين كبيرين هما: المركزيّات الثقافية، والسرد.

وهنا نفتح قوساً لنقول: لقد لقينا في هذا البحث ما لقينا من النّصب، وإن كنا نرى أنّنا ما زلنا على أعتاب الحقيقة حائرين، نتحرّق شوقاً إلى إبحار جديد، يجتهد وقد لا يصيب، لكنّه يفتح باب الأسئلة والتكهنات.

ولما كان الشكر من أعظم الفضائل، كان لزاماً علينا أن نتقدم بجزيل العرفان، وموفور الامتنان إلى كلّ من ساعدنا في عملنا هذا بالنّصح، والنقاش، وتذليل صعاب الوصول إلى المراجع النظريّة، وأخصّ بالذكر الأستاذة الدكتورة الخامسة علاوي، فهي الّتي وجّهتني إلى البحث، ومنحتني ثقتها، وشجّعتني على اختراق ظلماء هذا الموضوع حين لمست منّي تهيّباً وتوجّساً أوّل أمري، حيث مدّتني بأهمّ متون الدّراسة مذْ كانت فكرة، كما زوّدتني بجملة من المراجع الّتي أضاءت لي كثيراً من المشكلات، ومهّدت لي السبيل إلى تبيّن مسالك التحليل، ومازالت بي منصتة ناصحة حتى كان العمل على ما هو عليه اليوم، فلها أعزو كلّ ما قد يكون البحث وفق إليه من كشف وبيان.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى أساتذتي الموقّرين في لجنة المناقشة رئاسةً وأعضاءً لتفضّلهم عليّ بقبول مناقشة هذه الأطروحة، فهم أهل لسدّ خللها، وتقويم معوجها، وتهذيب نتوآتها، والإبانة عن مواطن القصور فيها.

وفي ختام هذا التقديم لا يسعني إلّا أن أرفع جزيل الشكر والامتنان إلى زوجي النبيل الّذي أشرف على الإخراج الفني للبحث طباعةً وتجليداً.

حرّر في خنشلة بتاريخ: 08-12-2020

المدخل

المرجعيّات المعرفيّة في خطاب عبد الله إبراهيم النقديّ

1- في نقد إيديولوجيا التمركز.

1-1- تفكيك التمركز الدينيّ.

1-2- تفكيك التمركز الغربيّ.

2- جدليّة السرد والمركزيّات الثقافيّة.

مثّلت جهود عبد الله إبراهيم في مجال السّرد والدّراسات الثّقافية قسطا من المساهمة النقديّة والفكريّة العراقيّة، الّتي أفرزت نقاداً متمرّسين يضعون كلّ شيء موضع الحوار والمساءلة الإبستيمولوجيّة، فهو صاحب مشروع نقديّ وفكريّ يوازن بين القراءة الأدبية والقراءة الثقافيّة للنصوص السرديّة. وفي مفتتح هذا البحث سنحاول أن نسلّط الضوء على أهم المرجعيّات المعرفيّة الّتي تتأسّس عليها رؤية عبد الله إبراهيم في مقاربة السرد العربيّ قديمه وحديثه؛ ذلك أنّه لا يمكن بأيّ حال من الأحوال فهم أبعاد رؤيته النقديّة، والآليات الإجرائيّة الّتي اعتمدها دون مساءلة هذه الكتابة النقديّة من حيث سياقات تشكّلها، وكذا الروافد الفكريّة المؤطّرة لهذا الخطاب، والتي تمنحه مشروعيته في النقد العربي عامة.

1- في نقد إيديولوجيا التمركز:

تشبّع عبد الله إبراهيم إثر مطالعاته المختلفة بقيم حضاريّة ومعرفيّة في مجال الأدب والنقد والفكر، لكنّ ذلك لم يثنه عن مساءلة، ومناقشة، ومحاورة، وتحليل تلك الأفكار، فله إسهامات ثقافيّة وفكريّة كثيرة، تتّسم بالعمق والإحاطة، ولكنّ إسهامه في حقل السرديات ونقد المركزيات الثقافية إسهام متميز وغزير، ففي كتابه (المركزيّة الغربيّة، إشكاليّة التكوّن والتمركز حول الذات) اقترب عبد الله إبراهيم من الفكر الفلسفيّ الغربيّ، حيث قدّم قراءة تاريخيّة شاملة تستوعب ذلك الفكر منذ نشأته إلى تشكّلاته المعاصرة، بيّن من خلالها النُّظُمَ الّتي أسهمت في تكوينه، برؤية علميّة تُعمل الجانب النقديّ، وتحاول أن تنظر إلى ذلك الفكر نظرة كلية لا تجزيئية، تقرأ جانبا وتتغافل عن جوانب أخرى.

حتى إذا فرغ عبد الله إبراهيم من نقد المركزيّة الغربيّة، انتقل بالعُدَّة المنهجيّة ذاتها إلى نقد وتفكيك المركزيّة الإسلاميّة وتتبعها خلال العصور الوسطى في كتابه (المركزيّة الإسلاميّة، صورة الآخر في المخيال الإسلاميّ خلال القرون الوسطى)، ثم دعّم هذا الجهد بموسوعة ضخمة موسومة: (عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين) نشر فيها النصوص الّتي كرّست فكرة التمركز الإسلاميّ آنذاك. ولا يقلّ

عن هذه الموسوعة أهميّة كتابه الموسوعي الآخر: (المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزيّات الثقافيّة)، الّذي عرض فيه الرؤيتين الغربيّة والإسلاميّة للذّات والآخر، حيث ركّز اهتمامه على تحليل مفهوم التمركز في الثقافتين الغربيّة والعربيّة، الّذي يعتقد أنّه شعور محمّل بمعانٍ ثقافيّة ينشأ في سياق معيّن، لكنّه سرعان ما يتحوّل إلى رؤية تجريدية تقول بأفضليّة الذات ودونيّة الآخر، مؤكّدا على فكرة أساسيّة مفادها أنّ «المركزيّات تصاغ استنادا إلى نوع من التّمثيل الّذي تقدّمه المرويّات الثّقافية إلى الذّات المعتصمة بوهم النّقاء الكامل، والآخر المدنّس بالدّونية الدّائمة...»[1].

وهذه في تقديره هي البؤرة المركزيّة الّتي صاغت وعي الكثير من الثّقافات بذاتها وبالعالم من حولها، فخلقت لها ما يصطلح على تسميته بـ"اللّاهوت" الّذي تدافع به نفسها، فألغت بذلك الآخر، وأضْفت على الذّات نوعاً من القدسيّة الّتي حالت دون ممارسة النّقد الموضوعيّ لها، فالمركزيّات في تصوّر عبد الله إبراهيم «بؤر فكرية وعرقية ودينية محتقنة ومشحونة بالتوتر، تتكوّن بفعل نمط من السرود عن الذات والآخر، تنعقد حول حبكة معيّنة»[2]، فجوهر المركزيّات يقوم على ما يفضّل أن يسميه عبد الله إبراهيم "الاختلاق السردي" لجملة من المفاهيم المتّصلة بالماضي، وإلحاقها بتفسيرات ضيّقة، تصبح بمثابة مقولات مجرّدة داعمة للهويّة، والمصالح، والوجود. وفي تعريف أكثر تحديدا يصفها بأنّها «توهّم التفوّق بسبب الانغلاق على الذات، فالإنسان لا يعرف الموقع الّذي هو فيه إن لم يعرف موقع الآخرين، ولا يعرف نفسه إن لم يعترف بالآخرين. هذه القضية المتوتّرة تقبع في صلب ثقافتنا، وتحتاج نوعاً من التفكيك والزحزحة، كلّما انغلقنا على ذواتنا ازددنا جهلاً بها وبالآخرين، ولا يستطيع العالم الّذي تتشارك فيه الثقافات والحضارات في أن يحبس نفسه في مركزيّات تنتج أسباب العداء بين الشّعوب والمجتمعات»[3]؛ ذلك أنّ «التّمركز واستبعاد الآخرين ليس نتاج العفويّة، إنّه

[1]- عبد الله إبراهيم: المحاورات السرديّة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2012م، ص25.

[2]- عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف -بحث في نقد المركزيّات الثقافيّة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، د.ط، د.ت، ص7.

[3]- المحاورات السرديّة، م.س، ص97.

مخطّط»[1]، فالمركزية بناءً على هذا التصوّر، صناعة مقنّنة لوهم التفوّق نتيجة التّقوقع على الذّات والشّعور بالعظمة، لكنّ حديث الأفضليّة –مهما كان مصدره– مدعاة للقلق؛ لأنّه يطرح من جهة أخرى إشكاليّة هيمنة التطرّف، والعنف، وإلغاء الآخر عوضاً عن الحوار، والتّفاعل الإيجابيّ.

وبذلك «يلعب التمركز دوراً أساسيًّا في تأكيد تفوّق الذّات وتعاليها، في مقابل نظرة الالتباس والإقصاء الّتي تحيط بالآخر...»[2]، فالأنا المتعالية الّتي تنشغل بإنجازاتها، وتعتبرها أكثر أهميّة وإقناعا من غيرها، لا شكّ أنّها ستحاول بشتّى الوسائل تهميش الآخر المختلف عقائديًّا وثقافيًّا، ولن يكون له حضور في طُرُوحَاتها إلّا على سبيل الاستهجان والنّظرة الدونيّة، أو باعتباره مسخّرا لخدمة مصالحها المتنامية؛ لذلك «يأخذ مفهوم المركزيّة بعدا أنطولوجياً يرتبط في الأساس بالذّات الّتي تجعل من كلّ شيء أمامها يدخل ضمن أفقها الخاص، فيصبح تابعا لها وداخلا في تشكيلها، وبهذا يغيب حضوره لصالح حضورها، وتستنزف فاعليّته، لأجل زيادة فاعليّتها، موافقة بذلك مرحلة من مراحل نموّ الطّفل الّذي يجعل من العالم أناه»[3].

وممّا لا ريب فيه أنّ كل تمركز يسعى جاهداً لتعزيز سلطانه، وتأسيس مشروعيّته عبر الاستعانة بالكائن، والممكن، وحتّى المستحيل، فقد «ينطلق من قوّة علميّة وعسكريّة موجودة فعلاً، وقد ينسب لنفسه اكتشافات واختراعات لم تكن له بها أيّة صلة، كما قد يعتمد الخيال والميتافيزيقا للقول بأشياء غير ممكنة التّحقيق مثل صفتيْ التقدّم والحريّة الدّائمتين والثّابتتين للذّات، وصفتيْ الرّجعيّة والعبوديّة الدّائمتين كذلك بالنّسبة للآخر...»[4].

[1]– حسن إبراهيم أحمد، استمرارية التاريخ ما بين صدام المصالح وحوار الحضارات، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر، دمشق– سورية، د.ط، 2016م، ص66.

[2]– منير مهادي: نقد التمركز وفكر الاختلاف –مقاربة في مشروع عبد الله إبراهيم النقديّ، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013م، ص40.

[3]– نفسه، ص37.

[4]– نفسه، ص44.

هذا، ويمكن أن يأخذ التمركز أشكالاً عديدة يتجلّى من خلالها، فقد «يكون التّمركز دينيًّا، كما قد يكون عرقيًّا (حول عرق ما)، أو تمركزا كليًّا حول الذّات، وهكذا تتميّز كلّ حضارة بتمركزها الخاص»[1]؛ ذلك أنّ التمركز «يعدّ من أهمّ الأساسات الّتي قامت عليها تلك الحضارات، وأسهمت -بشكل أو بآخر- في تدمير حضارات أخرى»[2]، وممّا تجدر الإشارة إليه في هذا السّياق أنّ الصّراع بين الأنا والآخر ضارب في القدم منذ تاريخ وجود الإنسان على هذه البسيطة، ويحدث عندما تتعارض القيم الثقافيّة، وتختلف العقائد فتشعر "الأنا" إزاء هذا الوضع بالأفضليّة، وبأحقيّة الوجود، وتنظر إلى الآخر نظرة ازدراء واستعلاء، هذه العلاقة المتوتّرة بين الأنا والآخر أسهمت في بروز المركزيّات؛ «فسيطرة بلد من البلدان في مرحلة ما قد تجعله يتمركز حول ذاته تمركزات عديدة تتسبّب في ظهور جدل واسع حول الأملاك والحدود، وتسويق الثّقافات والهيمنة العسكريّة، ويغذّي الأطراف بنسغ الصراعات والانشقاقات، مسوغاً الإقصاءات والاستحواذات والأحكام الملتبسة، مستنداً في كلّ ذلك إلى المكوّن العقديّ والثقافيّ»[3].

وإذا كان الصّراع الثقافيّ بين الشرق والغرب هو الأعنف من نوعه، فإنّ التمركز يزداد حدّة عندما يولد من رحم الثّقافة ذاتها، فتتشكّل بذلك كتل متنازعة. وقد كانت النتيجة الطبيعيّة لسياسة الاستعمار الأوروبيّ التّمزيقيّة قيام كيانات إسلاميّة عديدة ومتباينة، فاندثر بذلك مفهوم الوحدة الإسلاميّة نتيجة عوامل التّناحر الطائفيّ، ولعلّ هذا ما يومئ إليه إبراهيم عبد الله غلوم في قوله: «...إنّ هناك ثقافات عربيّة مصغّرة متمركزة على ذاتها، وفي تاريخ هذه الثّقافات الحديث صدامات مريرة تعايشت وسط دعاوى وشعارات الوحدة منذ أوائل القرن الماضي. ولم يكن من الممكن استثمار البعد الثّقافيّ لتوحيد المجتمعات العربيّة وسط العصبيّات القبليّة والعرقيّة والمذهبيّة، بل لقد اعتمد الاستعمار على هذه العصبيّات في تقسيم البلاد العربيّة ووضع حدودها ممّا يعني أنّ أوضاع

[1]- نقد التمركز وفكر الاختلاف، م.س، ص37.

[2]- نفسه، ص36.

[3]- نفسه، ص39.

السياسة والجغرافيا والثقافة ترتّبت وانحدرت وفق تلك العصبيّات الّتي تعمل اليوم في الثّقافة العربيّة بوصفها منبعاً للنسقيّة»[1].

فالتمركز من منظور عبد الله إبراهيم طرح تجريديّ مؤدلج، يستبطن فلسفة تقول بأفضليّة الأنا وأسبقيّتها، لتلبس الأنا بذلك ثوب التميّز على صعيد الفكر، أو الدّين، أو الجنس، أو العرق، فتتشكّل عندئذ أنا متضخّمة تنبذ الآخر بناءً على عقدة الفوقيّة والامتياز، فالنّظرة العنصريّة الّتي تستبد بالمركزيّات تسهم في إيقاد جذوة العصبيّات العرقيّة، واللغويّة، والحضاريّة، ولو اقتنع الإنسان بالاختلاف والتنوّع، لتجنّبت البشريّة كثيراً من الغُلِّ، والحقد، والكراهيّة، ولَحُقِنَتِ الدّماء، فالتغلّب على عقدة العظمة هو السّبيل لحياةٍ أفضل.

1-1- تفكيك التّمركز الدينيّ:

يشير مصطلح "العالم الإسلاميّ" في تصوّر عبد الله إبراهيم إلى ذلك «المجال الشعوريّ الّذي تتراسل فيه منظومة من القيم الروحيّة والأخلاقيّة والعقائديّة الّتي انبثقت عن القرآن، وعزّزت بفهم المسلمين لطبيعة الرّسالة الّتي يتضمّنها، وهو تراسل يتجاوز الانتماءات العرقيّة والثقافيّة والجغرافيّة، ولكنّه لا يهملها ولا يتقاطع معها، ذلك أنّ الإسلام لم يضع أيّة شروط محدّدة للتوفيق بين العرق والعقيدة، فهما انتماءان لا تعارض بينهما في المنظومات الدينيّة، يتوازيان ويلتقيان ويتماسّان دون أن يلغي أيّ منهما الآخر، وهذا الأمر بذاته هو الّذي يظهر إلى الوجود إسلاماً متنوّعاً يتمّ تلقّيه وإنتاجه والتّفكير به طبقا للخصوصيّات الثقافيّة والاجتماعيّة، فالإسلام الفارسيّ له نكهة مختلفة عن الإسلام العربيّ، والإسلام التركيّ ينطوي على ما يميّزه عن الإسلام الهنديّ أو الأندنوسيّ أو الأفغانيّ، ولكنّ الإسلام كمنظومة قيم روحيّة وعقائديّة عامّة واحد، فهو يضمّ هذه التصوّرات ويهضم الاختلافات

[1]- إبراهيم عبد الله غلوم: الثقافة العربية –هيمنة نسق الاستبداد، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، مملكة البحرين، ع1، 2002م، ص ص11-12.

والخصائص الثانويّة، وذلك أمر شائع يفرضه واقع حال المسلمين المتّصلين بأعراقهم الكثيرة، والمنتمين إلى هويّات ثقافيّة متعدّدة، داخل إطار الثقافة الإسلاميّة العامة»[1].

تأسيساً على هذا التّحديد يمكن أن نستقرئ ما يأتي:

– مصطلح "العالم الإسلاميّ" من الوجهة الثقافيّة يحيل إلى تلك المجتمعات الّتي تعيش في كنف الحضارة الإسلاميّة، وتمارس تعاليم وطقوس الدّين الإسلاميّ.

– تمّ بناء نسق القيم على أسس دينيّة، مستوحاة من القرآن الكريم.

– القيم الإسلاميّة عالميّة؛ لأنّ القرآن الكريم هو التّنزيل المتمّم لرسائل التّوحيد.

– يناهض الإسلام العصبيّة العرقيّة، فهو متنوّع في إطاره الكليّ، يدخل تحت لوائه كلّ من اعتنقه بصرف النّظر عن عرقه وثقافته.

وهكذا استطاع الإسلام فرض مبادئه ومنهجه في مناخ اجتماعيّ وثقافيّ باذخ التنوّع، فكان «إطاراً جامعاً لعدد من الشّعوب والأعراق، وأحياناً الثقافات، فقد ظهرت للإسلام ملامح متعدّدة في مختلف الأزمنة والأمكنة بتأثير من العوامل المحليّة الجغرافيّة والاجتماعيّة والسياسيّة فيه، وبقوّة استجاب لها الإسلام»[2].

هذا، ويشير عبد الله إبراهيم إلى مرحلة الفتوحات الإسلاميّة الضّخمة الّتي أدّت إلى نشر الدعوة الإسلاميّة، واتّساع رقعة السّيادة الإسلاميّة في قوله: «فدار الإسلام لم ترتهن أبداً لمعنى جغرافيّ مباشر. كانت تتمدّد وتتقلّص على وفق درجة حرارة البعد الثقافيّ للإسلام كمنظومة ثقافيّة يوجّهها بعد دينيّ لتفسير العالم. ويبدو لنا أنّ وحدة دار الإسلام كانت ثقافيّة بالدّرجة الأولى، وجرى باستمرار تهميش للعوامل العرقيّة والجغرافيّة. ولكن هذا لا يقصد منه طمسها، إنّما لأنّها انتماء طبيعي، فيما العقيدة

[1]– عبد الله إبراهيم: عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، المجمّع الثقافي، أبو ظبي–الإمارات العربيّة المتّحدة، مج1، د.ط، 2001م، ص18.

[2]– نفسه، ص ص13–14.

انتماء ثقافيّ»[1]، وما يمكن استخلاصه من هذه الرؤية النقديّة أنّ الهويّة الإسلاميّة عابرة للحدود والثقافات، تقرّ بمبدأ التمايز والتعدّد الّذي تغذّيه عقيدة واحدة تقوم على مبدأ التوحيد، فآداب الإسلام وأخلاقه ما هي إلّا جزء من الثقافة الإسلاميّة.

فالعقيدة الإسلاميّة -والحال هذه- هي البؤرة المركزيّة الّتي تدور في فلكها كلّ الشعوب والثقافات، الّتي اختارت الانتساب إلى دين الإسلام، حيث يؤكّد عبد الله إبراهيم أنّ «...الجغرافيا هي الوسيلة الأكثر فاعلية في تحديد الأطر العامة للحدود الرمزيّة لتلك المركزيّة الإسلاميّة. "دار الإسلام"- كمصطلح- كانت الجغرافيا قد لعبت دوراً مباشراً في صوغه، مع أنّها تدرك بوضوح أنّ الحدود السياسيّة كانت مثار تنازع وعدم استقرار. فكرة دار الإسلام هي التعبير الأكثر وضوحاً لمفهوم المركزيّة الإسلاميّة. وقد سلّم الجغرافيون بهذه الحقيقة، وجعلوها موجّها لتصوراتهم. لم ينجُ أحد من ضغطها الواعي وغير الواعي في صوغ فرضيّاته، وتحديد منطلقاته في النظر إلى الذات والآخر»[2].

فالمركزيّة الإسلاميّة ارتبطت بـ "دار الإسلام"، حيث تمثّل هذه الأخيرة «كلّ بلد أو بقعة تعلوها أحكام الإسلام، والغلبة والقوّة والكلمة فيها للمسلمين، وإن كان أكثر سكان هذه الدار من الكافرين»[3]، أما دار الحرب فهي «كلّ بلد أو بقعة تعلوها أحكام الكفار، والغلبة والقوة والكلمة فيها للكفار وإن كان أكثر سكان هذه الدار من المسلمين»[4]، فدار الحرب حسب عبد الله إبراهيم هي «...الهدف الّذي كان الشرع يسعى إلى ضمّه إليه، ومن واجب كلّ حاكم مسلم أن يسعى لإخضاع دار الحرب للسيادة الإسلاميّة عندما تتوافر له القوّة الضروريّة لذلك، وسكان دار الحرب يعتبرون أنّهم لا يزالون على سجيتهم الأولى البدائيّة، وكانت تنقصهم الكفاءة الشرعيّة الّتي تؤهّلهم للدخول في مفاوضات مع المسلمين على قدم المساواة، وعلى مبدأ العدالة بالمثل، لأنّهم يعجزون عن

[1]- عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، م.س، ص19.

[2]- نفسه، ص27.

[3]- فارس بن أحمد آل شويل الزهراني: سلسلة العلاقات الدوليّة في الإسلام، مركز الدراسات والبحوث الإسلاميّة، القاهرة-مصر، د.ط، د.ت، ص 11.

[4]- نفسه، نفسها.

الانسجام مع المستوى الخلقيّ والشرعيّ لدى المسلمين، وعلى هذا فالمعاهدات معهم لم يكن معترفاً بها ضمناً طبقاً للشّرع الإسلاميّ»[1].

يصف هذا الموقف النقديّ الخريطة الثقافيّة العربيّة في مرحلة القرون الوسطى، وهي المرحلة الّتي شهدت عدم تكافؤ القوى بين "دار الإسلام" الّتي تمثّل مركز السلطة، و"دار الحرب" باعتبارها الثقافة الهامشيّة المتاخمة للمركز، ليكشف هذا التحليل الثقافيّ عن جملة من الثنائيات المتضادّة من قبيل: القوّة/ الضعف، المركز/ الهامش، حضور السلطة/ غياب السلطة، ...الخ، لترتسم بذلك صورة الآخر/الكافر في المخيال الإسلاميّ، فالهامش يحيل إلى ثقافة ضالّة، متخلّفة تمثّل مرتعاً للجهل، لا يمكنها بأيّ حال من الأحوال أن تزاحم ثقافة المركز العالمة، ينبغي الوصول إليها ونشر الحقيقة الإسلاميّة فيها.

هكذا يصل عبد الله إبراهيم إلى تحديد المركزيّة الإسلاميّة، حيث يصفها بأنّها «ذلك الشعور العقائديّ المهيمن في دار الإسلام والمنطلق من الفرضيّة القائلة بأنّ كلّ ما يوجد داخل دار الإسلام هو حقّ مكتمل، فهذه دار حقّ مطلق ينبغي أن يشعّ على العالم. وكلّ ما يوجد خارج دار الإسلام فهو باطل بإطلاق. العالم، طبقاً للمركزيّة الإسلاميّة، منقسم إلى قسمين: حقّ وباطل. وما دام المسلمون هم حامليْ الحقّ، فينبغي عليهم إيصاله إلى دار الباطل. في الدين لا تكتمل الرسالة بوجود ناس مازالوا على ضلال، ولهذا فإنّ المؤمن يحمل رسالة إصلاح العالم، لكي يعيد التئام شمله في وحدة دينيّة وأخلاقيّة وقيميّة. لكن من ناحية واقعيّة لا يمكن أن تعمّم عقيدة على العالم بأجمعه. حركة الواقع تفرض الثنائيّة. لكنّ الإيمان الدينيّ يهدف إلى الوحدة فيحصل نوع من التنازع لا ينتهي، وهذا عاشته المسيحيّة واليهوديّة والإسلام»[2].

وعليه فالتمركز الدينيّ هو الأساس الصلب الّذي قامت عليه المركزيّة الإسلاميّة، وعمدت إلى تحكيمه في الأمور كلّها، ففي هذه الدار نشأ تفكير دينيّ قائم على الأخذ بالقيم الإسلاميّة، لأنّها

[1]- عبد الله إبراهيم: عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، ص20.

[2]- عبد الله إبراهيم: المحاورات السرديّة، ص39.

تمثّل اليقين، والحقّ، والصدق، كما أنّ «سلطة المؤثّر الدينيّ بقيت تمارس حضورها، إذ لا يمكن لتلك المركزيّة العربيّة أن تلغي جوهرها الدينيّ بالانفتاح على الثقافات والحضارات المجاورة، فراحت تمحّص وتدقّق في النصوص المترجمة خاصة اليونانيّة، يراودها خوف من ضرب مضامين هذه الترجمات لأسس التمركز العربيّ من جانبه العقديّ»[1]، وبذلك «اعتبر الدين قوام الحضارة العربيّة الإسلاميّة وقد كان التمركز حوله كبيراً جدًّا، والإعلاء من شأنه هو رفع وإعلاء لشأن المؤمنين به، فهو الجانب الروحيّ، والركيزة الأساسيّة الّتي نهضت عليها أغلب الحضارات، كونه يعكس طموحات الشعوب وآمالهم ومتخيّلهم واستيهاماتهم ورموزهم»[2]؛ ذلك أنّ الدين يطرح محاكمات وتفسيرات للظواهر الطبيعية والميتافيزيقية مثل: الموت، والخلق، ووجود الخالق...الخ.

ومن الطبيعي أن ينشر منبر الحقّ جملة من القيم الدينيّة المثاليّة، والمتعالية، يصفها عبد الله إبراهيم بأنّها قيم «تتخطى البعد التاريخيّ، ولها قدرة الشمول والديمومة والثبات، لأنّها قيم مكانيّة وليست زمانيّة. فهي لا تقرّ بالتحوّل، ثابتة، ساكنة، دائمة الصحة، تريد للإنسان أن يتكيّف معها، فيظلّ في حالة تصحيح دائم لمساره، لكي يمتثل لها. هي المركز المشعّ الدائم، وهو يدور في فلكها. قربه وبعده عنها هو الّذي يحدّد قيمته. ما دامت القيم الدينيّة هي الّتي تحدّد أهميّة الإنسان فمن الطبيعيّ أن تجرّد قواها كاملة لتضمّه إلى عالم الحقّ. فحيثما تكون ثمة حقيقة مطلقة الصواب ينبغي نشرها، يسود العنف والقسوة كوسيلتين لذلك. أصبحت القيم جوهراً، وصار الإنسان عرضاً»[3]، فالقيم الدينيّة جوهريّة وضروريّة، تنضح بالغايات والمقاصد، وهي الّتي تصنع نسيج الشخصيّة الإسلاميّة، وتشكّل هويّتها، وتكون أساساً لوحدتها وقوّتها، كما أنّها تضبط وتوجّه سلوكات الأفراد والجماعات، ونظراً لأهميّة تلك القيم يسعى المنتسبون إليها إلى نشرها وإذاعتها لتعمّ العالم بأسره.

[1]- عمر زرفاوي: نحو تأصيل لمنهج النقد الثقافي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدّة-المملكة العربية السعودية، ج57، م15، سبتمبر 2005م، ص250.

[2]- منير مهادي: نقد التمركز وفكر الاختلاف، ص ص70-71.

[3]- عبد الله إبراهيم: عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، ص ص25-26.

لكنّ التمسّك بهذا الرهان يؤدّي إلى نشوب صراعات بين أنصار الهدى والضالّين، إذ يؤكّد عبد الله إبراهيم أنّ الثنائيات الضديّة في المجتمع الّذي رسمه الإسلام تلعب «...دوراً حاسماً في شطر العالم إلى عالمين، ثمة تعارض ثابت ودائم بين الحق والباطل، والخير والشر، والإيمان والكفر. ولا يمكن أن يظلّ الصراع منحبساً في المصحف، واستناداً إلى مركزيّة كلام الله وقدمه، فإنّ العالم بتناقضاته قد صيغ على غراره. المجتمع الأرضيّ المنشود إنّما هو محاكاة للمجتمع النصيّ، كما قرّر ذلك علم الكلام ثم الشريعة الإسلاميّة. في نهاية المطاف، لا بد من انتصار وظفر، فكلٌّ من أهل الباطل والشرّ والكفر يتآكلون؛ لأنّهم زاغوا عن الحقّ والخير والإيمان، والصراع محكوم بالثبات والديمومة، وأهل الحقّ هؤلاء أنيطت بهم مهمّة خالدة: نشر كلمة الله في أرجاء الأرض، إذ ليس ثمّة حدود نهائيّة تحول دون ذلك، بالنظر إلى اختلاف العقائد والأديان والثقافات»[1].

واستناداً إلى التصوّرات الإسلاميّة، استطاع عبد الله إبراهيم أن يحدّد الدافع الّذي أدّى إلى قيام المركزيّة الإسلاميّة، حيث يعتبر أنّ «العالم طبقاً للتصوّر العقائديّ يحتاج إلى الانقسام أوّلا من أجل أن تكون الوحدة هي الهدف المنشود فيما بعد، ومادام الحقّ ينبثق من دار الإسلام فلا بد أن تكون تلك الدار هي المركز، بكلّ المعاني الثقافيّة والدينيّة والجغرافيّة والأخلاقيّة...من الصحيح أنّها تمدّدت جغرافيًّا في قلب العالم القديم، ولكن اعتبارها مركز الحقّ فاق المكوّن الجغرافيّ في تثبيت مركزيّتها. ظهرت الجغرافيا لتسوّغ كلّ ذلك»[2].

بناءً على هذه الاعتبارات الوجيهة، والتأمّلات الثاقبة، تمكّن عبد الله إبراهيم من صياغة تمثّلات الآخر/ الكافر في مرآة الإسلام، حيث «كان التصوّر الشائع عن الذات والآخر يستمد حيويّته من المركزيّة الدينيّة، أي تلك البؤرة الّتي تنبثق منها قيم الحقّ إلى الأبد. وبالنظر إلى أنّ التصوّر يذهب إلى اعتبار أنّ الله هو مصدرها، وأنّه قد حلّ هنا "دار الإسلام" ولم يحلّ هناك "دار الحرب" فينبغي إذاً الوصول إلى نتيجةٍ واحدةٍ: قيم دار الإسلام هي الحقيقيّة، وهي الشاملة، وهي المطلقة الصواب. وقيم

[1]- عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية، ص109.

[2]- عبد الله إبراهيم: عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، ص27.

الآخر مثار استغراب، واستهجان؛ فهي وثنيّة، محقّرة، مدنّسة، يلزم تطهيرها من النّجاسة الوثنيّة. قيم الآخر هي موضوع لحكم القيمة وليس للوصف»[1]، فاليقين الجازم بأنّ عقيدة الإسلام هي الحقّ-أو الحقيقة المطلقة من منظور الفلسفة-، يجعلها معياراً لحكم القيمة، تملك بموجبه تخطئة غير المسلم، وتسفيه رأيه، والقطع بضَلال مذهبه.

وبما أنّ قضيّة الوحدة الإسلاميّة من القضايا الكبرى الّتي شغلت الضمير والفكر الإسلاميّ في القرون السالفة، فإنّ الجهاد في سبيل الله كان منشّطاً للفتوحات الإسلاميّة، وبه ارتفعت راية الإسلام؛ لأنّه من أجَلِّ الطاعات والقربات، لكنّ الخطاب الإبراهيميّ يتناول هذا المفهوم من زاوية أخرى، فمن المنتظر -والقول لعبد الله إبراهيم- أن «يتعثّر أهل الحق في مهمتهم، ولكن ينبغي عليهم الالتفاف حول كلمة الله، والتمسّك بها، ونشرها، وذلك هو الجهاد. فالجهاد إذن وسيلة لحسم التناقض العقائديّ، وإحلال الوحدة محلّ التعدّد، وما دام نسق الثنائيات الضديّة قائماً في صلب التفكير الدينيّ فالجهاد لن يتوقّف. إنّه فعل محكوم بنظام لاهوتيّ عام. والحال هذه، فإنّ فعل الجهاد كممارسة تهدف إلى تحويل البشر إلى عقيدةٍ واحدةٍ، سيصطدم مع فرضيّة انشطار العالم إلى عالمين: دار الإسلام ودار الحرب. لما كان الصراع يعبّر عنه بتجليّات مباشرة، فالمؤمنون يوضعون دائماً في تضادٍّ مع الكافرين، وبينهم يتحرّك المنافقون حركة مكوكيّة خادعة»[2].

ونظراً لروح الجهاد المتّقدة، الّتي تسعى إلى إعلاء كلمة الحقّ، ودفع العدوان، وردع الطغيان، تحت لواء إسلاميّ متعقّل حكيم، بعيد عن الغوغائيّة، والعواطف الخرقاء، يؤمن بأنّ الجهاد فريضة وحقٌّ، لا يمكن لأحد تعطيله، تصديقاً لقوله تعالى: ﴿ وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا ٱسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ ٱلْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِۦ عَدُوَّ ٱللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَءَاخَرِينَ مِن دُونِهِمْ لَا تَعْلَمُونَهُمُ ٱللَّهُ يَعْلَمُهُمْ ۚ وَمَا تُنفِقُواْ مِن شَىْءٍ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ يُوَفَّ إِلَيْكُمْ وَأَنتُمْ لَا تُظْلَمُونَ ﴿٦٠﴾ ﴾[3]، وفي الواقع «لم تزدِ الحروب المتكرّرة والخوف

[1]- عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية، ص110.

[2]- نفسه، ص109.

[3]- الأنفال، الآية: 60.

من الآخر إلّا من سوء الفهم والتباعد، خصوصاً أنّ قوّة المسلمين أشعرت البزنطيّين بأنّ خطراً فعليًّا يهدّد مركز دولتهم. وبين الربع الأخير من القرن السابع الميلاديّ ومطلع القرن الثامن، كانت القسطنطينية مهدّدة بالسقوط بشكل دائم. وعلى العكس من ذلك، فإنّ أيّ مركز من مراكز الإسلام الدينيّة والسياسيّة لم يكن، خلال الفترة نفسها، مهدّداً بأيّ نوع من الخطر، وهذا يضيف سبباً في جملة الأسباب الّتي جعلت المسلم ينصرف عن معرفة العالم الخارجيّ، ويعيش في عالمه في وضع يجعل نظرته إلى دونيّة الأخر لا تقتصر على نواحي الإيمان، بل تتعدّاها إلى نواحٍ أخرى»[1].

من المعلوم أنّ الوحدة الإسلاميّة الّتي تشكّل قوة روحيّة ملهمة للشعوب المسلمة سرعان ما تمزّقت، رغم الجهود الحثيثة الّتي بذلت من أجل المحافظة عليها، فحلّ التشتّت والفرقة محلّ التلاحم والتماسك، و«لم يستطع المسلمون الحفاظ على هذه الوحدة المتماسكة الّتي توجّهها الشريعة وتنظّمها، فسرعان ما تفكّكت أواصر الوحدة السياسيّة داخل دار الإسلام، وظهرت مراكز سياسيّة تدّعي احتكار الإسلام الحقيقيّ، وتصارعت تحت ستار امتلاك الشريعة الحقيقيّة، وقسّمت دار الإسلام سياسيًّا، وإن ظلّت موحّدة عقائديًّا، ولهذا فدار الإسلام كانت ذات طابع ثقافيّ أكثر مما هو سياسيّ، ومع الزمن تم قبول الجوار كحقيقة لابد منها، فمادام التنوّع قد قُبِل داخل دار الإسلام، فقد امتد، مع كثير من التحفّظ الّذي أبداه الفقهاء باعتبارهم منشّطين لقيم الشريعة، ليشمل العالم كلّه، ولكنّ واقع الحال هذا لم يفرض نفسه إلّا في وقت متأخّر بعد أن تعدّدت الدول السياسيّة داخل دار الإسلام»[2].

يكشف عبد الله إبراهيم عن جوهر البنية الإقصائيّة في التفاعل الإسلاميّ/الغربيّ، ويؤكد أنّ منظومة القيم الّتي سطّرها الإسلام أسهمت في إنتاج صورة نقيّة للذات، وركّبت صورة مشوّهة للآخر، فالعالم خارج نطاق المركزيّة الإسلاميّة ألحقت به أوصاف سيّئة، فوسم بالبدائيّة، والزيغ... الخ، إذ

[1]- خالد زيادة: المسلمون والحداثة الأوروبية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت-لبنان، ط1، نوفمبر 2017، ص25.

[2]- عبد الله إبراهيم: عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، ص22.

يقول: «سلّم القيم الّذي صاغه الإسلام، وتحوّل إلى جزء مكمّل من العقيدة، حسب الفهم الشائع، تدخّل في تركيب صورة مشوّهة وإكراهيّة للآخر. وبالإجمال فصور الآخر منتقصة، شمل الانتقاص بالدرجة الأساس القيم الشائعة لديه، وامتد ليشمل الإنسان حامل تلك القيم، هنالك تشويه لحقيقة الآخر ذهنيًّا وجسديًّا، فضلا عن البلادة والجهل والضلال والسفه والبوهيميّة، تراوح الآخر بين تصغير يشوّش إنسانيّته كما هو الأمر بالنسبة لأقوام أقصى الشمال الشرقيّ من آسيا حيث يفترض أن تكون بلاد يأجوج ومأجوج، أو تضخيم مقصود كما هو الأمر في حالة الزنوج والصقالبة وكثير من الأقوام الشماليّة»[1].

ويعتقد عبد الله إبراهيم أنّ هذه النظرة الدونيّة للآخر الّتي جرى تثبيتها، لم تكن مقصودة لذاتها، إنّما غايتها محاولة تعميم المثل الإسلاميّة حتى تطال مختلف الربوع والأصقاع، كما أنّ قيمة التسامح الّتي حثّ عليها الإسلام فعّلت استراتيجيّة التعايش السلميّ، فلم يمنع المسلمون من البرّ بغيرهم من الملل ما داموا في سلم معهم، وفي هذا السياق يقول: «هذا هو التفسير الخاص بمركزيّة الإسلام، لكنّ التطبيق التاريخيّ شهد في أمثلةٍ كثيرةٍ تسامحاً كبيرا فيماً يخصّ الآخر المختلف عقائديًّا وثقافيًّا وقيميًّا، وإذا كان ثمّة انتقاص فذلك من أجل الإدراج في منظومة الحقّ، من الصحيح أنّنا نجد بعض الجغرافيين والمؤرّخين (كالمسعودي، وابن خلدون، والبكري، والحسن الوزّان، وابن فضلان) ينظرون إلى الآخر بوصفه كائناً ناقصاً، ولكن ليس بالطريقة الّتي نظر فيها أنصار نظريّة التفوّق العرقيّ في الثقافة الغربيّة مثل غوبينو وهيغل وآخرين»[2]، من الجلي أنّ المرجعيّة الّتي استقى منها عبد الله إبراهيم تفاصيل هذه الرؤية الإقصائية للآخر هي نصوص الرحّالة والجغرافيين العرب، لكنّنا لو تأمّلنا بعض الآيات القرآنيّة لوجدنا ما يخالف هذه القراءة؛ لأنّ القيم المبثوثة في القرآن الكريم نظرت بدقّة في طبيعة العلاقة بين المسلم والكافر، كما أنّ التفاعل مع الآخر سواء امتثل أو زاغ عن الدستور الإلهي لا يمكن أن يغيّر أزلية تلك القيم.

[1]- عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية، ص108.

[2]- نفسه، ص110.

ومن المفيد في هذا المقام، إيراد بعض النصوص الّتي تعزّز صورة الإسلام بوصفه دين التسامح، والصّفح الجميل:

- يقول الله تعالى: ﴿ لَّا يَنْهَىٰكُمُ ٱللَّهُ عَنِ ٱلَّذِينَ لَمْ يُقَٰتِلُوكُمْ فِى ٱلدِّينِ وَلَمْ يُخْرِجُوكُم مِّن دِيَٰرِكُمْ أَن تَبَرُّوهُمْ وَتُقْسِطُوٓاْ إِلَيْهِمْ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ يُحِبُّ ٱلْمُقْسِطِينَ ﴿٨﴾ إِنَّمَا يَنْهَىٰكُمُ ٱللَّهُ عَنِ ٱلَّذِينَ قَٰتَلُوكُمْ فِى ٱلدِّينِ وَأَخْرَجُوكُم مِّن دِيَٰرِكُمْ وَظَٰهَرُواْ عَلَىٰٓ إِخْرَاجِكُمْ أَن تَوَلَّوْهُمْ ۚ وَمَن يَتَوَلَّهُمْ فَأُوْلَٰٓئِكَ هُمُ ٱلظَّٰلِمُونَ ﴿٩﴾ ﴾ [1].

- وقد كفل الإسلام الحريّة للذميّين، وأمر المسلمين أن يتركوهم وما يدينون، وألّا يتعرّضوا لهم في العقيدة الّتي يعتقدونها، لقوله تعالى:﴿ لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِىَ دِينِ ﴿٦﴾ ﴾ [2].

-ونهى الله تعالى عن مجادلة أهل الكتاب إلّا بالّتي هي أحسن، لقوله تعالى: ﴿ وَلَا تُجَٰدِلُوٓاْ أَهْلَ ٱلْكِتَٰبِ إِلَّا بِٱلَّتِى هِىَ أَحْسَنُ إِلَّا ٱلَّذِينَ ظَلَمُواْ مِنْهُمْ ۖ وَقُولُوٓاْ ءَامَنَّا بِٱلَّذِىٓ أُنزِلَ إِلَيْنَا وَأُنزِلَ إِلَيْكُمْ وَإِلَٰهُنَا وَإِلَٰهُكُمْ وَٰحِدٌ وَنَحْنُ لَهُۥ مُسْلِمُونَ ﴿٤٦﴾ ﴾ [3].

- وقد أباح الله تعالى طعام أهل الكتاب، وأحلّ لهم ذبائحهم، في قوله: ﴿ ٱلْيَوْمَ أُحِلَّ لَكُمُ ٱلطَّيِّبَٰتُ ۖ وَطَعَامُ ٱلَّذِينَ أُوتُواْ ٱلْكِتَٰبَ حِلٌّ لَّكُمْ وَطَعَامُكُمْ حِلٌّ لَّهُمْ ۖ وَٱلْمُحْصَنَٰتُ مِنَ ٱلْمُؤْمِنَٰتِ وَٱلْمُحْصَنَٰتُ مِنَ ٱلَّذِينَ أُوتُواْ ٱلْكِتَٰبَ مِن قَبْلِكُمْ إِذَآ ءَاتَيْتُمُوهُنَّ أُجُورَهُنَّ مُحْصِنِينَ غَيْرَ مُسَٰفِحِينَ وَلَا مُتَّخِذِىٓ أَخْدَانٍ ۗ وَمَن يَكْفُرْ بِٱلْإِيمَٰنِ فَقَدْ حَبِطَ عَمَلُهُۥ وَهُوَ فِى ٱلْءَاخِرَةِ مِنَ ٱلْخَٰسِرِينَ ﴿٥﴾ ﴾ [4].

[1]- الممتحنة، الآية: 8-9.

[2]- الكافرون، الآية: 6.

[3]- العنكبوت، الآية: 46.

[4]- المائدة، الآية: 5.

– وأمر الله تعالى بالرّفق في الدعوة إليه، ومناقشة المخالفين بالحسنى، في قوله: ﴿ ٱدۡعُ إِلَىٰ سَبِيلِ رَبِّكَ بِٱلۡحِكۡمَةِ وَٱلۡمَوۡعِظَةِ ٱلۡحَسَنَةِۖ وَجَٰدِلۡهُم بِٱلَّتِي هِيَ أَحۡسَنُۚ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعۡلَمُ بِمَن ضَلَّ عَن سَبِيلِهِۦ وَهُوَ أَعۡلَمُ بِٱلۡمُهۡتَدِينَ ١٢٥ ﴾[1].

– قال تعالى: ﴿ لَآ إِكۡرَاهَ فِي ٱلدِّينِۖ قَد تَّبَيَّنَ ٱلرُّشۡدُ مِنَ ٱلۡغَيِّۚ فَمَن يَكۡفُرۡ بِٱلطَّٰغُوتِ وَيُؤۡمِنۢ بِٱللَّهِ فَقَدِ ٱسۡتَمۡسَكَ بِٱلۡعُرۡوَةِ ٱلۡوُثۡقَىٰ لَا ٱنفِصَامَ لَهَاۗ وَٱللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ ٢٥٦ ﴾[2].

هذا، ويدعو عبد الله إبراهيم إلى ضرورة التحرّز من البطانة الإيديولوجيّة للمصطلحات؛ لأنّها تضخّ دلالات تعبّر عن روح العصر الّذي وجدت فيه، إذ يرى أنّه من المهمّ التحرّر من: «...ضغط المفاهيم، ودلالاتها الموروثة والمملوءة بثقافة عصرها، وذلك لن يتم إلّا بتداولها في حقل المعرفة النقديّة الهادفة إلى امتصاص شحن الغلواء الكامنة فيها، فالموجّهات الفكريّة لمصطلح "دار الإسلام" تتدخّل في ترتيب رؤيتنا لمن هم خارج تلك الدار، لأنّها مجال ثقافيّ مشبّع بمنظومة عقائديّة متجانسة، تختلف عن المنظومة الخاصّة بالآخر، إنّها تدفع بنا إلى موقف منه أكثر ممّا تسهل لنا استخلاص صورة حقيقيّة له، فالمخيال مكوّن ثقافيّ يتشكّل عبر التجارب التاريخيّة والعلاقات المتنوّعة، ويصدر أحكامه عن الآخر ضمن شبكة محكمة ومتلازمة من تلك التصوّرات الخاصة به»[3]، ولكن رغم هذه المحاذير، ينبغي أن يقارب الناقد المعاصر تلك المصطلحات وغيرها في ضوء المشروطيّة الحضاريّة، ويحلّلها بالنّظر إلى عمقها الفكر وسياقها الثقافيّ، وإلّا سيقع في مأزق تطويع تلك المفاهيم لخدمة أفكار وتوجّهات بعينها، أو إنتاج معرفة تحكمها الأهواء والرغبات، فتقسيم الدنيا إلى دارين في الفقه الإسلاميّ «يتّفق مع مقاصد الشريعة، وهو أن لا يستضعف المسلم في الأرض الّتي تغلب فيها أحكام الكفر، وتطغى

[1]– النحل، الآية: 125.

[2]– البقرة، الآية: 256.

[3]– عبد الله إبراهيم: المركزيّة الإسلامية –صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، بيروت–لبنان، ط1، 2001م، ص 11.

فيها قوانين الجاهليّة، ويغلب سلطان الشرك...دار الكفر يجب الهجرة منها إلى دار الإسلام لأنّ ذلك عنوان الولاء»[1].

ورغم أنّ عبد الله إبراهيم يؤكّد أنّ المخيال المرتبط بالفضاء الثقافيّ العربيّ الإسلاميّ هو الّذي تحكّم في صياغة صورة الآخر، إلّا أنّه يرجّح أنّ المرجعيّة الأولى في كلّ ذلك هي القرآن الكريم، رغم أنّنا عثرنا في الآيات السالفة الذكر على ما يفنّد هذه الفكرة، حيث يقول: «يتّضح مما سبق أنّ النظرة إلى الآخر كانت تقوم على أسس دينيّة، فالدين هو الّذي يمنح المعنى للأشياء، للظواهر وللآخرين، لذلك فإن البحث عن ملامح الآخر يفترض العودة، بكيفية ما إلى النص المرجعي الّذي يزوّد النظر ببعض عناصر الإدراك والوعي أو يطعّم المتخيّل بما يحتاج إليه من صور وأشكال ورموز.. وما دام الإسلام يحمل تصوّرا للعالم وللإنسان، ويمثّل النصّ القرآنيّ تكثيفا للكلام الربّاني، وتعبيراً عن تجليّات المقدّس، فإنّه يشكّل مصدراً للرؤية، وقاعدةً معياريّةً للجماعة»[2].

تأسيساً على ما سبق، نستخلص أنّ المركزيّة الإسلاميّة استمدت قوّتها من الدين القيّم الموصل إلى كلّ خير، فالقرآن الكريم هو الأصل الأوّل، والمنبع الأصيل للقيم الإسلاميّة الّتي عنيت بتهذيب السلوك، وتنظيم المعاملات بضوابط شرعيّة، تخضع لإرادة ربانيّة غيبيّة متناهية في الكمال، لا تحتمل الزيف، فالدستور الإلهيّ يشيع قيماً حضاريّةً أمميّةً عظمى، حيث حارب العنصريّة، وجعل ميزان التقوى هو الفيصل، فلا جرم أنّ النوازع الروحيّة، والقيم المعياريّة الّتي حدّدها الإسلام تلعب دوراً حاسماً في التأليف بين البشر.

1-2- تفكيك التمركز الغربيّ:

في كتابه (المركزية الغربية) الّذي صدر سنة 1997م وتعدّدت طبعاته، وضمن مشروع كبير اصطلح عليه: "المطابقة والاختلاف"، قام عبد الله إبراهيم بتفكيك ظاهرة التمركز الغربيّ من أصولها الإغريقيّة

[1]- ملفي بن حسن الشهري، حقيقة الدارين- دار الإسلام ودار الحرب، دار المرابطين، ط1، 2010م، ص26.
[2]- عبد الله إبراهيم: عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، ص ص21-22.

وصولاً إلى القرن العشرين، ليكشف عن آلية تمثّل الآخر في الفكر الفلسفيّ الغربيّ؛ ذلك أنّ المركزيّة الغربيّة -فيما يحسب- افتعلت وزوّرت أصولاً تقول بأفضليّة الغرب ثقافةً ومعتقداً على ما سواه من الأمم، فالغرب يتمركز حول ذاته، في مقابل المغالاة في إلغاء الآخر، حيث تواطأت الكنيسة مع الحملات الاستعماريّة، فسوّغ التبشير المسيحيّ سفك الدماء، وإبادة الحضارات، واستنزاف الثروات، ورغم شعارات الديمقراطيّة والتمدّن واحترام الحريّات، إلّا أنّ المركزيّة الغربيّة -بوصفها إيديولوجيا متشدّدة- أثقلت كاهل الشعوب التابعة لها بعبوديّة من نوع آخر، فحسب عبد الله إبراهيم: «لم يبلغ إلغاء الآخر الدرجة الّتي بلغها إلغاء الغرب الآخر، فقد أسهمت الكنيسة في حركات الاستعمار، وسوّغت الفتح والاحتلال ومنحت الشرعيّة لكنّ ذلك على اعتبار أنّ الحضارة الغربيّة ستخرج الإنسان من وثنيّته وانحطاطه ودونيّته!! ومن المعروف أنّ الكشوفات الجغرافيّة في نهاية القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر كانت تصطحب معها ثلاثة أشخاص أساسيّين: الجنديّ، والمبشّر، والتاجر. أما الجنديّ فلكي يسيطر ويحتلّ، والقسّ لكي يبشّر، والتاجر لكي يجمع الثروة، وحالة أمريكا الجنوبيّة والهند والصين ثم البلاد العربيّة هي سجلّات مفتوحة لكشف هذه الحالة...»[1].

ومع تنامي طموحات الهيمنة الغربيّة الّتي تحرّكها أسطورة أو عقدة التفوّق الأوروبيّ، وكذا الرغبة العارمة في تكريسه باعتباره خطّ التقدم الوحيد في العالم، تراجعت المركزيّة الإسلاميّة وأَفُل نجمها، حيث «...تمكّن "الغرب" من بناء نموذجه الثقافيّ بمظاهره العلميّة والفلسفيّة والسياسيّة والاقتصاديّة منذ عصر النهضة، وبفعل جملة التطوّرات الخاصة به، تمركز ذلك النموذج حول ذاته في حركة محوريّة، أدّت إلى ظهور "المركزيّة الغربيّة" بكلّ إشكاليّاتها الّتي صاغت الفكر الغربيّ الحديث صوغاً يوافق نوعاً من أيديولوجيا التفوّق العرقيّ والثقافيّ والدينيّ، وتطوّرت نزعة التمركز، فطرحت مفهوماً متّصلاً بفرضية التمركز نفسها، وهو مفهوم "العولمة" وبهذا امتدّ الطموح ليشمل العالم بأجمعه، ويدرجه ضمن رؤية

[1]- عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية، ص ص110-111.

غربيّة مستمدة من الفرضيّة المذكورة، مع مراعاة شرط التراتب والتفاضل والتمايز بين ما هو غربيّ وما ليس كذلك»[1].

وفي ضوء هذه الفكرة، نشأت الحملات الاستعماريّة والكشفيّة، الّتي كانت غايتها –فضلاً عن المصالح ونهب الثروات– إدراج العلم في الخطّ الّذي افترض الغرب أنّه خطّ التقدّم الأمثل على الإطلاق، حيث يعرض عبد الله إبراهيم للأسباب الّتي عزّزت التمركز الغربيّ في قوله: «ولقد لعبت ظروف سياسيّة وثقافيّة وعلميّة منها الاستكشافات الجغرافيّة، والتجربة الاستعماريّة، وحركات الكشف العلميّ، والمنهجيّات الحديثة، والقوّة الاقتصاديّة والسياسيّة في تركيز قوّة الغرب كقوّة مطلقة في التاريخ الحديث الأمر الّذي أدّى إلى صوغ الوعي الإنسانيّ بما يجعل الغرب يتربّع في العالم كأفضل معطى عبر التاريخ»[2]، ونظراً لهذه الامتيازات والفتوحات العلميّة «استطاع التأثير في الفكر العربي، كما استطاع أن يصِمه بكثير من مميّزاته وأطروحاته وتجلّى ذلك واضحاً من خلال ما قدّمه المفكرون العرب من آراء وأفكار تعلّقت بالوضع الثقافيّ العامّ الّذي يعيشونه وسبل ترقية الحياة في الوسط العربيّ»[3].

مارس عبد الله إبراهيم نقداً تفصيليًّا لأطروحة التفوّق الفكريّ، والأفضلية الدينيّة، ووهم الاستعلاء العرقيّ، حيث فكّك هذا المنهج الغربيّ المدعوم بالمعرفة والقوّة، ليخلص في نهاية المطاف إلى تحديد مفهوم للتمركز الغربيّ، حيث يصفه بأنّه: «...فكرة أيديولوجيّة وليست معرفيّة اقتضتها حاجة الغرب للتمدّد والانتشار في العالم، والسيطرة على منظومة المعاني العامّة لأهداف خاصّة من أجل صوغ التاريخ الإنسانيّ صوغاً يوافق الرؤية الغربيّة للعالم والتاريخ والإنسان، وقد انتهيت إلى أنّ كلّ تمركز تتأدّى عنه نتيجة على غاية من الخطورة، وهي تشويه صورة الآخر، والانتقاص منه،

[1]– عبد الله إبراهيم: الثقافة العربيّة والمرجعيّات المستعارة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، ط1، 2004م، ص6.

[2]– عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية، ص106.

[3]– منير مهادي: نقد التمركز وفكر الاختلاف، ص52.

وإدراجه في مواقع دونيّة لتخفيض قيمته، كما هو حاصل الآن في علاقة الغرب مع العوالم خارج نطاق الغرب»[1]، ليصبح التمركز في التصوّر الغربي «"نسقاً متعاليًا" متمرداً على شروطه التاريخية الّتي بلورته، أو قل إنّه صار نسقاً متعاليًا على كلّ شيءٍ، فصارت مختلف مقوّماته مفاهيم مجرّدة لا تاريخيّة»[2]، فالمركز «بمجرّد وعيه بمركزيّته يتعامل مع المحيط تعامل الغالب مع المغلوب، فيسعى دوماً إلى بسط نفوذه عليه وتصدير أفكاره إليه...»[3].

وجدير بالذكر أنّه وفي صلب هذا التصور منظومة مرجعيّة تتمتّع بذكاءٍ متعالٍ يتولّى الحكم على الأشياء، يرتكز على «...استحضار وإبراز دونيّة الآخر، هذه الدونيّة تجعل التفريط به واحتقاره وحتّى إبادته عملاً يكتسب شرعيّة حضاريّة، لأنّ الحياة حسب المشروع الغربيّ تليق بالسّادة المتحصّلين على الفضائل والميّزات الغربيّة، من هنا نرى انخراط كبار مفكريْ الغرب بتبرير المشروع والتنظير له، فهيغل مثلاً يرى أنّ الشرق سحريّ وهو مجاز مركّب من الخيال والخرافة والأسطورة والتأمّل، وحَكَمَ على الشرقيّ بالثبات والسكون والذهول الدائم، حيث إنّ أوّل حكم يصدره بشأن الصين هو ((ثبات الجوهر الصينيّ)). والهند في مخيّلته لوحة رومانتيكيّة ملتبسة المكوّنات وغير واعية بذاتها، إنّها ((بلد الشوق والحنين.. عالماً ساحراً جذاباً)) »[4].

وبعد وقفات متأنّية فاحصة لمقوّمات التمركز في الحضارتين الغربيّة والإسلاميّة، استطاع عبد الله إبراهيم -وعلى نحو تركيبي- أن يحدّد الفرق الجوهريّ بينهما، حيث يكمن في أنّ المركزيّة الغربيّة «انخرطت في ممارسة نقد ذاتها، فأدرجت نفسها في التاريخ، فيما حبست المركزيّة الإسلاميّة نفسها خلف حواجز لاهوتية، ورفضت ممارسة النقد، ولعلّ أوّل ما تحتاج إليه هو النظرة التاريخية لتتخطّى حبسة الأنا وصولاً للاعتراف بالآخر»[5]، من الواضح أنّ عبد الله إبراهيم يثمّن في النموذج الغربيّ

[1]- عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية، ص ص106-107.

[2]- منير مهادي: نقد التمركز وفكر الاختلاف، ص ص51-52.

[3]- محمود طرشونة: إشكالية المنهج في النقد الأدبي، مركز النشر الجامعي، تونس، د.ط، 2008م، ص215.

[4]- حسن إبراهيم أحمد، استمرارية التاريخ ما بين صدام المصالح وحوار الحضارات، ص65.

[5]- عبد الله إبراهيم: المحاورات السرديّة، ص158.

نقده لذاته، لأنّه يركن في كلّ لحظة تأزّم إلى تحريك فاعليّة مراجعة النوازع الثانوية في الفكر الغربيّ، وتنشيط سلطة العقل المتسائلة لقراءة المسلّمات البالية، واليقينيّات غير المفكّر فيها من أجل تعديل المسار، كما أنّه من جهة أخرى يدعو إلى التخلّي عن عقدة التعالي والنظرة الدونيّة للآخر، ومن ثم إتاحة سبل للحوار والتفاعل والتواصل بين الحضارات في إطار الاختلاف الّذي يعتقد عبد الله إبراهيم أنّه السبيل الأوحد إلى إبطال نزعة التمركز وتفكيكها.

ولثقافة المركز في مفهومها الواسع وجهان: وجه علميّ، ووجه استهلاكيّ؛ «...أمّا الأوّل فيتكوّن من أهمّ المكتشفات العلميّة والتكنولوجيّة الحديثة، ومن نتائج غزو الفضاء والبحوث الطبيّة والفيزيائيّة وغيرها. وكلّها في المركز ذات مستوى رفيع جدًّا لا يبلغه إلّا من وطّن النفس على البحث والتنقيب ورصد الأموال الطائلة لبلوغ غاية السيطرة على الطبيعة وتوظيف ذخائرها لصالح الإنسان ومقاومة الآفات الّتي تفتك بصحته وتُصَحِّرُ روحه. وقد انبهر العالم بسرعة التقدّم في هذه المجالات لكنّ مكتشفاته لا يستفيد منها الجميع...»[1]، أمّا الوجه الاستهلاكيّ فإنّه «يقوم أساساً على الصورة والصوت، وهما في متناول جميع أركان المحيط رغم تميّزهما بالميوعة والتهريج والعنف في كثير من الحالات، وهو يتجسّم بالخصوص في مسلسلات تلفزيّة مطوّلة توظّف العنف والجنس عامة وجسد المرأة بالخصوص، وتدغدغ الغرائز، وتمجّد المبادرة الفرديّة»[2].

فعلى الرغم مما حققته الحضارة الغربيّة من إنجازات تستحق التقدير، وواقع مفعم بكل ما هو عجيب ومدهش، إلا أنها تصدّر قيما تجهز على ثقافات الشعوب، فهي «ثقافة معلّبة، قابلة للتصدير والاستهلاك الآني، تدخل المتعة في النفوس ثم تتبخّر فوريا. لكنّها لا تفعل قبل أن تحقن مستهلكها بلقاح الأفكار الّتي يريد المركز غرسها في العقول كي يجعل العالم بأكمله محيطا له، يُشِعُّ عليه ويبتزّه في الآن نفسه»[3]؛ لذلك فالانبهار الكامل سيعطّل فاعلية نقد الذات، ويعمل على ترسيخ الهيمنة

[1]- محمود طرشونة: إشكالية المنهج في النقد الأدبي، ص212.

[2]- نفسه، نفسها.

[3]- نفسه، ص214.

الغربيّة، وتعضيدها بمظاهر التماهي والذوبان بدلاً من النظرة الموضوعيّة الّتي ستمكنّنا من الانعتاق من أوهام التخلّف.

وفي إطار مناقشته للقضايا الثقافيّة، يعرض عبد الله إبراهيم إلى تحليل ظاهرة العولمة بوصفها خطّة غربيّة مدروسة، وليست طارئة، أنعشتها الثورة الإعلاميّة والتكنولوجيّة، تسعى إلى تقديم صياغة عالميّة للوجود في إطار مبدأ الشموليّة، وتعدّ العولمة الثقافيّة من أخطر أنواعها؛ لأنّها تؤدّي إلى توغّل سلوكات دخيلة إلى نسيج المجتمعات العربيّة والإسلاميّة، وفي هذا السياق يقول عبد الله إبراهيم: «...فالعولمة تؤدّي إلى انحسار الثقافات القوميّة الحاملة لهويّة الجماعة، وسيادة الثقافات العابرة للقارات الّتي تجرّد الهويّات من معانيها الموروثة، وذلك يقود إلى انهيار المرجعيّات الأصليّة، فتتراجع أهميّة المنظورات المعبّرة عن سلّم محدّد للقيم، الأمر الّذي يجعل الأمن الثقافيّ في مهبّ ريح، فيختلّ التوازن الذهنيّ والاجتماعيّ بسبب شيوع مفاهيم لها مرجعيّات غريبة، وهو ما يقود إلى تداخل أنساق ثقافيّة مختلفة، فيتفجّر الحراك الاجتماعيّ وتتفتّت المجتمعات ذات البنيات البطريركيّة، ويرافق ذلك حالات الانكفاء على الذات، وانطواء على المعتقد، وظهور نزعات التأصيل المقاومة، ويخشى أن تكون العولمة ترويجاً للمركزيّة الغربيّة، أو هي وجه مستحدث من وجوهها»[1].

فالعولمة هي وجه غربيّ ناعم مبطّن بخلفيّات احتلاليّة، يسهم في إشاعة قيم وأفكار ومعانٍ وأساليب الحياة خاصة بالمركز، ويتنكّر للخصوصيّات والثقافات المحليّة، ويتعدّى على الهويّات الثقافيّة للبلدان التابعة له، بل ويسحب عاداتها وموروثاتها وذاكرتها إلى الهامش، حيث «تقوم أوروبا وأمريكا، بتصدير نماذجها الثقافيّة (المدرسة- التعليم- البرامج) إلى الشرق، ولكن مع تحديد حدود الفائدة المتوقّعة، بشرط ألّا يتطوّر الوعي الوطنيّ إلى درجة تصبح فيها الإيديولوجيا الأورو- أمريكيّة في خطر، وحتى تستفيد الطبقة المتنفّذة وحدها. وتقدّم المركزيّة الأوروكيّة، نموذجاً ثقافيًّا، يخدم النمط

[1]- عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية، ص85.

الاستهلاكيّ، أي تثبيت التخلّف»[1]، ومن ثم ترسّخ سياسة الهيمنة، كما «تقوم مراكز الثقافة الأورو-أمريكيّة في باريس ولندن ونيويورك، باختيار ممثليْ ثقافتنا، حيث (يغتصبون التمثيل)، وغالباً ما يتمّ هذا الاختيار، بإلغاء الجناح الحداثيّ الثوريّ في الثقافة العربيّة. ويشجّع الغرب كلّ من يقلّده، لا كانفتاح إنسانيّ، بل من منظور تبعيّ»[2]، فالمغلوبون أينما كانوا ينبغي عليهم الامتثال والخضوع المطلق للمركز المهيمن؛ ذلك أنّ الثقافات الّتي ينتمون إليها لا تملك سوى ولع الاقتداء بالغالب، فهو الّذي ينتج النماذج الراقية ويصدّرها.

فمشروع العولمة الغربيّ هو صياغة ذكيّة لنوع من الاستعمار الجديد، حيث يعتقد عبد الله إبراهيم أنّ التجربة الاستعماريّة أسهمت في «إشاعة القيم الغربيّة على مستوى العالم، لكنّ العولمة تجاوزت الأسلوب التقليديّ فصاغت جملة من القوانين والضوابط الملزمة الّتي بها يصبح الأخذ بتلك القيم إجباريا، ووظّفت التقدم الكبير الّذي بلغته الاتصالات من أجل إشاعة هذه القيم كمرحلة أولى قبل فرضها قانونيًّا على العالم، بدأت وسائط الاتّصال والإعلام تصوغ وعي الشعوب صوغاً يرمي إلى تقبّل نسق القيم الغربيّة، وفي خطوة لاحقة سيصار إلى تشريع المعايير اللازمة لتطبيق ذلك، وقد بدأت فعليًّا تطبّق تشريعات ملزمة تهدف إلى ذلك في بعض المجالات الاقتصاديّة والسياسيّة مثل الدور الّذي تمارسه منظّمة التجارة العالميّة، والمؤسّسات العابرة للقارات، والبحث عن أطر سياسيّة واقتصاديّة عالميّة، وذلك سيفضي إلى استبعاد كثير من التشكيلات الثقافيّة والقيميّة الأصليّة الّتي تبلورت عبر العصور ضمن سياق خاص»[3]، فهذه القراءة النقديّة لـ "ما وراء العولمة" تكشف عن احترافيّة المؤسّسات الغربيّة في إنتاج الأوهام، وحياكة المؤامرات، فسياسة العولمة الجبّارة وظّفت تكنولوجيا لا تضاهى، وفرضت نماذجها بطريقة إكراهيّة، لاستنزاف العقول، وتعطيل روح الإبداع والتجاوز.

---

[1]- عز الدين المناصرة: النقد الثقافي المقارن -منظور جدلي تفكيكي، دار مجدلاوي للنشر، عمّان-الأردن، ط1، 2005م، ص24.

[2]- نفسه، ص 23.

[3]- عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية، ص141.

هذا، ويعتقد عبد الله إبراهيم أنّ هذه الاستراتيجيّة المستحدثة أجّجت أسباب الصراع بين الشرق والغرب، و«لئن ذوّبت نزعات الحداثة والعولمة بعض التخوم الرمزيّة الفاصلة بين التجمّعات القوميّة والعقائديّة، وفكّت جانبا من الانحباس التقليديّ المتوارث فيها، فإنّها بذرت خلافاً جديداً تمثّله مفاهيم التمركز والتفوّق والتفكير بسيطرة نموذج ثقافيّ على حساب آخر، وهو أمر نشّط مرّة أخرى المفاهيم التناقضيّة-السجاليّة الّتي تخمّرت في طيّات القرون الوسطى، وصارت تبعث اليوم بصورة إشكاليّات الهويّة والخصوصيّة والأصالة»[1]، فصوت الهامش الداعم لشرعيّة الانتماء، وحريّة ممارسة الطقوس الدينيّة، وتعزيز الثقافة المحليّة، خافتٌ لكنّه لا يمكن أن يخبو في ظل عدم تكافؤ موازين القوى.

ويحذّر عبد الله إبراهيم من الآثار الضمنيّة لظاهرة العولمة، إذ يؤكّد أنّ «وِحدة لا تقرّ بالتنوّع ستؤدّي إلى تفجير نزعات التعصّب المغلقة، والمطالبة بالخصوصيّات الضيّقة، فالعولمة بتعميمها النموذج الغربيّ على مستوى العالم، واستبعادها التشكيلات الثقافيّة الأصليّة، إنّما توقد شرارة التفرّد الأعمى، ذلك أنّ هيمنة نموذج ثقافيّ، لا يؤدي إلى حلّ المشكلات الخاصة بالهويّة والانتماء، إنّما قد يؤدّي على العكس إلى ظهور أيديولوجيات تضخّ مفاهيم جديدة مغلقة حول نقاء الأصل وصفاء الهويّة، إلى ذلك فإنّ عمليّة محاكاة النموذج العالميّ الغربيّ ستقود إلى سلسلة لا نهائيّة من التقليد المفتعل الّذي تصطرع فيه التصوّرات، وهو يصطدم بالنماذج الموروثة الّتي ستبثّ على أنّها نظم رمزيّة تمثّل رأسمال قابل للاستثمار الأيديولوجيّ عرقيًّا وثقافيًّا ودينيًّا»[2].

وعليه، فالعولمة عمّقت النظرة الإقصائيّة للآخر، فأنشأت نموذجاً متعاليًّا ينفذ بجدارة ودهاء إلى الشؤون المحليّة، ويلغي العوالم غير الغربيّة، ويقلّل من شأن الأغيار، فالشرق بمقتضى هذه الرؤية بدائيٌّ لا علاقة له بالحضارة. لكنّ هذه الرواية المضخّمة للذات الغربيّة الّتي لا تسمح بالتعدّدية، وتحكّم

[1]- عبد الله إبراهيم: عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، ص14.

[2]- عبد الله إبراهيم: الثقافة العربيّة والمرجعيّات المستعارة، ص ص6-7.

النّزوات، من شأنها أن تغذّي النزاعات الطائفيّة المناهضة لهذا الجمود الفكريّ، فالاقتداء المطلق «مستحيل دون تغيّر جوهريّ في المبادئ الّتي يقوم عليها النظام العالميّ نفسه»[1].

من الواضح أنّ أطروحة العولمة تتأسّس على خطاب مؤدلج، يتوق إلى تشكيل عالم موحّد بكلّ المقاييس، لكنّ هذا الطموح يتعذّر تحقيقه، إذ يصفه عبد الله إبراهيم بـ"المغالطة" في قوله: «...إنّ ادّعاء العولمة بتشكيل عالم تتوحّد فيه المفاهيم والقيم والأهداف يتضمّن مغالطة، لأنّه في إطار فرضيّة التقارب الّتي تقول بها العولمة تكمن سلسلة من ضروب التنافر وعدم الانسجام الّتي تقوّض تلك الفرضيّة، فالحثّ على استيراد نماذج غربيّة من قبل المجتمعات التقليديّة يفضح عدم اتّساق تلك النماذج مع نسق القيم الأصليّة في تلك المجتمعات، هذا من جانب، ومن جانب آخر فإنّ تحريض تلك المجتمعات على التكيّف مع القيم الغربيّة، يجدّد الآمال بردود فعل خطيرة وغير محسوبة، إلى ذلك فإنّ التعجيل بتوحيد العالم حسب دعوى العولمة يقود إلى ظهور نزعات التفرّد، والتأكيد على وجود نظام واحد جديد يكون مسؤولاً عن السلطة، يعني فتح الأفق على مزيد من المنازعة وتفاقم الصراع...»[2].

وفي الوقت الّذي تعتبر فيه تكنولوجيا الاتصال مقوّماً أساسيًّا للعولمة، فإنّها شكّلت في تصوّر عبد الله إبراهيم عاملاً محفّزاً للتمركز، حيث دعّمت استراتيجيّات الاستلاب، والغزو الثقافيّ، والسيطرة على العالم، فالعولمة لن تشرع في «تفكيك بنية التمركز، إنّما ستقوم بتثبيتها، فتقنية الاتصال الحديث، ستعيد توزيع العالم إلى مجتمعات حديثة ومجتمعات تقليديّة، وستقوم المجتمعات الحديثة باستثمار هذه التقنيات بما يطوّر الحركة العلميّة إلى الأمام. هذه التقنية ستقوم بتجديد البنيات العلميّة والاقتصاديّة والسياسيّة في الغرب، أمّا في المجتمعات التقليديّة فإنّ تلك التقنيات ستأخذ مساراً آخر مختلفاً عمّا في المجتمعات الحديثة، إذ ستقوم بإعادة إنتاج الموروثات القديمة من أفكار وعقائد ومرويّات لتأصيل

[1]- سمير أمين: نحو نظرية للثقافة -نقد التمركز الأوروبي والتمركز الأوروبي المعكوس، مركز الإنماء العربي، مصر، ط1، 1989م، ص10.

[2]- عبد الله إبراهيم: المحاورات السرديّة، ص ص142-143.

نفسها كرد فعل مباشر يعبّر عن الفشل في رهان الحداثة...فالمجتمعات الحديثة تستخدم هذه التقنيات للانطلاق إلى آفاق جديدة، فيما تستخدم المجتمعات التقليديّة نفس التقنيات للهروب نحو الماضي، وهكذا فإنّ التمركز سيأخذ وجوهاً جديدة مختلفة لكي تبقى فكرة الثنائيّة قائمة في المجتمع الإنسانيّ، وهي مع الأسف ثنائية مرتبكة لا تقوم على الحوار والاختلاف لكنها تقوم على التفاضل والتراتب والاستعلاء والسموّ والدونيّة!!»[1]. ومن ثم اقتضى هذا الإحساس بالتفوّق، والنظرة الشوفينيّة الغربيّة المغلقة «...تغييب فضائل الأمم والشعوب والأدوار الحضاريّة الّتي أدّتها على مسرح التاريخ عن المناهج الدراسيّة للطلاب في المدارس والجامعات الأوروبية، وهذا عكس ما تفعله مناهج الأمم الأخرى التعليميّة، كلّ هذا للإبقاء على الذات منتفخة ومحوراً»[2].

فمنطق العولمة -والحال هذه- هو الشكل المثاليّ للتمركز، ذلك أنّ آليات الهيمنة تحتكر مختلف القطاعات الإعلاميّة، بهدف حماية مصالح الدول الرأسماليّة وتعزيز سياسات التمركز حول الذات؛ ذلك أنّ الرأسماليّة «قد خلقت حاجة إلى أيديولوجيا عالميّة الطابع من خلال توسّعها على صعيد العالم»[3]، فالثقافة المتمركزة تملك معرفة ذات تصوّرات مبنية على ترسيخ تفوّقها، فهناك علاقة جدليّة بين التبشير بالعولمة وفكرة التمركز الغربيّ. ومع توالي الانكسارات، لا تجد ثقافة الهامش المحبطة والمنسيّة سوى ماضيها ملاذاً، فتتعالى دعوات التأصيل لاستشراف قيم الماضي الجميل، رغبة في العثور على ذات مثاليّة بروح متّقدة، تغطّي البؤس والفشل، وتخلق شعوراً -ولو وهميًّا- بالتميّز عندما تتعاظم الأزمات.

هذا، وقد حاول عبد الله إبراهيم توجيه مصابيح قراءته صوب التحدّيات الّتي تواجه الخصوصيّة الثقافيّة في زمن العولمة، فبإزائها «تنشأ رغبات مضادّة ترفض الامتثال لعمليّة الدمج الّتي تنزع عن المجتمعات خصوصيّاتها الثقافيّة من لغة ودين وبنية اجتماعيّة ونفسيّة وأخلاقيّة، ويقود مسار التنازع

[1]- المحاورات السردية، م.س، ص ص111-112.

[2]- حسن إبراهيم أحمد: استمرارية التاريخ ما بين صدام المصالح وحوار الحضارات، ص65.

[3]- سمير أمين: نحو نظرية للثقافة، ص8.

إلى تعارض بين القيم ذاتها، إذ من الصعب الاحتكام إلى مبدأ التفاضل التراتب حينما يكون الأمر متعلّقا بالبطانة الشعوريّة والثقافيّة للمجتمعات، لأنّها نسبيّة، وتتحدّد أهميّتها من نوع العلاقة الّتي يقيمها الإنسان الّذي ينتمي إليها. تتجاوز العولمة هذه الخصوصيّات وبها تستبدل قيماً تدّعي أنّها عالميّة»[1]، لكنّها في الحقيقة تمثّل اختراقاً ممقوتاً للبنية الثقافيّة المحليّة، وخلخلة للمعتقدات الدينيّة، وتدنيساً للمقدسات لصالح التمركز الغربيّ فكراً، وفلسفةً، وسياسةً، واقتصاداً.

ومن تداعيات هذا الاستبعاد المرير، بروز ظاهرة خطيرة ألا وهي: "العنف"، إذ يحلّلها عبد الله إبراهيم في ضوء علاقتها بالتمركز، مؤكّداً أنّ «رصيد العنف يتكوّن ببطءٍ، ثم يتراكم، ويتوقّع منه أن ينفجر في أيّة لحظة فيخرّب كلّ شيء. وإذا نظرنا لحال العالم من هذه الزاوية نجد أنّ أسباب العنف منبثّة في كلّ مكان. ولعلّ العنف السياسيّ المدعوم بأيديولوجيّات عرقيّة ومذهبيّة متعصّبة هو الأخطر لأنّ الجماعات تمارسه بوصفه حقاً مقدّساً، ومسؤوليّة أخلاقيّة لتقرير مصيرها، وتعديل أوضاعها، واستعادة حقوقها. وأحيانا يأخذ طابع الانتقام والثأر فيكون بشعاً ولا يقف عند حد ما. ولكي نطفئ لهيب العنف فينبغي إطفاء جذوته، وذلك أمر صعب أو مستحيل في الوقت الحاضر»[2]، فالعنف الّذي يعصف بالعالم، والذي تديره جماعات تختبئ خلف شعارات فضفاضة، لا يمكن تسويغه بأيّ حالٍ من الأحوال، كما أنّ القضاء عليه مرهون بإبطال نزعة التمركز في حدّ ذاتها؛ ذلك أنّ «...الثمن الّذي تطلّبه المشروع الغربيّ في التمركز لكي يتحقّق ويؤتي ثماره باهظاً، كان باهظاً إلى الحدّ الّذي يصعب تصديقه، ويبدي تناقضه مع القيم الّتي أعلنها، وكانت أساليبه ونتائجه مثيرة للاشمئزاز،.... إنّه يتلخّص بمفهوم ((الإبادة))، إبادة من لا يحقّق وجوده نفعاً لهذا المشروع، أو يشكّل عائقاً له. أمّا الوسائل فهي لطخة عارٍ على صفحات التاريخ، والهدف هو الاستحواذ على العالم»[3].

---

[1]- عبد الله إبراهيم: المحاورات السرديّة، ص ص140-141.

[2]- نفسه، ص ص162-163.

[3]- حسن إبراهيم أحمد، استمرارية التاريخ ما بين صدام المصالح وحوار الحضارات، ص66.

في ختام هذه الجزئية، نستنتج أن فكرة التمركز الغربيّ الّتي عمد عبد الله إبراهيم إلى تعريتها، وتفكيك أسسها، تجسد الملمح الدمويّ للمشروع الغربيّ بعد أن تملّكه الاستعلاء، والتعصّب الأعمى، والتنكّر لفضل الحضارات الأخرى في بناء صرح الحضارة المعاصرة، ففي الوقت الّذي رفعت فيه الحضارة الغربيّة شعارات رنّانة عن التسامح، وقبول الآخر، والتعايش السلميّ، واعتبرتها قيماً كونيّة خالدة يمكن تعميمها، دونما مراعاة الخصوصيّات الثقافيّة، استعانت بالكهنوت الكنسيّ، وكذا الحملات الاستدماريّة، حيث ارتكبت مجازر بشعة، وجرائم دوليّة جسيمة عن طريق فرض السلطان، والقهر، وهدر الموارد. إنّ هذه العنجهية يراودها في كلّ حين حلم إبادة شعوب العالم، زعماً منها بأنّها الحضارة الأخيرة والمطلقة الّتي ينبغي أن تسود.

2- جدلية السرد والمركزيّات الثقافيّة:

تتعدّد التجارب النقديّة، وتتنوّع الأقلام الّتي تبدّد كثافة النصوص الإبداعيّة في كلّ عصر ومصر، لكنّ القاسم المشترك الّذي يجمع تلك السياسات النقديّة، هو إضاءة المناطق المعتمة بغية الكشف عن الخامات الجماليّة الّتي يزدان بها النص الأدبيّ. فلا تزال الكينونة الإبداعيّة في شقيها الشعريّ والسرديّ لغزاً محيّراً، انبثقت عنه مناهج ونظريات تتّخذ من النصّ الأدبيّ ركيزة للتحليل والتأويل، ولعلّ ما يميّز تجربة عبد الله إبراهيم في اختبار السّرود هو رصده للظواهر الثقافيّة الفاعلة في نشأتها وتطوّرها، حيث استطاع من خلال كتاباته أن يطوّر آلة نقديّة جادّة تساير التطوّر الحاصل في مجال النقد ضمن خطّ بحثيّ تتضايف فيه السرديّات والمركزيّات، وعياً منه بأنّ كلّ مركزيّة تركن إلى نمط مخصوص من المرويّات المزوّرة، والمقولات المفتعلة الّتي تتشبّث برؤية مثاليّة للذات، ونظرة اختزاليّة للآخر.

ورغم أنّنا نزعم أنّ تجربة عبد الله إبراهيم في تحليل الخطابات السرديّة قديمها وحديثها، حالة نقديّة قائمة بذاتها تستدعي الدراسة والتمحيص والتنقيب في داخلها، بحثاً عمّا يميّزها، إلّا أنّه يبدي تحفظاً شديداً في وصف جملة جهوده في نقد السّرد بـ "التجربة "، تحسباً من الوقوع في ادّعاءات مضلّلة، وبعيدة الاحتمال، والنظر إليها إثر ذلك على أنّها النتيجة المرجّحة الّتي يمكن التعويل عليها، بالإضافة

إلى يقينه المطلق بانفتاح التجارب الذاتية على آفاق لا نهائيّة، وأنّ أي محاولة لتحديدها ستحبسها في أطر ضيّقة لا سبيل إلى التحرّر منها، إذ يعتقد أنّ الحديث عن تجربته النقديّة والفكريّة «مشوب بالحذر المعرفيّ، فكلّ حديث ينصرف إلى وصف التجارب الذاتيّة يجد نفسه متورّطا في سلسلة من الادّعاءات الّتي لا تملك براهينها، وذلك حينما ينطلق من افتراض عام هو استقرار تلك التجارب وثباتها، وهذا أمر لا أستطيع أن أدّعيه، كون التجارب الفكريّة يجري تشكيلها بفعل مؤثّرات كثيرة، وهي مفتوحة على آفاق لا نهائية، وليس من الصّواب وضع نهايات قطعيّة لها؛ لأنّها ستضيق بنفسها، وتتعطّل فاعليتها المعرفيّة إذا ما قيّدت بمرجعيات تفترض الثّبات المطلق، فكلّ تجربة تغتني –رؤية ومنهجاً– بالحوار والتفاعل والتواصل، ولا يصحّ الحديث إلّا عن مسار متحوّل وأطر عامّة تروم تجديد ذاتها لتواكب عمليّات التحديث المعرفيّ في الفكر الإنسانيّ»[1].

وفي ضوء هذا الأفق، يعتقد عبد الله إبراهيم أنّ تجربته النقديّة ليست ناضجة من وجوه عدّة؛ لأنّ الحراك الثقافيّ والإبداعيّ على وجه الخصوص يخضع لسيرورة من التحوّلات الّتي تفضي بدورها إلى جملة من القراءات الّتي يحكمها التعدّد في زوايا الرؤية، واستراتيجيّات المسائلة النقديّة، إذ يردف قائلاً: «...لا يجوز الحديث عن تجربة نقديّة مكتملة، إنّما الالتفات إلى جملة الأفكار والرّؤى والموضوعات المتغيّرة الّتي انتظمت في نسق فكريّ معيّن، وجرى الانشغال خلالها بجملة من قضايا السّرد»[2]، لكنّنا نصرّ على وصف إسهاماته في تحليل الخطاب السرديّ بـ "التجربة" رغم أنّها مازالت في طور التشكّل، ونعتبرها إضافة حقيقيّة لمنظومة النقد العربيّ المعاصر.

وفي سياق آخر، يسوق عبد الله إبراهيم مصطلح "مشروع" بكلّ تحفّظ أيضاً، حيث يقول في أحد حواراته: «...لكنّني أتردّد الآن في أن أصطلح على ما أعمل عليه بأنّه مشروع، خشية الوقوع في المحذور، لأنّ المشروع هو نظام فكريّ له هدف كبير يقوم به مفكّر ينتدب نفسه لمهمّة جليلة. وأظنّ أنّ على المرء أن يتحسّب قبل أن يندرج في منطقة الغرور والادّعاء. لكن من ناحية واقعيّة، ووصفيّة،

[1]– عبد الله إبراهيم: المحاورات السرديّة، ص5.

[2]– نفسه، ص5.

فإنّ عملي النقديّ والفكريّ بأجمعه يدور حول محور أساسيّ له نواة شبه ثابتة تتّصل بوظيفة السّرد، وطرائق تمثيله للموضوعات الأدبيّة أو الدينيّة أو الاجتماعيّة أو التاريخيّة...»[1].

وقد مرّت تجربته النقديّة بمرحلتين أساسيتين، تتعلّق الأولى بدراساته السرديّة الأكاديميّة، وترتبط الثانية بنقده للمركزيّات الثقافيّة، وبينهما حقبة يسميها: "الأزمة المنهجيّة"، وهذا ما يوضّحه في حوار جمعه مع منى سعيد، يصرّح فيه: «تعلمين بأنّني أعددت إعداداً أكاديميًّا في مجال السرد الأدبيّ، وربّما تكون أطروحتي للدكتوراه، وهي بعنوان: "السرديّة العربيّة"، هي أوّل أطروحة جامعيّة خصّصت بكاملها لهذا الموضوع. ثم مارست عملي الأكاديميّ لتدريس هذا التخصّص منذ ذلك الوقت، ولي آراء فيه كثيرة، ومعظم مؤلفاتي كانت في ذلك الجانب. ولكن بموازاته انبثق اهتمام فكريّ أشمل، فانشغلت بممارسة نقد الظواهر الفكريّة والدينيّة والاجتماعيّة. ومع نهاية التسعينات وجدت نفسي أعمل في حقلين مختلفين: نقد الفكر بمعناه الشّامل، ونقد الأدب بمعناه الدقيق. فلم أعد أعرف أين أنا؟. فإنّ كنت غير قادر على التعرّف إلى نفسي، فكيف يتعرّف القرّاء عليّ؟!»[2].

في نهاية التسعينيات، وجد عبد الله إبراهيم نفسه يمضي في مسارين مختلفين، فشعر بنوع من التأزّم الفكريّ، والانشطار بين إعداده الأكاديميّ في دراسة السرد، واهتماماته الثقافيّة الطارئة، حيث يسترسل في وصف هذه الأزمة، وكيفية انفراجها، قائلاً: «في نهاية التسعينات، كما ذكرت من قبل، بدأت أشعر بأنّني منقسم على نفسي، وأمضيت مدة في هذا الإحساس بالقلق الّذي يكاد يبلغ درجة الحيرة إلى أن اكتشفت عبر سؤال نقديّ: هل هناك صلة بين السرديّات والمركزيّات الثقافيّة أم لا؟ وهذا السؤال اعتبره من الأسئلة الكبرى الّتي أعادت تركيز ثقافتي الشخصيّة والفكريّة. وبدأت أفكّر بالصلة وأعتقد أنّني منذ ذلك الوقت اكتشفت الصلة الّتي لم أكن أعرفها، ولم أنتبه إليها. وهي أنّ كلّ مركزيّة تقوم على الإيمان بسرد مخصوص داعم لفرضيّاتها، ومروّج لرغباتها، ومؤجّج لتطلّعاتها المكبوتة. فلو أخذنا على سبيل المثال المركزيّة الإسلامية، فقوامها الأخذ بالرواية الإسلاميّة للتاريخ البشريّ، أي

[1]- المحاورات السرديّة، م.س، ص25.

[2]- نفسه، ص22.

الرواية القائلة بأنّ الإسلام هو آخر العقائد السماويّة، ومن ثم فهو أكملها وأفضلها، وينبغي تعميمه بالجهاد على مستوى العالم، فلا يجوز النكث بوعد الله من أجل تصحيح مسار بني البشر في ظل معتقدات وثنية وإشراكية. ولو أخذنا المركزيّة الغربيّة، نجد أنّها قائمة على التصديق برواية الغرب لتاريخه، واعتبارها مرتكزاً صحيحاً للجميع، وتعميم ذلك على سائر أطراف العالم بالحملات الاستعماريّة والتبشيريّة...»[1].

والحاصل أنّ كلّ مركزيّة في مذهب عبد الله إبراهيم تعزّز سلطانها بنمط سرديّ مشحون بالغلواء والتعصّب، تؤمن به، وتروّج له، وتحثّ الجماعات على الانخراط فيه طواعية أو عن طريق الإكراه، فالمركزيّات في تقديره «سرود ثقافيّة متحيّزة»[2]؛ حيث تتم صياغتها استناداً إلى «...نوع من التمثيل الّذي تقدّمه المرويّات الثقافيّة (=الدينيّة والأدبيّة والتاريخيّة والجغرافيّة والفلسفيّة والأنثروبولوجيّة) للذات المعتصمة بوهم النقاء الكامل، والآخر المدنّس بالدونيّة الدائمة، فالتمركز هو نوع من التعلّق بتصوّر مزدوج عن الذات والآخر، تصوّر يقوم على التمايز والتراتب والتعالي يتشكّل عبر الزمن بناءً على ترادف متواصل ومتماثل لمرويّات تلوح فيها بوضوح صورة انتقيت بدقّة لمواجهة ضغوط كثيرة»[3].

فجلّ أعماله النقديّة تدور في فلك التمثيل السرديّ لجدليّة الأنا والآخر، حيث ينفذ عبد الله إبراهيم إلى بؤرة الصراع بين طرفيْ هذه الثنائيّة، ويخترق المقولات الرمزيّة، والشعارات الفضفاضة، ويسلّط الضوء على المغيّب والملتبس، والمهمّش، والمأزوم، ويعضد هذا وعيه العميق بالمعاني الجديدة الّتي يتم استدعاؤها، والتي تؤسّس لخطاب مؤدلج يؤمن به أنصار كلّ مركزيّة.

ولا شكّ أنّ انفتاح السّرد -لاسيما السرد الروائيّ- على آفاق لا نهائيّة جعل منه نصّ هذا العالم المكتظّ بالعلوم الإنسانيّة، والفلسفة، والفنون، والتاريخ، وهذا التفاعل الخصب هو الّذي كرّس منطق التمثيل عبر الاتّكاء على مؤشّرات لغويّة بعينها، وفي هذا السياق يقول عبد الله إبراهيم:«...تتكشّف

[1]- المحاورات السرديّة، م.س، ص ص35-36.

[2]- نفسه، ص6.

[3]- عبد الله إبراهيم: المركزيّة الإسلاميّة، ص 9.

لنا الطريقة البارعة للسرود الّتي تنتظم حول حبكة دينيّة أو ثقافيّة أو عرقيّة مخصوصة، فتخضع كلّ عناصر السرد لخدمة تلك الحبكة الّتي تظلّ يقظة في إثراء تمجيديّ للذات، وإثراء تبخيسيّ للآخر. وهذا يسوّغ لنا أهمية الانطلاق من واقع العالم اليوم من أجل كشف الأسباب الّتي تتبلور فيها أفكار التمركز، كما هو الأمر بالنسبة للمركزيّة الغربيّة، أو الأسباب الّتي يعاد في ضوئها أمر توظيف المركزيّة الإسلاميّة في الرهانات والسجالات القائمة في عصرنا»[1].

يعكس هذا السرد الكثيف التدافع الشديد والمحموم بين الأنا والآخر في سبيل الظفر بالمآثر والأمجاد، ليس هذا فحسب، بل العمل على تعميمها، ونشرها على نطاق واسع، إذ تفصح ثنائية المركز/الهامش عن جملة من المواقف الفكريّة، فتصاغ الحكاية من وحي تلك الرؤى الّتي تتمركز حول عرق أو دين أو ثقافة ما، فيكون الحاصل نسيجاً يحكمه تراسل شفّاف بين الآفاق الرمزيّة للسرد، والمستويات الواقعيّة للمرجع، إذ يؤكّد عبد الله إبراهيم أنّ «كلّ مركزيّة تقوم على فكرة الاختلاق السرديّ الخاص لماضٍ مرغوب يشبع تطلّعات آنية، ويوافق رغبات قائمة، فهذه سنن المركزيات، وبمواجهة الحاجة إلى توازن ما تصطنع ذاكرة توافق تلك التطلّعات، أو يتمّ تعويم صور من الماضي، لغايات خاصة»[2].

فاصطناع التاريخ يعني إنشاء تاريخ لم يكن له وجود فعليّ، وذلك عبر إخضاع الأحداث التاريخيّة لفبركة مقصودة، تخدم مصالح المراكز الفاعلة، من خلال سلسلة من الاختلاقات والتمويهات الّتي يجرى دمجها بطرائق مدروسة؛ ذلك أنّ عملية تزييف التاريخ هي صناعة تخلقها إرادة القوّة، فيتم بواسطتها التلاعب بالجانب الوثائقي للتاريخ، وبعد عدّة إزاحات، تترسّخ الصورة الطوباوية الّتي تعزّز تمركز الذات، أو تعيد لها الاعتبار حينما تحاصرها الأزمات، فهذا الاستدعاء الطارئ، والاستثنائيّ للماضي، من شأنه أن يضخّ الحاضر بإمكانات الصّمود، وينفض عنه غبار المحن، و في هذا السياق يؤكّد عبد الله إبراهيم أنّ «الأمثلة في عالمنا المعاصر أكثر من أن تحصى في مجال اختلاق ذاكرات

[1]- المركزيّة الإسلامية، م.س، ص 10.

[2]- نفسه، ص 8.

تاريخيّة وعرقيّة ودينيّة، والبحث المسكون بأوهام كبرى للانتساب إلى ماض عريق كمعادل موضوعيّ لوهن قائم، أو للتعبير عن قوّة جبّارة منفلتة، أو لانتزاع شرعيّة في عالم محتدم بصراع الهويّات والتطلّعات والآمال، ومشبّع في الوقت نفسه بحالات انكسار للقيم التقليديّة الموروثة، وانهيار لنسق العلاقات القديمة، هذا البحث المتوتر يضخّ رغبات دائمة تريد استخدام الماضي استخدما أيديولوجيًّا بما يضفي على الأنا سمواً ورفعةً، والآخر خفضاً ودونيّةً»[1].

تأسيساً على ما سبق، يتّضح أنّ المركزيّات الثقافيّة يتمّ تكريسها كأيديولوجيا تسعى إلى صياغة المخيال تبعاً لنزوات رغبوية، وأجندات غير معلنة، تدنّس المختلف وتشوّهه، حيث تسعى الأنظمة المهيمنة جاهدةً إلى إفراغ ثقافة الشعوب من كلّ معنى أصيل يحفظ خصوصيّاتها، فالتمثيل الغربيّ الاختزاليّ مثلاً لا يقرّ بفكرة التغريد خارج السرب الّذي ارتآه، وكلّ الشعوب الشرقية يتمّ تقديمها بوصفها عالة على التاريخ، قاصرة على تمثيل ذواتها، فلا تجد المنظومة المتعالية غضاضة في صوغ ما يلزم من تلفيقات خدمة لاستراتيجيّاتها المتنامية، ولا تنفكّ هذه الخطابات المتلصّصة تنخر عميقاً في نسيج تلك الشعوب بغية تنميطها، وتمزيق أوصال كينونتها، ومن ثم تعويم معرفة الآخر. إنّ هذا العصاب جعل كلّ الإفادات مشحونة بالغلواء، تعكس هشاشة في الاختلاف، وشحاً في الأسئلة والمراجعات العميقة، وبالتالي صعوبة في امتصاص التحيّزات أينما وجدت.

[1]- عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف، ص16.

الباب الأوّل

قراءة التراث السرديّ العربيّ في خطاب عبد الله إبراهيم النقديّ

الفصل الأوّل: عبد الله إبراهيم والمقاربة الثقافيّة للسرد العربيّ.

الفصل الثاني: الموروث السرديّ والسياقات الثقافيّة.

الفصل الثالث: جدليّة الأنا والآخر في كتابات الرحّالة المسلمين.

الفصل الأوّل

عبد الله إبراهيم والمقاربة الثقافيّة للسّرد العربيّ

1–التمثيل الأدبي.

2– النقد الحواريّ.

3– التحليل الثقافيّ للسرد.

3–1– استراتيجيّة النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي.

3–2–التحليل الثقافي للسّرد عند عبد الله إبراهيم.

في مستهل سعيه إلى سبر أغوار العمليّة الأدبيّة إبداعاً ونقداً، وقف عبد الله إبراهيم متأمّلا جملة من المفاهيم الأساسيّة، وعلى رأسها تلك العلاقة الضروريّة بين الأدب والإبداع من جهة، وبين الأدب والإبداع النقديّ –على حدّ تعبيره– من جهة أخرى، بوصفه لغة ثانية موازية للإبداع الأدبيّ، لا تقلّ عنه أهميّة وفرادة، إذ يسمى –والقول لعبد الله إبراهيم– الأدب «إبداعاً، والإبداع من البدعة، والبدعة كل ما لا ينهض على نموذج سابق، أي أنّه ابتكار جديد لا ينهض على مثال، حينما لا يأخذ الأديب سواء كان منتجاً لنص أم منتجاً لنقد، بهذه الحقيقة فإنّه ينزلق حالاً إلى عالم المحاكاة، وفي هذا فإنّ الإبداع الأدبيّ والإبداع النقديّ يتشاركان لكنّهما يختلفان أيضا، فالأدب كما يخيّل إليّ هو تمثيل عالم وإقامة علاقة ذات طابع رؤيوي مع الذات والآخر على حد سواء، أما النّقد فإنّه إقامة حوار مع النصّ ينصرف إلى وصف وكشف الأبنية والأساليب والدلالات ثم إنتاج معرفة من مادة تخيلية الّتي هي مادة الأدب، وهنا لا يمكن التفكير بأيّ شكل من الأشكال بالعلاقة الاستتباعيّة بين الاثنين تحلّ علاقة التجاور محلّ علاقة الاستتباع»[1].

وتأسيساً على ما سبق، لا يخفى الرباط الوثيق بين الأدب والإبداع، الّذي يأتي رديفاً للجدّة، والفرادة، والتميّز، والإضافة النوعيّة، ولا يمكن أن نغفل دور هذا الأدب في صياغة الوعي الاجتماعيّ بوصفه أداة تعبير استثنائيّة، تغطّي مختلف مكوّنات الإنسان، وآماله، وآلامه أينما ثقف، فحين يكتب الأديب نصا، يجب أن يلتقط فيه صور المجتمع، وأصداء الثقافة، وعبق التاريخ، وروح الانتماء، ويسكب فيه من ذاتيته بوصفها حلقة مغلقة لا سبيل إلى تجاوزها. والإبداع الأدبيّ بلغته المتمنّعة، المراوغة، المتعالية عن الواقع، يفترض وجود قارئ حصيف، فهو أوّلاً وأخيراً يكتب لتداعبه أنامل القرّاء، وإلّا كان مزيجاً من الثرثرة واللاجدوى، فالأدب لا يرتبط فقط بنبض الحياة، وإنّما بصنعته أيضاً، وإلّا غاب الحلم الإنسانيّ في دهاليز نصٍّ هشٍّ، بلا لمسة فنّية. ومن الأفكار اللافتة الّتي يتمسّك بها عبد الله إبراهيم في مشغله النقديّ قيمة "التمثيل السرديّ"، وعياً منه بأنّ السرود ليست بمعزل عن مرجعيّاتها الاجتماعيّة والثقافيّة.

[1]– عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية، ص ص115-116.

1- التمثيل الأدبيّ:

يتأسس مفهوم التمثيل الأدبي في طروحات عبد الله إبراهيم على الإبداع والابتكار، فهو -والحال هذه- استحداث عالم مفارق للواقع، أو بتعبير آخر صياغة رمزيّة للواقع تعتمد على إعادة تأثيثه، وتخريجه فنياً وفق ما تقتضيه رؤية الأديب، وفي هذا السياق يورد عبد الله إبراهيم مفهوماً للإبداع إذ يصفه بأنّه «الابتكار الّذي يقوم على إعادة تركيب لعناصر شائعة ومشتركة بين الأدباء. القيمة الأدبيّة للنصوص الأدبيّة لا تأتي من العناصر نفسها إنّما من ترتيبها ترتيباً مخصوصاً، فكلّ الأدباء تجمعهم أفكار وموضوعات ولغة لكن كلا منهم يشكّل هذه العناصر على نحو خاص به. من وجهة نظري يصبح الكاتب مبدعاً بالمعنى الّذي نقصده للإبداع حينما ينفرد بتركيب العناصر النصية وترتيبها بطريقة خاصة به. كيفيات القول أهم عناصر الابتكار»[1].

وعليه، فعبد الله إبراهيم يحسم أمره في الحكم على النصوص بالنظر إلى الزاوية الّتي تنكسر فيها مكوّنات الواقع داخل النص الأدبيّ بتنسيق فنيّ مقصود؛ ذلك أنّ الفرادة تكمن في تلك التوليفة الجديدة، وغير المسبوقة الّتي تجمع شتات الأفكار في جمهوريّة النص، فلا جرم أنّ الخطاب النقديّ سيعكف في المقام الأول على النظر في كيفيّات القول وأساليبه، لا في ماهياته، أي بتجلياته في علامات لغويّة ذات دلالة وقصد.

في الموقف السابق ارتبط مفهوم الأدب لدى عبد الله إبراهيم بالتمثيل والرؤيا، ولكنّه في تعريف أكثر شمولاً يصفه بأنّه «...ذلك الإبداع المدهش، الساحر، الغرائبيّ، الممتع، الغامض، الفريد، المتجدّد الّذي شغل المجتمعات الإنسانيّة جميعاً وشكّل البطانة النفسيّة (الجمعيّة) لها، والطاقة الروحيّة الّتي يعاد اكتشافها وقراءة سيمائها وفحص مفاهيمها في كلّ عصر وحين»[2].

---

[1]- المحاورات السردية، م.س، ص117.

[2]- عبد الله إبراهيم، صالح هويدي: تحليل النصوص الأدبية -قراءات نقدية في السرد والشعر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، 1998م، ص5.

وفي ضوء هذا المفهوم الفضفاض، الّذي يعجّ ببعض المعاني الجوهريّة الّتي تحتاج إلى شيء من التفصيل، حيث تحيل الدهشة إلى ما لم يكتشف بعد، ما احتجب عن الأعين، إنّه غير المتوقّع الّذي يحيّر العقول، فما قيمة الأدب إذا لم يأخذك أخذاً جميلاً إلى مرافئ الدهشة؟، يا لها من دهشة لا يمكن وصفها عندما يفاجئك القول الأدبيّ على حين غرّة بأفكار أدبيّة باهضة الدهشة لم تكن تنتظرها، فتقع طواعية في دوائر السحر الأدبيّ، فينكشف لك المخبوء، وتتفتّح أمامك صفحة من الخوارق والفانتاستيك، هنا يجمح الخيال الخلّاق مخترقاً منطق الأشياء، هذا النزوع الغرائبيّ، يولّد بدوره متعةً فنيةً وروحيّةً، لا يضجر منها القرّاء ولا يتبرّمون، إنّنا كثيراً ما نقرأ الأدب ابتغاء المعرفة، فنجد في تلافيفه متعةً في التعرّف على حياة الناس في مختلف العصور والأصقاع.

وكثيراً ما يتخلّل هذه المتعة مسحة من الغموض، الّذي يعدّ لازمة من لوازم الأدب، لما فيه من رؤيا، وتفكير، وعمق يوحي بوجود حقيقة سامية، أو رهان جوهريّ تدور في فلكه مكوّنات النصّ، فالغموض يستهوي أفئدة القرّاء والنقّاد بوصفه ظاهرة فنية تختلف عن الإبهام الّذي يوحي بانسداد أفق القراءة، إذ يعدّ قطيعة حاسمة بين المتلقي والنص. أمّا الفرادة فهي ذلك الإحساس الجارف بتميّز اللغة الأدبية لدى نفرٍ من الأدباء الذين يتميّزون باختراعاتهم غير المسبوقة في مجال التصوير الأدبيّ، الّذي يفيض بالانزياحات، فيكون الأدب بمختلف ألوانه كتابة متجدّدة تعكس تداعيات الواقع المتجدّد.

هذا، ويقرّ عبد الله إبراهيم بأنّ «...الإبداع بمعناه المباشر يتيح أمام الذات مساحة أرحب للتعبير عن فورانها وتأمّلاتها واستبصاراتها، لأنّه لا يفترض مسافة بينها وبين الخطاب المعبّر عنه، فيما يلزم النقد، بسبب إجراءاته الموضوعيّة، حال من الصرامة ووضع مسافة إجرائيّة بين الناقد وخطابه، كونه ممارسة معرفيّة ذات رؤية فكريّة-منهجيّة، وهو أمر لا يشترط في التعبير الأدبيّ، وفيما يخصّني أجد مروري من الإبداع إلى النقد قد تم ضمن هذا التصوّر، فما زلت متّصلا بلذة كبيرة بين الاثنين، وانتقالي ميسور بينهما، وتغليب أحدهما في فترة يزرع حنينا عذباً إلى الآخر، لكنّ الغلبة أصبحت للنقد»[1].

[1]- عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية، ص90.

إذاً، استناداً إلى مفهوم الإبداع الّذي أقرّ عبد الله إبراهيم آنفاً، يتّضح لنا أنّه استطاع أن يضع نقاطاً فارقةً بين التعبير الأدبيّ، والممارسة النقديّة المجاورة له، حيث يتميّز الأدب بوصفه شكلاً من أشكال التعبير الإنسانيّ برحابة الأفق، وضآلة المسافة بين الذات المبدعة، وخطابها الّذي يعبّر عن عواطفها، وأفكارها، وهواجسها، وخواطرها، فيما يفترض النقد بطانةً إبستيمولوجية، وتماسكاً فكريًّا توخياً للموضوعيّة.

هذا، ويؤكّد عبد الله إبراهيم أنّ عمليّة التلقي تخضع لجانب الكيف أكثر من الكمّ، وهذا يؤشّر إلى أهميّة المستوى الجمالي والفني، إذ يعدّ هذا الأخير بوّابة للولوج إلى اهتمام المتلقي، وبالتالي الجزم بمتابعته الدوريّة والمتعطّشة للأعمال اللاحقة للمبدع، لكنّ لعبة التسويق المقيتة، والتي تخضع لمعايير غير أدبيّة، تسهم في إيجاد قامات أدبيّة مغمورة لا يصل أدبها إلى النخبة، رغم أنّه أكثر قيمة من المشهور من ناحية البناء والفحوى، حيث يقول: «لا أبخس الكاتب حقّ الشّهرة، لكنّني أحذّره من الهوس المرضي بذاته وجعلها مركزاً ثابتاً للعالم، وأطالبه بجودة الأداء فيما يكتب، وإشباع الحالة الإبداعيّة الّتي يريد تخيّلها أو تصويرها، فالكفاءة هي الّتي توفّر له الشّهرة، بل الخلود في التاريخ، وليس الظهور السريع العابر في وسائل الإعلام الّتي تلتهم كلّ شيء، فلا ترتوي، وسرعان ما تنبذ المشاهير أنفسهم، باحثة عن سواهم، بعد أن أصبح هؤلاء حجر عثرة أمامها، لثبات أفكارهم وآرائهم ووجهات نظرهم. ولا يلبث هؤلاء أن ينزلقوا إلى خداع أنفسهم وخداع أنفسهم وخداع القرّاء متوهمين أنّهم معاصرون دائماً وأبداً، وينبغي تحذير الكتّاب من الوقوع في هذه المنطقة الخادعة، فكم وكم من الكتّاب الذين بذلوا المال من أجل شهرةٍ زائفةٍ سرعان ما خمل ذكرهم بمجرّد نفاذ أموالهم. هذا يتنافى وكلّ وعد حقيقي من وعود الكتابة»[1].

تأسيساً على ما سبق، يتّضح أنّ هوس الشهرة حقّ مشروع، فالشهرة هي أسمى هدف يطمح إليه أيّ كاتب سواء كان أديباً أو ناقداً، وهي بوابته نحو الجمهور، ورافده نحو الانتشار، دون شهرة لا

[1]- المحاورات السردية، م.س، ص24.

تجد أعماله طريقاً للنور. لكنّ السؤال الّذي يطرح نفسه وبإلحاح: هل هناك علاقة بين شهرة الأديب ونصّه؟

في الواقع قيمة الكاتب لا تحدّدها شهرته بل يحدّدها عمله، وحين نتحدّث عن عظمة الأدب، وخلود الأعمال الأدبيّة، تبرز أسماء يصعب علينا المفاضلة بينها، كانوا عظماء فعلاً ليس لأنّ السلطة دعّمتهم، أو الصحافة صنعت منهم أسماء كبيرة، بل لأنّهم كانوا مجيدين، فقد خلفوا وراءهم أدباً راقياً يشار إليه بفخر، فهناك من سجّل اسمه في التاريخ بأحرف من ذهب، فكانت كتاباته سبباً لخلوده وبقائه، وهناك من أفل ذكره لما في أعماله من افتعال وابتذال.

إنّ الدليل على خلود المتنبي، شكسبير، جلجامش، امرئ القيس، أبو العلاء المعري، الجاحظ، والشنفرى هو بقاء آثارهم مقروءة من طرف قرّاء، ونقّاد متخصّصين إلى يومنا هذا، ومحفوظة في الذاكرة الفرديّة والجماعيّة، ولعلّ هذا الخلود أشرف وسام، لأنّه يبقي على ذكر صاحبه، فيكون شاهداً على ذوقه، فكره، وحضارته، فالشهرة تبدأ بشخص متميّز، ثم تتحوّل إلى نصٍّ خالدٍ نتمتّع به، وتعجبنا أفكاره ورؤاه.

وفي هذا المضمار يميّز عبد الله إبراهيم بين الشهرة العابرة والخلود، قائلاً: «ولطالما جهر المبدعون بشكواهم من النّوع الأوّل لأنّهم يربطون كتاباتهم بأشخاصهم، ويبحثون عن ظهور مشترك في الإعلام معاً، ولم ينتبهوا لأهميّة النوع الثّاني الّذي يستبقيهم في الذاكرة ويخلّدهم في الآداب القوميّة العظيمة. كثيرون منهم مشغولون بالشّهرة العابرة، والسريعة، ومعظمهم يفتقرون للبصيرة العميقة كونهم بناة لآدابهم القوميّة، إنّهم يقلّبون الحقائق كلية، فيريدون أن يكونوا الناطقين بلسان ما يكتبون، والصّواب أن تكون كتاباتهم هي الناطقة عنهم. ولهذا فمن الضّروريّ عدم بذل اهتمام كبير بالكتّاب أنفسهم، إنّما بما يكتبون، فهم زائلون، وهو باقٍ إذا كان متوفّراً على شروط الجودة الأسلوبيّة، والرّفعة الفنّية. ومن الضروري أن يتجنّب الكتّاب الاستسهال، فذلك يؤدّي إلى انهيار قيمة القول الأدبيّ بأجمعه، كما يلاحظ ذلك في الثّقافة العربيّة الحديثة»[1].

[1]- المحاورات السردية، م.س، ص24.

وبالتالي قيمة الأديب، وشهرته، ومكانته، في تصور عبد الله إبراهيم «...ينبغي أن تنبثق من جودة عمله، وليس من حضوره الشخصيّ ولا من اسمه، لأنّ وسائل الإعلام تكرّس، أحياناً، متأدّبين لهم نفوذ وظيفيّ لا صلة لهم بالكتابة الحقيقية، فيرفع مستواهم إلى مصاف كبار الكتّاب وهم لا يستحقون ذلك، وإذا ما أخذنا بهذا واعتبرناه حقًّا شرعيًّا، فسوف يهيمن الأدب الرديء، أي الأدب الرخيص، فيما ينبغي أن يستأثر بالاهتمام الأدب الرفيع. لم يكن أحد على معرفة بهوميروس، أو شكسبير، أو امرئ القيس، إنّما آدابهم هي الّتي رفعتهم إلى مصاف الشهرة العظيمة، فيما خبت أسماء زائفة بخبوّ حياتها»[1].

ومن الواضح أنّ الثورة الإعلاميّة أسهمت في الترويج للأدب، وبعث الجمال معلّباً قابلاً للاستهلاك الفوريّ، وزوّدت الجماهير بمصادر العلم والمعرفة. فاشتدّ التنافس بين الأدباء على الظهور في الوسائل المرئيّة، أو المسموعة، أو المكتوبة؛ لأنّ الإعلام -وبلا منازع- أضحى معياراً للشهرة، النجوميّة، والحضور اللامع، وبقدر ما يحتاج الأدب إلى الإعلام، فإنّه يتعرّض إلى التمويه تارة، وإلى التحيّز، وملء فراغات السياسة والإيديولوجيا تارة أخرى، فتتحوّل الصحف إلى مساحات محتكرة لفائدة أسماء معيّنة، وتسقط الصحافة في مستنقع الدعاية المغرضة، وبالتالي فالإعلام يمثّل اللحظة العابرة، بينما الأدب روح خالدة على مرّ السنين.

2- النقد الحواري:

مما لا مراء فيه تاريخيًّا، أنّ الأدب بوصفه تجربة شعوريّة أسبق في الوجود من النقد، فالنقد ينبني على الأدب، حيث يبدأ النقد وظيفته بعد الفراغ من إنشاء الأدب، فالنقد هو الّذي يصوغ الأدب، ويتقدّم لفهمه، وتفسيره، وتحليله، وتقديره، والحكم عليه باعتباره لصيقاً به، ذلك أنّ الأدب لا يمكن أن يوضع في أدراج مغلقة، ولا يمكن أن نتخيّل وجود نصوص إبداعيّة دون قلم ناقد، فمن خلال هذا الموقف نتلمّس العلاقة المتداخلة، أو بالأحرى المتكاملة بين الأدب والنقد، فوجود أحدهما شرط

[1]- المحاورات السردية، م.س، ص25.

لوجود الآخر، إذ يصف عبد الله إبراهيم هذه العلاقة في قوله: «من الصحيح أنّ الأدب هو المادة الأوّلية للنقد، ولكن من الصحيح أيضاً أنّ النقد يشتق للأدب مسارب واتجاهات وأنظمة، ويقترح موضوعات، ويطرح مشكلات تشرع الأفق للأدب. إنّ العلاقة بينهما هنا علاقة تنافذ متبادل فكلٌّ يغذّي الآخر مما يحتاج إليه، وعلى الرغم من هذا فلا يمكن أن يلحق النقد في فضاء الوهم المجرّد ففي نهاية المطاف ينبغي عليه أن يعالج نصوصاً محدّدة، وهكذا فإنّ النقد يعتاش على الأدب كما يعتاش الأدب على تبصّرات النقد العميقة، وهذه الفكرة تستبدل بالاستتباع الحوار»[1]. وعلى العموم يجب النظر إلى الأدب والنقد على أنّهما صنوان متلازمان، لا غنى لأحدهما عن الآخر، على الرغم من اختلاف طبيعتهما، فذاتية الأدب يزكيها الخيال، أما موضوعيّة النقد فتستند إلى أسس علميّة، وذائقة متدرّبة في فهم النصوص.

وهذا يقودنا إلى مناقشة ما أثاره عبد الله إبراهيم من أفكار، تتعلّق أساساً بمسار تلقي العمل الأدبيّ الّذي يتجاوز التماسّ المباشر، والمطالعة الهاوية العاشقة للمتعة، إلى التأويل والقراءة والفهم الواعي الّذي تتعلّق نتائجه بشروط موضوعيّة. يبدأ المسار من وهج تجربة جماليّة مكتنزة بالمعاني، ليصل في المنتهى إلى تجربة فكريّة تروم الفهم والتبصّر، وتهدف إلى المشاركة في إنتاج دلالات محتملة نظراً لتعدّد مصابيح قراءة القيم الّتي يمرّرها النصّ.

وفي ضوء هذا الأفق، يعتقد عبد الله إبراهيم أنّ مسار التلقي قضية تتجاوز الكاتب والناقد على حد سواء، لأنّها تحفر عميقاً في دهاليز الثقافة باعتبارها نصًّا كبيراً من الشعر، والنثر، والفلسفة، والتقاليد، والأعراف، والأخلاق.... الخ، بغية تفكيكها، ومجادلاتها، وقلب موازينها، لكن بالنسبة له كناقد متخصّص فهي حوار فكريّ عميق يحلّل كتابة مختارة في سبيل الكشف عن أدبيتها، إذ يقول: «مسار التلقي قضية أكبر من الكاتب والناقد، إنّها زحزحة وظائف ثقافة معيّنة، واقتراح بدائل لها، وأنا لستُ معلّما، ولا توجد بيني وبين الكاتب حوارات شخصيّة ومباشرة تقوم على النّصح والإرشاد، إنّما لديّ حوارات معمّقة مع ما يكتبون، ولا أدري إن كانت آرائي قد أثّرت سلبيًّا أو إيجابيًّا على قُرّاء

[1]- المحاورات السردية، م.س، ص116.

آثارهم، فوقع تغيير في مسار تلقيها عندهم. في الواقع أنا غير معنيٍّ بتتبّع ما تحدثه أفكاري من آثار عند الكتّاب أو القرّاء، لكنّي معنيٌّ أشدّ العناية بكيفيّة تحليل تلك الآثار، ونقدها، وإبراز قيمتها الفنية والجماليّة»[1].

هذا، ويأتي مصطلح "الحوار" رديفاً لمصطلح "القراءة" في التصوّر الإبراهيمي، نظراً لأنّهما يقودان إلى الكشف عن المضمرات النصية، والمعاني الثاوية طيّ الخطاب، تلك الّتي لا تبوح بمراميها للقارئ، ولعلّ هذا ما يوضّحه في قوله: «علينا أن نتّفق إنّه كان توسّعاً في فهم الممارسة النقديّة بوصفها حواراً مع النصوص الأدبيّة والمعرفيّة، ويأخذ مصطلح (الحوار) هنا دلالته من كونه نقطة تلتقي فيها مقاصد القارئ – الناقد بالمقاصد المضمرة للنصوص، بما يفضي إلى ضرب من التفاعل والحوار الّذي هو نتاج قطبين، ينطلق كلّ منهما صوب الآخر. وهذا التفاعل، وهو ما يصطلح عليه الآن في الأدبيّات النقديّة بـ (القراءة). ونقصد بها: استراتيجية تعويم المقاصد المضمرة والمتناثرة الّتي تنطوي عليها النصوص، استنادا إلى حيثيات منهجيّة منظّمة يتوفّر عليها القارئ–الناقد. القراءة، سواء كانت أسلوبيّة أم بنائيّة أم دلاليّة أم استنطاقيّة، هي جوهر الممارسة النقديّة بمفهومها الحديث...»[2].

فالتحليل النقديّ من منظور عبد الله إبراهيم «...ما هو إلّا حملة لاستكشاف أسرار النصّ وتفكيك عناصره للتزوّد بمعرفة أعمق به، فالنص بئر غزيرة الماء، كلما مُتح منها نشطت عروقها، وتدفّقت روافدها، وتجدّدت مياهها، وهو أمر يكشف الإمكانات غير المحدودة من الإيحاءات الّتي تصدر عن النصوص الأدبيّة ويفضي إلى تعدّد في إمكانات التحليل والاستنطاق»[3]. وهكذا يصبح النصّ ملكا للقارئ منذ لحظة خروجه إلى الوجود، لكنّه في الواقع كائن عصيٌّ، ومتمنّع لا يعطيك إلّا بقدر ما افتككت منه، ميدانه معقّد، محطّاته متعدّدة، تضاريسه متنوّعة، وشفراته لا نهائيّة، وبالتالي يصعب إن لم نقل يتعذّر الوصول إلى قراءة تأويليّة نهائيّة تستطيع سبر أغوار النصّ بكفاءة عالية.

[1]- المحاورات السردية، م.س، ص27.

[2]- نفسه، ص ص172-173.

[3]- عبد الله إبراهيم، صالح هويدي: تحليل النصوص الأدبية، ص9.

ورغم صعوبة المسعى، يجد عبد الله إبراهيم نفسه وفيًّا لاتجاهات النقد النسقيّ، الّذي يتّخذ من كيان النصّ منطلقاً للبحث والمساءلة إذ يردف قائلاً: «...فالنقد يكون مخلصاً لنفسه حينما يجعل من النصّ الأدبيّ موضوعاً له، والنصّ يحقّق ذاته حينما يدرج نفسه ضمن آفاق التفكير الّتي يشتقها النقد له، ثمة اختلاف في الوظيفة بين الاثنين»[1].

وفي هذا المقام، يميّز عبد الله إبراهيم بين نوعين من النقد، إذ يفضل تسمية النوع الأوّل بـ: "النقد الصحافيّ"؛ لأنّه يقوم على الدعاية، ويعتمد على الترويج الإعلاميّ، لأنّه يركّز على الإشهار من الدرجة الأولى، دونما التغلغل في أدبيّة النصّ، فيما يسعى النوع الثاني الّذي يصطلح على تسميته بـ: "النقد التحليليّ" إلى البحث في جمالية الصياغة، ومستويات التصوير الفنيّ، إذ يقول: «...فحينما نتكلّم عن النقد نخلط بين ممارستين مختلفتين، الأولى هي التغطية الصحافيّة السريعة لما ينشر من نصوص سرديّة في هذا البلد أو ذاك، وهذه وظيفة ليست نقديّة بل إنّها وظيفة إشهار غاياتها لفت الانتباه إلى النصوص الجديدة وإقامة صلة بينها وبين المتلقين لها. والثانية: هي النقد التحليليّ الّذي اعتبره الجوهر الحقيقيّ للممارسة النقديّة الّتي تستنبط خصائص النصوص السرديّة، وتربطها بمرجعيّاتها في شتّى إمدادات تلك المرجعيّات، هذا هو النقد الّذي تحتاج إليه الظواهر الأدبيّة...»[2].

وهذا يعني أنّ الاشتغال على النصّ من منظور النقد الأدبيّ المتخصّص ليس أمراً هيّناً، فليس بمقدور أيّ شخص أن يضطلع بهذه المهمة، وأن يتصدّى لتقويم الأدب، ويبدي رأيه فيه؛ ذلك أنّ تحليل النصوص الأدبيّة يحتاج إلى ناقد موسوعيّ، خبير بالحساسية الإبداعيّة، وبالأدوات الإجرائيّة المناسبة لتحليلها، يتوخّى الموضوعيّة والنزاهة في أحكامه النقديّة، أميناً في التوثيق للأقوال، والأفكار الّتي يستدعيها في سياقات يقتضيها التحليل بغية إضفاء المشروعيّة على آرائه.

وفي هذا السياق يبدي عبد الله إبراهيم تحفظاً شديداً على التوجّهات النقديّة الّتي تحتفي بوصف النصوص وشرحها فقط، إذ يقول: «لا أجد أنّ وظيفة ما قد تعرّضت لسوء فهم عميق في الثّقافة

[1]- عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية، ص91.

[2]- نفسه، ص82.

العربيّة القديمة والحديثة، كما تعرضت له وظيفة النّقد، فقد ظلّ واصفاً للنّصوص، وشارحاً لها. فيما أجده ممارسة فكريّة وجمالية تحلّل النّصوص، وتستكشفها، وتستنطقها، بل وتطرح عليها أسئلة سواء أكانت نصوصاً دينيّة أم تاريخيّة أم أدبيّة، بحيث تزحزح وظائفها التقليديّة، وتدرجها في ساق وظائف جديدة. وهذه فيما أرى هي الوظيفة الحقيقيّة للنّقد، وليست وظيفته التلخيص، والترويج، وإطلاق الأحكام السّريعة»[1].

لا جرم أنّ عبد الله إبراهيم يدعو من خلال هذا الموقف النقديّ إلى اجتراح إبدالات ومنظورات نقديّة تأويليّة مغايرة لمقاربة النص الأدبيّ بوصفه واقعة فنية ذات إيقاع آسر؛ ذلك أنّ أغلب الدراسات النقديّة الأكاديميّة الجادّة والرصينة تستمد قوّتها من سعيها الدؤوب إلى المزاوجة بين الرؤية الجماليّة الّتي تكشف الأقنعة البلاغيّة، والرؤية الفكريّة ذات الشذرات الفلسفيّة العميقة، فالكتابة النقديّة لا تأتي من بياض، بل إنّها تقتات على القيم الفنية، والإنسانيّة المبثوثة في أعماق النصوص الأدبيّة، لتمدّ جسراً من الضياء، يتوغّل في تلك الحقائق الرمزيّة، بمنأى عن التعسّف، التشويه، التهكّم، والأحكام المسبقة.

على هذا الأساس، ينوّه عبد الله إبراهيم إلى أهمية تحديد آليات ومسارات الدرس النقدي، لإضاءة المناطق المعتمة الّتي أغفلتها مصابيح القراءة قائلاً: «من إحدى وظائف النقد الأساسيّة هي تغيير طريقة تلقي الأعمال الأدبية والفكرية، فقد كان ماركس يُقرأ في الاتحاد السوفيتي بطريقة تستجيب لمقتضيات النظرية الشيوعية بجانبها السياسي، فيما كان يقرأه العالم الرأسماليّ بوصفه فيلسوفاً ومحلّلاً اجتماعيًّا للطبقات وللتاريخ. والآن فإنّ النقد قد أعاد النظر بكثير مما كان يدور حول ماركس قبل قرن، وكذا الأمر بالنسبة لشكسبير، والمتنبي، ودانتي، فالنّقد يغيّر مسار تلقي الأفكار، ويقترح مسارات جديدة لها، وتلك وظيفة مهمّة لأنّه يقوم بتقليب صفحات التاريخ ويسلّط ضوءاً جديداً على نقطة لم يسلَّط ضوء عليها من قبل...»[2].

[1]- المحاورات السردية، م.س، ص23.

[2]- نفسه، ص ص26-27.

في ضوء هذا لأفق، يشير عبد الله إبراهيم إلى الاستراتيجيّة القرائيّة الناجعة، ومقوماتها الأساسيّة؛ إذ يعتقد أنّ الرؤية والمنهج يمكن اعتمادهما بوصفهما ركائز تمنحنا قدراً معيّناً من سلامة التوصيف، مؤكداً ضرورة تحقيق الانسجام بينهما في قوله: «...إنّما تنبغي الإشارة إلى أنّ أيّة قراءة نقديّة-بوصفها فعاليّة منشّطة للنصوص- تقوم على ركيزتين أساسيّتين، هما (الرؤية) الّتي يصدر عنها الناقد، و(المنهج) الّذي يتّبعه لتحقيق الأهداف الّتي يتوخاها من قراءاته. والرؤية هي: خلاصة الفهم الشامل للفعاليّة الإبداعيّة، أما المنهج فهو: سلسلة العمليّات المنظّمة الّتي يهتدي بها الناقد وهو يباشر وصف النصوص الأدبيّة وتنشيطها واستنطاقها. شرط أن يكون المنهج مستخلصاً من آفاق تلك الرؤية. ويبدو لي أنّ أيّة قراءة لا تأخذ في الاعتبار هاتين الركيزتين، بدرجة أو بأخرى، تصبح قراءة فاقدة لشرطها النقديّ الأصيل، لأنّها لم تتوفّر على الثوابت الأساسيّة الّتي تقتضيها الممارسة النقديّة والواعية»[1]؛ إذ يؤكّد عبد الله إبراهيم أنّ من أبرز شروط القراءة الفعّالة: «...صدورها عن رؤية خصبة وشاملة، وانتظامها في منهج كفءٍ وفعّالٍ»[2].

ومن جانب آخر يلفت عبد الله إبراهيم إلى مراحل تطوّر الفعل النقديّ لديه، إذ يقول: «يمرّ عملي النقدي بمراحل ثلاث قبل أن يكتسب شرعيّته الأخيرة، في الأولى أباشر تلك الأعمال الأدبيّة متوقفاً على أهم البؤر المركزيّة فيها، ويظهر ذلك غالباً في مقالاتي، وحينما استكمل الكتابة عن سلسلة من الموضوعات الّتي تشترك في قضية واحدة انتقل للمرحلة الثانية، وهي إعادة كتابة كل ذلك بصيغة بحث دقيق ينشر غالباً في إحدى المجلات المتخصّصة، وهذا البحث لابد أن يكون مرتبطاً بآخر وآخر في موضوع قريب، وربما واحد، يشغلني لسنوات عدّة، فلا أبارحه إلّا للمراجعة وإعادة النظر، وهذه البحوث تتطوّر في مرحلة ثالثة لتكون فصولاً لكتاب، والكتاب جزءاً من موسوعة»[3].

[1]- المحاورات السردية، م.س، ص173.
[2]- نفسه، ص ص173-174.
[3]- نفسه، ص ص28-29.

انطلاقا من هذه التراكمات، استطاع عبد الله إبراهيم تقييم مسار تطور السرد العربي؛ ذلك أنّ هذا الانتقال التدريجي المدروس هداه إلى نوع من التفكير النقديّ الموسّع، الّذي يتوغّل في ثنايا الفكرة، دون أن يجهز على بؤرتها المركزيّة، يحرّكه في كلّ ما يكتب هاجس الموضوعيّة، فهو لا يسترضي في كتابته أحداً على حدِّ تعبيره، تجده يرسم خواطر فكره بلغة رصينة الألفاظ، هادفة من حيث فحواها المعرفي، إذ يردف قائلا: «وفي كلّ مرحلة أقوم بالمراجعة والتدقيق، بل التغيير والإضافة والحذف، فأتخلص من الاستطرادات، وأتوسّع فيما أعتقد أنّه بحاجة إلى توسّع، وحتى حينما تظهر المدوّنة النهائيّة اكتشف بأنّه كان ينبغي عليّ توسيع موضوع ما، أو اختزال آخر، يسكنني هاجس الكتابة الدقيقة، والنتائج الشاملة، وتحدوني رغبة عارمة في استكمال شروط الكتابة، والوفاء لها، فقد اخترت كلّ ذلك، ولم أُجبر عليه. والكتابة عندي في مجموعها حوار يوميّ صريح مع النّفس، ومع العالم، ومع الثّقافة. هذه هي طريقتي في الكتابة والتأليف، وأنا ماضٍ بها منذ أكثر من ربع قرن فلم أضع جهداً، إلّا ما ندر، ولم أكتب مجاملة لأحد كائناً ما كان، ولم أستجب لا لمؤتمر أو لندوة إن لم أجد بأنّ الموضوع المقترح يندرج في إطار عملي النقدي والفكري، واعتذر حينما أجده بعيداً عن اهتمامي»[1].

أما سرُّ شغفه بالسرد فيبثّه في قوله: «إذا كان لي أن أقدم تفسيراً لسرِّ اهتمامي بالسرد فهو تفسير لأفكاري، ذلك أنّني منذ الصغر نشأت في وسط عالم القصّة والرواية، فقد جذبني التخيّل السرديّ مبكّراً ومارست الكتابة القصصيّة، وبموازاة هذا فشلت في الاقتراب إلى عالم الشعر بعد تجربة عابرة في مقتبل العمر، ومع الزمن وغزارة القراءة أصبح السرد أليفاً إليّ، وقريباً إلى نفسي، لكنّني انصرفت إلى دراسته منذ أوّل كتاب صدر لي...»[2].

وقد دفعه ولعه بالسرد إلى التأكيد على ضرورة النظر إلى كلّ نصٍّ سرديٍّ ضمن مستويات ثلاثة هي: مستوى البنية، مستوى الأسلوب، ومستوى الدلالة، رغم أنّ اهتمامه انصب على المستوى

[1]- المحاورات السردية، م.س، ص29.

[2]- نفسه، ص117.

الأوّل في أعماله الأولى، حيث يقول: «...فقد كنت منجذباً إلى هذا التشكيل التخيّليّ التمثيليّ الّذي يعيد تركيب العالم وفق أنساق مختلفة عن حقيقة ذلك العالم، وقادني هذا الاهتمام إلى أنّ كلّ نصٍّ سرديٍّ له ثلاثة مستويات أساسيّة: مستوى بناء النصّ، ومستوى أسلوبه، ومستوى دلالته، ولقد شغلت بالمستوى الأوّل في كتاباتي الأولى ولهذا فإنّ معظم كتبي وبحوثي تعنى بسرديات النصوص العربيّة القديمة والحديثة، تحديداً بتركيباتها النصية، أي بالأبنية الخطابيّة من شخصيّات وأحداث وخلفيّات مكانيّة وزمانيّة، ومن أساليب سرد وبناء وحكاية وتلقٍ»[1].

وفي موازاة مع ذلك، يكشف عبد الله إبراهيم عن المعايير النقديّة الّتي يعتمدها لاسيما أنّه يسعى إلى إقامة مشروع نقديّ شامل يختصّ بالمجال السرديّ دون سواه من الأوجه الإبداعيّة الأخرى، إذ يؤكّد أنّ المشروع الّذي يشتغل عليه: «يعنى بالأنظمة السرديّة، غايته استخلاص الأنساق البنائيّة والدلاليّة للسّرد العربيّ القديم والحديث دون تغليب الخصوصيّات الجغرافيّة، لأنّ الهدف متّصل بضرورة منهجيّة ومعرفيّة تريد استكشاف قواعد السّرد العربيّ وأساليبه وأبنيته ودلالاته...»[2].

وفي هذا الإطار، يعتقد عبد الله إبراهيم أنّ الموسوعة بمجلّداتها الثمانية هي: «...خلاصة جهد نقديّ تحليليّ يقوم على رؤية ثقافيّة للظاهرة السرديّة. وفيها حاولت أن أبيّن كيف يتشكّل النوع الأدبيّ ثم يستقيم ويهيمن ثم كيف يتحلّل، ويتفكّك، ويتلاشى، وينبثق نوع جديد في أعقاب النوع القديم. ومن الطبيعيّ أن أقف على الظاهرة القرآنيّة وأبعادها وظروف ظهورها في القرن السابع الميلادي، والصراعات الّتي خاضتها الظاهرة الدينيّة مع المرويّات الجاهليّة ومع المرويّات الشعريّة، وموقف الإسلام من السّرد، والإسرائيليات، والخرافات وموقف الإسلام من الخرافة، لأنّني لم أكن أتقصّد، ولا أقرّ، بعزل السّرد عن السّياق الثقافيّ الّذي انبثق عنه»[3]، وبالتالي، فمشروع عبد الله

[1]- المحاورات السردية، م.س، ص 118.
[2]- نفسه، ص 92.
[3]- نفسه، ص41.

إبراهيم خرج بسلاسة من شرنقة الدراسات البنيوية، ليشتبك مع السياقات الثقافيّة للنصوص، وكذا آفاق تلقيها.

وفي رده على إحدى التهم الّتي وجهت إليه، حيث تستند هذه الأخيرة إلى أنّ النصوص الروائيّة والقصصيّة العراقيّة قد حازت على اهتمام الناقد عبد الله إبراهيم دون سواها من السرود، يؤكّد أنّ الاتجاه نحو التوسّع، والتفكّر العميق في السّرد العربيّ فرض عليه التحرّر من الأطر الجغرافيّة، وبالتالي التوغّل في نصوص سرديّة عربيّة أخرى، إذ يردف قائلاً: «...وهكذا فإنّ طبيعة عملي تحول دون الانصراف إلى نصوص تظهر في هذا البلد أو ذاك، ورغم هذا، فلم أستطع أن أتجنّب اهتمامي المباشر بالنصوص الروائية والقصصية العراقية، فكتابي الأوّل عن الرواية العراقيّة والثاني عن القصة والرواية العراقية، ومع مرور الزمن واتساع عملي في "موسوعة السرد العربي" أصبحت النصوص العراقيّة جزءاً اندرج في الاهتمام العام... ولهذا فإنّ هذه التهمة لا تغضبني لأنّ مستنداتها غير صحيحة، وممتنعة، ولا أذيع سرًّا حينما أقول أنّ النصّ الأدبيّ هو الوحيد الّذي يفرض نفسه عليّ، وهو الوحيد الّذي يجعلني أتفاعل معه تفاعلاً نقديًّا، ولم أشعر في يوم ما أنّني أنجرّ إلى ما يخالف تصوّراتي النقديّة الّتي يقوم كلّ نصٍّ جديدٍ وجيّدٍ باستفزازها، فأسعى لتعميقها، كان أصدقائي الكتّاب يغيبون دائماً، ولا أجد وثائق إبداعيّة أتعامل معها إلّا نصوصهم»[1]، هذا الموقف في الحقيقة مشبّع بحسٍّ الناقد المدرك تمام الإدراك بأنّ العمل الفنيّ هو الّذي ينتزع منك الاعتراف به بغضٍّ النظر عن صاحبه، فمنذ انطلاقته الّتي تميّزت بعمقها الفكريّ، وبتمكّنه من متطلّبات النصّ السرديّ، استطاع عبد الله إبراهيم الاتجاه نحو التأليف الموسوعيّ من خلال "موسوعة السرد العربي" الّتي كانت خلاصة جهوده النقديّة في مجال السّرد، حيث استغرق العمل عليها عشرين سنة، وأهم نتيجة محوريّة يمكن الظّفر بها من خلال هذه الدراسة نظرته إلى الظاهرة السرديّة باعتبارها ظاهرة ثقافيّة وليست ظاهرة أدبيّة فقط، ويعني بذلك أنّها «... ظاهرة قامت بتمثيل للمخيال العربي منذ العصر الجاهلي إلى نهاية القرن العشرين. أي أنّ الظاهرة فيما يبدو لي، هي إحدى الظواهر الّتي شهدتها الثقافة العربيّة، ولا تقلّ على

[1]- المحاورات السردية، م.س، ص ص92-93.

الإطلاق لا عن الظاهرة الشعريّة، ولا عن الظاهرة الدينيّة. وقد قامت بتمثيل المخيال العربيّ في إنتاج صورة خاصة للذات وإنتاج صور الآخرين، وعبّرت رمزيًّا عن مسار الجماعة العربيّة-الإسلاميّة خلال التّاريخ الوسيط والقديم»[1]، فالسّرد -كفن نثري- كما الشعر كان له النصيب في تمثيل الثقافة العربيّة، وتسجيلها، وتوثيقها، وترجمة خصوصيّاتها، وإعادة صياغتها، فالموسوعة «... تتبّع السرود العربيّة منذ نشأتها الأولى قبل الإسلام، وتكشف المحاضن الدينيّة والشفويّة الّتي انبثقت منها، وتقف بالتفصيل على أنواعها الكبرى القديمة منها والحديثة، ثم تتقصّى أبنيتها السرديّة والدلاليّة بداية من المرويّات السرديّة الجاهليّة وصولاً إلى الرواية العربيّة في العصر الحديث»[2].

هذا، ويعتقد عبد الله إبراهيم جازماً أنّ الظواهر الإبداعيّة، والنقديّة، والفكريّة إنّما هي «نسيج موحّد شديد التركيب تظهر له وجوه عدّة كالأطياف المتداخلة ولا ينبغي اختزالها إلى ثنائيات متضادّة...»[3]، وبالتالي الشحنات الإبداعيّة المودعة في الفنّ، وكذا الجوانب الفكريّة والمعرفيّة الّتي تغذّي النقد، هي في الحقيقة جزء لا يتجزّأ من المزاج الثقافيّ السائد للأمم والحضارات، لذلك يؤكّد عبد الله إبراهيم أنّه لم يقع في شرك النسق المغلق رغم عنايته المباشرة بالأنظمة السرديّة، من منطلق عدم إغفاله للسياقات الثقافيّة الحاضنة للسرود قديمها وحديثها، إذ ينظر إلى السّرد بوصفه: «... مظهراً إبداعيًّا تمثيليًّا، استجاب لمكوّنات الثقافة العربيّة، فتجلّت فيه على أنّها مكوّنات خطابيّة، انزاحت إليه بسبب هيمنة موجّهاتها الخارجيّة، وبخاصة الشفاهيّة والإسناد. فالسّرد العربي خلفية تتمرأى فيها الموجّهات، وهو يقوم بـ (تمثيل) خطابيّ لها، وليس عكسها بصورة آلية»[4]، فالتمثيل السرديّ -والحال هذه- ينهل من الواقع الثقافيّ لكن بكيفيات استقرائيّة تجمع بين الحقيقة والخيال في آنٍ.

[1]- المحاورات السردية، م.س، ص40.
[2]- نفسه، ص33.
[3]- نفسه، ص92.
[4]- نفسه، ص170.

وبداهةً، بما أنّ النصّ لصيق بسياقه الحاضن، ينبغي أن تتقيّد كلّ مقاربة نقديّة جادّة بمعطيات ذلك السياق، إذ يؤكد عبد الله إبراهيم أنّ: «... نقداً لا يتّصل بسياق النصوص الأدبيّة فإنّه يتعسّف في فرض مقولاته الجاهزة على تلك النصوص، وما دمنا تحدّثنا عن استعارة المفاهيم والمقولات فمن الطبيعيّ أن تنشأ حالة اغتراب بين صنوف الأدب والنقد. وإذا نظرنا إلى الممارسات النقديّة العربيّة الّتي ظهرت في القرن الأخير فإنّ صورة قاتمة ترتسم أمامنا في المناهج الخارجيّة كالمنهج الاجتماعيّ والانطباعيّ والنفسيّ اندفعت إلينا من محاضن الفكر الماركسي ونظريّات التحليل النفسي الفرويدي، والمناهج الداخليّة كالشكليّة والبنيويّة والنقد الجديد، وصلتنا بسبب ثورة علوم اللغة في أوروبا، والمناهج السيميولوجيّة، والتفكيكيّة، والتأويليّة، ونظريّات التلقي تشكّلت في الغرب بسبب الحوار بين المناهج الخارجيّة والداخليّة، وفي كلّ هذا كنّا نحن نتلقى فقط، وندر أن تفاعلنا مع تلك النظريّات»[1].

ومن جهة أخرى، ينوّه عبد الله إبراهيم إلى المأزق الّذي أثقل كاهل النقد العربي الحديث والمعاصر، والّذي يتمثّل في ليِّ عنق النصّ الأدبي عبر إخضاعه إلى إجراءات منهجيّة لا تتناسب مع طبيعته، فالنصّ -والحال هذه- لم يعد غايةً في ذاته، بل يتمّ تطويعه لإثبات صحة الفرضيّات الّتي يقوم عليها المنهج دون أن يلامس التحليل القيم الّتي يطرحها النصّ، إذ يقول: «وإذا نظرنا إلى واقع حال النقد العربيّ طبقاً لهذه النظرة نجد أنّه لم يدرك سرّ هذه العلاقة الجذريّة بين الأدب وبين النقد فلجأ إلى إقامة علاقة غير سويّة مع النصوص لإجراءات نقديّة صارمة، كثيراً ما تكون غريبة عن صيرورة العمليّة الأدبيّة، ومن جهة ثانية انخرط في تهميش الأدب من خلال التعليقات والعروض السريعة والعابرة!!. لم يستأثر الأدب العربي بتحليل نقديّ كليّ وشامل يستنبط الأنساق الداخليّة للظاهرة الأدبية سرداً أو شعراً إلى الآن، وما دمنا مشتبكين مع نصوص مفردة وتعليقات خاطفة تكتب أو تستكتب فستظلّ صورة النقد مشوّهة، ويظلّ دوره عاطلاً ومفاصله متجمّدة. نحتاج إلى أن

[1]- المحاورات السردية، م.س، ص ص114-115.

نضخّ في أوصال النقد روح المسؤولية تجاه الأدب لكي يستقيم دوره ويقبل كممارسة ثقافيّة في الوسط الاجتماعيّ»[1].

ولعلّه من السداد أن يؤكّد عبد الله إبراهيم على ضرورة انسجام المنهج مع النصّ في قوله: «علينا أن نتصور الإشكاليّة الكبيرة الّتي يمكن أن تظهر في حال تطبيق نظريّات لها محاضن ثقافيّة خاصة بها على نصوص أدبيّة لها مرجعيّات مختلفة. إنّ أبسط نتيجة تفرض نفسها هي عدم استجابة النصوص لتلك النظريّات وإخضاع تلك النصوص عسفاً لتلك النظريّات، ولهذا يبدو لي أنّنا أبعد ما نكون عن توافق حقيقيّ بين النقد والنصّ، وأنا أتحدّث عن النقد بوصفه ممارسة ثقافيّة ذات بعد تحليليّ فلسفيّ وليس الانطباعات العابرة والتعليقات السريعة على الكتب، فتلك قضية أخرى لا صلة لها بالنقد، إنّما لها صلة بالتعريف الإعلاميّ للإنتاج الأدبيّ، والحالة الأخيرة مزدهرة، لكنّها لا تؤثّر في مسار التشكيلات الأدبيّة الضخمة وتحديد اتجاهاته»[2]، فالقياس على المناهج النقديّة المستوردة فرّغ النصوص الأدبيّة من فحواها في الكثير من التطبيقات، وأرغمها على قول ما يريده المنهج، من خلال إضفاء سلطة مطلقة له، وتأليهه في مقابل إغفال خصوصيّة النصّ على نحو آليّ مبرمج.

وفي إطار حديثه عن تأزم الرؤية النقدية العربية، يلفت عبد الله إبراهيم إلى إشكاليّة النهل الشَّرِه وغير الواعي من ثقافة الغير، إذ يقول: «...ومن واقع تتبّعي لخارطة النقد العربيّ بالمشرق والمغرب وجدت أنّ هناك حضوراً كبيراً للمؤثّرات الغربيّة في النقد العربي الحديث، وينبغي ألّا يفهم ذلك على أنّه أمر سلبيّ برمّته، لأنّ الآداب، ومنها النقد، تحتاج إلى نوع من المثاقفة والحوار والتفاعل، ولكنّ الظاهر أنّ النقد العربيّ غرف من المؤثّرات الأجنبيّة أكثر ممّا ينبغي، فهناك تقليد ومحاكاة للمؤثّر الأجنبي أكثر ممّا هو متاح من تفاعل وتمثّل من منظور متّصل بالنّسق الثقافيّ الّذي نعيش فيه ووفقاً لخصائصه»[3].

[1]- المحاورات السردية، م.س، ص116.

[2]- نفسه، ص115.

[3]- نفسه، ص177.

يومئ عبد الله إبراهيم من خلال هذا الرأي إلى ضرورة إعادة النظر في النظريّات النقديّة الوافدة، مع التنويه إلى محوريّتها، وعدم القدرة على إغفالها، بل ينبغي الانفتاح عليها، على أن يكون الانفتاح مشروطاً، منسجماً مع خصوصيّة الثقافة العربيّة، فهو يحثّ على تلقّفها بوعيٍّ وتحفّظٍ، بما يتيح حالة من المشاركة، والمحاورة، والمجادلة، والتفاعل الإيجابيّ، ويسمح لنا إذّاك بالقضاء على التبعيّة والتقليد الأعمى، والرتابة، وبالتالي ملامسة الأنسجة اللّغوية للنصوص ببصمة غير مسبوقة، بعد صناعة متينة للذات الناقدة تنأى عن التسطيح، والوعي المعلّب.

ومما هو محسوم أنّ اختلاف المناهج النقدية «إنّما يرجع إلى الرغبة في امتلاك ناصية هذه الظاهرة الإبداعيّة الفريدة والإحاطة بكنهها والإجابة عن أسئلة لائبة فيها، ذات نمط خاص، ليس من طبيعتها الخضوع لإجابة ما محدّدة أبداً»[1]، وهذا يؤكد على ضرورة تمتّع الناقد بالجرأة، والخيال، والثقافة، واليقظة الّتي تلين النصوص الأدبيّة، وتكشف خباياها، وتحييها بدل تحويلها إلى جثث هامدة لا حياة فيها.

وفي إطار تحليله لأسباب خفوت النقد العربيّ، يشير عبد الله إبراهيم إلى نقطة جوهريّة، يدرجها ضمن الركائز الأساسية المسؤولة عن تأزم النقد العربيّ تتعلّق أساساً بـ: عدم الإحاطة بالخلفيّات الثقافيّة للمناهج المستعارة، إذ يقول: «تشتبك في مدوّنة النقد العربيّ المؤثّرات على نحو شديد الاختلاط، وفي الغالب لا يكون هناك حرص على تمثّل هذه المؤثرات، إنّما يصار إلى تسويقها كما ظهرت في مرجعيّاتها الثقافية، والسّطو عليها دون هضم سياقاتها. وأيّ ناقد يلزمه أوّلا أن يتفاعل بطريقة إيجابية مع المؤثّرات الخارجيّة...»[2].

فعبد الله إبراهيم يدعو من خلال هذا الموقف إلى إعادة قراءة المشهد النقديّ العربيّ الحديث من خلال مساءلة التناول الحداثيّ للأدب الّذي يتوسّل بدائلاً مستعارة، تؤدّي إلى تطبيقات مأزومة، أسفر عنها القصور في فهم الآخر، وكذا عدم الوعي العميق بالخلفيّات المعرفيّة لكلّ المناهج الغربيّة

[1]- عبد الله إبراهيم، صالح هويدي: تحليل النصوص الأدبية، ص6-7.
[2]- نفسه، ص178.

الوافدة، ذلك أنّ النقد الأدبيّ من أشدّ الميادين تجسيداً لحركة المثاقفة مع الغرب، ومما هو مؤسف حقاً أنّ الموقع الّذي يحتلّه الآخر قد جعله منتجاً ومصدراً للمعرفة وبلا منازع، وجعلنا نتماهى في الاستهلاك والتقليد.

3- التحليل الثقافي للسرد:

يعدّ النقد الثقافيّ واحداً من أهمّ التوجّهات الّتي رافقت مرحلة ما بعد الحداثة في الأدب والنقد، وقد مثّلت مقولاته رِدّة على ما أقرّته البنيويّة والسيميائيّات والنّظريّة الجماليّة، بغية تشييد بدائل منهجيّة جديدة تهتم باكتشاف الأنساق الثقافيّة المضمرة، ودراستها في ضوء سياقاتها الحاضنة فهماً وتفسيراً، فالنقد الثقافيّ -والحال هذه- يعبر من الجماليّ إلى الثقافيّ، عبر استنطاق القيم الفنية ومخاتلتها، لاستخراج ما تمرّره من أنساق مهيمنة أو مغيّبة، ومن ثم إعادة وصلها بمرجعيّاتها الواقعيّة، فهو لا يقارب الثقافة الإنسانيّة في شموليتها، بل يكتفي بتحليل ما تشيعه الأعمال الأدبيّة من محمولات ثقافيّة وفق معايير لا تعتني بالجمالي والفني.

ومن هذا المنطلق، تضعنا هذه الجزئيّة في مواجهة العديد من الإشكاليّات الّتي نذكر منها:

- ما هي المقولات والمرجعيّات الّتي أسهمت في بلورة هذا التوجّه الجديد؟
- ما هي البدائل المنهجيّة الّتي يوفّرها النقد الثقافيّ؟
- هل ربط الأدب بسياقاته الثقافيّة المضمرة يجهز على القيم الفنيّة والجماليّة؟
- كيف يمكن أن نميّز بين النقد الثقافيّ والدراسات الثقافيّة نظراً لتشابه المشارب؟
- هل يمكن أن تجرّنا المغالاة في الاهتمام بالجوانب الثقافيّة غير المصرّح بها إلى نوع من النقد الإيديولوجي؟
- كيف يمكن أن ننظر إلى العلاقة بين النقد الأدبيّ والنقد الثقافيّ؟

– يفيد النقد الثقافيّ من عديد الإجراءات والمناهج، هل يمكن أن نعتبر ذلك انفتاحاً في الرؤيا أم شططاً منهجيًّا حاداً؟

–إلى أيّ مدى وفّق عبد الله إبراهيم في الإفادة من إجراءات النقد الثقافيّ؟

وسيكون دأبنا في هذه المحطّة البحثيّة محاولة تبديد عتمة هذه الإشكالات المعرفيّة.

3–1– استراتيجيّة النقد الثقافيّ عند عبد الله الغذامي:

لا جرم أنّ النقد الأدبيّ في مختلف العصور قد بحث في فلسفة جماليّة النصّ الأدبيّ، بغية استشعار مكمن الجمال فيه، والسكون إلى الموشّحات البلاغيّة الّتي يزدان بها، هذه العلاقة التفاعليّة بين المتلقي والحلي اللفظيّة أسهمت في إنعاش الذائقة الأدبيّة، وفي هذا الصدد يؤكّد عبد الله الغذامي أنّ النقد الأدبيّ «تعامل مع أسئلة جمالية النصّ، بشكل جوهريّ، وأتبع ذلك بتقييد نصوصيّة النصّ، وجعل الأدبيّة قلعة محصنة بالترسيمات الّتي ظلّ النقاد يحرسونها على مدى قرون، ويبدون ويعيدون في شروط تمثّلها وإقصاء ما لا تتحقّق فيه تلك الشروط، وتحوّلت (الأدبيّة) إلى مؤسّسة ثقافيّة متعالية وطبقيّة، واحتكر الشرط الإبداعيّ حسب شرط المؤسّسة الأدبيّة، وتم تصنيف الذوق والتحكّم في الاستقبال ومن ثم الإنتاج، وجرى تبعاً لذلك إبعاد خطابات كثيرة، لا تحصى في أنواعها وفي عددها، حتى صار المهمّش أكبر بكثير من المؤسّساتي، مع تقنين صارم لما هو جمالي، وتم احتكار حقوق التعريف والتصنيف للمؤسّسة الاصطلاحيّة الّتي ظلّت محروسة على مدى الزمن»[1]، فالجماليّ يقاس بمدى امتثاله لقوانين المؤسّسة الثقافيّة، على اعتبار أنّها المركز المروّج، فهي توجّه أذواق القرّاء بالطريقة الّتي ترتضيها، وما لا ينضوي تحت لوائها يعتبر أدباً هامشيًّا مارقاً، يفتقد للشروط الإبداعيّة المسطّرة.

وليس خافياً أنّ النقد والبلاغة شهدا امتزاجاً في طور النشأة، وهذا الامتزاج جعل أمر الفصل بينهما لاسيما في مرحلة البدايات عسيراً؛ لذا كان النقد العربيّ القديم في مجمله نقداً بلاغيًّا بامتياز،

[1]– عبد الله الغذامي: النقد الثقافي –رؤية جديدة، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدّة–المملكة العربيّة السعودية، مج11، ع4، يونيو 2002م ص451.

يقوم على اقتراض مقولات البلاغة في الحكم على النصوص الأدبيّة، و«هذا جعل النقد الأدبيّ فنًّا في البلاغة، وتم فصل النقد عن الفلسفة، وعن النظريّة، ولقد كانت البلاغة هي الأصل التكوينيّ للنقد الأدبيّ عربيًّا، وإن جرى تطوير الأدوات النقديّة مع الزمن ومع الرواد ومع المدارس ومع ضروب التبادل المعرفيّ المتنوعة، إلّا أنّ الغاية القصوى للنقد ظلّت هي الغاية الموروثة من البلاغة، وهي البحث عن جماليّة الجميل والوقوف على معالمها، أو كشف عوائقها. ويكفي أن يكون النصّ جماليًّا وبليغاً لكي يحتلّ الموقع الأعلى في سلّم الذائقة الجماعيّة وفي هرم التميّز الذهنيّ»[1]، وبالتالي فالطاقة البلاغيّة الّتي يتوفّر عليها النصّ هي الّتي تجعله أدباً نخبويًّا يمتثل لسنن الجمال، وما سواه لا يصدق عليه القول، فيؤول إلى كوّة ضيّقة؛ لأنّ الثقافة العارفة الّتي تشبّعت بمعايير البلاغة تؤجّل النظر فيه، وتتجاهله الأقلام النقديّة؛ لأنّه لا يمتثل لقوانين المؤسّسة الأدبيّة السائدة.

ولكنّ عبد الله الغذامي في إطار قراءته للأنساق الثقافيّة المتحكّمة في الذهنية العربيّة توصّل إلى القول بعدم كفاءة ذلك النقد الّذي يتّكئ على البلاغة؛ لأنّه سيكون كليلاً في الكشف عن الكثير من الثغرات الّتي تتوارى خلف الأنظمة اللغويّة، فهذه الأخيرة ولو توشّحت بلاغيًّا، لا يمكن أن تسلم أنسجتها من الهنات الّتي لا يمكن أن تبديها تقاليد البلاغة، إذ يقول: «لقد أدّى النقد الأدبيّ دوراً مهمًّا في الوقوف على (جماليات) النصوص، وفي تدريبنا على تذوّق الجماليّ وتقبّل الجميل النصوصيّ، ولكنّ النقد الأدبيّ، مع هذا وعلى الرغم من هذا أو بسببه، أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافيّ التام عن العيوب النسقيّة المختبئة من تحت عباءة الجماليّ، وظلّت العيوب النسقيّة تتنامى متوسّلة بالجماليّ، الشعريّ والبلاغيّ، حتى صارت نموذجاً سلوكيًّا يتحكّم فينا ذهنيًّا وعمليًّا، وحتى صارت نماذجنا الراقية -بلاغيًّا- هي مصادر الخلل النسقيّ...»[2].

وفي هذا السياق يؤكّد عبد الله الغذامي أنّ النقد الأدبيّ لا يتبصّر في غير الجماليّ، أو الّذي لا يغذّي الذائقة الأدبيّة بالقيم الفنيّة لذاته، بل لأغراض تخدم الجمالي المذعن لأعراف المؤسّسة لا غير،

[1]- عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، دار الفكر، دمشق-سوريا، د.ط، 2004م، ص18.

[2]- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي -قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط3، 2005م، ص ص7-8.

إذ يقول: «وإن كان قد وقف على بعض ما هو غير جمالي في النصوص. إلّا أنّ هذا يقتصر على عيوب الخطاب الفنيّة والعروضيّة واللغويّة، وما هو غير ذوقي أو غير جمالي فني، وهذا هو إمعان في خدمة البليغ الجمالي وغفلة عن النسقيّ الثقافيّ. ولقد ظلّ النقد الأدبيّ يبحث عن الجمال حصراً وعمّا هو خلل فني. ولا يتجاوز ذلك في مدارسه كلّها، قديمها وحديثها»[1]، ويضيف قائلاً: «ولم يقف النقد الأدبيّ قطّ على أسئلة ما وراء الجمال وأسئلة العلاقة بين التذوّق الجماعي لما هو جميل، وعلاقة ذلك بالمكوّن النسقي لثقافة الجماعة»[2].

من هذا المنطلق أرسى عبد الله الغذامي دعائم مشروعه حيث«... دعا إلى تغيير الوظيفة التقليديّة للنقد الأدبي، واقترح الوظيفة الثقافيّة بديلاً عنها، وبذلك يكون عمليًّا قد اقترح "النقد الثقافي"* بديلا عن النقد الأدبيّ الّذي تستأثر بتحليلاته الخصائص الجماليّة للنصوص الأدبيّة»[3]، إذ يعلن موته الرمزيّ في قوله: «وبما أنّ النقد الأدبيّ غير مؤهّل لكشف هذا الخلل الثقافيّ فقد كانت دعوتي بإعلان موت النقد الأدبيّ، وإحلال النقد الثقافيّ مكانه، وكان ذلك في تونس في ندوة عن الشعر عقدت في 1997/9/22، وكررت ذلك في مقالة في جريدة الحياة (أكتوبر 1998)»[4]، وفي السياق ذاته يردف قائلا: «وأنا أرى أنّ النقد الأدبي كما نعهده، وبمدارسه القديمة والحديثة قد بلغ حد النضج، أو سن اليأس حتى لم يعد بقادر على تحقيق متطلبات المتغيّر المعرفي والثقافي الضخم الّذي نشهده الآن عالميا، وعربيا، بما أنّنا جزء من العالم متأثرون به ومنفعلون بمتغيراته...»[5].

---

[1]- عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ص19.

[2]- نفسه، ص18.

*- يعدّ التحليل الثقافي Cultural Analysis، أو ما يسمى التاريخانية الجديدة New Historicism، من أبرز الاتجاهات النقدية التي ظهرت في مرحلة ما بعد البنيوية Post- Structuralism. أمّا معالم هذا النقد فقد اتّضحت بشكل منهجي في بداية الثمانينيات في كتابات عدد من النقاد، ولاسيما أستاذ جامعة بيركلي- كاليفورنيا ستيفن جرينبلاتStephen Greenblatt، الذي قام بدراسات جادّة حول عصر النهضة والدراما الشكسبيرية، وتحديدا في دراسته ذائعة الصيت "الرصاصات الخفية"Invisible Bullets. يوسف محمود عليمات: جماليات التحليل الثقافي -اعتذاريات النابغة الذبياني نموذجا، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، مج 35، سبتمبر 2006م، ص65.

[3]- عبد الله إبراهيم: الثقافة العربيّة والمرجعيات المستعارة، ص117.

[4]- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي -قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص8.

[5]- عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ص12.

في الواقع هذا الموقف الّذي يقوم على إحلال معطًى جديد، في مقابل زحزحة معطًى قديم، أثبت عدم جدواه من الناحية الإجرائيّة، لما فيه من التعصّب والمبالغة، فالقول بعدم كفاءة النقد الأدبيّ برمّته حكم لا يمكن تعميمه؛ لأنّ المختبرات العربيّة لم تجمع على ذلك، كما أنّ المقترح الجديد لا يمكن الجزم بنجاعته إلّا بعد اختباره وهذا يتطلّب وقتاً.

وجدير بالذكر أنّ سياسة ملء الفراغات المعرفيّة الّتي اعتمدها النقد الثقافيّ في إطار مراجعة المنجز النقديّ القديم، إعادة الاعتبار للأدب المهمّش أو غير المؤسّساتي، فالنقد الثقافيّ والحال هذه «...لم يعد يهتم فقط بما يسمى بالأدب الرفيع من منظور المؤسّسة الأدبيّة الرسميّة، بل إنّه أصبح يهتم بجميع أشكال التعبيرات الثقافيّة المغمورة، كالحكاية الشعبيّة والأسطورة والأمثال الشعبيّة وجميع أنماط التعبيرات الأدبيّة الّتي كان ينظر إليها من قبل المؤسّسة الأدبيّة على أنّها تعبيرات سوقيّة ومبتذلة»[1]، وهذا ما أحدث على حدِّ تعبير الغذامي «...فصلاً طبقيًّا بين ما تتعامل معه المؤسّسة الأدبيّة، وبين ما هو مستهلك جماهيريًّا، وصار الجماليّ نخبويًّا ومعزولاً، وجرى إهمال ما هو مؤثّر وفاعل في عموم الناس، وانشغل النقد الأدبيّ بالنخبويّ والمتعالي، وهذا ما جعل النقد قلعة أكاديميّة معزولة وغير فاعلة في الناس، منذ أن شغلت عن الشعبيّ والجماهيريّ وتركت أسئلة الفعل والتأثير ولم تعبأ بحركة الأنساق، مذْ كانت النصوص هي الهمّ وليست الأنساق»[2]. ومن هنا فالنقد الثقافيّ يتعامل مع الأدب الجمالي ليس باعتباره نصًّا، بل بوصفه نسقاً ثقافيًّا، بيد أنّ وظيفة النقد الثقافيّ الأساسيّة حسب ما يذهب إليه عبد الله الغذامي هي استنطاق النصوص المقموعة والمهمّشة، حيث يقول: «ولسوف تأتي وظيفة النقد الثقافي المعرفيّة من هذا المجال المهمل. ولكنّ التطرّق للمهمل والمهمّش لا يكفي فيه مجرّد الالتفات الكريم والإنسانيّ، بل إنّنا ندرك ضرورة التأسيس المنهجيّ

[1]- عبد الرحمن النوايتي: السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، دار كنوز المعرفة، عمان-الأردن، ط1، 2016م، ص109.

[2]- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي -رؤية جديدة، ص451.

والنظريّ لمشروع كهذا، سبقنا إليه باحثون جادّون في ثقافة العصر، في أمريكا وفرنسا وغيرهما، وتأخرنا نحن فيه، ولا بد من تدارك الأمر والشروع في الدرس النقديّ في مجال النقد الثقافيّ»[1].

وعليه، فالغذامي في أطروحته يحتفي بكلّ الاتجاهات التجديدية الّتي عمدت إلى زحزحة النسق الشعريّ القديم شكلاً ومضموناً، وعياً منه بأنّ زمن الفحولة، وتمجيد الطغاة قد ولّى، «فما سبق كان نقداً أدبيًّا وهو نقد جماليّ ما أجدرنا بالتخلّي عنه، واتباع النقد الثقافيّ الّذي يهتمّ بالهامشيّ والقبيح، ويخرج عن الأنساق الّتي جمعها في نسق واحد وهو شعرنة الخطاب العربيّ الّذي قام منذ القديم على اختراع الفحل وتزييف الخطاب وصنع الطواغيت، وتفضيل الصمت على الحكي. والتباس الحديث بالرجعي»[2]، فالنقد الثقافي إذاً، تهشيم متواصل للأنظمة المتمركزة الّتي تغلغلت في تراثنا الشعريّ، وإجهاز على مثلها العليا، فجاء هذا الاهتمام بالهامشي/ المختلف/ المنبوذ/ المقصى بعد أن عزف المنشغلون بالشأن الأدبيّ عن محاولة فهمه كظاهرة ثقافيّة وإنسانيّة.

وفي إطار قراءته للمقاصد المطمورة في خطاب عبد الله الغذامي، يعتقد عبد الله إبراهيم أنّ النقد الثقافيّ بوصفه مقترحاً جديداً منازعاً للنقد الأدبيّ يعتمد على تفعيل اللامقول الّذي يخفيه الجمالي، إذ يقول: «يريد الغذامي أن يقوم النقد الثقافيّ بوظيفة فكّ الارتباط بين المؤثّر والمتأثّر، بين سلبية الأثر الّذي تركه الشعر والشخصيّة العربيّة، ومن خلال ذلك يقرّر بأنّ الوظيفة التقليديّة للنّقد كرّست تلك العلاقة. كرّستها لأنّها شغلت فقط بالأبعاد الجماليّة لها. لم تجرؤ أبداً على اختراق الحجب الّتي تقع ما وراء ذلك. كانت ممارسة مصابة بالعشوّ. بشكل من الأشكال كانت عمياء، غير قادرة على التمييز، لأنّها تفتقر إلى الوظيفة النقديّة الجذريّة الّتي تقوم بتنشيط دائم للمضمرات الدلاليّة القابعة خلف الغلالة الجمالية للنصوص. استخدم كلمة تنشيط، وأميل إلى القول إنّها كامنة هناك متحفّزة كالجنيّ

[1]- النقد الثقافي -رؤية جديدة، م.س، ص452.

[2]- إبراهيم خليل: قراءة في مشروع الغذامي النقدي، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، عمّان-الأردن، ع173، آذار 2003م، ص75.

المأسور في قمقم. لم يقترب النقد إلى ختم الرصاص. كان خائفا على الدوام من الأعمال الفظيعة والمخربّة الّتي سيقوم بها ذلك الجنيّ المأسور...»[1].

لكنّ عبد الله الغذامي سرعان ما يعدل عن قضية "موت النقد الأدبيّ " في قوله: «وإذا جئنا إلى النقد الثقافيّ، كبديل معرفيّ ومنهجيّ عن النقد الأدبيّ، فإنّنا سنمتحن أوّل ما نمتحن، أدوات هذا النقد كمصطلح محوّر ومطوّر عن سلفه الأدبي، وستكون علامة الاستقلال العلميّ والجدوى المعرفيّة هي فيما يحقّقه النقد الثقافيّ في مقابل ما يعجز عنه النقد الأدبيّ»[2]، فهل هي محاولة لتعديل المسار؟، أم دعوة صريحة إلى بلاغة جديدة؟، أم رد لاعتبار المهمّش أينما ثقف؛ لأنّه جزء لا يتجزّأ من الثقافة العربيّة؟

في الحقيقة لا يمكن أن نطمئن إلى التناقض المبثوث في ثنايا هذا الموقف، فها هو إبراهيم خليل يهتدي إلى النهاية المتوقّعة لهذه الرؤية الّتي تنفصل عن الأنظمة المتعالية في الثقافية العربيّة، حيث يقول: «ولقد حقّ على الغذامي القول بأنّه في الوقت الّذي يدعو فيه للخروج على نسق الشعريّة العربيّة الّتي أدّت إلى اختلاق الطواغيت يدعو بل يخترع طاغية من نوع آخر جديد وهو النقد الثقافيّ الّذي يريد له أن ينفرد في الساحة الثقافيّة فآراؤه هي الصحيحة وما عداها صدى»[3].

فرغم أن النقد الأدبيّ هيمن على مشاغل الحياة الثقافيّة العربيّة ردحاً طويلاً من الزمن، إلّا أنّ فكرة مشروع الغذامي تتلخّص في حقيقة مفادها القول بموت النقد الأدبيّ في مقابل ولادة النقد الثقافيّ، لكنّ حديث النهايات هذا لا يمكن أن يصمد عندما يتكلّم عبد الله الغذامي-ومن مأخذ غير مباشر- عن إمكانية التعايش بين النقدين وذلك بأن ينهل الجديد من القديم آلياته الإجرائيّة،

[1]- عبد الله إبراهيم: الثقافة العربيّة والمرجعيات المستعارة، ص ص120-121.

[2]- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي -رؤية جديدة، ص450.

[3]- إبراهيم خليل: قراءة في مشروع الغذامي النقدي، ص75.

حيث يقول: «من هنا فإنّنا نقول إنّ النقد الثقافيّ لن يكون إلغاء منهجيًّا للنقد الأدبيّ، بل إنّه سيعتمد اعتماداً جوهريًّا على المنجز المنهجيّ الإجرائيّ للنقد الأدبيّ»[1].

فهل يعني هذا ضيقاً في أفق النقد الثقافيّ من حيث التحديدات المنهجيّة، وبالتالي عدم انفتاحه على رؤى نقديّة جديدة تخصب الظاهرة الثقافيّة وتجيب عن أسئلتها؟، ولماذا تستنطق الأنساق الثقافية المضمرة بذات العدّة المنهجية الّتي اعتمدها النقد البلاغيّ؟

هذه الأسئلة تطرح نفسها بإلحاح كلّما توغلنا في القراءة الّتي قدمها عبد الله الغذامي للتراث النقديّ، والّتي تعكس تناقضاً حاسماً تمارسه الذات العربيّة في تعاطيها مع تراثها، ذلك أنّ الغذامي عمد إلى تقويض مركزيّة الفحولة في النقد العربيّ القديم وعياً منه بأنّها صناعة مقنّنة للطغاة، ويقصد بذلك نفراً من الشعراء نذكر منهم: أبو تمام والمتنبي، تلك النخب الكسيحة الّتي تربّعت على عرش الثقافة العربيّة آنذاك، فكانت نصوصها نماذجاً يحتذى بها؛ لأنّها حازت على أرفع درجات الرقيّ الفنيّ من منظور النقد البلاغيّ، ولكنّ عبد الله الغذامي وعبر بهرجة مصطلحيّة يعود أدراجه إلى ذلك النقد بعد أن وجّه له اتهامات عديدة ليقترض منه آلياته في إطار انبهاره الشديد برافد من روافد ما بعد الحداثة ألا وهو: النقد الثقافي، إذ يصرّح قائلاً: «وليس القصد هو إلغاء المنجز النقديّ الأدبيّ، وإنّما الهدف هو في تحويل الأداة النقديّة من أداة في قراءة الجمالي الخالص وتبريره (وتسويقه) بغضّ النظر عن عيوبه النسقيّة، إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه، وهذا يقتضي إجراء تحويل في المنظومة المصطلحيّة»[2].

وفي هذا الإطار يورد عبد الرحمان النوايتي رأياً مختلفاً يحاول أن يتبصر في جوهر العلاقة بين النقد الثقافي والنقد الأدبي، حيث يقول: «إنّ النقد الثقافي لم يكن بديلاً عن النقد الأدبي بل إنّه جاء لسدّ بعض الفراغات المعرفيّة والمنهجيّة للنقد الأدبي والمتمثّلة أساساً في الوقوف عند حدود شكل النص أو

[1]- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي -رؤية جديدة، ص446.

[2]- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي -قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص8.

مضمونه. فالنصّ الأدبي من منظور النقد الثقافي، أصبح ينظر إليه باعتباره علامة ثقافيّة لا يمكن فهمها وتفسيرها وتأويلها إلّا من خلال موقعها داخل النسق الثقافي الخاص والمشترك»[1].

هذا، ويلخص عبد الله الغذامي الأسئلة الّتي يقترحها النقد الثقافي في النقاط الآتية: «...

1-سؤال النسق كبديل عن سؤال النص.

2- سؤال المضمر كبديل عن سؤال الدّال.

3- سؤال الاستهلاك الجماهيري كبديل عن سؤال النخبة المبدعة.

ويتوج ذلك سؤال عن حركة التأثير الفعلية، وهل هي للنصّ الجمالي المؤسّساتي، أم لنصوص أخرى لا تعترف بها المؤسّسة، ولكنّها مع هامشيتها هي المؤثّرة فعلاً، وهي المشكّلة للأنساق الثقافية العامة الّتي لا تسلم منها حتى المؤسّسة بشخوصها ونصوصها»[2]، كما يؤكّد الغذامي أنّ: «هذه أسئلة لم يكن النقد الأدبيّ يهتم بها ولم يكن يقف عليها. ومن هنا فإنّنا سنشهد مجال النقد الثقافي، وسنلاحظ أنّه مجال منسيّ فعلاً ومغفول عنه»[3].

وبالتالي، نعتقد أنّ عبد الله الغذامي لم يتوخَ منهجاً قويماً، وأساساً متيناً في مساءلة التراث النقديّ، فكانت قراءته تجزيئيّة، براغماتيّة، وانتقائيّة تنهل من التراث ما يخدمها في إدارة الحاضر، دونما الوقوف مليًّا لتجديد مكانته وحضوره فينا، في حين يفترض أن تكون القراءة كتابة جديدة له، تبحث عن آفاق معرفيّة مغايرة، وعن رؤى متجدّدة، كما أنّ العقل المتسائل ينبغي أن ينظر إليه في إطار شروطه التاريخيّة الّتي أوجدته، ولا يثقله بمناهج وآليات يفرضها الراهن، بعيون ساخطة لا ترى إلّا المساوئ.

[1]- عبد الرحمن النوايتي: السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، ص108.

[2]- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي -رؤية جديدة، ص ص451-452.

[3]- نفسه، ص452.

وفي رحلته المركّبة من الممارسة النقديّة والفكريّة، يدعو عبد الله إبراهيم إلى ضرورة موازاة الفعل النقدي للنّص الإبداعي، فهل استطاع أن يؤسّس لخصوصيّة نقدية تستفيد من الآليات الإجرائية الّتي يتيحها النقد الثقافيّ؟

3-2- التحليل الثقافيّ للسّرد عند عبد الله إبراهيم:

إنّ إضاءة الجوانب الثقافيّة الضامرة في النصوص الأدبيّة من صميم المقاربة الثقافيّة؛ ذلك أنّها تنظر إلى النصّ بوصفه أيقونة ثقافيّة دالّة في كنف سياقها الثقافيّ الّذي أنتجها، وشاهدٌ تاريخيّ مهمّ، وسجلّ حافل بالمعاني، فلا جرم أن الاشتغال على المسكوت عنه في كلّ نصّ أدبيّ صار من مسؤوليات الجهابذة من النقاد والدارسين، وعليه فالمحلّل الثقافيّ يسعى إلى «إعادة قراءة هذه المفاهيم والأنساق الثقافيّة في ضوء السياقات الثقافيّة والظروف التاريخيّة الّتي أنتجتها، وهذا الأمر لا يتحصّل للناقد المختلف إلّا بفعل القراءة الفاحصة Critique الّتي تكشف هذه الأنساق مثلما تكشف دلالاتها النامية في إطار فكرة الأيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعيّة المختلفة»[1]، فالتحليل الثقافي يهدف إلى «مساءلة التراث والتاريخ وأعراف المؤسّسات الثقافيّة والأنساق الثقافيّة مساءلة واعية بفعل الفحص القرائي Critique الّذي يؤدّيه الناقد المختلف Dissident Critic، ومن ثم التأكيد على شكليّة الإفرازات أو النتاجات الثقافيّة لهذه المؤسّسات والاعتراف بعدم براءة شعاراتها وخطاباتها»[2].

لهذا -والقول لعز الدين لمناصرة- فإن «القول بنقد ثقافيّ معزول عن النقد الأدبيّ، لا يوصلنا إلى حقيقة النصّ النسبية. كما أنّ القول بأنّ النقد الأدبيّ يجدّد نفسه بالانغلاق على نفسه، أمر غير مقبول. كما أنّ النقد الثقافي معزولا عن فكرة المقارنة الثقافيّة أمر غير مقبول»[3]، وعليه فالارتباط وثيق بين النقد الأدبيّ والنقد الثقافيّ، وهذا يعزّز فعل الكشف المتواصل عن خبايا الأنظمة اللغويّة المحمّلة بالقيم، والعبر، والأيديولوجيا، إذ يؤكّد عز الدين المناصرة أنّ العلاقة بينهما تكامليّة في قوله:

[1]- يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي -الشعر الجاهلي نموذجا، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2004م، ص30.

[2]- يوسف محمود عليمات: جماليات التحليل الثقافي -اعتذاريات النابغة الذبياني نموذجا، ص68.

[3]- عز الدين المناصرة: النقد الثقافي المقارن... بديلا -وداعا أيّها الأدب المقارن!!، مجلة أفكار، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عمان-الأردن، ع207، 2006م، ص118.

«نحن أمام نصوص ثقافيّة، ونصوص أدبيّة ويفترض التمييز غير الحادّ بينهما، فالمشترك بينهما كثير، والمختلف كثير. وبالتالي: نميّز بين النقد الثقافيّ وبين النقد الأدبيّ، لكنّنا نجمع بينهما في هيئة تكامليّة، ولكن لا يمكن أن نفصل فصلاً تامًّا بين نقد الثقافة والنقد الثقافيّ، لأنّ الثقافة نصوص، والأدب نصوص. الفارق هو في آليات وجماليات معاجم التشكيل الّتي تميّز النصّ الأدبيّ عن النصّ الثقافيّ»[1]، ليخلص عز الدين المناصرة إلى نتيجة يجملها في قوله: «إذاً، فالنقد الأدبيّ ونقد الثقافة يتكاملان ليشكّلا النقد الثقافيّ. وبما أنّ السرد والشعر مثلاً عالميّان من حيث الهويّات، فإنّه يمكن تحليلهما من زاوية جماليّة وثقافيّة. ولا نستطيع أن نمحُو إحداهما»[2].

ومع التطوّر التكنولوجيّ، وصلنا إلى ما يشبه اليقين بأنّنا نعيش بالفعل "عصر الصورة"، ولعلّ هذا ما دفع أرثر أيزابرجر إلى الحديث عن ممكنات الصورة المرئية، وطاقاتها الإرساليّة في ضوء التحليل الثقافيّ، الّذي يسمح بالكشف عن المحتوى الثقافيّ للأيقونات البصريّة وكذا أبعادها الفنية، إذ يقول: «ولما كان عصرنا يعتمد على "الصورة" الّتي تنتجها التكنولوجيا المتقدّمة لعرضها في التليفزيون أو السينما أو الإعلان، فهو بذلك عصر "النصّ المرئي"، لا "النصّ المقروء"، الّذي يحتاج -ولا شك- إلى آليّة نقديّة تختلف عن المناهج الأدبيّة والجماليّة والفلسفيّة، آلية تتسّع في مصطلحاتها، وخطابها للمشاهد والقارئ العاديين، هذا القارئ العادي الّذي حرم في ظلّ "ثقافة النخبة" من الاستمتاع بالإنتاج الثقافيّ الراقي، وكذلك حرمت ثقافته الشعبيّة من الاهتمام بها فجاء النقد الثقافيّ كثورة للمهمشين والعاديين لأن يجدوا مكاناً في ساحة الثقافة المتزايدة الأثمار»[3].

وبناء عليه، فالنقد الثقافي من أحدث التوجهات النقدية والمعرفية الّتي جاءت لتكسر مفهوم الجمالية في النصوص بوصفها إحدى مقولات النقد الأدبي، لينفتح على غير المعترف به رسميا، ذلك المسكوت عنه، المتواري خلف تلك الحصون المنيعة الّتي شيّدتها ثقافة النخبة، وبالتالي «...فقد

[1]- النقد الثقافي المقارن...بديلا، م.س، ص117.

[2]- نفسه، نفسها.

[3]- أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي -تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر. وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة-مصر، ط1، 2003م، ص16.

استهدف النقد الثقافيّ تقويض البلاغة والنقد معاً، بغية بناء بديل منهجيّ جديد يتمثّل في المنهج الثقافي الّذي يهتم باستكشاف الأنساق الثقافيّة المضمرة، ودراستها في سياقها الثقافيّ والاجتماعيّ والسياسيّ والتاريخيّ والمؤسّساتي فهماً وتفسيراً. وقد تأثر المنهج الثقافي بمنهجيّة جاك دريدا التفكيكيّة القائمة على التقويض والتشتيت والتشريح، لكن ليس من أجل إبراز التضاد والمتناقض، وتبيان المختلف إضاءةً وهدماً وتأجيلاً، بل من أجل استخراج الأنساق الثقافيّة عبر النصوص والخطابات، سواء أكانت تلك الأنساق الثقافية مهيمنة أو مهمشة، وموضعتها في سياقها المرجعي الخارجي، متأثرة في ذلك بالماركسية الجديدة، والتاريخية الجديدة، والمادية الثقافية، والنقد الاستعماري (الكولونيالي)، والنقد النسوي الّذي يدافع ثقافيًّا عن كينونة التأنيث في مواجهة سلطة التذكير»[1].

ومن هنا، فتأنيث فعل الكتابة دفع المرأة/الكاتبة إلى تمرير رحلة الاستبعاد والازدراء المريرة الّتي عاشتها جرّاء الأخذ بوجهة النظر الذكورية كأساس مركزيّ في مختلف المجتمعات خاصّة الشرقيّة منها، وكذلك ما يدافع عنه المضطهدون في العالم من قيم العدالة، والمساواة، والحرية، وما يبدونه من مناهضة للاستعمار كلها مواضيع خصبة تهمّ المحلّل الثقافيّ، وفي إطار هذا الأفق الرحب والزئبقي في آنٍ، يدعو معجب الزهراني إلى ضرورة التحلّي بالمرونة في التعاطي مع كلّ أدب مختلف، إذ يقول: «وفي هذه الوضعية المعرفية العامّة الّتي يسميها البعض "ما بعد الحداثة" ويعتبرها آخرون مرحلة انتقال "ما بينيّة" كان لا بد أن تنفجر النظريّة النقديّة من داخلها بحيث لا يعود أمام الطاقات الخلّاقة سوى اجتراح أفقها النظريّ الخاص الّذي يمكن أن يضمن لكتاباتها المزيد من أشكال التدفّق الحر في الاتجاه الّذي تعنيه أو تبتدعه»[2].

هذا، ويقترح جميل حمداوي تعريفاً للنقد الثقافيّ إذ يصفه بأنّه: «...دراسة النصوص والخطابات في ضوء المقاربة الثقافيّة، باعتبار أن النصّ حامل لثقافة معيّنة، سواء أكانت ماديّة أم معنويّة، قولاً أم

[1]- جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، مكتبة سلمى الثقافية، المغرب، ط1، 2015م، ص 76.

[2]- معجب الزهراني: النقد الثقافي..نظرية جديدة أم إنجاز في سياق مشروع متجدّد، (ضمن كتاب: حسين السماهيجي وآخرون: عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2003م)، ص133.

ممارسةً فعليةً. ومن ثم، يحصر النقد الثقافي في نقد الأساطير والأوهام على غرار تفكيكيّة جاك ديريدا، ونقد الأصولية الدينية تقويضاً وتفكيكاً، والوقوف ضد فكرة صراع الحضارات الّتي يطرحها صموئيل هنتغتون، وتعرية الداروينيّة الجديدة، ونقد كلّ الأفكار والقضايا المستجدة في الساحة الفكريّة العالميّة بصفة عامّة، والساحة العربيّة بصفة خاصة»[1]، بالإضافة إلى ذلك «يسعى النقد الثقافيّ إلى محاولة اكتشاف، أو توجيه النظر لاكتشاف جماليات جديدة سواء في النصوص الأدبيّة نفسها أو في الواقع بوصفه نصا أشمل، يطرح علاماته ويوجّه النظر لما تحمله من دلالات، وتطرحه من أنظمة لها قيمتها في سياق الفكر الإنساني»[2]، وهكذا فالنقد الثقافيّ هو «...مزيج من الجمالي والنسقي، وهو يتناول: النصّ الإبداعيّ، والنصّ الثقافيّ معاً. فنحن حين نحلّل النصّ الأدبيّ، نحلّل الجمالي فيه في المستويات: اللسانيّة والبلاغيّة والإيقاعيّة والسيميائيّة وغيرها. كما نحلّل الأنساق المعلنة والمكبوتة، ونقرأ الشفرات والمرجعيّة والسياق. وهكذا يتكامل النقد الأدبيّ مع آليات النقد الثقافيّ»[3].

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى خصائص النقد الثقافي الّتي حدّدها ليتش، وهي:

«... أ. لا يؤطّر النقد الثقافي فعله تحت إطار التصنيف المؤسّساتي للنصّ الجمالي بل ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة وإلى ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة.

ب. يستفيد النقد الثقافي من حقول معرفيّة أخرى مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفيّة التاريخيّة والموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسّساتي.

ج. يركز النقد الثقافي المابعد بنيوي على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي كما هي لدى رولان بارت وجاك دريدا وميشيل فوكو خاصة في مقولة دريدا"لا شيء خارج النص" وهي مقولة يصفها ليتش بأنّها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي المابعد بنيوي، ومعها مفاتيح التشريح النصوصي كما

[1]- جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص83.

[2]- مصطفى الضبع: أسئلة النقد الثقافي، مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم، المنيا-مصر، 23-26 ديسمبر 2003م، ص13.

[3]- عز الدين المناصرة: النقد الثقافي المقارن... بديلا، ص117.

عند بارت وحفريات ميشيل فوكو»[1]، ولعلّ أهم خاصية هي استبعاد فكرة الانتقاء والتعالي الّتي تفصل بين المؤسّساتي والشعبي، فالتحليل الثقافي يدرس ما هو جمالي، وغير جمالي على حد سواء، ويكشف جماليات مخبوءة في النصوص لم يسبق الالتفات إليها.

وفي هذا السياق يعتقد عبد الله إبراهيم أن النقد بوصفه ممارسة ثقافيّة ينبغي أن ينظر إلى الأدب في ضوء السياقات الثقافيّة الّتي أنتجته، وهو يتحفّظ بدوره على تلك الأطر الإجرائية الّتي يتم إسقاطها على النصّ بطريقة تعسفيّة، حيث يقول: «إنّ النقد كممارسة ثقافيّة تتخطّى أمر تحليل النصوص بالمعنى التقني، إنّها تحتاج إلى رؤية الأدب ضمن السياقات الثقافيّة. ولهذا فإنّ النقد العربيّ الحديث يعاني أمراضاً مزمنة لأنّه ترجيع لأصداء الآخرين وليس فعلاً ثقافيًّا حقيقيًّا. ومن ناحية فلسفيّة فأنا شديد الحذر من القول بأنّنا نترقب ظهور نظريّة نقديّة، فنظريّات النقد تنبثق من خضم التفاعلات الحقيقيّة في المجتمعات الّتي تجيد التعامل مع الحريّة، ونحن بعيدون عن ذلك، إلى ذلك صرت أكثر ميلاً إلى ضرورة تعميق وعي الناقد بالنصوص الّتي يقوم بتحليلها، بدل الامتثال لأطر نظريّة ثابتة»[2].

إذاً، فالقراءة الثقافيّة تسعى إلى «إعادة قراءة النصوص الأدبيّة في ضوء سياقاتها التاريخيّة والثقافيّة، حيث تتضمّن النصوص في بناها أنساقاً مضمرة ومخاتلة قادرة على المراوغة والتمنّع، ولا يمكن كشفها أو كشف دلالاتها النامية في المنجز الأدبيّ إلّا بإنجاز تصوّر كليّ حول طبيعة البنى الثقافيّة للمجتمع، وإدراك حقيقة هيمنة تلك الأنساق المؤسّسة على فكرة الأيديولوجيا ومفهوم المحتمل في صراع القوى الاجتماعيّة المختلفة»[3].

هذا، ويعتبر النظر إلى النصّ في ضوء السياق الثقافيّ الّذي أنتجه، من أهم التوجّهات النقديّة الّتي تميّز مرحلة ما بعد الحداثة، و«...يشهد هذا التحوّل على تغيّرات نوعيّة في استراتيجيّات التعامل مع

[1]- عبد الرحمن النوايتي: السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، ص85.

[2]- عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية، ص114.

[3]- يوسف محمود عليمات: جماليات التحليل الثقافي -اعتذاريات النابغة الذبياني نموذجا، ص67.

النصّ الأدبيّ، وأنماط إنتاجه وآليات اشتغاله، حيث توضع مضمرات النسق الثقافيّ، والمسلّمات الأيديولوجيّة والمعتقدات، موضع المساءلة، والمراجعة، والنقد، في ضوء قراءة تعتمد في منطلقاتها على استراتيجيّات جديدة، تفيد من نظريات القراءة في النقد الحداثي، وما بعد الحداثي، في محاولة معرفيّة لتجاوزها بتحويل علاقة النصّ بالثقافة الّتي أنتجته، إلى نتاج فكريّ وثقافيّ، يُغني الرصيد المعرفيّ للثقافة، ويعيد اكتشاف النصّ من زاوية أخرى»[1].

على هذا الأساس، يرى معجب الزهراني أنّ النقد الثقافيّ هو بمثابة «... دليل تحوّل عن النظريّة النقديّة بالمعنى الحصري إلى المغامرة باتجاه الفكر بما أنّ التسمية ذاتها يراد لها مقاربة "نصّ الثقافة" لا نصوص الأفراد فحسب»[2]، فالنقد الثقافيّ إذاً هو: «نشاط فكريّ يتّخذ من الثقافة بشموليتها موضوعاً لبحثه وتفكيره، ويعبّر عن مواقف إزاء تطوّراتها وسماتها»[3]، وفي ضوء ذلك «كانت الثقافة هي الكيفية المتعيّنة الّتي ننتج بها ما نفكر فيه ونقوله ونسلكه، ونشكّل به المجتمع الّذي نعيش فيه.. فالثقافة بالضرورة تحفل بما نحن عليه من تنوّع واختلاف وتغيّر وثبات، وليست الكيفية -بذلك- إلّا قوانا المشتركة والمهيمنة والخلّاقة في إنتاج أنماط التباين والاختلاف»[4].

وإبّان مناقشته لمصطلح الثقافة، يضع عبد الله غلوم في حسبانه ما يلي: «1.نسبية الثقافة زماناً ومكاناً.

2. تجاوزها حدود الزمان والواقع إلى الخيال والماضي والحلم.

[1]- عبد الفتاح أحمد يوسف: استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي -نحو وعي نقدي بقراءة ثقافية للنص، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني الثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج36، ع1، سبتمبر 2007م ص ص165-166.

[2]- معجب الزهراني: النقد الثقافي..نظرية جديدة أم إنجاز في سياق مشروع متجدّد، ص133.

[3]- سعيد يقطين، فيصل درّاج: آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر، دمشق-سوريا، ط1، 2003م، ص229.

[4]- إبراهيم عبد الله غلوم: الثقافة العربية..هيمنة نسق الاستبداد، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، مملكة البحرين، ع1، 2002م، ص10.

حكمتها المضلّلة الّتي جعلتها تشمل ما هو عقلانيّ في مجتمعاتنا وأسطوريّ وخرافيّ، وما هو واقعيّ وخياليّ وما هو جماعيّ وفرديّ أو نخبويّ»[1].

ومن جهة أخرى، يرى نادر كاظم أنّ النقد الثقافي قد أعاد إدماج الفعل النقديّ في الواقع الثقافي، وجعله يتدحرج بثبات من برجه العاجيّ، ليقوم بمخاتلة السياقات الحاضنة للنصوص الأدبيّة، إذ يقول: «ففي الوقت الّذي أيقن فيه الجميع بأنّ النقد قد انعزل وانسحب من الحياة الاجتماعيّة والإبداعيّة، وانزوى في تخصّص أكاديميّ بارد ومتعالٍ على الإبداع الراهن وما يعتمل في الحياة الاجتماعيّة والثقافيّة. في هذا الوقت يأتي النقد الثقافيّ ليخترق هذا الإجماع والصمت والانزواء والانكفاء. وهو ما يعني أنّنا على مشارف طرح جديد سيعيد للنقد حيويته ومسؤوليته وانشباكه بالعالم والواقع»[2]، من هنا «...تتحدّد أهمية "النقد الثقافيّ" كمغامرة يراد لها أن تطال الخطاب الثقافي في مجمله وأن تنتشر وتؤثّر في أوسع مجالٍ تواصليٍّ ممكن. فالنقد في العقدين الأخيرين لم يعد نصًّا على نصّ ولا مجرد فذلكات ذهنية باهرة فارغة بل هو فكر وأداة لإنتاج المزيد من هذا الفكر النقدي الّذي ضمن لبعض النقاد المعاصرين حضوراً فعالاً في مختلف القضايا الإنسانيّة العامة»[3].

وبالتالي فالنقد الثقافي كما يعتقد أرثرأيزابرجر: «...مهمة متداخلة، مترابطة متجاوزة، متعدّدة، كما أنّ نقاد الثقافة يأتون من مجالات مختلفة ويستخدمون أفكاراً ومفاهيم متنوّعة وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد. وأيضاً التفكير الفلسفي وتحليل الوسائط والنقد الثقافيّ الشعبي، وبمقدوره أيضاً أن يفسّر (نظريات ومجالات علم العلامات، ونظرية التحليل النفسي والنظرية الماركسيّة والنظرية الاجتماعيّة والأنثربولوجيّة..الخ) ودراسات الاتصال، وبحث في وسائل الإعلام. والوسائل الأخرى المتنوّعة الّتي تميّز المجتمع والثقافة المعاصرة (وحتى غير المعاصرة)»[4].

---

[1]- الثقافة العربية..هيمنة نسق الاستبداد، م.س، ص10.

[2]- نادر كاظم: تعارضات النقد الثقافي أو رحلة النسق المتناسخ، (ضمن كتاب: حسين السماهيجي وآخرون: عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية)، ص ص124-125.

[3]- معجب الزهراني: النقد الثقافي..نظرية جديدة، أم إنجاز في سياق مشروع متجدّد، ص148.

[4]- أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي، ص ص30-31.

ومن جهته، يدعو عبد الله إبراهيم إلى توسيع وظيفة النقد ليشمل في تقديره: «...نقد المؤسّسة المنتجة للثقافة الّتي تروّض العقل والذّوق والسّلوك، وتُسبغ على الثقافة صيغاً نمطيةً، وتصطنع قيماً ثقافيّة هزيلة، وتشيع ضروباً من الإنتاج الثقافيّ الدعائيّ الّذي يسهم في إذابة فاعلية الأسئلة، وحجر المزعجة منها، وإقامة الحدّ على الجريئة الّتي يدفعها الفضول المعرفيّ إلى كشف المسكوت عنه. تلك هي الدوغمائيّة بعينها. ترهن المؤسّسة الثقافيّة الّتي تقيم علاقات متواطئة مع مؤسسة السلطة ومؤسسة المجتمع النسقي المثقف لسلسلة من القيود والشروط والضوابط لا ينفذ من خلالها أحد يمكن أن تنطبق عليه صفة مثقّف، تلك الصفة الّتي كانت دائماً تحيل على منظومة متنوّعة وشاملة من المواقف والمنظورات غير المنصاعة لمركز يصادر تطلّعات الآخرين وإرادتهم ورغباهم. ما نحتاج إليه هو: نقد الوظيفة التقليديّة للنقد، والمؤسّسة الّتي تحرص على تثبيت تلك الوظيفة. النقد الثقافيّ لو مورس كما ينبغي له، يبطل مفعول ذلك النشاط المخدّر والمدمّر لتلك المؤسّسة ونقدها»[1].

بناء عليه، فالتحليل الثقافي «...قراءة تبحث في جدل الثقافيّ مع الأدبيّ، بين الأطراف الحاضرة في النصّ الأدبي، والمستدعاة -بواسطة المؤلف- من الثقافة، الّتي تمتد لتشمل الجدل الّذي يحدث بين هذه الأطراف وأفق توقّع القارئ أثناء فعل القراءة. ولهذا فإنّ القارئ -ههنا- لا ينطلق من نقطة الصفر. بل ينطلق من نقطة الثقافة كأثر مختزل على نحو ما في النصّ، فيهتم دائما بتوسيع حقوله المعرفيّة، وتطوير أدواته ووسائله المنهجيّة، ولا يهتم باتجاه نقديّ دون سواه، بل يهتم بكلّ نتاج عقليّ، أو معطًى ثقافي، يمكن أن يساعده في الكشف عن عناصر مضمرة داخل النصّ، تغافلت عنها المناهج النقديّة السابقة -بحكم تطوّر العقل النقدي- حتى يتمكّن من تطوير أدوات الاشتغال على النصّ الأدبيّ، باشتقاق إمكانات جديدة للفهم والتأويل»[2].

فالثقافة بناء على أطروحات النقد الثقافي «...ليست وسيلة معرفيّة بل فضاء تتفاعل فيه شتى العناصر، فهي خطاب يفعل ويتفاعل، ولذلك فإنّ دراسة الخطاب الثقافي تتيح إمكانية التعرّف عن

[1]- عبد الله إبراهيم: الثقافة العربيّة والمرجعيات المستعارة، ص121.

[2]- عبد الفتاح أحمد يوسف: استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي، ص166.

كيفيّة تخيّل الآخر في اللاوعي الشخصي والجمعي وكيفيّة قولبته لإقصائه وتهميشه. وعلى صعيد النقد الأدبيّ فهي (أي نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي) تركّز على الرواية، وترى أنّها جنس أدبيّ واكب المشروع الاستعماريّ. والسرد الّذي تقوم عليه هذه الرواية، له مرجعيّة تاريخيّة جغرافيّة، ثم إنّ السياسة والاقتصاد متلازمان ويشكّلان جزءاً من اللاوعي في أثناء هذا السّرد»[1].

لكنّ حقيقة النقد الثقافيّ سرعان ما تتعرّض للارتياب كلّما اقتربنا من الفهم الألمانيّ للمصطلح الّذي يمتزج بتلك الصورة المتعالية، والمثالية الّتي ارتضتها ألمانيا لنفسها باعتبارها أمّة مثقفة، ومن ثم فإنّ النقد الثقافيّ من منظور الألمان «...لا يعني "نقد الثقافة" -أي تبيان جوانب قصورها وزللها وما إلى ذلك بسبيل- بقدر ما يعني النقد الّذي ينطلق من المفهوم السامي "للثقافة": أي نقد كلّ شيء في الحياة يتّسم بالوضاعة والانحطاط، ومن ثم يعتبر "مناهضاً للثقافة" (Kulturfeindlich) وهكذا "فإذا ساد اليأس والشقاء غير المحدود، لن يرى [الناقد الثقافيّ] إلّا الظواهر الروحيّة، أي حالة وعلى الإنسان، وتدهور المعايير". ولا يدهشنا إذن أن يشعر أدورنو بالحاجة الماسّة إلى التمييز بين المهام المعاصرة للنقد الثقافيّ وبين بعض الأبنية الإشكالية في التاريخ الفكريّ والألمانيّ»[2].

هذا، و«يتّصل مصطلح النقد الثقافي في نظرية الأدب المعاصر بمصطلحات أخرى على القدر نفسه من الأهمية مثل التاريخانية الجديدة والدراسات الثقافيّة* والتحليل الثقافيّ والنقد الثقافيّ والمادية

[1]- يحيى بن الوليد: ملاحظات حول النقد الثقافي لعبد الله الغذامي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدّة-المملكة العربيّة السعودية، ج55، م 14، مارس 2005م، ص ص157-158.

[2]- ريتشارد وولين: مقولات النقد الثقافي -مدرسة فرانكفورت، الوجودية، ما بعد البنيوية، تر. محمد عناني، المركز القومي للترجمة، القاهرة-مصر، ط1، 2016م، ص11-12.

*إنّ مصطلح الدراسات الثقافية ليس مصطلحا جديدا، حيث شرع مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنجهام Brimingham في عام 1971-في نشر صحيفة أوراق عمل في الدراسات الثقافية Workingpapers in Cultural stud-ies، والتي تناولت وسائل الإعلام Media والثقافة الشعبية popular culture، والثقافاتالدنيا Sub culture، والمسائل الأيديولوجية Ideological matters، والأدب Literature، وعلم العلامات Semiotics، والمسائل المرتبطة بالجنوسةgender Related issues، والحركات الاجتماعية Social movements، والحياة اليومية everey day life، وموضوعات أخرى متنوّعة، لقد اعتبر تأسيس هذه الصحيفة أمرا مثيرا وممتعا، لأنّه يبيّن أنّ القائمين على جامعة برمنجهام يتّخذون الثقافة الشعبية ووسائل الإعلام مأخذ الجد، ولكن لسوء الحظ أنّ هذه الصحيفة لم تستمر طويلا. ومع ذلك فقد أثّرت تأثيرا كبيرا، حيث قدّمت نوعا ممّا يمكن أن نسميه مصطلح المظلة Umbrella term، ذلك الذي يغطي تلك المدارس التي تعمل الآن من مجالات عديدة، والتي وصفتها بالنقد الثقافي. أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي، ص31.

الثقافية ناهيك عن الثقافة نفسها»[1]، ذلك أن الدراسات الثقافية سعت منذ ظهورها إلى «...فحص العلاقة بين الكتابة والمجتمع في بنى النصوص. وهو ما دعاه ريتشارد ويلسون Richard Wilson"تنصيص التاريخ". كما اهتمت هذه الدراسات في الآن نفسه باستجواب منظومة القيم والأعراف والمرجعيّات السائدة في الثقافة الغربيّة. وقد توصّلت بعد بحث عميق في إشكاليات الفكر الغربي إلى أنّ الثقافة، ذلك الكلّ المعقّد، تتأسّس في سيرورتها النسقيّة على قانون الجذب والإقصاء. لذا فإنّ عملية الفهم لهذا القانون الضدي تستوجب تفعيلاً لملكة النشاط العقلي بفعل احتواء تاريخ الثقافة أو ثقافة التاريخ من قبل المحلّل الثقافي، لكي يتسنى له كشف ممارسات الأنساق الثقافيّة ونقدها»[2].

ونظراً لاتساع مفهوم الثقافة، وانفتاح أفقه، فإنّ «...حقل الدراسات الثقافية يغدو مفتوحاً متّسعاً رحباً. يؤدّي وظيفته من خلال الاستعارة من مختلف فروع المعرفة مثل: علم الاجتماع، الأنثربولوجيا، علم النفس، اللغويّات واللسانيات، النقد الأدبيّ، نظرية الفنّ، الفلسفة، العلوم السياسيّة، علوم الاتصال وغيرها.. لذلك فإنّ الدراسات الثقافيّة ليست نظاماً، وإنّما هي مصطلح تجميعي لمحاولات عقليّة مستمرة ومختلفة تنصبّ على مسائل عديدة وتتألّف من أوضاع سياسيّة وأطر نظريّة مختلفة ومتعدّدة»[3].

علاوة على ذلك، يدعو جميل حمداوي إلى ضرورة التمييز بين النقد الثقافي، والدراسات الثقافيّة، فالنقد الثقافيّ هو «...الذي يتعامل مع النصوص والخطابات الأدبيّة والجماليّة والفنيّة، فيحاول استكشاف أنساقها الثقافيّة المضمرة غير الواعية، وينتمي هذا النقد الثقافي إلى ما يسمى بنظرية

[1]- حسن البنا عز الدين: ملامح النقد الثقافي -الغذامي أنموذجا، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدّة-المملكة العربيّة السعودية، مج10، ع39، مارس2001م، ص336.

[2]- يوسف محمود عليمات: جماليات التحليل الثقافي-اعتذاريات النابغة الذبياني نموذجا، ص69.

[3]- محمد عبيد الله: النقد الثقافي والدراسات الثقافية، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، عمان-الأردن، ع 207، كانون الثاني 2006م، ص90.

الأدب على سبيل التدقيق. في حين، تنتمي الدراسات الثقافية إلى الأنثروبولوجيا والإثنولوجيا وعلم الاجتماع والفلسفة والإعلام وغيرها من الحقول المعرفيّة الأخرى»[1].

وعليه فالنقد الثقافي عبارة عن «...مقاربة متعدّدة الاختصاصات، تنبني على التاريخ، وتستكشف الأنساق والأنظمة الثقافيّة، وتجعل النصّ أو الخطاب وسيلة أو أداة لفهم المكوّنات الثقافيّة المضمرة في اللاوعي اللغويّ والأدبيّ والجماليّ. أما الدراسات الثقافيّة، فتهتم بعمليّات إنتاج الثقافة وتوزيعها واستهلاكها، وقد توسّعت لتشمل دراسة التاريخ، وأدب المهاجرين، والعرق، والكتابة النسائيّة، والجنس، والعرق، والشذوذ، والدلالة، والإمتاع... وذلك كلّه من أجل كشف نظرية الهيمنة وأساليبها»[2].

وفي هذا الأفق، يفلح علي أحمد الديري في إضاءة الوشائج الّتي تربط النقد الثقافي بالدراسات الثقافيّة، إذ يقول: «يلتقي النقد الثقافيّ مع هذه الدراسات في الأفق المعرفيّ الّذي تتحرّك فيه، والهدف المعرفي الّذي ترمي من خلاله إلى تحرير الإنسان من سلطة هذه المدوّنات، كي يحسن التعامل معها بشكل أكثر وعياً، ويديرها على نحو أفضل، كي لا يبقى تحت هيمنة أسرارها المضمرة في شكل أنساق متخفّية بأردية الحقيقة والمجاز»[3]؛ ذلك أنّ النقد الثقافي «...يعنى بما وراء أدبيّة النصّ وبما تحت جمالياته ويكشف ما يتلبّسه من عيوب ثقافيّة نسقية تتقنّع بأستار البلاغة والمجاز»[4]، فالنصوص والحال هذه «...لا تعنيه كثيراً إلّا بمقدار ما تدلّ على صحة الأطروحة في النسق الثقافيّ الّذي تقدّم بها. هذا النسق الّذي يقف وراء إنتاجها، ويتحكّم بتجلياتها، ويهيمن على توجّهاتها، ويسوس مصائرها»[5].

---

[1]- جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص78.

[2]- نفسه، ص79.

[3]- علي أحمد الديري: المجاز والإنسان -المجاز الكلي في "النقد الثقافي" أنموذجا، (ضمن كتاب: حسين السماهيجي وآخرون: عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية)، ص 238.

[4]- نادر كاظم: تعارضات النقد الثقافي أو رحلة النسق المتناسخ، ص124.

[5]- منذر عياشي: النقد الثقافي بين العلم والمنهج -قراءة في كتاب عبد الله الغذامي، (ضمن كتاب: حسين السماهيجي وآخرون: عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية)، ص92.

تأسيساً على ما سبق، يتّضح أنّ النقد الثقافيّ هو الّذي «...يدرس الأدب الفني والجمالي باعتباره ظاهرة ثقافيّة مضمرة. وبتعبير آخر، هو ربط الأدب بسياقه الثقافي غير المعلن. ومن ثم، لا يتعامل النقد الثقافي مع النصوص والخطابات الجماليّة والفنية على أنّها رموز جماليّة ومجازات شكلية موحية، بل على أساس أنّها أنساق ثقافيّة مضمرة تعكس مجموعة من السياقات الثقافيّة التاريخيّة والسياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والأخلاقيّة والقيم الحضاريّة والإنسانيّة. ومن هنا، يتعامل النقد الثقافيّ مع الأدب الجماليّ ليس باعتباره نصًّا، بل بمثابة نسق ثقافيّ يؤدّي وظيفة نسقيّة ثقافيّة تضمر أكثر مما تعلن»[1]، وبالتالي فوظيفة النقد الثقافي «...ليس كشف الجمالي كما هو شأن النقد الأدبيّ، بل كشف المخبوء والمستتر من تحت أقنعة البلاغيّ الجمالي. إنّه آلية لتشريح النصوص واستخراج الأنساق المضمرة ورصد حركتها»[2].

ومن هنا، فالنقد الثقافي فعالية نقدية «...تكشف عن نقاط التقاطع، والتداخل، والإحالة، بين الثقافي والجمالي من جهة، وعن أهمية النصّ بوصفه وسيطاً بين الأنساق الثقافيّة السائدة وفكر المبدع من جهة ثانية. وعن وعي المبدع بوصفه وسيطاً بين الثقافة والنصّ من جهة ثالثة. من هنا تأتي القراءة الثقافيّة بوصفها كشفاً عن هذا الكمّ المتراكم من العلاقات والمعارف الثقافيّة والجماليّة للنصّ الأدبيّ»[3]، فالنقد الثقافيّ من هذا المنظور «...لم يعد يشتغل على نقد النصوص الأدبيّة وغير الأدبية، بل إنّ اهتمامه توجّه إلى نقد الأنساق الثقافيّة المضمرة والّتي تشكّل ما يسميه الغدامي بالمستهلك الثقافي»[4]، والنسق الثقافي في مفهومه المبسّط الّذي يقترحه عبد الفتاح كيليطو هو «...مواضعة (اجتماعيّة، دينيّة، أخلاقيّة، استيتيقية...) تفرضها، في لحظة معيّنة من تطورها، الوضعية الاجتماعيّة، والّتي يقبلها ضمنيًّا المؤلف وجمهوره، وهكذا يكون أفق النصوص المفردة والانجازات الفرديّة هو "النصّ الثقافي" الّذي يجعلها ممكنة، وفي الوقت نفسه يحدّ من مدى تساؤلاتها. وينتج عن

[1]- جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص78.

[2]- عبد الرحمن النوايتي: السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، ص83.

[3]- عبد الفتاح أحمد يوسف: استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي، ص164.

[4]- السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، م.س، ص83.

ذلك أنّه لا يمكن اعتبار أي نصّ مغلقاً أو متوحداً، أو مصوغاً من كتلة واحدة. إنّه منفتح على نصوص أخرى، ومعرفيات أخرى، يدمجها في بنيته وتمنحه مظهرا مختلطا ومتجزّءا. وليس للنسق الثقافي، بطبيعة الحال، وجود مستقل وثابت. إنّه يتحقّق في نصوص تداعبه أحياناً، وفي الحالات القصوى تشوّشه وتُنَسِّبُهُ. غير أنّ السخرية والباروديا والانتهاك، بدل خلخلته، لا تفضي في الغالب سوى إلى تثبيت متزايد له»[1].

وهذا يعني أنّ النقد الثقافي «...يكشف أنساقا متناقضة ومتصارعة، فيتّضح أنّ هناك نسقاً ظاهراً يقول شيئاً، ونسقاً مضمراً غير واعٍ وغير معلن يقول شيئاً آخر. وهذا المضمر هو الّذي يسمى بالنسق الثقافيّ. وغالباً، ما يتخفّى النسق الثقافيّ وراء النسق الجماليّ والأدبيّ. ومن ثم، فاستخلاص الأنساق الثقافيّة المضمرة ذات قابلية جماهيريّة شعبيّة، على عكس الأنساق النخبويّة الّتي لا تلقى شعبيّة عامّة على مستوى الاستقبال والاتصال. بمعنى أنّ النقد الثقافيّ في خدمة القيم الإنسانيّة وخدمة الإنسان كيفما كان مستواه الاجتماعي والطبقي والعرقي والإثني»[2]، وعليه فالنقد الثقافيّ «...نشاطية نقديّة غايتها تفكيك الأنساق الثقافيّة المضمرة وفعلها المضاد للوعي وللحسّ النقديّ، في سعيها إلى إعادة إنتاج قيم التمركز والنسخ والاحتواء القسري، والمتسرّبة بوساطة أنظمة ثقافيّة متحكّم في غاياتها ومراميها»[3].

وبما أنّ النقد الثقافيّ يدرس النصوص والخطابات للكشف عن أنساقها الثقافيّة المضمرة، وغير المعلنة يؤكّد جميل حمداوي أنّه «...يمكن تطبيقه في جميع المجالات الأدبيّة والفنيّة. ومن ثم، يدرس النقد الثقافي مواضيع الطابو (المرأة، والجنس، والشذوذ، والسحاق، واللواطيّة، والاغتصاب...)، وعلاقة الأنا بالغير، والهويّات المهمّشة. والمواضيع المرفوضة والممنوعة في الأواسط الأكاديميّة، كما تنكبّ على الأعراف غير المقبولة مؤسّساتيًّا»[4]، وبالتالي «لم تعد القراءة الثقافية للنصّ الأدبي تقف

[1]- عبد الفتّاح كيليطو: المقامات -السرد والأنساق الثقافية، تر. عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء-المغرب، د.ط، د.ت، ص8.

[2]- جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص89.

[3]- عبد الرزّاق المصباحي: النقد الثقافي -من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت-لبنان، ط1، 2014-2015م، ص7.

[4]- نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، م.س، ص86.

عند حدود تفسير مضامين النصّ، بل إنّها تجاوزت ذلك لاستكشاف واستنباط الأنساق الثقافيّة المضمرة خلف البناء الجمالي للنصوص الأدبيّة»[1].

ومن مبادئ النقد الثقافي الّتي تفطّن إليها سلطان الزغلول أنّه «...لا يلغي قراءة القيم الجماليّة والدلاليّة والأبعاد التاريخيّة والذاتيّة والاجتماعيّة في النصّ، لكنّه يضيف إليها الوظيفة النسقيّة الّتي ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصراً ثقافيًّا أخذ بالتشكّل التدريجي إلى أن أصبح عنصراً فاعلاً عبر تغلغله غير الملحوظ إلى عمق الخطاب، وظلّ يتنقّل ما بين اللغة والذهن البشري فاعلاً أفاعيله دون رقيب نقديّ، لانشغال النقد بالجمالي أوّلاً ثم لقدرة العناصر النسقية على الكمون والاختفاء، مما مكّنها من الفعل والتأثير غير المرصود فظلّت باقية ومتحكّمة فينا وفي طرائق تفكيرنا»[2]، وهذا يحيلنا إلى اعتماد النقد الثقافي بشكل أساسيّ على فكرة النسق المضمر، فهو «...نسق مركزي في إطار المقاربة الثقافيّة، على أساس أنّ كل ثقافة معيّنة تحمل في طيّاتها أنساقاً مهيمنة، فالنسق الجمالي والبلاغي في الأدب يخفي أنساقاً ثقافية مضمرة. وبتعبير آخر، ليس في الأدب سوى الوظيفة الأدبيّة والشعريّة، فهناك كذلك الوظيفة النسقيّة الّتي يعتني بها النقد الثقافيّ»[3].

إذاً، فالنقد الثقافي ينطلق من «...منطلق منهجي، يستند في إنشائه إلى تحليل علميّ للأنساق الاجتماعيّة الحاكمة. وإنّه ليكون بهذا المعنى نقداً ليس لسمة أخلاقية من خلال سمة أخلاقية أخرى تناقضها، كما يمكن لبعضهم أن يفهم من كلمة "فحولي"، ولكنّه نقد عقلاني لأنّه يعمل (وهذه سمة العقلانيّة في البحث العلمي) على كشف النماذج المسيطرة والأنساق المهيمنة الّتي تسوس المجتمع وتحكم طبقاته، ومستوياته، وفئاته المنتجة للخطاب والمستهلكة له على حدّ سواء»[4].

هذا، ويسجّل معجب الزهراني في إطار تحليلاته المستفيضة للأسئلة الّتي يطرحها النقد الثقافي جملة من الملاحظات، أولاها: «...تتعلّق بحقيقة تعدّد واختلاف الأنساق في أية ثقافة بشرية عريقة في

[1]- عبد الرحمن النوايتي: السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، ص108.

[2]- سلطان الزغلول: النقد الثقافي بديلا عن النقد الجمالي، مجلة أفكار، ع 235، عمان-الأردن، أيّار2008م، ص115.

[3]- جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص89.

[4]- منذر عياشي: النقد الثقافي بين العلم والمنهج، ص93.

التاريخ ومنتشرة في المكان كالثقافة العربيّة الإسلاميّة. فهذه الحقيقة لا تبيح للخطاب المعرفي الجدّي اختزال الثقافة في نسق واحد "أزلي وأبدي" إلّا مع التنبيه إلى ذلك التعدّد وتلك الاختلافات الّتي تقتضي تنسيب الحكم سواء نتج عن فكر تأويلي أو عن تحليلات واستدلالات معرفيّة موضعيّة. فهيمنة بعض الأنساق في بعض المراحل التاريخيّة هي ظاهرة تاريخيّة ينبغي أن تحلّل وتعلّل في ضوء التاريخ الّذي يتحدّد معنى تاريخيته بتنوّع وتغيّر، بل وبصراع أنساقه وخطاباته ومؤسّساته وسلطاته»[1]، فالنسق الثقافيّ والحال هذه «...يحدّد مرة باختلافه عن مفاهيم "البنية" و"النظام" و"الخطاب" ومرات من خلال آثاره ووظائفه إذ تتجلى في عبارة قد يصوغها الفرد لكنّها لا تعبّر عن الفردي والجزئي بقدر ما تعبّر عن الجماعي والكلي لأنّها "جملة ثقافيّة" متولّدة عن ذلك النسق ودالّة عليه وممثلة له»[2].

والنقد الثقافي في تصوّر عبد الله إبراهيم هو تلك التصدّعات الّتي يحدثها العقل المتسائل في بنية الخطاب المتسلّط والمتمركز، حيث يقول: «والنقد الثقافي القائم على الاستنطاق والتحليل، وكشف المصادرات، وفضح العيوب النسقية، وتعويم المضمرات، وتفكيك الالتباسات الداخليّة المستترة في صلب الظواهر الثقافيّة أو الاجتماعيّة يتجاوز تماماً أحكام القيمة والنزعات الوعظيّة، وبهما يستبدل خلخلة للنظم المراد نقدها، وزحزحة كاملة لثوابتها، وتغيير مسار تلقيها، ففي كثير من الأحيان تكمن قيمة الممارسة النقديّة المنهجيّة في قدرتها على تغيير زوايا النظر إلى ما نعتقد أنّه أنساق مطلقة الثبات. وتغيير علاقتنا الذهنية بالظواهر النسقيّة المستبدّة بنا أوّل خطوة في التخلص منها»[3] ومن هذه الشرفة يؤكّد يوسف عليمات أنّ «...حالة الصراع بين الطبقات الاجتماعيّة في المجتمعات الغربيّة تسهم وفق منظور التحليل الثقافي في ولادة عديد من المفاهيم ذات المرجعيات والأشكال السلطويّة،

[1]- معجب الزهراني: النقد الثقافي..نظرية جديدة أم إنجاز في سياق مشروع متجدّد، ص150.

[2]- نفسه، ص143.

[3]- عبد الله إبراهيم: النقد الثقافي -مطارحات في النظرية والمنهج، (ضمن كتاب: حسين السماهيجي وآخرون: عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية)، ص63.

كالصراع بين المركزي والهامشي، والفحولي والأنثوي، والأنا والآخر، ومفهوم خطاب السلطة، وآليات القمع السلطوي، وإضمار الأنساق الثقافيّة..الخ»[1].

فالتحليل الثقافي إذاً، «...يركّز بشكل واضح على التمايز الثقافي بين الطبقات الاجتماعيّة، وهذا يعني بصورة مباشرة أنّه تحليل لطرائق إنتاج الخطاب وآليات تشكّله من قبل السّلطة الّتي تسيّر كلّ التجارب الإنسانية في الوقت الّذي تتوق فيه هذه السلطة إلى فكرة الهيمنة على حدّ تعبير فوكو M.Foucault»[2]، تلك الهيمنة الّتي «...تتساوق مع ما وصلت إليه الرأسمالية في تطوّرها الّذي به تتعدّى حدود أوروبا وأمريكا إلى العالم أجمع من خلال وسائل الاتصالات والتكنولوجيا المتقدّمة الّتي تعدّ كحواس غير منظورة لتأسيس الهيمنة للنظام العولمي، تلك الهيمنة الّتي تتجاوز الثقافة من حيث ارتباطها بالعمليّة الاجتماعيّة، وكذلك تتجاوز الأيديولوجيّة من حيث كونها منظومة المعاني والقيم الّتي تعبّر عن مصالح طبقة ما، فالهيمنة هي العملية الّتي يصعب علينا اكتشافها أو تحديدها، لأنّها تنسل في كلّ شيء من حولنا دون أن نلحظها»[3]، إنّها «...الدوغمائيّة بعينها»[4] حسب ما يذهب إليه عبد الله إبراهيم.

فالقراءة الثقافية للنصّ الأدبي ترتكز على «...الوعي الثقافي للقارئ، الّذي يمكّنه من تحليل الأنظمة الثقافيّة الّتي أبدع فيها النص، وينظر إلى الوعي على أنّه مرحلة تعبّر عن منطقة النضج في نموّ الفكر الإنسانيّ، وهو وعي على صعيد الأنظمة الاجتماعيّة ونتاجها الخطابي، والثقافة الّتي تستوعبها هذه الأنظمة، أي مجموع الخبرات والمعارف والاعتقادات والممارسات، وبشكل عام، المنتجات النظريّة الإنسانيّة وعلاقتها بالنظام الاجتماعي الّذي أفرزها»[5]، فالنقد الثقافي في تصوّر عبد الرزاق المصباحي يختلف عن الاتجاهات النسقيّة أو النصوصيّة في «...مرماه المتمثّل في محاولة كشف

[1]- يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي -الشعر الجاهلي نموذجا، ص30.

[2]- نفسه، ص30.

[3]- أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي، ص15.

[4]- عبد الله إبراهيم: النقد الثقافي، ص40.

[5]- عبد الفتاح أحمد يوسف: استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي، ص ص164-165.

الأنساق الثقافيّة المضمرة في الخطاب الأدبي الّتي تتموقع بوصفها أنساقاً ثقافيّة مضادّة لكلّ وعي سليم، لا بتفكيك وإعادة تركيب النسق اللغويّ مثلما هو حال البنيويّة الّتي ظلّت تهتم بالأدبيّة بوصفها بحثاً في أنساق النصّ الداخليّة وعلاقاتها بغاية البحث فيما يصنع جماليته»[1].

وهكذا، فالنقد الثقافي هو «...مجموعة من المناهج والمقاربات المتعدّدة الاختصاصات الّتي تصبّ كلّها في الحقل الثقافي، وخدمة الأنساق المضمرة اللاعقلية والأنظمة الإيديولوجية »[2]؛ ذلك أنه «لا يمكن أن نقرأ النص الأدبي جماليًّا فقط، بل يفترض أن تتبعه قراءة ثقافيّة غير جزئيّة، ولا يمكن أن نقرأ النص الثقافيّ، ثقافيًّا فقط، بل يفترض أن نكمل القراءة بقراءته جماليًّا. وهناك طريقة أخرى معكوسة، وهي: قراءة النص الأدبيّ والثقافي لسانيًّا وأسلوبيًّا، ثم سيميائيًّا باكتشاف العلامات ودلالاتها. وهنا يمكن من خلال القراءة السيميائية، قراءة آليات التناصّ والتلاصّ في النصّ في بعديْها: الوطني والعالمي. وهكذا تساهم السيميائيّة في كشف الأنساق الثقافيّة والجماليّة في النصّ الأدبي، وكشف الأنساق الجماليّة والثقافيّة في النصّ الثقافيّ»[3].

فالجذر المعرفي للنقد الثقافي حسب ما يذهب إليه معجب الزهراني يكمن في «...النظريات النقدية الحديثة الّتي مثّلت جزءاً من..ورافداً في الفكر الحديث، وهو فكر النقد والنقديّة بامتياز كما لا يخفى على أحد من المتابعين له والمشتغلين في مجاله. فالخطاب النقديّ الّذي يستمد مقولاته النظريّة والإجرائيّة من مختلف الحقول المعرفيّة- حتى من العلوم الرياضيّة والطبيعيّة البحتة- كثيراً ما كان يخرج عن النصّ الأدبيّ المحدّد المفرد ليلتقي مع الفكر الفلسفي الحديث في الاشتغال على الخطابات والأنساق العامة الّتي تغذيها وتتدعّم بها»[4].

[1]- عبد الرزّاق المصباحي: النقد الثقافي، ص ص15-16.

[2]- جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص85.

[3]- عز الدين المناصرة: النقد الثقافي المقارن... بديلا، ص119.

[4]- معجب الزهراني: النقد الثقافي نظرية جديدة أم مشروع متجدّد، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدّة-المملكة العربيّة السعودية، مج10، ع39، مارس 2001م، ص361.

وبالتالي، فالنقد الثقافي من الناحية النظرية والتطبيقيّة غَرَفَ من حقول ومجالات معرفيّة عدّة، مثل «...الفلسفة، والبلاغة، والأدب، والنقد. كما انفتح على مجموعة من المناهج النقديّة تمثّلاً أو معارضةً، مثل: البنيويّة، والسيميائيّات، والتفكيكيّة، والتأويليّة، والنقد النسائيّ، والبنيويّة الأنثروبولوجيّة، وجمالية القراءة، والماركسيّة الجديدة، والتاريخانيّة الجديدة، والنقد الكولونيالي أو ما يسمى أيضا بالنقد الاستعماري، والنقد الجنوسي... وبصفة عامّة، لقد تأثر النقد الثقافي أيّما تأثّر بالنقد الحداثي والنقد ما بعد الحداثي على حدّ سواء»[1].

هذا، ويؤكد عبد الفتاح يوسف أن «...استراتيجية الطرح الراهن للقراءة الثقافيّة، لا تنفي اتجاهات القراءة المتعارف عليها في النقد الحداثي، بل تفيد منها، بوصفها مرحلة مهمة من مراحل تطوّر مستويات قراءة النص، وينبغي تجاوزها بالتحرّك نحو مستويات الدلالة الثقافيّة للمعنى، بما يساعد على تقدّم الوعي بالظاهرة الثقافيّة، فهذه القراءة تسهم بشكل كبير في تشكيل واستعادة وعينا بالواقع الثقافي وأنساقه المستترة خلف تقنّعات أيديولوجيّة»[2]، وفي هذا المقام يرى صلاح رزق أنّ «...وعي النقاد برحابة الآفاق الثقافيّة الّتي لابد للنقد الأدبيّ أن يتحرّك خلالها، بعد تحوّله المرتقب إلى نقد ثقافيّ، وتنوّع الأدوات الّتي يتوجّب توظيفها خلال الفعل النقديّ، وحماستهم للإنجاز المرجوّ من ورائه أغراهم بإمكان التضحية بمقتضيات المنهج إلى الحدّ الّذي ارتأى الرصين منهم أنّه لم يعد ممكناً للنقد الأدبي أن ينغلق على بنية أدبيّة أو فكريّة، مهما كانت الدوافع المنهجيّة، بعيداً عن تيارات الحياة المتدافعة والمتصارعة حول الناقد، وفي داخل الناقد فكريًّا وسياسيًّا وثقافيًّا؟؟»[3].

وفي السياق ذاته يؤكّد صلاح رزق على ضرورة التريّث في الانفتاح على تلك الاتجاهات والمناهج، بما أنّه لا مناص من النهل منها، في قوله: «والحقيقة أنّنا نسلم تماماً بانتفاء إمكان ابتعاد المبدع أولاً والناقد ثانياً عن تلك التيارات الحيوية المتلاحقة.. لكنّنا نرى أنّ الحرص على تحري المنهج

[1]- جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص84.

[2]- عبد الفتاح أحمد يوسف: استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي، ص166.

[3]- صلاح رزق: إشكالية المنهج في النقد الثقافي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدّة-المملكة العربيّة السعودية، مج13، ع51، مارس 2004م، ص ص64-65.

المناسب، ومحاولة التزام المقترح من إجراءاته سوف يكون أداة معينة على إنجاز مهمة الناقد على نحو أدقّ، فضلا عن أنّه سوف ييسر لنا الحفاظ على عملية النقد الأدبي الّتي يتحرّاها الناقد المعاصر منذ أمد طويل، وأتيح له أن يقطع على طريقها شوطاً يعزّ عليه التفريط فيه»[1].

ولهذا فإنّ القراءة الثقافيّة «...تفتح النصّ على معارف مختلفة ومتنوّعة، وتفسّره في إطار علاقته بغيره من الأجناس الثقافيّة والعلوم المختلفة، ولا تكتفي بتفسيره في حدود نفسه. وذلك عن طريق مقارنات، ومقاربات، ومراجعات، لمعارف شموليّة متعدّدة تستوعب الجمالي والثقافي بوصفها شرطاً أساسيًّا لاستراتيجياتها في الكشف عن الرصيد الثقافيّ للنصّ الأدبي»[2]، فالنقد الثقافيّ «...لا يكشف عن أيّ نوع من "القطيعة" مع الكثير من التصوّرات والمناهج، فهو يقيم حواراً معها. وفي قلب هذا الحوار يقع مفهوم "الخطاب" الّذي يحيل إلى "حفريات المعرفة" عند ميشال فوكو، ومفهوم "الهيمنة" عند أنطونيو غرامشي...إضافة إلى استفادته من التاريخ والتحليل النفسي والسيميائيات وما بعد الحداثة...الخ. من الجليّ إذاً أنّ هذا النقد لا يكشف عن أي نوع من "القطيعة" في صلب النظريّة النقديّة»[3].

أخيرا، نستخلص أنّ عبد الله إبراهيم يستأنس بالمقاربة الثقافية للسرد، لأنّها تقود إلى كشف المضمرات النصيّة والخطابيّة الّتي يمرّرها النظام الألسني، فالسرد يتميّز بقوّة تشفيره للعالم، وبالتالي لا يمكن أن يتوقّف التشخيص النقديّ عند الدلالة المعجمية السطحية، لأنّها قد تكون مضلّلة، لذلك ينبغي التوسّع في البحث عن المعاني الخفية الّتي تستمد من السياق الثقافي الّذي يلعب دوراً محوريًّا في إنتاج المعنى، وتوجيه دلالة النصّ، فالمتأمل لخطاب عبد الله إبراهيم يجده يغلّف نقده الحواري بمسحة فلسفيّة، تروم استنطاق الأنساق الثقافية، والسياقات الحاضنة للنصوص.

[1]- إشكالية المنهج في النقد الثقافي، م.س، ص65.

[2]- عبد الفتاح أحمد يوسف: استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي، ص164.

[3]- يحيى بن الوليد: ملاحظات حول النقد الثقافي لعبد الله الغذامي، ص ص158-159.

الفصل الثاني

الموروث السرديّ والسياقات الثقافيّة

1- التراث السرديّ.. رحلة التهميش والاستبعاد.

2- السرد القديم وهيمنة النسق الشفاهي.

3- السرد القديم وتمركز الرؤية الدينيّة.

4- تحليل الأنظمة السرديّة للمرويات الحكائيّة العربيّة القديمة.

4-1- الحكاية الخرافيّة.

4-2- السيرة الشعبيّة.

4-3- المقامة.

يقترب عبد الله إبراهيم إلى النصوص التراثية الّتي كتبها العرب برؤى نقديّة ثاقبة، وخطّة منهجيّة مدروسة، ساعيا من وراء ذلك الفصل في بعض الهواجس الفكريّة الّتي تؤرّقه، متوسّلا طرائق التحليل والتفكيك، وفي الكثير من الأحيان تقويض المسلّمات الراسخة بكثير من الجرأة والموضوعيّة، محترزا في كلّ آراءه النقدية من الوقوع في شرك الانحياز، أو الأحكام المسبقة، وبهذا الصنيع يتفرّد خطابه النقدي، ويكتسب مشروعيته بين الخطابات الفكريّة، رغم فهمه المغاير، واستقراءاته غير المسبوقة.

ولما كان محور النقاش في هذه المحطّة مستوحى من كتابه الموسوم: (السرديّة العربيّة – بحث في البنية السرديّة للموروث الحكائي العربي) فقد ارتأينا بسط أهم الإشكّالات الّتي يطرحها في هذا المؤلف البكر، والّتي يمكن أن نجملها في الأسئلة الآتية:

– ما هو مقدار الإهمال الثقافي والأدبي الّذي تعرّض له الموروث السرديّ في ظلّ منظومة شفاهيّة تسيّد فيها القول الشعريّ؟

–كيف نظر القرآن الكريم بوصفه نصًّا متعالياً إلى الخطاب السرديّ القديم؟

– ما هي المعايير الدينيّة الّتي صدر عنها الرسول صلّ الله عليه وسلم في الحكم على المتون السرديّة العربيّة القديمة؟

1– التراث السرديّ.. رحلة التهميش والاستبعاد:

مما لا ريب فيه أنّ الأمّة العربيّة أمّة شاعرة، مدفوعة إلى الشعر، تحمّله همومها الثّقال، ورغم أنّ أكثر شعرها عفى عليه الزمن، وطمست معالمه، إلّا أنّنا لا نزال نظفر بين الحين والآخر، بأشعار تنمّ عن عبقريّة العرب في هذا الفنّ الّذي سبقوا به الأمم، وتفرّدوا بجواهره الحسان، و«لقد ورثت الأمة العربيّة حرص الأجداد على التراث الأدبيّ الشعريّ ولم تفقد هذه الأمة حرصها على التراث الشعريّ في أيّ عصر من عصورها»[1].

[1]– عبد السلام صحراوي: الأدب العربي ونظرية الأجناس الأدبية، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدّة–المملكة العربيّة السعودية، ج54، م14، ديسمبر2004م، ص537.

وإذا كان الشعر هو الوجه الأوّل للأدب العربيّ القديم، فإنّ النثر الّذي يقوم على السّرد والحكاية هو الوجه الآخر له، إذ نتحفّظ على الزعم بأنّ السرد طارئ في الثقافة العربيّة، فإلى جانب الشعر تراكم رصيد معتبر من السرود، والمقصود بالتراث السرديّ «تلك الآثار الإبداعيّة القائمة على مقوّمات الحكي أو السرد، وتجلوها خصائص التراث السرديّ بأنواعه المختلفة: "التاريخ، الرحلة، التصوّف، السيرة الشعبية، ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة، الأدب الأخروي..."»[1].

والحقيقة النظريّة الّتي لا يمكن تجاهلها أنّ التراث متعدّد ومتنوّع من حيث مجالاته، لكن هذا التنوع لا ينفي وجود علاقات عضويّة بين عناصره الجزئية «سرداً وشعراً وخطاباً علميًّا وفقهيًّا وفلسفيًّا. فتنشأ من حاصل تلك العلاقات، بأصنافها المختلفة، ظاهرة كلاميّة تضمر الوحدة وتبدي الاختلاف. ولذا كانت أقرب التصنيفات دلالة على آلية الجدل بين الوحدة المستترة والاختلاف الظاهر تلك الّتي أختزلها الاقتباس في مقايسة النصّ الأكبر (الدال على الوحدة) بتجلياته الجزئيّة (الرامزة إلى الاختلاف الجنسيّ والنوعيّ والنمطيّ)»[2].

فالتراث انطلاقا من هذا التصوّر منظومة مفاهيمية كلية تسمح بوجود أنظمة جزئيّة مختلفة في داخلها، ذلك أنّه «مؤسّسة موصولة الأعطاف، متراكبة الحلقات، كلّ نظر إلى فرع منها يستوجب الإحاطة بتفاعلاته، في ذاته، ومع محيطه، أو بتعبير آخر يستلزم أخذ هذا الفرع بما هو تجلٍّ نصيّ، تحكم وجوده الذاتي مكوّنات بنيويّة: منها اللازم الّذي تختصّ به عن باقي البنيات، ومنها المتعدّي الّذي يصلها بمجرى التراث العام»[3]؛ لذلك «بات من باب البداهة العقليّة اعتبار المنجز النوعي الخاص، في السياقات الجنسيّة المختلفة (الشعريّة والسرديّة)، منتجاً نصيًّا محكوماً بضوابط النصّ الأكبر، في بنية أدائه، وطرق تكوينه. وأضحى هذا المنجز الخاص- من ثم- عنصراً في نسيج عام،

[1]- عبد اللطيف الطاهر الزكري: بناء المفاهيم النقدية، مجلّة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدّة-المملكة العربيّة السعودية، ج57، م15، سبتمبر2005م، ص342.

[2]- شرف الدين ماجدولين: التراث السردي -النص والنسق الثقافي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدّة-المملكة العربيّة السعودية، ج51، م13، مارس2004م، ص587.

[3]- نفسه، ص586.

وتجليًّا لمبدأ ثابت، فلا تستقيم أسباب الأخذ به إلّا بإحكام النظر في أصوله وسياقه، والحاصل أنّ النصّ السيري أو الخبريّ أو المقامي أو الشعريّ بأنماطه الجدّية والهزليّة أو غيرها، إنّما هو تفريع للنصّ الأكبر، وتنويع على النصّ النموذج، إنّه في النهاية "نصّ ثقافيّ"»[1].

وبالتالي يتبلور الموروث الثقافيّ في ضوء هذه الأبعاد النسقيّة على «قاعدة من المنتوجات اللفظية، الّتي تشكّل فيما بينها كوناً من النصوص، المتّصلة ببعضها بصلات الترابط والتساند والتكامل. بيد أنّ وجود هذه النصوص تاريخيًّا، وتواترها كتابيًّا أو شفاهيًّا، لم يكن كفيلاً وحده بإكسابها شرعيّة التداول النقديّ والمعرفيّ، في السياق الّذي لا تقتصر فيه على الحضور، بل الفعالية والاعتراف بقيمتها المعرفيّة والجماليّة»[2].

وهذا يشي –من مأخذ غير مباشر– بمقدار الاستبعاد وعدم الاعتراف الّذي لاقاه السّرد في الثقافة العربيّة الّتي لا تعترف إلّا بما هو موزون مقفّى، فالتراث القديم والحال هذه «لم يكن يثوي في أطوائه عوامل تآلفه الذاتي (الثابت)، بل أسباب انفصامه، وذلك بفعل هيمنة نظرة معياريّة ترى إلى رصيد ضخم من التصانيف–من مثل القصص الخرافي والعجائبي الشطاري، وسرد الهزل والبطولات، وأخبار الحمقى والظرفاء والمغفّلين، وحديث الزنادقة والباطنية والنِحل المارقة، وغيرها– باعتبارها ضرباً من الفعالية الكلاميّة المرذولة، وصنفا من التأليف غير الجدّي، الّذي لا يليق بجمهرة الآخذين بعلوم اللغة وفنونها، استحضارها على جهة التمثيل والاستشهاد، ناهيك عن إعمال الفكر فيها بقصد الكشف عن "سر صناعتها" وسبر "وجوه بيانها" والتعريف بنمط برهانها. وسيترتب عن مثل هذا التناول منزع فكري يجزّئ النص التراثيّ إلى قسمين: أولهما شرعيّ/ جادّ/ نافع/ محمود/ فصيح... والثاني: متّهم/ هزلي/ ضارّ/ مرذول/ عاميّ...»[3]. بناءً على محاذير هذا التقسيم، فإنّه لا ينبغي

[1]– التراث السردي، م.س، ص589.
[2]– نفسه، ص ص591–592.
[3]– نفسه، ص ص591–592.

التعاطي مع هذا التراث في صيغته التجزيئية؛ لأنّه في جوهره «محيط من النصوص المتراكمة في الزمن، والمسافرة عبر الفضاءات والأذهان والبيئات الاجتماعيّة»[1].

وإذا تعلّق الأمر بالثقافة العربيّة فإنّ لها مميّزات تجعلها مختلفة عن غيرها من الثقافات من أبرزها أنّها «كانت ثقافة شعر بامتياز. فقد كان للشعر الحظّ الوافر من الدراسة والتحليل على مدى قرون عدّة، في وقت نجد الإشارة إلى ما هو نثري بقيت جزئيّة ومحصورة اللهم في بعض المؤلفات الّتي انتبه أصحابها إلى ذلك فحاولوا تدارك هذا النقص، واهتموا بجوانب من النثر العربي، ومع ذلك فالجوانب النثريّة الّتي تم الاهتمام بها بقيت منحصرة في غالب الأحيان بين الخطابة والترسّل»[2]، في حين أن كلّ افتراض منهجي ينبغي أن ينطلق من مسلّمة أساسيّة مفادها أنّ «الثقافة العربيّة القديمة–ومنها السير الشعبيّة– كلّ متكامل، ووجود متفاعل، ترتدّ في بنيته الأصول على الفروع، والأطراف على المراكز، والأجزاء على الأنساق. وتنجدل في ماهيته عناصر التاريخ، بالجغرافيا، بالوعي الجماعي، بقيم التعبير الأدبيّ والعلميّ والعقديّ»[3].

تأسيساً على ما سبق، يتّضح لنا أنّ الشعر «كانت له المكانة الأولى وكانت له الصدارة، كما كانت له السيادة المطلقة على الأجناس الأدبيّة العربيّة لاسيما، وهو أقدمها على الإطلاق من حيث الظهور ومن حيث المكانة»[4]، وفي هذا السياق يؤكّد عبد السلام صحراوي أنّ مجمل الآراء النقديّة تجمع على عدم وجود أي جنس أدبيّ قبل الشعر في تاريخ الأدب العربيّ، كما أنّ الآراء الّتي تقول بعكس ذلك إنّما هي «مجرّد افتراض ومحض ادّعاء وتخمين لأنّها لا تستند على أدلّة وبراهين مؤكّدة تاريخيًّا أو علميًّا. ثم إنّ ما يدحض ذلك الافتراض أو التخمين بوجود جنس أدبي قبل الشعر، هو ما كان عليه النثر قبل ظهور الإسلام، حيث لم يتبوّأ هذا القطب الأدبيّ مكانته الممتازة إلّا بعد ظهور

[1]– التراث السردي، م.س، ص591.

[2]– سعيد جبار: الخبر في السرد العربي –الثوابت والمتغيرات، شركة المدارس، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2004م، ص21.

[3]– التراث السردي، م.س، ص586.

[4]– عبد السلام صحراوي: الأدب العربي ونظرية الأجناس الأدبية، ص ص536–537.

الإسلام، وبفضله، وذلك بما جدّ من أغراض للكلام، ومواقف للحوار، ومقامات للجدال، فكان لا مناص من أن ينزل الشعر للنثر شيئا فشيئا، عمّا كان له من نفوذ أدبي مطلق»[1].

فالشعر إذا، سيطر على دواليب الحياة الثقافية قبل ظهور الإسلام، فكان بمثابة السجلّ الّذي تدوّن فيه مفردات الحياة في شبه الجزيرة العربيّة، و«لعلّ من الأسباب الّتي مكنت الغلبة للشعر على النثر منذ نشأته الأولى على الرواية والحفظ أكثر من قيامه على الكتابة والتدوين، لاسيما ونحن نعرف أنّ كتابة القرآن الكريم، كانت "فاتحة عهد التدوين عند العرب..." وأما قبل ذلك –وخاصة في الجاهليّة– فقد كان التدوين "يقتصر على مقتضيات الحياة الاجتماعيّة الهامّة، مثل كتابة الصكوك، والعهود، والمواثيق وما إليها»[2]، وبالتالي «لم يكن شيء ألصق بالحياة العربيّة قديماً (وحديثاً) وألزم لها بعد الشعر من السرد، أي من وضع الحكايات والقصص وتناقل ما أنتجه السابقون منها وروايتها مع أخبارهم. فمثلما كانت الحياة الاجتماعيّة والدينيّة والفكريّة والثقافيّة العربيّة وكذا الممارسة الأدبيّة قائمة على الشعر: قولاً وحفظاً وروايةً، حتى قال عنه النبي (صلّى الله عيه وسلّم) "إنّ من الشعر لحكمة"، وقال عنه الخليفة الراشد عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) "علم قوم ليس لهم علم أصحّ منه"، وقال أيضا "الشعر كلام فحسنه حسن وقبيحه قبيح"، كانت قائمة كذلك على رواية الأخبار (ومنها أخبار الشعراء) والقصص وحفظها. فقد كانت لهم "قصص تروى فيها أخبارهم وأيامهم"»[3].

وعليه فقد تبوّأ القصّ ورواية الأخبار مكانةً مرموقةً في الثقافة العربيّة القديمة؛ لأنّه كان «أحد أهم أسس الحياة العقليّة والحياة الاجتماعيّة لكونها أداة من أدوات إقامة النسق الفكريّ والاجتماعيّ هذا إن لم تكن أهمّها على الإطلاق»[4].

---

[1]– الأدب العربي ونظرية الأجناس الأدبية، م.س، ص536.

[2]– نفسه، ص ص537–538.

[3]– إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم –الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م، ص ص95–96.

[4]– نفسه، ص96

فالسرد – والحال هذه– قطاع حيويّ من تراثنا المعرفيّ، فهو مستودع الذاكرة الجماعيّة بكلّ متخيّلاتها، وضمن هذا الأفق يعتقد عبد الله إبراهيم أنّ التفكير النقديّ العربيّ لم يهتم بالوظيفة التمثيليّة للسرد، ناهيك عن أنّه ليم يضطلع بتكوين صورة شاملة عن مسار تشكّل الشعر، حيث يقول: «وإذا كان القارئ العربيّ أنتج وعياً مختزلاً بمسار الشعر العربي، بسبب الطريقة الخطّية العتيقة الّتي سارت عليها كتب تاريخ الأدب، فقد حُرم، بصورة عامة، من معرفة السرديّات العربيّة الّتي قامت بتمثيل المخيال العربيّ–الإسلاميّ، واختزنت رمزيًّا كلّ التطلّعات الكامنة فيه، والتجارب العميقة الّتي عرفها، وتخيّلها. وتعرّضت، طوال أكثر من ألف وخمس مئة سنة، إلى سوء فهم، نتيجة التركيز على الشعر، من جهة أولى، وعدم امتثال معظم المرويّات السرديّة القديمة لشروط الفصاحة المدرسيّة الّتي أنتجتها البلاغة العربيّة في العصور المتأخّرة، تلك الشروط المعياريّة الّتي أصبحت تحدّد قيمة الأدب، من جهة ثانية، وبسبب عدم اعتراف الثقافة المتعالمة بقيمتها التمثيليّة سواء أكان ذلك عند القدماء أم عند المحدثين، إلّا في حدود ضيّقة، ... وبالإجمال فالسرديّات العربيّة اختُزلت إمّا إلى وقائع تاريخيّة وإخباريّة أو إلى أباطيل مُفسدة»[1].

لكن، ومع تحوّل الآلة النقديّة من ناحية الرؤى والإجراءات، استقطب الدرس السرديّ القديم اهتمام الباحثين العرب، فاكتنز الخطاب النقديّ العربي المعاصر بأبحاثهم الفكريّة، ودراساتهم الأكاديميّة، الّتي ترمي –حسب عبد الله إبراهيم– إلى «كشف سماته، وأبنيته وركائزه الأساسية الّتي يقوم عليها. وذلك من أجل تخصيب الجوانب الفاعلة فيه، ونقده نقداً علميًّا، يمكنه من تجاوز الأسباب الّتي تشدّه إلى الوراء. ويفتح الأفق أمامه، ليواكب الثورة المعرفيّة الحديثة الّتي شملت مكوّنات الفكر الإسلاميّ الإنسانيّ ومظاهره كلّها. وفيما استأثرت الأنظمة المعرفيّة للعقل العربيّ، ومظاهر الثبات والتحوّل في الثقافة العربيّة، ومظاهر التعبير اللسانيّ والبلاغيّ بالاهتمام، فإنّه لم يولَ اهتمام

[1]– عبد الله إبراهيم: السردية –التلقي، والاتصال، والتفاعل الأدبي، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، مملكة البحرين، ع14، 2005م، ص102.

مماثل بمظهر آخر، لا يقلّ شأناً عن تلك، ألّا وهو "المظهر السرديّ" الّذي يشكّل إلى جانب النتاج المعرفيّ والشعريّ، الهيكل الكليّ للثقافة العربيّة، بتجلّياتها الفكريّة والإبداعيّة»[1].

وعياً منه بأهمية التبصّر في هذا البنيان المرصوص، وإيماناً منه بضرورة الإمساك بالقيم الحضاريّة الّتي يزخر بها السرد القديم، انكبّ عبد الله إبراهيم على دراسة هذا التراث في مرحلة متقدّمة من حياته بكلّ حماس من خلال بحثه الموسوم: (السرديّة العربيّة) الّذي أعدّه استكمالاً لمتطلّبات شهادة الدكتوراه، إذ يقول في مقدمته: «اتّجهت عناية البحث إلى منحى محدد من مناحي الثقافة العربيّة وهو "السرد" بوصفه مظهراً تعبيريًّا، تكوّن في محضن الثقافة العربيّة-الإسلاميّة. وتكيّف بفعل الموجّهات الخارجيّة الّتي صاغت أنظمته، ثم تركزّت تلك العناية، حول "سرديّة" ذلك المظهر، بغية استنباط أبنيته الداخليّة، فـ"السرديّة" لا تعني بالمتون السرديّة ذاتها، إنّما بكيفيّات ظهور مكوّناتها سرديًّا Narrativity أي بالممارسة الّتي اتّخذتها مكوّنات السرد ضمن البنية السرديّة. ولقد تجنّب البحث، ما استطاع، إخضاع "السرديّة العربيّة" إلى معيار خارجيّ مستمد من موروث سرديّ آخر، فما كان يهدف إليه هو تحديد طبيعة السرديّة العربيّة، كما تكوّنت في نطاق المحضن الثقافيّ الّذي تشكّلت فيه»[2].ولكنّنا لا نعدم استفادة عبد الله إبراهيم من منجزات السرديّة الغربية كمنهج نقدي يسمح بإقامة تصوّر دقيق وشامل عن الموروث السرديّ العربي، ويزوّد الدارس بآليات المقاربة وإجراءات التحليل.

والحال أنّنا «نعكف على درس أنفسنا حين نعكف على النصّ الكلاسيكيّ، والخطاب عن الماضي هو في الآن ذاته خطاب عن الحاضر»[3]، برؤى تتطلعّ إلى استفادة تخدم العصر، وتحرّك فاعلية تلك الأصول التراثيّة، فلا جرم أن ينظر عبد الله إبراهيم إلى التراث السرديّ بمنظار العصر، عساه يستخرج من أعماقه ما يكون زاداً للأجيال المتعاقبة، لاسيما أنّه يؤكّد في كلّ مرة على حقيقة تهميشه، إذ يقول: «لم ينظر إلى السرد العربي، بوصفه ركناً معرفيًّا محضاً من أركان الثقافة العربيّة، إنّما

[1]- عبد الله إبراهيم: السرديّة العربية -بحث في البنية السرديّة للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط2، 2000م، ص12.

[2]- نفسه، ص13.

[3]- عبد الفتّاح كيليطو: المقامات، ص8.

نظر إليه، بوصفه مظهراً إبداعيًّا تمثيليًّا، استجاب لمكوّنات تلك الثقافة، فتجلّت فيه على أنّها مكوّنات خطابيّة، انزاحت إليه بسبب هيمنة موجّهاتها الخارجيّة وبخاصّة الشفاهيّة والإسناد، فالسّرد العربيّ، خلفية تتمرأى فيها تلك الموجّهات، وهو يقوم بـ «تمثيل Représentation» خطابيّ لها، وليس عكسها «Reflection» بصورة آليّة»[1].

ورغم أنّ نفراً معتبراً من النقّاد المعاصرين اعتنوا بالموروث السرديّ، فقاربوا تلك النصوص بمناهج مختلفة، وبقناعات فكريّة، وأيديولوجيّة متباينة، إلّا أنّ عبد الله إبراهيم يعتقد أنّ تلك "المادة الخام" – على حدّ تعبيره– لا تزال بحاجة ماسّة إلى «فحص نقديّ عميق، يستخرج سماتها الأسلوبيّة، والبنائيّة، والدلاليّة، وذلك لا يأتي إلّا بجهد جماعيّ يلفت الانتباه إلى هذه الذخائر المطمورة في الأدب القديم»[2].

بيد أنّ عبد الله إبراهيم من جهته، عدّد جملة من الصعاب الّتي تواجه كلّ دارس يتناول هذه المنطقة الخصبة من التراث، على رأسها «المادة الواسعة المتناثرة في مظان كثيرة، مثل: مصادر الفقه وعلم الحديث والتفسير وعلم الكلام والتاريخ والأدب وكتب التراجم والطبقات والأخبار. فضلاً عن المرويّات والمدوّنات السرديّة أو الشعريّة. ويعود ذلك، فيما يعود، إلى أنّ الثقافة العربيّة، بمظهرها الكلّي، تكوّنت واستقامت في دائرة دينيّة واحدة، وذلك أدّى إلى أنّ مكوّناتها المختلفة، تتّصل فيما بينها، على صعيد الرؤية والمحتوى، وأحيانا الركائز والأنظمة والأبنية، على الرغم من توزّعها بين حقول متعدّدة، الأمر الّذي يلزم الباحث، بوجوب فحص الأصول، واشتقاق مادة بحثه منها»[3].

وعلى خلفية هذه الأسباب، يورد عبد الله إبراهيم مسوّغات أخرى تناقش إشكاليّة تهميش الشقّ السرديّ في الثقافة العربيّة القديمة، إذ يقول: «ويعرف المعنيون بهذا الموضوع ليس صعاب التوغّل في ذلك العالم شبه المجهول، المترامي الأطراف، الّذي ظلّ يتراكم طوال أكثر من ألف عام، والّذي لم

[1]– عبد الله إبراهيم: السرديّة العربية، ص13.
[2]– نفسه، ص5.
[3]– نفسه، ص12.

يستكشف منه سوى جزء صغير، إذ لم يجرؤ غير قلّة قليلة من الاقتراب إليه، لأسباب ثقافيّة ودينيّة، وفي مقدّمتها النظرة الدونيّة إليه بوصفه أدباً لم يستكمل شروط الفصاحة المدرسيّة الّتي استقامت في القرون المتأخّرة، إنّما يعرفون أيضا القضية الأكثر خطورة وحساسيّة، وهي: العلاقات المتشابكة بين نشأة المرويّات السرديّة القديمة ونشأة علوم الدين، والأخبار والتواريخ، وقصص الأنبياء والإسرائيليّات، إلى حدّ أصبح فيه تخليص المرويّات السرديّة من كلّ ذلك أمراً مستحيلاً، فالعناصر المذكورة بأطرها الثقافيّة الكلية كانت الحاضنة الّتي تشكّلت في وسطها تلك المرويّات، فصاغت خصائصها الفنية صوغاً شبه تام. وهذا هو السبب الّذي دفعنا إلى معالجة المرويّات السرديّة داخل المحضن الثقافي الّذي تكوّنت فيه»[1].

هذا، ويعرض عبد الله إبراهيم في مقدّمة بحثه الآنف الذكر إلى تعداد أهمّ العقبات الّتي واجهته في مرحلة التحرير حيث يقول: «إنّ اشتقاق مادة البحث من مظان لم يعتن بها، تحقيقاً وتبويباً وفهرسةً، يمثّل عقبة أولى في هذا المجال، تليها مهمة تصنيف المادة ذاتها، وربما من المفيد هنا وصف الطريقة الّتي استخلصت بوساطتها مادة "السرديّة العربيّة". إذ حدّدت الحقول الأساسيّة لمكوّنات الثقافة العربيّة، وجرى حفر وتنقيب في مصادرها الأصلية مثل علوم الدين والأدب والتاريخ، فضلاً عن المرويّات السرديّة الّتي تؤلّف متن المادة، وذلك دون وساطة مراجع حديثة، قد تقوم على قراءة تلك المصادر، قراءة محكومة بظرف خاص، قد تجهض الهدف الّذي يتوخاه البحث، وهو استنباط البنية السرديّة في الموروث الحكائيّ العربيّ كما تشكّلت في دائرة الثقافة العربيّة، وأعقب ذلك تصنيف المادة، وأوصلت الثوابت فيما بينها، على النحو الّذي تشكلت فيه، وأخضعت بعد ذلك للتحليل، سواء ما تعلّق منها بالأطر العامة الموجّهة للسرد، أم بالمتون السرديّة ذاتها»[2].

أما عن المنهج النقديّ الّذي جسّد رؤية عبد الله إبراهيم للموروث السرديّ، فقد اعتمد على «أنواع من "الاستقراء الفني" الّذي يستند إلى الاستنطاق تارة، والوصف تارة أخرى. إذ شخّصت

[1]- السرديّة العربية، م.س، ص ص5-6.

[2]- نفسه، ص12.

الثوابت والمتغيّرات في مادة البحث، وكثّف العمل على كلّ محور من محاورها على مستويين، أوّلهما: وصف المحور منفصلا بذاته، وثانيهما: وصفه متّصلا بغيره. وفيما تمّ استنطاق الأصول، ابتغاء استخلاص الهياكل الّتي تؤطّر بنية المرويّات السرديّة، في القسم الأوّل من البحث، تم في القسم الثاني منه، الاعتماد على نوعين من الوصف والمعاينة: الأول: تاريخي تعاقبي "Daichronic" غايته كشف تشكّل الأنواع القصصية الرئيسة كالخرافة والسيرة والمقامة. والثاني: وصفي تزامني "Synchronic" انصب الاهتمام فيه على مكوّنات البنية السرديّة للأنواع المذكورة، وتوّج التحليل، بكشف مستويات التماثل بين بنية الموجّهات الخارجية وبنية السرد، بما يؤكّد أنّ الاتصال قائم بينهما، على نحو تمثيلي، في أشد الركائز أهمية، وهو: الإرسال السرديّ بأركانه من راوٍ ومروي ومروي له»[1].

وقد حاول عبد الله إبراهيم من خلال هذه القراءة إعادة إنتاج معرفة جديدة بالتراث السرديّ، فعني الشقّ الأول من الكتاب باكتشاف خلفيّاته، حيث «راعى البحث استنطاق الأصول المعرفيّة، استنطاقاً يبتعد عن "التقويل" ويترك لها أن تكشف عمّا تغيّبه دونما تعسّف، سوى توفير "الظروف المنهجيّة" الّتي تسهّل، بوساطة القراءة، عملية كشف المقاصد والمرامي الّتي تنطوي عليها تلك الأصول. ذلك، أنّ الهدف، لا يتّجه إلى كشف تناقضات الأصول بذاتها، إنّما استنطاقها، بما يجعلها تسفر عمّا تكنّه، لتتضح طبيعة الموجّهات الخارجية الّتي كانت تمارس سلطتها في الخطاب السرديّ»[2]، ومن منطلق وعيه العميق بالبعد النسقيّ الّذي يَنْظِمُ المجالات المعرفيّة المختلفة فتتراءى من خلالها الثقافة العربيّة على نحو كليّ موحّد، فإنّ نظرته إلى السرد القديم امتثلت إلى ثنائيّة الاتصال/ الانفصال؛ إذ «تجلى الاتصال فيه، بالوقوف على الأطر الموجّهة، وعدّ المرويّات السردية مظهراً خطابيًّا تشكّل فيها، وتمثّل الانفصال، بالوقوف على المظهر الفني للنّوع القصصي، بما ينطوي عليه من ثوابت متواترة تحدّد بنيته السرديّة. فالانفصال ضرورة منهجيّة، يغذّي البحث بالموضوعيّة الّتي لا تتأثّر مباشرة بعوامل التطوّر التاريخيّ، أو بالثوابت المنزاحة إلى الخطاب من خارجه، فيما يُعدّ

[1]- السردية العربية، م.س، ص13.

[2]- نفسه، ص ص13-14.

الاتصال ضرورة ثقافيّة، لأنّه يستجيب لأهداف البحث في تحديد طبيعة السرديّة العربيّة ضمن البنية الثقافيّة العامة. لهذا، ففي الوقت الّذي مكّن الانفصال فيه من رصد البنى السرديّة للأنواع، مكّن الاتصال من كشف خصائص البنية السرديّة عامّة»[1].

هكذا، ولج عبد الله إبراهيم إلى قلب تلك الخطابات الهامشيّة بغية تفكيك أنظمة الثقافة الموروثة؛ ذلك أنّ المبدأ النقديّ الّذي يعتمده يتمثّل في الإعلان عن «حاجة الثقافة العربيّة إلى تقليب مكوّناتها، واستئناف النظر بخفاياها، والنقد الجادّ للتناقضات الداخليّة فيها. وتلك هي الأرضيّة الصلبة الّتي يقوم عليها رهان التحديث، الّذي لا يمكن البدء به إلّا عبر نقد الماضي ونقد الآخر على حدّ سواء. وفكرة النقد لا يراد بها التجريح والتخريب، إنّما كشف الملابسات والمصادرات المتّصلة بالظواهر الثقافيّة بشكل عام، وتحرير التوترات الكامنة في عمق تصوراتنا عن المراحل التأسيسية من تاريخنا وثقافتنا، وهو مطلب لا يمكن الاقتراب إليه عبر الممارسة النقديّة الجريئة الّتي تتخطّى الخوف، وتفحص موضوعاتها بجدّ وشمول»[2].

وعلى الرغم من كلّ ما تعرّض له الكتاب من هجومات شرسة، وانتقادات لاذعة؛ لأنّه كان محاولة جريئة وغير مسبوقة لفضح المضمرات، وتبديد الأوهام، يعتقد عبد الله إبراهيم أنّه «شقّ طريقه بقوّة نادرة، فالمحتفون به هم الكثرة الكاثرة. وليس من الغرور القول: إنّه دخل المكتبة العربيّة بوصفه أحد المراجع المتخصّصة في السرد العربيّ القديم. ولم يفلح أولئك الّذين يصيبهم اجتهاد الآخرين بالسعار الإيديولوجيّ إلّا في أمرين سيتكفّل الزمن بحلّهما: منع نشره في المكان الّذي كان ينبغي أن ينشر فيه أوّل مرة، والحيلولة فيما بعد دون أن تصل طبعته الأولى إلى ذلك المكان، على الرغم من مرور قرابة عقد على ذلك. وهو نجاح جنى الكتاب ثماره»[3].

[1]- السردية العربية، م.س، ص ص13-14.

[2]-نفسه، ص ص6-7.

[3]- نفسه، ص7.

وفي السياق ذاته، يتمسّك عبد الله إبراهيم بالغايات العلميّة الّتي يتوخاها، ويؤكّد أنّ عنوان الكتاب ينأى عن أيّة مضامين أيديولوجيّة، قائلاً: «لم يكن البحث يهدف بمصطلح "السرديّة العربيّة" إلى مقصد عرقيّ، إنّما هدف إلى الوقوف على المرويّات السرديّة الّتي تكوّنت، أغراضاً وبنى، ضمن الثقافة الّتي أنتجتها اللغة العربية، والّذي كان التفكير والتعبير فيها، يترتّب بتوجيه من الخصائص الأسلوبيّة والتركيبيّة والدلاليّة لتلك اللغة، ومن المؤكّد، أنّ الشفاهيّة الّتي استندت إلى قوّة دينيّة، قد جعلت اللغة العربيّة، وسيلة الخلق والتعبير الأساسيّة في ثقافة تتّصل بها مباشرة، ذلك أنّها لغة الخطاب الّذي ينطوي على تلك القوّة، الأمر الّذي مكّن اللغة العربيّة، بوساطة القوّة الدينيّة، أن تمارس حضورها الثقافيّ في أماكن، تستوطنها أعراق متعدّدة، مما جعل مظاهر التعبير فيها، تخضع آليًّا إلى خصائص العربيّة وسماتها»[1]، فالإسلام في تصوّر عبد الله إبراهيم تحوّل إلى معيار قيمة للحكم على الموروث السرديّ، فما وافقه أُستبقي، وما خالفه أُستبعد، كما أنّ عدم تبنّي الإسلام للكتابة أدّى إلى ضياع مقدار معتبر من الموروث السرديّ.

2- السرد القديم وهيمنة النسق الشفاهيّ:

هيمنت أنظمة التواصل الشفاهي على الثقافة العربيّة التقليديّة؛ لذلك يمكن أن ندرجها ضمن ما يسمّيه والتر ج.أونج بـ"الشفاهية الأوّلية"، ويعني بها تلك الثقافة الّتي «لم تمسّها مطلقاً أيّة معرفة بالكتابة أو الطباعة "شفاهية أولية". إنّها "أوليّة" للتقابل مع "الشفاهيّة الثانويّة" الّتي تتميّز بها الثقافات ذات التكنولوجيا العالية في الوقت الحاضر، حيث تحافظ شفاهية جديدة على وجودها واستمرارها في وظيفتها من خلال التلفون، والراديو، والتلفاز والوسائل الإلكترونيّة الأخرى الّتي يعتمد وجودها وأداؤها لوظيفتها على الكتابة والطباعة. أما الثقافة الأوليّة الشفاهيّة بالمعنى الدقيق فتكاد تنعدم اليوم؛ ذلك أنّ كلّ الثقافات الآن تعرف شيئاً عن الكتابة ولديها شيء من الخبرة بتأثيراتها»[2].

[1]- السردية العربية، م.س، ص14.

[2]- والتر ج. أونج: الشفاهيّة والكتابة، تر. حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د.ط، يناير 1978، ص ص 47-48.

ومن المؤكّد أنّ الشفاهيّة اكتسحت كلّ ميادين الحياة بما في ذلك الفنون والآداب، فأنتجت «أداءات لسانيّة مليئة بالقوّة والجمال، وذات قيمة فنيّة وإنسانيّة عالية، أداءات لا تعود ممكنة في اللحظة الّتي تستحوذ فيها الكتابة على النفس البشريّة. ومع ذلك، فمن دون الكتابة لا يستطيع الوعي الإنسانيّ أن ينجز إمكاناته الأكمل، بل لا يستطيع أن ينتج إبداعات أخرى مفعمة بالجمال والقوّة»[1]، ومن هذا المنطلق يخلص والتر ج. أونج إلى نتيجة حتميّة يجمل فيها فحوى العلاقة الّتي تجعل كلاً من الشفاهيّة والكتابيّة وجهان لعملة واحدة، حيث يقول: «وبهذا المعنى، تحتاج الشفاهيّة أن تنتهي إلى إنتاج الكتابة، وهذا هو مصيرها. والكتابيّة...تصبح ضرورة مطلقة من أجل تطور العلم، بل التاريخ، والفلسفة، والنقد الأدبيّ، بل من أجل شرح اللغة نفسها (بما فيها الكلام الشفاهيّ)»[2].

وبعد تتبّعه لما ورد في القرآن الكريم والأحاديث النبويّة حول القلم واللوح المحفوظ، خلص عبد الله إبراهيم إلى أنّ الوجود من منظور هذه الرؤية الدينيّة ليس سوى «فعاليّة كتابيّة مستمرة من إنتاج الخطاب. إنّ الكون وموجوداته يعيش في سراب الكتابة، منذ ابتداء الزمان، إلى منتهاه، وهو إنّما تدافع حروف القلم على اللوح المحفوظ»[3]، وعليه فاللوح المحفوظ هو كتاب الأقدار أو الكتاب المبين الّذي خلقه الله عزّ وجلّ قبل أن يخلق القلم، إنّه أداة حفظ الله بها مقادير الخلق قبل أن يخلقهم، وهو مستودع لمشيئاته وبالتالي فالوجود من منظور هذه الرؤية الكتابيّة يقوم على صرير القلم الأعلى في اللوح المحفوظ، وبعد الوقوف مليا على حشد معتبر من المعطيات المبثوثة بين دفتيْ المصحف الشريف، وكذا الحديث النبويّ بالإضافة إلى بعض اجتهادات المفسّرين، يخلص عبد الله إبراهيم إلى تفسير لماهية الوجود، ينظر إلى الكون بوصفه «علامة، ركناها القلم واللوح المحفوظ، وأنّ ديمومة الوجود مقترنة بفعل الكتابة وأنّه لا يكتسب صيرورته من كونه واقعاً، إنّما من كونه نتاجاً كتابيًّا أوجده الخطاب الّذي لا يمثّل في حقيقة الأمر سوى ذاته، إذ هو لا يحيل على غيره»[4].

---

[1]- الشفاهيّة والكتابة، م.س، ص 52.

[2]- نفسه، نفسها.

[3]- عبد الله إبراهيم: السرديّة العربية، ص33.

[4]- نفسه، ص35.

ومن هذا المنطلق، نثر عبد الله إبراهيم جملة من الأسئلة والتخمينات الّتي تتعلق أساسا بانعكاسات هذه الرؤية الكتابيّة على الثقافة عموماً، ليصل بعد مطارحات طويلة إلى نتيجة يجملها في قوله: «لم يقيّض للرؤية الكتابيّة للكون، الّتي وقفنا عليها في الفقرة السالفة أن تترك أثرا ما في البنية الثقافية، فقد كانت جزءا من الجدل الكلاميّ الّذي غلّف بالتأويل. ولم تعامل الكتابة، إلّا على أنّها وسيلة لتدوين الألفاظ، ولم ينظر إليها أبدا على أنّها كيان خاص به، ولهذا، ألحقت بالكلام، وحددت وظيفتها في تقييد المنطوق، وبذلك لم تدل على ذاتها، بل على غيرها، وصارت أهميتها تتقرّر في ضوء ما تقوم بتدوينه من كلام شفاهي، ويرجع ذلك إلى القرآن نفسه. إذ إنّ مفهوم "كلام الله" دعّم اتّجاه المعنى واللّفظ، وقلّل من شأن الكتابة»[1].

إذاً، تلك الرؤية الكتابيّة لم تستطع أن تضخّ البنى الثقافيّة بأيّة فعالية تذكر، لكنها عبَّرت عن واقع من السجالات الّتي خاضها علماء الكلام، والتي أسفرت عن جملة من التأويلات، فكانت الكتابة –والحال هذه– تشكيلاً كاليغرافيًّا للصوت لا غير، فيما تم الإعلاء من شأن الصوت الّذي هو روح ذلك المكتوب، وهذا سوّغ لهيمنة المشافهة على بنية الثقافة العربيّة من الناحية العملية في القرن الخامس الهجري؛ ذلك أن الرؤية الكتابيّة «لم تكن فاعلة في العقلية العربيّة وقتئذٍ على مستوى رؤية العالم إلّا في نطاق محدود يمكن أن نعتبره نطاقاً نخبويًّا، اكتسب نخبويته من اختلاف نظرته للكتابة ومن تعامله معها، عن النظرة الّتي تدعّمها الرؤية الشفاهيّة للعالم في مرحلة التعايش المنطوي على صراع بين الشفاهيّة والكتابيّة، حيث لا ينظر للكتابة إلّا على أنّها وسيلة لتدوين الألفاظ ولم ينظر إليها أبدا على أنّها كيان خاص يحيل على معنى خاص به، ولهذا ألحقت بالكلام، وحدّدت وظيفتها في تقييد المنطوق وبذلك لم تدل على ذاتها، بل على غيرها»[2].

[1]– السرديّة العربية، م.س، ص36.

[2]– سيد إسماعيل ضيف الله: آليات السرد بين الشفاهيّة والكتابية –دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة– مصر، د.ط، 2008م، ص ص34–35.

من هنا، فالكتابة كانت وسيلة لا غاية، في الوقت الّذي سادت فيه تقاليد الشفاهيّة، إذ يعتقد عبد الله إبراهيم أنّ هذه الأخيرة لم تكن «نظاماً طارئاً في الثقافة العربيّة، بل كانت حضناً نشأ فيه كثير من مكوّنات تلك الثقافة، في مظاهرها الدينيّة والتاريخيّة واللغويّة والأدبيّة، وهو أمر ترك أثراً واضحاً في أساليب النثر القديم وأبنيته. ومعروف أنّ هذا النثر، قام أساساً على مجموعات ضخمة من الأخبار والحكايات المختلفة أغراضا وموضوعات، وأنّه مع الزمن. بدأ ينتظم في أنواع لها خصائصها الأسلوبيّة والتركيبيّة، وأبرز تلك الأنواع الّتي استقرّت وترسّخت في الثقافة العربيّة القديمة: الحكايات الخرافيّة والسير والمقامات»[1]، فالأوائل فضّلوا السرد الشفهي، وهذا يعكس أثر الدين على الحياة وأنماط التفكير؛ ذلك أنّ «الرسالة الإسلاميّة في جوهرها رسالة شفويّة، وكلام الله هو أكثر تجليّات الشفاهيّة في التاريخ، كلام الله متن شفاهيّ حمله جبريل وأوحى به للنبيّ محمد، وبالتدوين استقرّ في المصحف، لعبت الكتابة دور الحافظ للكلام الشفويّ، والفكرة ذاتها انتقلت للحديث النبويّ. وأصبح الإسناد داعماً لمشروعيّة المشافهة، فيؤكّد على هيمنة النسق الشفويّ في التعبير والتفكير. لا يمكن القول إنّ الإسلام جاء لنقض المكتوب، لأنّه الممثّل الأكبر للحالة الشفويّة»[2].

وبالاستناد إلى نظرية الأشاعرة الّتي تقول بالكلام النفسيّ القائم بذات المتكلّم، يخلص عبد الله إبراهيم إلى أنّ الكتابة «اصطلاح بشريّ محدث، والقرآن معنى قديم كامن في نفس الله، ولا يجوز إلحاقه بها، لأنّها رسوم تحيل عليه، ما تؤديه الكتابة أنّها تعمل على "تقييد الألفاظ بالرسوم الخطية" لأنّ "مادتها الألفاظ". الكتابة تحيل على لفظ، وهذا اللفظ يحيل على ملفوظ هو المعنى الخالد..»[3].

أما الأسباب الّتي أدّت إلى تكريس الشفاهيّة في الثقافة العربيّة القديمة فيجملها عبد الله إبراهيم في قوله: «تدرجت بمرور الزمن، ابتداء من الكلام الإلهي الّذي هو معنى في نفس الله، مروراً باللفظ الّذي يحيل عليه، وصولاً إلى تقييد ذلك اللفظ كتابة. وتزامن ذلك، ممارسةً وجدلاً، مع تسويغ أمية

[1]–عبد الله إبراهيم: النثر العربي القديم –بحث في البنية السردية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة–قطر، ط1، 2002م، ص6.

[2]– عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية، ص15.

[3]– نفسه، ص ص15–16.

الرسول، وذمّ الكتابة، وإعلاء شأن السمع والحفظ»[1].وعلى هذا الأساس يؤكد عبد الله إبراهيم أن الشفاهيّة «نفحت بقوة دينيّة، فمنحت سمة شبه مقدّسة، أصطلح عليها شخصيًّا "القداسة بالمجاورة"، فما جاور المقدّس يكتسب صفة القداسة»[2]. وهذا ما جعلها تصبح «ممارسة مبجّلة، لأنّها عمّمت أسلوب الإسناد الّذي فرضته رواية الحديث النبويّ على مجالات أخرى لا صلة لها بالدين. وبذلك أصبح الإسناد ركناً أساسيًّا لا يمكن تجاوزه في المرويّات السرديّة»[3].

علاوة على ذلك، فقد تعالق مفهوم القصّ في الثقافة العربيّة الإسلاميّة بالدين، حيث إنّ «القاص والواعظ والمذكّر، تحيل كلّها أحيانا على نفس الشخص، ويتضمّن القصّ أحداثاً وقصصاً تشير في معظمها إلى أحداث دينيّة، قد تتعلّق بالمغازي، أو بما ذكر عن الأنبياء السابقين»[4].

كما أنّ الشفاهيّة أدّت حسب ما يذهب إليه عبد الله إبراهيم إلى «ظهور قسمين أساسين في أي كلام، شفاهيًّا كان أم مدوّناً يحيل الأوّل على سلسلة من رواة الكلام، ويحيل الثاني على متن الكلام، ولما كان الأوّل، يتألّف من عدد غير محدود من الرواة ينقل فيه اللاحق عن السابق ما بلغه، أفضى ذلك إلى وجود عدد من الرواة، يتمثّل دورهم في نقل متن الكلام، دون أن يكون لهم أثر في عملية الإرسال الّتي تستدعي توفر راوٍ ومرويّ ومرويّ له، ويظهر هؤلاء الرواة غالباً بين الراوي الأوّل الّذي يفترض فيه أنّه شهد الواقعة، وبين الراوي الأخير الّذي يرويها، وواضح أنّ جميع أولئك الرواة بما فيهم الأخير الّذي بوساطته يتحقّق الإرسال السرديّ بصورة كاملة، لا علاقة مباشرة لهم بما يروى سوى كونهم حلقات تترابط فيما بينهما لإيصال المرويّ»[5].

وفي ضوء هذا الأفق، يؤكد عبد الله إبراهيم أن الحديث النبوي الشريف كان موجهاً ومرجعاً مباشراً لهذه الصيغة من الإسناد الّتي ظهرت بشكل ملفت في السرديّات القديمة، إذ يقول: «إنّ تلك

[1]- المحاورات السردية، م.س، ص17.

[2]- نفسه، نفسها.

[3]- عبد الله إبراهيم: السرديّة العربية، ص6.

[4]- سعيد جبار: الخبر في السرد العربي، ص18.

[5]- عبد الله إبراهيم: النثر العربي القديم، ص266.

الصورة، كانت معروفة في الحديث النبويّ، والمرويّات أو المدوّنات التاريخيّة والأدبيّة، هي الصورة ذاتها الّتي ظهرت في المرويّات السرديّة العربيّة. وظهر بوْن بين الراوي وما يروي، ولم تتأسّس علاقة مباشرة بين الراوي والمروي في السرد العربي عامة، إلّا ذلك الأثر الّذي ظلّ الرواة المتعاقبون يحتفظون به للعلاقة الّتي تربط الراوي الأوّل بما يروي، أمّا الرواة الّذين ينتظمون في رتب لاحقة عليه، فتبدو العلاقة واهنة بينهم وما يروون ذلك أنّهم يروون متوناً قديمة تنتسب إلى رواة سبقوهم كثيراً في الزمان. ولم يتبق لهم سوى ترك انطباعاتهم الشخصية ومواقفهم، والمؤثرات الّتي تفرضها البنية الثقافية لزمن الرواية على المروي»[1]، فما لا يترك مجالاً للشكّ أنّ «بين الإسناد في كل من علمي الحديث والأدب وشائج وصلات قوية. إلّا أنّ أهميته في الأدب ثانوية، بل لقد اتُّجه تدريجيًّا إلى إهماله فيه وإبطال ذكره لأسباب عدّة أهمّها أنّه صار جزءاً من تقاليد البنية الثقافيّة، ولم يعد ينظر إليه على أنّه وسيلة لتحقيق المعرفة بل صار مظهراً تفرض العادة وتقاليد الرواية وجوده»[2]، ويقصد منه «"التثبت في النقل" لأنّه "عملية يقوم بها الراوي تتمثل في إنشاء خيط واصل بينه وبين مصدر الخبر"»[3].

ومن البديهي أنّ الحديث النبويّ من أكثر المجالات عناية بقضية الإسناد؛ ذلك أنّ «السنة النبوية الشريفة هي أحد مصادر التشريع الإسلامي وتأتي في المرتبة الثانية في هذا المجال بعد القرآن الكريم، وأنّها الطريق الأمثل الّذي ينبغي سلوكه لأنّ صاحبها (صلّى الله عليه وسلّم) هو القدوة الحسنة، فكان توخي الصحة والدقة ضرورة لا غنى عنها فيه. ومن هذه الاعتبارات أيضا ضرورة الاحتياط من تقويل الرسول (صلّى الله عيه وسلّم) ما لم يقله، وقد نهى (صلّى الله عليه وسلّم) بنفسه عن ذلك مبشراً المخالف بتبوّء مقعده من النار»[4]؛ فالقصص النبويّ له «قيمة كبرى دينيّة وعظيّة وأخلاقيّة تربويّة اجتماعيّة وأدبيّة. لا تقل في مراميها وأغراضها وأهدافها عن القصص القرآني، إذ كانت مثله من

[1]- عبد الله إبراهيم: السرديّة العربية، ص243.

[2]- إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم، ص ص171-172.

[3]- نفسه، ص170.

[4]- نفسه، ص ص 170-171.

الوسائل الّتي لجأ إليها رسول الله (صلّى الله عليه وسلّم) وهو القدوة والأسوة الحسنة، لتبليغ الدعوة وشرح مبادئها وأسسها»[1].

هذا، ويؤكد عبد الله إبراهيم أن تلكم العلاقة المتماسكة والضرورية بين السند والمتن/ الراوي والمروي في الحديث النبويّ «تجلّت بالصورة نفسها في المرويّات السرديّة. وهذا النسق لا يظهر إلّا في الثقافات الشفاهيّة، وقد قام التدوين بدور الوسيلة الّتي تبنّت ذلك النسق وقيّدته، دون أن تخلخل العلاقة بين ركنيه الأساسيين: الراوي والمرويّ. إلى ذلك فالشفاهيّة هي الّتي منحت المرويّات القديمة هويّتها المميّزة»[2].

فالشفاهيّة حسب إجراءات الحفر المعرفي الّتي اعتمدها عبد الله إبراهيم هي المحضن الأساسيّ الّذي ترعرع في كنفه السرد القديم. هذه النتيجة توصّل إليها ناقدنا بعدما ندب نفسه للبحث في أصول الموروث السرديّ؛ وعيا منه بأن هذه المنطقة لا تزال بحاجة إلى قراءة واعية تستلهم رؤى جديدة في البحث والمساءلة حيث يقول: «ويدرك كلّ من قيّض له العمل في مجال الدراسات السرديّة، في الجامعات وسواها، الجهل شبه التام بالخلفيّات الشفويّة والدينيّة للمرويّات السرديّة، والجهل بالعلاقات المتشابكة بين النصوص الّتي تنتمي إلى أنواع مختلفة، والجهل بأبنيتها السرديّة والدلالية، والجهل بوظائفها التمثيلية، فكأنّ وعينا بأدبنا ناقص، وكأنّ تاريخ الأدب العربيّ يقفز على رجل واحدة. ولا يمكن الادّعاء بأنّ هذه الموسوعة ستجعله يسير على رجلين، فذلك أمر يتجاوز قدرتها، ويفوق طموحها، إنّما تريد المساهمة في تنشيط الاهتمام بهذا الجانب، كونها وقفت على الأنواع السرديّة الأساسيّة، وتشكّلاتها، ضمن السياقات الثقافية الحاضنة لها، ولم تعن بالنصوص المتفرقة الّتي لم تندرج ضمن الأنواع الكبرى إلّا في كونها أصولاً لها أو تشقّقات عنها، فذلك مطمح كبير لم تتوافر عليه»[3].

[1]- السرد العربي القديم، م.س، ص81.

[2]- عبد الله إبراهيم: السرديّة العربية، ص6.

[3]- عبد الله إبراهيم: السردية -التلقي، والاتصال، والتفاعل الأدبي، ص ص102-103.

وبالتالي، فالخصائص الشفاهيّة للمرويّات القديمة تعود -فيما يرى عبد الله إبراهيم- إلى أنّها «ظهرت في أوساط شفاهيّة يقوم الإرسال والتلقي فيها على أسس متّصلة بسيادة التفكير الشفاهيّ، وقد استند ذلك التفكير إلى أصول دينيّة»[1]، فالسرد القديم -والحال هذه- سرد شفاهيّ بامتياز؛ ذلك أنّه «نشأ في ظل سيادة مطلقة للمشافهة، ولم يقم التدوين، الّذي عرف في وقت لاحق لظهور المرويّات السرديّة، إلّا بتثبيت آخر صورة بلغها المرويّ، ولم تكن الشفاهيّة نظاماً طارئاً بل كانت محضناً نشأت فيه كثير من مكونات الثقافة العربيّة في مظاهرها الدينيّة والتاريخيّة والأدبيّة واللغويّة، فقد استمدت الشفاهيّة قوّتها المعرفيّة من الأصول الدينيّة الّتي وجّهتها توجيهاً خاصًّا، بما يجعلها تندرج في خدمة الدين، رؤية وممارسة. وتنحدر المرويّات السرديّة عن جذور شفاهيّة، فهي "فن لفظي" يعتمد على الأقوال الصادرة عن راوٍ، يرسلها إلى متلقٍ، ولهذا السبب كانت الشفاهيّة موجّهاً رئيساً في إضفاء السّمات الشفاهيّة على الملاحم، والحكايات الخرافيّة والأسطوريّة»[2].

وفي هذا السياق يميّز عبد الله إبراهيم بين السرود الشفاهيّة والسرود الكتابيّة، إذ يعتقد أنّ الأولى «تنتمي إلى الماضي البعيد، والثانية إلى العصر الحديث، إنّما وضعت في الحسبان الخواص الفنية المميزة للبنى السرديّة في كلّ منهما، إذ اتّصفت المرويّات السرديّة الشفاهيّة بأنّها تتألّف من "الراوي وحكايته والمتلقي الضمني"، أمّا السرود الكتابيّة، فإنّها تتألّف من "تمثيل" لكل من "الراوي وحكايته والمتلقي الضمني"»[3].

ومن جهة أخرى، يؤكد عبد الله إبراهيم أنّ الثقافة الشفوية السائدة لم تهيّء الظروف الملائمة الّتي تسمح بحماية تلك النصوص من الضياع والاندثار، وهي حسب ما يذهب إليه «لا تستطيع ذلك، لأنّ تلك النصوص رهينة التداول الشفويّ الّذي يتعرّض لانزياحات، وإقصاءات كثيرة. وغالبا ما تدمج النبذ المتبقية من نصوص متماثلة في الموضوع والأسلوب، فتظهر من تلك الأمشاج نصوص

[1]- عبد الله إبراهيم: السردية العربية، ص6.

[2]- عبد الله إبراهيم: السردية -التلقي، والاتصال، والتفاعل الأدبي، ص 103.

[3]- نفسه، ص 104.

جديدة تسهل نسبتها إلى هذا أو ذاك، وتخضع لروح العصر الّذي تعرف فيه. ويظهر الراوي بوصفه وسيطا بين جملة من النصوص ومتلقيها، والنصوص القديمة، بما فيها الدينيّة، تمنح الوسيط (النبي/الراوي) مكانة مهمّة، فهو يوصل بين قطبين: مصدر النصّ-وغالباً ما يكون مجهولاً، وفي النصوص الدينية إلهيًّا- ومتلقيّه، وهذا المتلقي يكون جمهوراً قبليًّا، أو طائفة دينيّة، أو نخبة في مجلس، أو فرداً مخصوصاً، فقوّة التواصل الشفوي بين الوسيط والمتلقي هي الّتي أكسبت المرويّات السرديّة الجاهلية دلالاتها، وأهميتها، ووظائفها، لأنّها أدرجتها ضمن سياق تداولي شفوي، فلا يمكن تثبيت صورة نهائية للمرويّات الشفويّة لكونها نهباً للألسن، وتتغير تبعاً للإسقاطات الخاصة بالراوي وبيئته وعصره، والظروف المرافقة لروايته»[1].

ولما كانت الشفاهيّة «ظاهرة طبيعيّة فطريّة، فإنّ النظر إلى مفهوم الكتابة لا يمكن أن يكون إلّا بوصفه نتاج ثقافة، ومن ثم نحرص هنا على النظر إلى مفهوم الكتابة في إطار الثقافة العربيّة بشكل أساسيّ، فمفاهيم الكتابة نتاج ثقافيّ قد تشترك الثقافات في وجوده، لكن ليس بالضرورة أنّها تشترك في كيفيّاته»[2]، فالأعمال الأدبيّة لم تكن «تدوّن إلّا نادراً، لأنّ الشعر ازدهر في البادية، وهذه تفشّت فيها الأمية، إلّا ما ندر، لذا كان اعتمادها الأساسيّ على الذاكرة، والرواية الشفويّة في حفظ الشعر والمأثور الأدبيّ...ولا غرابة -في غياب الكتابة والتدوين- أن يحظى الشعر على حساب النثر بالحفظ والرواية والانتشار نظراً لسهولة نقله وحفظه وروايته، ونظراً لطبيعته الّتي تجعل تداوله سهلاً وحفظه في الذاكرة ميسوراً. وأكثر من هذا، فقد كان لكل شاعر معترف بشاعريته ومكانته الشعريّة، راوية يحفظ شعره ويستظهره ويروي عنه، ويروّج شعره في الأسواق والمجالس الأدبيّة فيتناقلها الناس ويحفظونها عن ظهر قلب بفعل رواجها وتداولها»[3].

[1]- عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية، ص13.

[2]- سيد إسماعيل ضيف الله: آليات السرد بين الشفاهيّة والكتابية، ص ص22-23.

[3]- عبد السلام صحراوي: الأدب العربي ونظرية الأجناس الأدبية، ص539.

وعليه، اقتضت الضرورة الثقافية في الجزء الأوّل من الكتاب البحث في مرجعيّات السرد القديم الّتي تنحدر بدورها حسب ما آلت إليه قراءة عبد الله إبراهيم إلى الحديث النبويّ الشريف وما اقترن به من إسناد، ولا يجد ناقدنا بدًّا من ربط تلك المرويّات السرديّة بأصولها مؤكّداً أنّ ذلك «لا يمثّل أي خفض لقيمتها الأدبيّة أو التاريخيّة. وما يؤسف له أن بعض الأوساط قد تلقت هذا الربط الطبيعيّ بين المرويّات السرديّة والأصول الدينية بنوع من سوء الفهم، وتمحّلت ليس في حشد أدلة ضعيفة على غياب النسق الشفاهيّ في الثقافة العربيّة القديمة، إنّما في إساءة قراءة متعمّدة تقوم على تأويل سيّء الظنّ، يرى أنّ ذلك الربط يراد به جرح الفكر الدينيّ من جهة، وتصفية حساب مع الثقافة العربيّة من جهة أخرى، استناداً إلى نوع من الربط المفتعل بين الشفاهيّة والبدائيّة»[1]، فالفضاء الشفاهي -في الحقيقة- هو المحضن الثقافي الّذي ترعرت في كنفه المرويّات السرديّة القديمة، ونهلت منه الكثير من ملامحها، فلا سبيل إلى إغفاله، لاسيما أنّ تجربة عبد الله إبراهيم النقدية تحتفي في بنودها العريضة بالسياقات الثقافية، وتفعّلها في دراسة المشهد السرديّ العربي، واستعراض ملامحه.

3- السرد القديم وتمركز الرؤية الدينية:

لقد تحوّل الإسلام منذ زمن بعيد إلى قوة دينيّة مؤثرة في سلوك معتنقيه، متحكمة في مصير الجماعات الّتي ارتضته ديناً، معدّلة مسار التاريخ صوب الأفضل، محدّدة لمصائر الخلق لما تضمنته من معرفة عميقة، ورؤية ناقدة للحياة والكون، على هذا الأساس «مثّل القرآن المركز الفاعل في الثقافة العربيّة-الإسلاميّة، ذلك أنّه مصدر الرؤية الدينيّة للوجود، ومنبع الأحكام، والخطاب المتعالي بنسيجه الدلاليّ وتركيبه اللغويّ، ويليه الحديث النبويّ، الّذي يكتسب وجوده وأهميته، من كونه مفصّلا لذلك المجمل، فالعلاقة بينهما، علاقة حاشية بمتن، وكلاهما يصدران عن رؤية واحدة، ويهدفان إلى تأسيس نظام فكريّ واحد. وكما انطوى القرآن على رؤية ثابتة للوجود، استكشفت ما مضى وما سيأتي، كان الحديث، بوصفه حاشيّة على متن، ينطوي على الرؤية ذاتها، وأدّى ذلك إلى أنّ (مركزية الوحي) ممثّلة بالقرآن والحديث، قد استندت إلى قوّة خاصة بها: هي التصوّر الديني للوجود، وحلّت مكان التشتّت

[1]- عبد الله إبراهيم: السرديّة العربية، ص6.

الّذي كان يضرب جذوره في كلّ مكان، وأقصت معطيات الضياع السابقة، وأسّست مركزيتها الدينيّة الّتي صار العالم، منذ الأزل وإلى الأبد، بالنسبة لها، كتاباً مفتوحاً، لا ينطوي على شيء مجهول»[1]، وعليه فقد اشتبك الإسلام غداة ظهوره في شبه الجزيرة العربيّة بزخم الواقع الاجتماعي والثقافي، فاتخذ جملة من الترتيبات الّتي يعتقد عبد الله إبراهيم أنّها تريد أن «تعيد إنتاج معطيات الماضي حسب رؤيتها، وأن تضع ضوابط محدّدة لما سيظهر لاحقاً، ومن بين ما عملت على صياغته، صياغة جديدة، الموروث الثقافي الّذي يكوّن نسيج الذاكرة العربيّة، ومنها أنّ القرآن قد صحّح التصوّر المتوارث عن الماضي، وأورد أخبار الأمم السابقة، بما يجعلها عاملاً مساعداً في ترسيخ تصوّره للعالم، ومن ثم أرسى قواعد أخلاقيّة، تعمل على ضبط ما سيكون موجوداً، سواء في الأحكام، أم في مكوّنات البنية الثقافيّة للمجتمع، وأصبح كلّ شيء، محكوماً بتلك المركزيّة، ويعيش لا بسبب من خصائصه، بل من كونه يتنفّس ضمن إطارها»[2].

وبهذا استطاع النظام العقديّ الّذي جاء به الإسلام خلع لبوس القدسيّة والتعالي على النتاجات البشريّة حسب ما يقرّه عبد الله إبراهيم، مما أدّى إلى «إقصاء خطابات البنية الثقافيّة القائمة آنذاك، من شعر ونثر، وتقويض مصادرها الإلهامية، وأعيد توظيفها لخدمة المركزيّة الدينيّة، وأصبحت، منطقيًّا، خطابات من الدرجة الثالثة في سلّم الأهميّة، أمّا إذا أرادت تلك الخطابات ذات المصدر البشريّ، أن تؤسّس كيانها الذاتي، بمعزل عن مركزيّة الوحي، فلا يمكن تصوّر أيّ مكان لها في نظام تلك المركزيّة»[3].

وفي المحصلة، توصّل عبد الله إبراهيم إلى أنّه جرى ربط فاعليّة السرد عموماً بمدى خدمته لمتطلّبات الدين الجديد، إذ يقول: «وعليه، فلا مكان أبداً للخطاب السرديّ الّذي كان يعنى بالمغيّب من الوعي الاجتماعيّ، وأعني به القصص الشعبيّ والخرافيّ، ذلك لأنّه يتشكّل، بصورة عامة، في منأى

[1]- السرديّة العربية، م.س، ص239.
[2]- نفسه، ص239.
[3]- نفسه، ص ص239-240.

عن هيمنة تلك المركزيّة، ويعنى بأحلام العامة، الّذين هم، حسب التصوّر الفقهي، مجاميع من الغوغاء والرعاع والبله، الأمر الّذي يؤكّد أنّ هذا الشعر والنثر، الّذي اقترن بالخاصة، كان يكتسب أهميته لا من خصائصه الأدبيّة، بل بما يقدّم من خدمة للمركزيّة الدينيّة، ليس ذلك فحسب، بل إنّ علوم اللسان والتاريخ، لا قيمة لها، إن لم توظّف في ذلك، سواء باستعمالها وسائل في الوصف، أم أدوات للتحليل والتفسير، ويعود هذا إلى أنّ العلوم والآداب جميعها لا قيمة لها إن لم تندرج في خدمة العلم الإلهيّ»[1].

ولقد انطوى هذا الموقف على ردود الأفعال الّتي صاحبت عمليّة تلقي السرود العجيبة في سياق الثقافة الإسلاميّة، فالخطاب الأدبيّ عموماً، والسرديّ على وجه الخصوص لا ينبغي أن يزيغ عن مقاصد الشريعة الإسلاميّة، وأي مخالفة لتلك الغايات تسقطه في دائرة الشوب، والفساد، والضلال، فيكون بذلك ضرباً من الحرتقات الأسطوريّة، فالاستهجان الّذي لاقاه السرد العجيب يعود إلى «تعارضه مع معايير الرؤية الدينيّة الأصوليّة الّتي أخضعته لمقاييس صارمة فلم تر فيه تبعاً لذلك إلّا خرقاً لما يقرّره العقل، ومخالفة لمطلق الحقيقة وتجافياً عنها، وهو ما يؤكّد أنّ محاكمة أصناف السرد بشكل عام ارتهنت في سياق الثقافة العربيّة إلى معيار الصدق والكذب»[2].

وبمقتضى هذه النظرة يصبح القاصّ مطالباً بأن يستوحي موضوعاته من أحكام القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، وهذا يغذّي المركزية الدينية بالدرجة الأولى «فحينما تصبح العقيدة الدينية دعامة للمؤسسة السياسية، فإنّها تقوم باجتثاث الموروث الروحيّ والعقليّ الّذي سبقها، وهو أمر ينسحب على المؤسّسات القائمة على الإيديولوجيات أيضا، ونجد له تجليات لا تحصى في العصور القديمة والحديثة. يوصف الماضي عند الأديان والأيديولوجيات بأنّه مرحلة "فوضى" فيما تكمن الحقيقة المطلقة في العقيدة أو الأيديولوجية الجديدة. وبظهور الإسلام على أنّه مؤسسة دينيّة–سياسيّة

[1]– السرديّة العربية، م.س، ص 240.

[2]– مصطفى الغرافي: الإسلام والسرد –القصص الديني ومعيار النظرة الشرعية، متاح على الشبكة: www.maaber.org، بتاريخ: [31-08-2020].

فقد سعى لجبّ ما قبله من العقائد والأخلاقيّات، وكانت المرويّات السرديّة الجاهليّة تمثّل ما امتلكه العرب من عقائد وثقافات وأساطير، نقض الإسلام الحامل (المرويّات السرديّة) والمحمول (العقائد القابعة فيها)، وبذلك اقترح وظيفة دينيّة للقصّ، ونفى ما يتناقض معها»[1]، مما يعني أنّ القصص من المنظور الإسلاميّ لا ينفصم عن فعل الوعظ والإرشاد، والتعريف بالدين الجديد، كما أنّ النظر إلى قضايا هذا السرد المثقل بالهموم الدينيّة «لا يتمّ انطلاقاً من منظور أدبيّ أو جماليّ، ولكنّه يتم من زاوية فقهيّة وشرعيّة ترى في هذا النمط من القول خطراً يجب التصدّي له من أجل احتوائه وتوجيهه وجهة بعينها لا يزيغ عنها، هي خدمة الغايات الدينيّة والمقاصد الشرعيّة»[2].

وفي هذا الصدد، يلفت عبد الله إبراهيم إلى الاستراتيجية الّتي اتّبعتها المؤسّسة الدينيّة في تعاطيها مع المرويّات السرديّة، حيث يؤكّد أنّ الإسلام أخذ على عاتقه تحوير مضامين تلك الأنظمة السرديّة بما يتماشى وتعاليم الدين الجديد، مما أدّى إلى «إعادة إنتاج المأثورات القديمة أو إقصائها بما يوافق الوسط الجديد الّذي اقتضت رؤيته للعالم بأن ينتخب ما يمتثل لتلك الرؤية، ويستبعد ما يؤثّر سلباً فيها. طبعت التناقضات التاريخيّة-الدينيّة مظاهر التعبير السرديّ بطابعها المتحوّل، لأنّه كان حاملاً لمنظومة قيميّة مغايرة، فجاءت الرسالة الإسلامية لاستبعادها، أو امتصاصها، فأقصي الحامل كما أقصي المحمول»[3]، مما يؤكّد أنّ «حركة القصّ والسرد قد تعرّضت منذ مطلع الإسلام إلى النفي والإقصاء، نظراً لارتباطها بالمعتقدات الجاهليّة الوثنيّة، وعندها أعيد تكريس القصّ تطويعه لما يتوافق مع الفكر الإسلاميّ فأصبح الخلفاء الراشدون يراقبون القصاصين، نظراً لتحوّل القصّ إلى ما يشبه الوعظ والإرشاد»[4].

[1]- عبد الله إبراهيم: موقف الإسلام من السرد والثقافات الشفوية، مجلة الراوي، النادي الأدبي الثقافي، جدّة-المملكة العربيّة السعودية، ج22، مارس 2010م، ص ص7-8.

[2]- مصطفى الغرافي: الإسلام والسرد، متاح على الشبكة.

[3]- عبد الله إبراهيم: موقف الإسلام من السرد والثقافات الشفوية، ص8.

[4]-بشرى ناصر: الموقف الإسلامي من القصّ والسرد، متاح على الشبكة: www.alawan.Org، بتاريخ: [2020/08/31].

فمن الواضح أنّ المخيال الإسلاميّ «غيّر نظام الحياة العربيّة حذفاً وإضافةً في بعض الجوانب والسلوكات، أو تعديلاً وإعادة تنظيم لبعضها الآخر، فقد ظلّ السرد والرواية محافظين على أهميتهما ومكانتهما فيها رغم أنّ تعديلاً عميقاً طرأ عليهما، سواء من حيث شروطهما ووظيفتهما وطبيعتهما وأنواعهما، أم من حيث بنية بعض الأخبار بعد ظهور الإسلام»[1]، ومن الجدير بالذكر أنّ التعديلات الجوهريّة الّتي شملت وظيفة السرد، لم تعنَ بالسرد العربيّ فحسب، بل طالت حتى الأعمال الأدبية المترجمة الوافدة من بلاد غير عربيّة، حيث يؤكّد عبد الله إبراهيم في هذا السياق أنّ «تداول ما هو أجنبيّ وسط بنية ثقافية عربيّة إسلاميّة، خلال مدة طويلة مثل هذه، يجرّده من خصائصه، ويكسبه خصائص جديدة. ولنا مثال آخر، نقيس عليه، فإذا كان كتاباً مترجماً إلى العربيّة مثل «كليلة ودمنة» قد لحق به ما لحق، رغم محافظته على متنه مدوناً، فكيف بالمأثورات الشفاهيّة الّتي عاصرته، وظلّت بعده رهينة المشافهة»[2]، فكلّ تلك الآثار تم الإجهاز عليها تحقيقاً لأغراض أخلاقيّة ثابتة، كما أنّ موقف الإسلام الّذي تم رصده آنفاً -والقول لعبد الله إبراهيم- «لا يقتصر على وضع شروط ينبغي إتباعها فحسب، بل هو يقترح موضوعات القصص، ويوجب تنفيذها، بغرض تهذيب السلوك الاجتماعي، والتعبير عن فروض الدين، فيكون مجلس القصص، بحسب موقف الإسلام، مجلساً دينيًّا، هدفه التوجيه والوعظ، يقف فيه القاصّ، موقف الواعظ الدينيّ، على أدلّة الأحكام من قرآن وسنة، وسير الفاضلين والأولياء، ثم ينحو منحى تعليميًّا في بيان أصول العبادات، وشؤون المعاملات، إلى غير ذلك مما يندرج في علوم الحديث والفقه»[3].

وبالتالي فقد أدان الإسلام كل الأوثان السرديّة -إن صحّ التعبير- وحواملها الخطابيّة، وذلك من خلال «إنتاج المأثورات الجاهليّة بما يوافق رؤيته، ولاشكّ أنّ تلك الرؤية قد عملت على تغيير المأثورات الأجنبيّة أيضاً خلال القرون اللاحقة، بما يضفي عليها سمات البنية الثقافيّة الجديدة»[4]،

[1]- إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم، ص96.

[2]- عبد الله إبراهيم: السرديّة العربية، ص ص101-102.

[3]- نفسه، ص79.

[4]- نفسه، ص101.

فمجمل ما توصلت إليه قراءة عبد الله إبراهيم في هذا الإطار أن ما ضاع من الموروث السرديّ يندرج ضمن أكاذيب وخزعبلات القصاص، وعقائد الجاهلين الّتي قامت تلك المرويّات بتمثيلها، بيد أنّ الآثار الّتي وصلتنا -فيما يقرّره- مثّلت «الجانب الّذي أذعن لضغوط الدين، واستجاب له، فتكيّف معه بأن انطوى على مواقف اندرجت في خدمة الرسالة الدينيّة. وهذه العمليّة المزدوجة من الاستبعاد والاستحواذ عطّلت أمر البحث الموضوعي في أصول المرويّات الجاهلية، وطبيعتها، بوصفها مرويات كاملة الصياغة، ليس فيما يخص العصر الجاهلي، بل في الثقافات الشفوية كافة، ولعلّ أكثر المداخل عملية وفائدة في فحص طبيعة المرويّات السرديّة الجاهليّة، أن يتّجه البحث إلى السمات الأسلوبيّة، والتركيبيّة، والدلاليّة، للنثر القرآني والنبوي باعتبارهما صورة مما كان شائعاً من تعبير نثري آنذاك»[1]، فعلى سبيل الإجمال ما وصلنا هو «ذلك الّذي توافق تماماً مع المؤسسة الوليدة، أو اختلف ليعطي للأصول الدينية مشروعية دينية، فإذا كانت الرواية الرسمية أنّ العصر السابق للإسلام قد امتلأ بالتنبؤات الداعمة للظهور الإسلامي، فقد اختلقت المرويّات لتوافق هذه الرواية الرسميّة للتاريخ»[2].

ولما كان نمط الإرسال السرديّ الشفاهي قد أسهم في ضياع جزء كبير من الموروث السردي، فإنّ نظام الكتابة الّذي ظهر متأخراً لم يضمن هو الأخير مشروعية السرد في تصور عبد الله إبراهيم؛ ذلك أنّ «ما وصلنا تم تدوينه حسب شروط المؤسّسة الدينيّة الجديدة. ينبغي الحذر من الظنّ بأنّ عدم وجود كتابة يعني عدم وجود موروث، ثمة موروث هائل اصطلح عليه القلقشندي "أوابد العرب" وهي مجموع عقائدهم وخيالاتهم وخرافاتهم الّتي جبّها الإسلام. لكلّ أمة أو جماعة عقائد ومتخيّلات تمثّلها سردياتها، وبها تصوغ هوياتها، وما تسرب من الإسرائيليّات، والأخبار، وأيام العرب، فقد كبحها الإسلام بوصفه مؤسّسة، ولكن أعيد إنتاجها بعد قرون ضمن شروط المؤسّسة الجديدة. إنّ المدوّنات

[1]- عبد الله إبراهيم: موقف الإسلام من السرد والثقافات الشفوية، ص8.

[2]- نفسه، ص ص9-10.

التاريخية الكبرى الّتي تركها الطبري، والمسعودي، وابن الأثير، وكبريات مدوّنات التفسير الّتي خلّفها ابن كثير، والطبرسي، تعوم فوق السرديّات الإسرائيليّة»[1].

ولعلّ ما عمّق حجم الخسارة، أنّ السرد القديم كان وجوده محتشماً، يسير بأناة في ظلّ الهيمنة الشعريّة، حيث «كرّست عمليّة "رواية" الشعر-في غياب الكتابة والتدوين- أدبيّة الشعر وحده، وجعلت المنثور من كلام العرب، يتراجع إلى الوراء قليلاً.. "ذلك لأنّ الموزون، بحكم خضوعه للإيقاع والقافيّة، كان أيسر رواية، وأقدر على السيرورة، وأقوى على البقاء، فبقي معظم ما قالته العرب من أشعارها؛ من حيث ضاع علينا تراث أدبي منثور، حتماً، ضخم. وما ذلك إلّا لأنّ الذاكرة البشرية أعجز من أن تستوعب وتستظهر ما يقال من جيّد المنثور في موقف من المواقف جملة»[2]، وفي هذا المضمار يورد عبد الله إبراهيم قولاً للفضل الرقاشي يقف فيه على مقدار الضياع الّذي طال الموروث السرديّ، حيث يقول: «لا يؤكّد الرقاشي قدم المرويّات السرديّة، فحسب، إنّما يؤكّد الحقيقة المرّة، وهي ضياع تسعة أعشارها، وبالمقابل جرى حفظ تسعة أعشار المرويّات الشعريّة. تلاشت المرويّات السرديّة في الفضاء الشفويّ الواسع لأسباب منها حوامل لعقائد الجاهليّين الوثنيّة، ومنها قصور الوسائل الكتابيّة، ومنها سيادة التقاليد الشفويّة»[3]، وعليه فالشعر «نتاج للشفاهيّة، ولذا يركز على حاسّة السمع كي يحافظ على بقائه؛ في حين أنّ النثر يعدّ نتاجاً للكتابيّة محرّراً من قيود الاستظهار الشعريّ، أو الحفظ عن ظهر قلب»[4].

إذاً، من الصعوبة بمكان معرفة المقدار الحقيقيّ الّذي هدر من الموروث نتيجة عمليّات النخل والاستبعاد الّتي تعرّض لها استجابة لشروط دينيّة إبان هيمنة النظام الشفاهي، وحتى في المرحلة الكتابيّة، حيث «قام التدوين بعملية تنقية للموروث القديم، وصفّاه من العقائد والأديان. ومعلوم بأنّ

[1]- عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية، ص ص12-13.

[2]- عبد السلام صحراوي: الأدب العربي ونظرية الأجناس الأدبية، ص539.

[3]- عبد الله إبراهيم: موقف الإسلام من السرد والثقافات الشفوية، ص9.

[4]- ديفيد ر.أولسون، نانستوارانس: الكتابيّة والشفاهية، تر. صبري محمد حسن، المركز القومي للترجمة، القاهرة-مصر، ط1، 2010م، ص ص 20-21.

عقائد الأوّلين وصفت بأنّها أساطير، وجاء القرآن على ذكر نبذ منها في سياق الذمّ والانتقاص. تمركزت دلالة "أساطير الأولين" حيثما وردت في سياق الخطاب القرآني، حول معنى محدّد، هو "أحاديث الأوّلين، وأخبارهم الكاذبة الّتي سطّروها، وليس لها حقيقة، وأباطيلهم، وأسمارهم الّتي كتبت للإطراف والتسلية". حيثما ورد ذكر لأساطير الأولين ارتسم أفق الذمّ، إنّها أباطيل ينبغي محوها، والتخلّص من ضررها، لأنّها تذكّر بحقبة تاريخيّة انتهت»[1]، وبالتالي «كان لابد أن تتوارى الأسطورة ليحلّ محلها القصة/ الآية، الّتي تشير إلى الله عالم الغيب العادل كليّ القدرة»[2]، ليخلص عبد الله إبراهيم بعد هذا الطواف المعرفيّ أنّ الكتابة سخرت لخدمة الدين الجديد، وحفظ كلام الله من التحريف واللحن، حيث حفلت بالمقدّس السائد، ولم تنخرط في شؤون المؤسّسة الثقافيّة، بل إنّه تم إعدام كلّ ما لا يتوافق مع تلك الرؤية المتمركزة.

4- تحليل الأنظمة السرديّة للمرويّات الحكائيّة العربيّة القديمة:

بعد أن توقّفنا على أهم القضايا الّتي ناقشها عبد الله إبراهيم في الشقّ الأوّل من الكتاب، سيكون محور انشغالنا في هذه الجزئية الشقّ الثاني، الّذي ركز اهتمامه فيه على تحليل نماذج بعينها من القصّ، يفضل تسميتها بـ "الأنواع الكبرى"، وهي: الحكاية الخرافيّة، والسيرة الشعبيّة، والمقامة، وقد أقبل عليها وانتخبها، لأنّها الأكثر شهرة، بل الأكثر امتثالاً لشروط المؤسّسة الأدبيّة السائدة آنذاك، حاول أن يقرأها قراءات الناقد الحصيف الّذي يستفيد من فتوحات السرديّة في صيغتها العربيّة، ويطعّمها بلمسته الخاصّة.

وفي تتبّعه للتطوّر المرحليّ الّذي طرأ على السرد العربي، ما يلبث عبد الله إبراهيم أن يتحدث عن الحكاية الخرافيّة -رغم الاختلاف في أصلها- وعلاقتها بتقاليد السرد، فيتوقّف عند ألف ليلة وليلة، مشيراً إلى سياق التداول الشفويّ، وإشكالات الهويّة، ثم يحلّل البنية السرديّة للحكاية الخرافيّة، حتى إذا فرغ من كلّ ذلك، انتقل إلى السيرة الشعبية منقّباً عن خلفيّات تشكّلها، محلّلا بنيتها السرديّة،

[1]- عبد الله إبراهيم: موقف الإسلام من السرد والثقافات الشفوية، ص ص8-9.

[2]- طارق حجي: من القصة القرآنية إلى نظام الإسلام السردي، متاح على الشبكة:www.ida2at.com، بتاريخ:[2020/08/31].

حتى إذا استوفى كلّ ما يتعلّق بالسير الشعبيّة، تفرغ إلى النظر في شأن المقامة من حيث ظروف تشكّلها كنوع سرديّ، مبرزاً كيف استجابت هي الأخرى طواعية لمعطيات السياق الحاضن.

4-1- الحكاية الخرافيّة:

استخدمت الحضارات القديمة القصّ للكشف عن دهاليز التاريخ، ورواية سير الأبطال ومغامراتهم، وما يرتبط بها من عوالم ميتافيزيقيّة، وكأنّ فعل الحكي مقرون بمزاجٍ فلسفيّ خالص، ورغبة جامحة في اختبار الأشياء، وحتى الجمادات، للظفر بفهم عميق لأنفسنا، وللآخرين، وللعالم من حولنا، وعليه، ففي القصّ «متعة وتسلية وترويح عن النفس، لا شكّ في هذا، ذلك أنّ المسرود له- متلقي القصّة أو الحكاية أو الخبر ينقطع عن العالم الحقيقيّ المدرك وينتقل إلى عالم آخر ما إن ينخرط في سماع القصّة وتطوّراتها، وربما تكون أكثر القصص إمتاعاً ما تعلّق منها بالبطولات والشجاعة والكرم وما إلى ذلك مما كان مبعثاً للفخر والمجد عند الجاهليين مثلاً. إضافة إلى الطرائف والنكت والفكاهات»[1]، وهكذا بات من الواضح أنّ «المتعة الّتي يوفّرها القصّ هي وجه من أوجه فتنته»[2].

فالمتعة الفنية -والحال هذه- عميقة الأثر؛ ذلك أنّ صنعة القصّ في سالف الأزمان تصنع أجواء استثنائية من الدهشة، والشغف الّذي يتحرّق إلى كشف جديد، لكن في الوقت الراهن انحسرت تلك اللذة، لتحلّ محلها لذة الكتابة النقديّة ذات الروح الاستكشافيّة، والرهافة الفكرية الّتي يتحدّث عنها عبد الله إبراهيم في قوله: «لقد انقرضت الآن المتع واللذات الّتي كان "ملوك الخرافة" يجدّون في طلبها، واستبدلت بنوع من "المتع العقليّة" الّتي يثيرها البحث في أصول المعرفة ومصادرها. وفيما كانت "المتع التخيلية" تلزم الملوك، الاستلقاء على طنافس وثيرة، أوجبت "المتع العقليّة" على الباحثين التقصي والتصنيف والمضاهاة والتحليل والاستنتاج، فاقترنت المتعة بالبحث، وأصبحا متلازمين، وصارت صعاب البحث سبباً، يجعل الباحثين يمضون قدماً في الاستغراق بمتعهم العقلية»[3].

---

[1]- إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم، ص146.

[2]- نفسه، ص150.

[3]- عبد الله إبراهيم: السرديّة العربية، ص11.

من المعلوم أنّ الخرافة «ضمن القصص العربي القديم مثّلت جانباً مهماً لا يقلّ روعة وخيالاً عن أساطير الميثولوجيا المصرية واليونانية القديمة»[1]، بل إنّها «مثلها مثل الأسطورة (إلى حدّ ما) هي مرة أخرى: كلّ اعتقاد باطل أو رأي يفتقر إلى العقل والمنطق والاستواء، سواء أورد في شكل حكائي قصصي أو في شكل آخر»[2].

وبما أنّ عبد الله إبراهيم ندب نفسه من خلال هذا الكتاب للبحث في البنية السرديّة للحكاية الخرافية، كان لزاما عليه الوقوف على «الخرافة الأكثر شهرة في تاريخ الثقافة العربيّة-وربما الإنسانيّة عامّة- ألا وهي خرافة شهرزاد الّتي تؤطّر الخرافات الّتي وردت في ذخيرتين أساسيتين من ذخائر الخرافة، وهما "ألف ليلة وليلة" و"مائة ليلة وليلة"، ذلك أنّ ما ورد فيهما من خرافات، قد خضع مباشرة لـ «شهرزاد» بوصفها رواية لتلك المتون الخرافيّة»[3]، كما أنّ «تلك البنى السرديّة الشعبيّة كانت وما تزال مجهولة المؤلف، بل هي نتاج ثقافات متعدّدة، وألسن متنوّعة»[4].

ومن أكثر الظواهر المثيرة للدهشة والغرابة في خرافة ألف ليلة وليلة «ظاهرة الاهتمام بالحكاية، وإكبار مكانتها، بوصفها القوّة المهولة الّتي أنقذت الكثيرين من سيف الإعدام، ومن قبضة العفاريت، ومن طلاسم السحرة، فليست (شهرزاد) فحسب، من استطاعت النجاة باستخدام قوّة تأثير الحكاية، بل هذا المجتمع القاص بأكمله كان سلاحه الناجع الحكاية»[5]، ولعلّ سرّ إكبار الحكاية في ليالي شهرزاد يكمن في «قيمتها، بوصفها صنواً للحياة، فقد أسرّت شهرزاد لأختها دنيا زاد، بأنّ بالحكاية سوف تدفع الموت عن نفسها، وعن كلّ بنات جنسها»[6]، فعلى الرغم مما تتوفر عليه الحكاية الخرافيّة من عجائبيّة وغرائبيّة، نتيجة الإغراق في الحديث عن عالم الجن، والسحر، والمسخ،

[1]- عبد السلام صحراوي: الأدب العربي ونظرية الأجناس الأدبية، ص544.

[2]- إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم، ص52.

[3]- عبد الله إبراهيم: السرديّة العربية، ص109.

[4]- سامي بن عبد اللطيف الجمعان: تناسل الحكايات في ألف ليلة وليلة، مجلة الراوي، النادي الأدبي الثقافي، جدّة-المملكة العربيّة السعودية، ع 18، مارس2008م، ص108.

[5]- نفسه، ص103.

[6]- نفسه، ص104.

إلى أنّ عبد الله إبراهيم يعتقد أنّ أهم ميزة في "ألف ليلة وليلة" و"مائة ليلة وليلة" هي «منح الحياة مقابل الاستمتاع بالحكاية، وبعبارة أخرى مقايضة الحكاية بالحياة»[1]. فمن المؤكّد -والحال هذه- أنّ «رابطاً خفيًّا. نسج بنية الليالي، وأودع فيها صراعاً درامياً صاخباً، يتمثّل هذا الربط في وجود ثيمة الموت واستمرارها مما جعلنا كقرّاء نحسّ بأنّ صراع شهرزاد مع الملك، حاضر في كلّ حكاية سواء بعدت أو قربت من الحكاية الأم، وزاد هذه القوّة الدراميّة تأثيراً كتمان (شهرزاد) وأختها (دنيازاد) للسرّ من وراء هذه الحكايات الّتي لا يصيبها العقم»[2]، وبالتالي فشهرزاد في تصوّر عبد الله إبراهيم «تستثمر فعالية السرد الجبّارة فتبثّ فيها ليس المتعة فقط، إنّما العبرة الّتي تتسلّل خفية في تضاعيف السرد، بحيث تعمل بعد "ألف ليلة وليلة" على تغيير قناعات "شهريار" الّذي ما إن يتقبّل ما روي له في الليلة الأولى، إلّا ويبدأ بتقبّل كل ما سيروى له في كلّ الليالي الألف الباقيات. وهذا النسق من تداول الأحداث في السرد العربي القديم يطّرد في معظم المرويّات السردية، فداخل الإطار العام للمرويات يعلن دائما عن وجود رواة ينتدبون أنفسهم للرواية ومروي لهم يبدون استعداداً للإصغاء، وما يلاحظ أنّ الرواة يمكن أن تتغير وظائفهم فيقومون هم بالإصغاء بدل الإرسال، وتبادل الأدوار شائع جدًّا في الحكايات الخرافيّة والمرويّات الإخباريّة»[3].

هذا، ويؤكّد عبد الله إبراهيم أن البنية السرديّة للحكاية الخرافيّة شديدة التعقيد؛ ذلك أنّ «الفعل الّذي يكوّن لبّ الحكاية، يخرق كلّما ظهرت شخصية جديدة في سياق الأحداث، وتتأتّى شدّة التعقيد من تعدّد مظاهر الإلحاق والاستباق، واندراج حكايات دخيلة في سياق الحكاية الأصلية، فضلاً عن تعدّد الرواة الّذي يفضي إلى تعدّد في الحكايات، وتوالد مستمر فيها، بما يجعلها لا تخضع لنسق متتابع، الأمر الّذي جعل ميزة تداخل الأحداث سمة مميّزة لها»[4]، فالبنية السرديّة للحكاية الشعبيّة تتكوّن من «حكايات متعدّدة، جاءت من أصل واحد، هو الحكاية الأم، والحكاية الأم بمثابة

[1]- عبد الله إبراهيم: السرديّة العربية، ص92.

[2]- سامي بن عبد اللطيف الجمعان: تناسل الحكايات في ألف ليلة وليلة، ص111.

[3]- عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005م، ص19.

[4]- عبد الله إبراهيم: السرديّة العربية، ص ص246-247.

الرحم القادر على التناسل دائماً، وهي طبيعة توليديّة ترى فيها الحكايات متوالدة واحدتها من الأخرى»[1].

وبعد الوقوف على مكوّنات البنية السرديّة للحكاية الخرافية (الراوي-المروي- المروي له)، استطاع عبد الله إبراهيم أن يكشف عن جوهر تلك العلاقة الّتي تنْظم تلك المكوّنات فيما بينها، فهي في تقديره «علاقة لا تخضع لأسباب يغذّيها التطوّر العضويّ المتنامي للحكاية، إنّما توجدها صيغة مناقلة الحكاية بين الراوي والمروي له، وهي صيغة شفاهية لا تهدف إلى توفير أسباب موضوعيّة، تعمل على تطوير الحكاية الخرافيّة، بل تعمل على تنسيق مجموعة من الوقائع الّتي تقع للبطل، وتعرضها بوصفها مشاهد تؤلّف سلسلة من الأحداث. فالحكاية، سواء بتعاقب أحداثها المحكوم بزمن متتالٍ، أم بما تنطوي عليه من استباق وإلحاق وتقطيع وتكرار، لا تنتظم في منطق داخليّ صارم، تفرضه أسباب تتعلّق بفعل البطل، إنّما تخضع لطبيعة الرواية الّتي يتكفّل بها راوٍ مفارق لمرويه، يجعله انفصاله عمّا يروي، عرضه لعدم الاهتمام بإخضاع المرويّ لسياق متطوّر ومتنامٍ من الأحداث. ولهذا فإنّ روايته تخرق في مواضع كثيرة، ممّا يجعل الحكاية الخرافيّة محضناً يخصب حكايات ثانوية كثيرة»[2].

وقد خلص عبد الله إبراهيم وهو يختبر طبيعة العلاقات الّتي تربط بين مكوّنات البنية السرديّة في الحكاية الخرافيّة إلى «وجود علاقات تتابع تحكم الرواة فيما بينهم والحكايات فيما بينها والمروي لهم فيما بينهم، وأنّ هذه العلاقات تتّسع كلّما تعدّدت الرّوايات ابتداء من الفعل الّذي يشكّل "لبّ الخرافة" وصولاً إلى آخر رواية تنظمها، وكلّ هذا مدّ الحكاية الخرافيّة بالتنوّع وتداخل المستويات، والتوالد المستمر الّذي يخصب الخرافة بمزيد من الحكايات الثانوية»[3]، وعلى هذا الأساس يؤكّد عبد الله إبراهيم أنّ «شهرزاد بوصفها راوية، وحضور «شهريار» أو «دارم» بوصفهما مرويًّا له، أمر محتّم، لا يمكن الاستغناء عنه أبداً، وإنّما التعدّد يحصل في مستوى دون المستوى الّذي يكونان هم فيه. ففي

[1]- سامي بن عبد اللطيف الجمعان: تناسل الحكايات في ألف ليلة وليلة، ص105.

[2]- عبد الله إبراهيم: السرديّة العربية، ص137.

[3]- نفسه، ص124.

خرافة "التاجر والعفريت" يلاحظ أنّ رواية شهرزاد ما هي إلّا إطار ينتظم حكايات الشّيوخ الثلاثة، وأنّ المروي له ما هو إلّا إطار من خلاله يتشكّل مروي له آخر هو العفريت، وبين تعدّد الرواة وبقاء المروي له مفردا، تتوالد حكايات كثيرة»[1]، و«هذا المظهر يحكم بنية بعض الحكايات الخرافيّة في "ألف ليلة وليلة" و"مائة ليلة وليلة"»[2].

كما أنّ ما يميّز الحكاية الخرافيّة حسب ما يذهب إليه عبد الله إبراهيم أنّها «تتكوّن من رواية أفعال، أكثر مما تتكوّن من أفعال، فالفعل الّذي يعرض للخرم في أجزاء عديدة منه، كلّما ظهرت شخصية جديدة، من الضعف بحيث يبدو أنّه قابل للخرق، والقطع في أحوال كثيرة. وهو ما أفضى إلى التكرار، وهو تكرار رواية الفعل وليس الفعل نفسه»[3]، الّذي يقترن بدوره بالراوي المتماهي بمرويّه حسب ما يقرره عبد الله إبراهيم؛ لأنّ «الشخصية الّتي يعزى إليها الفعل، ولا يقترن بالراوي المفارق لمرويه لأنّه لا يعنى بوصفه راويًّا، إلّا بأمر الإخبار عن الفعل، وللاستعاضة برواية ما فعلته الشخصية عن إعادة الفعل، ذاته، وهو ما يعدّ أمراً مستحيلاً سرديًّا، وتستعين الشخصية، غالباً، بفقرة قصيرة معبّرة، أصبحت علامة ثابتة في الحكاية الخرافيّة وهي "فأخبره بجميع ما جرى له من الأوّل إلى الآخر"، وتتغير صيغة التعبير في حالة التأنيث والإفراد والجمع طبقاً لجنس المروي له وعدده، وقد يستبدل بالفعل "أخبر" الفعل "حكى" أو "حدّث" أو "قصّ"»[4].

ومن بين الملاحظات الّتي يسجّلها عبد الله إبراهيم وهو يحلّل البنية السرديّة للحكاية الخرافيّة أنّها تقدّم أشكالا متنوّعة للراوي المفارق لمرويه؛ فهذا الأخير يعدّ «سمة مميزة من أخصّ سماتها. ولعلّ في "فهراس الفيلسوفي وشهرزاد" وهما يرويان حكايات رويت لهما، وأحيانا حكايات وصلتهما عبر سلسلة من الرواة، ما يدلّ على مركزيّة موقع الراوي المفارق لمرويه في البنية السرديّة للحكاية الخرافيّة، وشأن ذلك الراوي، يظهر مصاحباً له، مروي له يلازمه، ويترتّب على ذلك القول إنّ الحكاية الخرافيّة

[1]- السرديّة العربية، م.س، ص115.

[2]- نفسه، نفسها.

[3]- نفسه، ص125.

[4]- نفسه، ص ص125-126.

ما هي إلّا المروي الّذي يرويه راو لمروي له، ولعلّ في نموذج "شهريار" و"دارم" ما يؤكّد أهمية المروي له في الحكاية الخرافيّة، فلولاها، ولولا استعدادهما المنقطع النظير للاستماع إلى حكايات شهرزاد ما كان، من الناحية السرديّة، ممكنا تصوّر وجود ذخيرتين كبيرتين من الخرافات، بالشكل الّذي بنيت عليه، أو وصلت إلينا فيه»[1].

وإذا عدنا إلى الراوي المفارق لمرويه، ذلك الراوي الّذي تفصله مسافة معتبرة عن مرويّاته، فلا يتدخل في أنساقها السرديّة والدلاليّة، لأنّها ينسبها إلى غيره، حتى ينأى عن بنفسه عن مغالطات التأويل، فيكون النصّ بمثابة الشرنقة الّتي تنغلق على نفسها، وفي هذا السياق يؤكّد عبد الله إبراهيم أن هذا النمط من الرواة «ينحدر عن نظام الإسناد، لا تربطه بما يروي صلة مباشرة، إنّما تفصله عنه سلسلة من الرواة، وبذلك يفتقر أحياناً إلى "الدوافع الذاتية" الّتي تجعله يتفاعل "وجدانيا" مع ما يروي، ويلزم أن نتذكر هنا أنّ شهرزاد، ما كانت لتروي إلّا دفعاً لموت محقّق، وهو أمر ينسحب على كثير من الحكايات الخرافيّة الأخرى الّتي تتشكّل سرديًّا بتوجيه مباشر من مأزق شهرزاد في بحثها عن الخلاص»[2]، فشهرزاد الراوية المهددة بالإعدام، تبتدع إيقاعا جديدا للحياة من خلال بلاغة السرد القصصي.

4-2- السيرة الشعبية:

بعد الحكاية الخرافية، ينتقل عبد الله إبراهيم بذات العدّة المنهجيّة إلى فضاء أرحب ينتمي إلى الماضي السحيق، إنّه الأدب الشعبي الّذي عانى من التهميش ردحاً طويلاً من الزمن، في الوقت الّذي هيمنت فيه أنواع أخرى من الأدب المؤسّساتي أو السلطوي، ورغم ما تميّز به الأدب الشعبي من تلقائيّة، إلّا أنّه يكتنز بالحقائق السياسيّة، والممارسات العقائديّة، والعادات، والتقاليد الّتي كانت سائدة في تلك الأزمنة الغابرة، ومما لا ريب فيه أن فضاء السيرة الشعبيّة الّذي اعتنى عبد الله إبراهيم بتحليل بنيته السرديّة كان مرتعاً لتلك القيم؛ لأن السير الشعبيّة مستقاة من التراث الشعبي القديم،

[1]- السرديّة العربية، م.س، ص114.

[2]- نفسه، ص137.

تزخر بالكثير من الجماليّات، والأبعاد الدراميّة الّتي تروي شهامة العربيّ، وعزته، وكرامته، وقوّته، وأصالته.

أما فيما يخصّ بنيتها السرديّة لا جرم أنّ السيّرة «فنّ معقّد من حيث التركيب. إذ تتمازج فيها عناصر مختلفة بسماتها التاريخيّة أو الزمنية والمرحلية. فالرواية الشعبيّة، شأنها شأن الحيوان الّذي يلتهم كل شيء، تستوعب الأسطورة والحكاية والقصة المأثورة العربيّة (أو حتى المصرية القديمة كما في سيرة علي الزيبق)، وفقرات من المدوّنات التاريخيّة العائدة إلى القرون الوسطى. ولكن لا ينبغي القول إنّ كل هذه العناصر متوفرة في السيرة بصورة منعزلة عن بعضها البعض، أو متنافرة، بل إنّها أشبه ما تكون بعملية كيماوية بحيث تمتزج الأجزاء المركبة مكونة مادة واحدة: ميثيولوجيّة ومواضيع حكائيّة، وعناصر الملحمة البطولية الّتي تكتسب صبغة واحدة عامة لا تتسم بها سوى السيرة»[1].

وبالتالي فالسيرة الشعبيّة أو القصص الشعبي يندرج ضمن إطار السيرة عموماً، حيث «ينمو ويعيش بدافع اللاشعور الجمعي، ويرتبط بتواريخ ووقائع وأحداث عن شخص أو قبيلة تغلب عليها المبالغات والخوارق الّتي تضفيها عليها المخيّلة الشعبية مما يدرجها في عوالم الخرافات والأساطير... ويرى بعض الدارسين أن هذه السير الشعبيّة بقصصها وحكاياتها هي في معظمها ردود على مشكلات نفسيّة واجتماعيّة متقاربة المضمون والهدف، تؤدي وظائف اجتماعية وتربوية تتوجّه إلى أكثر من قطاع في الحياة العامة وهي منغرسة في اللاوعي الجماعي نظرا للتفسيرات والتبريرات الّتي تقدّمها لسامعها. ليس ذلك فقط، بل تؤدّي أدواراً وطنيّة سياسيّة نضاليّة عندما تكون ملجأ لشعب أو أمة في مراحل الضعف والركود أو الوقوع تحت نير احتلال خارجي»[2].

ويخلص عبد الله إبراهيم بعد وقوفه على أبرز السير العربيّة، إلى أنّ هذا الفنّ «يصف، بأساليب مباشرة أو غير مباشرة، رحلة التكوّن الفكريّ والعقائديّ لصاحب السيرة، الأمر الّذي يجعل شخصيته هي المركز الّذي يضفي أهمية على ما حوله، وكل شيء لا يكتسب أهمية إلّا عبر منظوره الذاتي لما

[1]- نعمة الله إبراهيم: السير الشعبية العربية، شركة المطبوعات، بيروت-لبنان، ط2، 2001م، ص7.

[2]- إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم، ص ص83-84.

يحيط به، ولهذا فإنّ رؤيته تكتسب أهميتها الخاصة، في تحديد مسيرة التطوّر الفكريّ له. أمّا العناية بالجوانب الشخصيّة، وجدانيًّا وعاطفيًّا، فلم يلتفت إليها كتّاب السير الذاتية، إلّا ما له علاقة مباشرة بالتكوّن الثقافي، الأمر الّذي يقرّر أن البواعث الكامنة وراء كتابة السير، هي الرغبة المتأخّرة في تقديم سيرة اعتبارية، لا شخصية دقيقة، تعنى بوصف رحلة البحث عن الحقيقة في بنية ثقافيّة يزداد فيها الصراع بين الخيارات العقائديّة والفكريّة»[1].

أمّا الخصائص النوعيّة للسيرة الشعبيّة، فيعتقد عبد الله إبراهيم أنّها على «صلة وثيقة بالخواص الفريدة لشخصياتها، الّتي دخلت الرواية الشعبيّة من مصادر مختلفة: الشخصيّات التاريخيّة الّتي كانت موجودة بالفعل مثل السلطان الظاهر بيبرس، وهولاكو (قلاوون في سيرة الظاهر بيبرس)، ملك الحبشة سيف ارعد، الأمير الجاهلي عمرو بن معدي يكرب، وأبطال الأساطير العربيّة شبه الخرافيين أمثال عنترة، عروة بن الفارض، زيد الخيل. والجن، "الكفار"، والمؤمنين بالإسلام، الأولياء، النبي "خضر" عليه السلام، الّذي يكاد يؤدي في الروايات الشعبيّة كافة دور الساحر المساعد»[2].

بالإضافة إلى ذلك، خلص عبد الله إبراهيم من خلال قراءته الثقافيّة إلى التأكيد على الخصائص الشفاهيّة للسير الشعبية؛ ذلك أنّها تنتمي إلى «مرويّات العامة، وهذا الانتماء هو الّذي جعلها تتشكّل في منأى عن الثقافة المتعالية الّتي كانت تُعنى، إجمالاً، بأخبار الخاصة، الأمر الّذي أفضى إلى عدم العناية بهذه المرويّات، تدويناً ووصفاً»[3]، ومن هنا فالأدب الشعبي هو «الأسبق إبداعاً ووجوداً بخاصية التأليف الجمعي. وهي سمة الفنون البدائيّة، فهو الأسبق إلى فكرة تراسل الفنون الّتي يلجأ إليها الأدب الرسميّ اليوم، بحثاً عن التطوّر في بنيات النصوص، وكذلك في تطوير مهارات السرد واختلاق الشخصيّات كنماذج راسخة في أذهان المتلقين»[4].

---

[1]- عبد الله إبراهيم: السرديّة العربية، ص154.

[2]- نعمة الله إبراهيم: السير الشعبية العربية، ص ص7-8.

[3]- المصدر السابق، ص154.

[4]- سلام محمد: السيرة الشعبية -مقاربة في المصطلح، والبنية واللغة، متاح على الشبكة: ayyamsyria.net، بتاريخ: [2020/09/01].

وبعد عرضه لجملة من الآراء الّتي تهدف إلى البحث في أصول المرويّات السيرة، يخلص عبد الله إبراهيم إلى أنّ تلك المرويّات غامضة الأصول، بالنظر إلى «صورها الشفاهيّة كانت تتغيّر، تبعاً لتغيّر عصور رواتها. ومن المؤكّد أنّ التداول الشفاهي كان يحذف منها ويضيف إليها كثيراً من الوقائع، وتلك صفة ترافق المرويّات الشفاهيّة عامة»[1].

وفي هذا السياق، يحاول عبد الله إبراهيم ربط السيرة الشعبية بمرجعيّاتها المعرفيّة، إذ يؤكّد أنّ السيرة النبوية من أهم الموجّهات الفاعلة في تشكيل بنيتها، إذ يقول: «وجاء المتن الرئيس للسيرة الّذي يصوّر غزوات الرسول، بشكل وحدات شبه قصصيّة، كما أنّ هيكل السيرة بأجمعه، يمثّل وصفاً شاملاً ومفصّلاً لشخصية ذات أهميّة اعتباريّة في التاريخ، ابتداء من ظهورها، وانتهاء بوفاتها، مروراً بأهم الأفعال الّتي قامت بها طوال حياتها، الأمر الّذي، يؤكّد أنّ بنية السيرة النبوية كانت الموجّه الأوّل لصياغة البنى السرديّة للسيرة الشعبيّة فيما بعد»[2].

وإذا تعّلق الأمر بالبنية السرديّة للسيرة الشعبيّة فإنّ عبد الله إبراهيم يؤكّد أنّها «تتكوّن من سلسلة طويلة من الوحدات الحكائية المتعاقبة. الّتي تمثّل أفعال البطل، وهي تنتظم في نمطين: وحدات حكائيّة بسيطة التركيب، تخضع لبناء متتابع في تشكيل مكوّناتها، ووحدات حكائيّة مركّبة، تكون الوحدة الحكائيّة فيها إطاراً لعدد من الوحدات الحكائيّة الصغيرة، وتتّسم الوحدات المركّبة بتداخل مكوّناتها، وتعقّد أحداثها، مما جعلها تتّصف بأنّها ذات بناء متداخل»[3].

ومن التقاليد الراسخة في فنّ السير الشعبية خاصية الإنشاد «وفيها يقوم المنشد بقراءة جزء من أجزاء السيرة في مكان ما، وقد ترافق القراءة الموقّعة مقاطع موسيقيّة على بعض الآلات الربابة والجوزة. وكانت هذه التقاليد معروفة على نطاق واسع إلى منتصف القرن العشرين في كثير من المدن العربيّة، ويحثّ فيها المنشد–الذي يعدّ هنا راويا– مستمعيه للمشاركة الوجدانيّة في الأحداث الّتي ينشدها–ولا

[1]– عبد الله إبراهيم: السرديّة العربية، ص158.
[2]– نفسه، ص147.
[3]– نفسه، ص247.

يلتزم حرفيًّا بالمرويّات المدوّنة خطّيا لديه، إنّما يتصرّف بما يروي تبعاً لحالة الانفعال الّتي يثيرها في المتلقين. ويستعين أحيانا، -لتعميق الإحساس بصدق الواقعة- ببعض قطع السلاح كالسيف، فيومئ به، طاعنا مساعديه الّذين يقومون برفقته في بعض المقاطع بتحويل الرواية إلى مقاطع لتمثيل الأحداث»[1]، ونظراً لطول المتن السيري «كان الإنشاد يستمر عدّة أشهر، يستأنف فيه المنشد، كلّ مساء، الإنشاد من حيث انتهى في الليلة الماضية. وكان المنشدون يتخصّصون برواية سيرة معينة، وينسبون إليها كـ "العناترة" و"الهلالية"، و"الظاهرية"، و"البوزيدية". وكانت صناعة الإنشاد مزدهرة في كثير من البلاد العربية، وفي القاهرة، على سبيل المثال، كان لها "نقابة لها شيخ يرأسها، يشرف على مصالحها، ومصالح أفرادها، ويشجّع على رواجها"، وكانت مهنة الإنشاد وراثيّة، تعتمد على المشافهة»[2]، فلا شكّ أن هذه المهنة أسهمت بدورها في تكريس الشفاهيّة في الثقافة العربيّة القديمة، لأنّها غذّت -باعتبارها ممارسة لفظيّة- مركزيّة الصوت.

3-3- المقامة:

يخصّص عبد الله إبراهيم الفصل من كتابه (السرديّة العربيّة) للحديث عن المقامة الّتي تعدّ جنساً نثرياً لا يختلف اثنان في أصالته، فهو عربي الانتماء، مكتمل من حيث البناء الفني، نهل الكثير من خصائصه النوعيّة من طبيعة الصراعات السائدة في العصر العباسي، فكانت مضامينه ضاجّة بالقيم الإنسانيّة والطرائف، والمغامرات المسلّية، وكذا المسائل الدينيّة، فهي -والحال هذه- تكتنز ألواناً من النقد اللاذع في إطار من الصنعة الأدبيّة الأخّاذة.

مما لا جدال فيه أن نشأة المقامات الأدبيّة كانت مشرقيّة، أما الخلاف الحاصل بين الدارسين فيتعلّق برائد هذا الفن القصصي، و«مهما يكن من شأن الاختلاف حول منشئ المقامات فإنّه يدور حول ثلاثة أسماء كبيرة في تاريخ تراثنا الأدبي والفكري، عاش أصحابها بين القرنين الثالث والرابع وهم:

[1]- السردية العربية، م.س، ص158.

[2]- نفسه، نفسها.

بديع الزمان، وابن دريد، وابن فارس»[1]، فالمقامة إذا، من بين الأجناس الأدبية النثرية الرائجة في الأدب العربي القديم، وهي إلى ذلك «الجنس الأدبي الّذي رسخ حضوره كجنس أدبي راح يتطاول على الشعر، ويثبت أدبيته إلى جانبه مع اختلافه من حيث الشكل والمضمون كلية على الشعر»[2]، وعليه فالمقامة «تمثّل الجنس الأدبي "النثري" المعادل في تاريخ الأدب العربي، لجنس الشعر..ذلك أنّنا لا نجد أجناساً أدبية نثرية في تاريخ الأدب العربي القديم لها تقاليدها وأصولها الفنية مثلما كانت عليه وحظيت به "المقامة"»[3].

وفي ضوء هذا الأفق، يؤكّد عبد الفتاح كيليطو أنّه لا معادل يذكر للمقامة في الثقافات الأخرى، وبالتالي فهي- بشكل مبدئي- «"عربيّة" خالصة. لكنّ أسباب ظهورها ليست واضحة، فلا يتّضح لنا جيّدا إلى أيّ حاجة ثقافية قد استجابت. فطوال القرون الأربعة للهجرة، رأت النور كثير من الأنواع لتلبي هذا الطلب العام أو ذلك، لا أحد يجهل الضرورات السياسيّة-الدينيّة الّتي كانت في الأساس من أدب الحديث النبوي. وبالمقارنة، تبدو المقامة زهرة برية لا يدرى كيف تفتّحت»[4]. ومن هنا فالمقامة تغذّت من معطيات السياق الثقافي الحاضن، الّذي ضخّها بالموضوعات والمفارقات، فعبرت عن ذلك الجدل الحاصل، فلم يثبت تاريخيًّا أن بديع الزمان الهمذاني أو غيره اتّكأوا على كتابات قصصيّة سابقة، فتأثّروا بمضامينها.

واللافت للانتباه أنّ المقامة في شكلها النهائي الّذي ارتضاه بديع الزمان الهمذاني لم يطرأ عليها أي تغيير يذكر إلى يومنا هذا، فكانت أنموذجاً يحتذى، و«قد حاول تالوه أن يلحقوا به فما استطاعوا، لأنّه كان يتحدّث عن مشاعر صادقة تموج في نفسه، وكان يرصد أبعاداً نائية يحاول تقريبها لمن لا يراها في مجتمعه الجائش المضطرب، وقد خفي ذلك عن مقلديه فظنوا مقامات الهمذاني تمريناً مدرسيًّا على الأسجاع والتوريات وشتى ضروب المحسنات دون أن تهدف إلى غاية نفسيّة، أو مغزى

[1]- حسن عبّاس: نشأة المقامة في الأدب العربي، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت، ص25.

[2]- عبد السلام صحراوي: الأدب العربي ونظرية الأجناس الأدبية، ص ص541-542.

[3]- نفسه، ص542.

[4]- عبد الفتّاح كيليطو: المقامات، ص5.

اجتماعي، وفيهم من اتّخذها مجالاً للحيل البهلوانيّة حين كان يجعل كل كلمة من كلمات المقامة مهملة غير منقوطة، أو منقوطة غير مهملة، وياله من عبث ضائع لا يثمر غير الخواء الجديب، وفيهم من اتّخذ المقامة معجماً لغويًّا فكان قصارى جهده أن يصطاد من القواميس كل حوشي ليكون أعلم من رؤية بن العجاج، وأوعى من صاحب العين ومؤلف اللسان!، ثم جاءت الطامة أخيراً حين تحوّلت إلى ألغاز علميّة تتحدّث عن بعض مسائل النحو والصرف في نهج لا يفهمه غير المتخصّص حتى إذا قضى وقته الأطول في اكتناه هذه الأحاجي وجد النتيجة لا تستحق ما بذل من جهد...»[1].

ونظراً لهذه الاعتبارات الآنفة الذكر، «كانت المقامات تقرأ بصورة متباينة متعارضة، وذلك طبقاً لمقتضيات أفق الانتظار العام والشروط التاريخيّة المحيطة بحدث القراءة. فمرّة تقرأ المقامات بوصفها نصًّا أدبيًّا رفيعاً، يتنافس المتنافسون في محاكاته والنسج على منواله وشرحه وتحقيقه وطبعه ونشره. ومرة ثانية تقرأ في ضوء مقولات "الأدب العصري" المنحدرة من المقولة الشهيرة الّتي تنصّ على أنّ "الأدب مرآة العصر والمجتمع"، فترمى بكلّ عيب ونقيصة، لتهوي، بعد ذلك، إلى مستوى الكتابة البهلوانيّة المتكلّفة المتصنّعة الّتي احتشدت فيها مجاميع من الأساليب العنيفة والألفاظ الجوفاء الحوشية والألاعيب البلاغيّة. والسبب وراء ذلك أنّها، من هذا المنظور، كتابة كثيفة لا تعبّر عن روح مبدعها، ولا تمثّل بشفافيّة روح عصره وطبيعة مجتمعه. ومرة ثالثة تقرأ المقامات بوصفها النصّ العربي الواقعي الأصيل الّذي يشهد على أصالة الأدب العربي وسبقه إلى كتابة القصّة والمسرحيّة والمقالة الصحفيّة»[2].

بالإضافة إلى ذلك، فالمقامة العربيّة هي «الجنس الأدبي النثري الوحيد الّذي حافظ على تقاليده الأدبية والفنّية على مدى قريب من عشرة قرون من الزمن، كما حافظ على أدبيته وقيمته الفنية منذ "بديع الزمان الهمذاني" إلى المويلحي، وصولا إلى "حافظ إبراهيم" وحتى "محمد البشير

[1]- محمد رجب البيومي: من رائد المقامة الأدبية؟؟، مجلة جذور، النادي الأدبي الثقافي، جدّة-المملكة العربيّة السعودية، ج23، مج10، مارس2006م، ص88.

[2]- نادر كاظم: المقامات والتلقي -بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2003م، ص12.

الإبراهيمي"»[1]، لكن محمد رجب البيومي يعتقد أن الّذي رفعها إلى مقام عليٍّ هو محمد المويلحي، الّذي جاء «فوثب بها إلى ما يقرب من فن البديع، ثم امتد بها امتداداً مشرفاً، حيث جعلها الفجر الصادق للرواية الفنية المعاصرة وهذا ما حفظ مكانه الأدبي في صحف التاريخ»[2].

ومع ذلك «لم يستطع هذا الجنس الأدبي النثري أن يقلّل من شأن الشعر، ولا أن يزحزحه عن عرشه. فقد ظلّ الشعر يحتلّ الصدارة وله السيادة بين الأجناس الأدبيّة في التراث الأدبيّ العربيّ، حتى أنّنا في بعض الأحيان نلجأ إلى الاعتقاد بأنّ الأمة العربيّة كانت في عصورها الأولى، وإلى فترة طويلة من تاريخها، أمة متعصّبة للشعر على حساب الأجناس الأدبيّة الأخرى»[3].

قد يكون لائقاً، بعد هذا الشطط أن نشير إلى بعض النتائج الّتي توصّل إليها عبد الله إبراهيم وهو يحلّل البنية السرديّة للمقامة العربيّة، ويربطها في كل حين بأواصرها المعرفيّة الّتي أسهمت في تكوينها، حيث يؤكّد أنّ المقامة ظهرت في مناخ قصصيّ بوصفها «نوعاً سرديًّا جديداً، ذوّبت فيها كثيراً من كشوفات العصر في مجال السرد، وفي مقدّمة ذلك، اعتمادها على الراوية الجوال الّذي يلازم بطلاً ورحالةً، وبوساطة المناقلة الشفاهيّة بينهما، للوقائع الّتي عاشاها، يتكوّن متن المقامة، الّذي من ميزاته الأساسيّة أنّه يتضمّن حكاية محبوكة حبكاً فنيًّا متماسكاً»[4].

أما فيما يخصّ البنية السرديّة للمقامة، فيعتقد عبد الله إبراهيم أنّها «تخضع لنسق التتابع، وتعدّ لحظة التعرّف مظهراً مهيمناً من مظاهرها الفنيّة، ويؤثر هذا المظهر في بنية الحكاية تأثيراً مباشراً، فإذا جاءت لحظة التعرّف، إثر انتهاء البطل من مهمته، تكون بنية الحكاية منسّقة ومتماسكة، وتنتهي بنهاية يفترق فيها الراوي عن البطل، أمّا إذا جاءت لحظة التعرّف، قبل شروع البطل بمهمته، فإنّ

[1] -عبد السلام صحراوي: الأدب ونظرية الأجناس الأدبية، ص542.

[2] - محمد رجب البيومي: من رائد المقامة الأدبية؟؟، ص88.

[3] - الأدب ونظرية الأجناس الأدبية، م.س، ص543.

[4] - عبد الله إبراهيم: السرديّة العربية، ص204.

ملامح الحكاية تتغيّر، وتفقد تماسكها، ويتحوّل فعل البطل إلى مشهد جامد، لا حركة فيه، سوى وصف مجرّد لخطبة أو موعظة يقوم بها البطل»[1].

وعلى نحو تركيبي، يكشف عبد الله إبراهيم بعد نظرته الشاملة إلى البنية السرديّة لمرويّات السرد العربي القديم، أنّ هذا الأخير «ينتظم في نسقي التتابع والتداخل، وذلك يعود إلى خواص النوع من جهة، وإلى علاقة الراوي ببناء الأحداث من جهة أخرى »[2]، ففي هذه القراءة يركز عبد الله إبراهيم إلى مفهوم البنية السردية، ويعتبرها مدخلا مهما لتحليلاته فهي في تصوّره «خلاصة لتضافر ثلاثة مكوّنات هي: الراوي والمروي والمروي له»[3].

أما الراوي فإنّه «ذلك الشخص الّذي يروي الحكاية، أو يخبر عنها. ولا يشترط فيه أن يكون اسماً متعيّناً، فقد يكتفي بأن يتقنّع بصوت، أو يستعين بضمير ما، يصوغ بوساطته المروي، ولهذا المكوّن أهمية استثنائيّة، لأنّه هو الّذي يكوّن المروي، بما فيه من أحداث ووقائع وأفعال. أما المرويّ، فنقصد به الحكاية المتخيّلة، وهو كل ما يصدر عن الراوي، لتشكيل مجموعة من الأحداث تقترن بأشخاص، ويؤطّرها فضاء من الزمان والمكان، وتعدّ الحكاية جوهر المروي، والمركز الحيوي الّذي تتفاعل حوله العناصر المكوّنة له، بوصفها مكوّنات خاصة به، أما المروي له، فهو الّذي يتلقى ما يرسله الراوي، وقد يكون، اسماً متعيّناً أو ضميراً لا هوية محدّدة له. وتتحدّد وظيفة المروي له في البنية السرديّة، ويرجّح المقاصد الّتي تنطوي عليها»[4].

وبالاستناد إلى مضامين التعبير السرديّ الّذي يقوم على الإرسال والتلقي، الّذي يتمّ بين الراوي/المرسل، والمروي له/المتلقي، توصّل عبد الله إبراهيم إلى أن العلاقة بينهما هي «علاقة تراسليّة، فالسّرد العربي القديم بوصفه سردا شفاهيا لا يمكن أن يترتّب نظامه الداخلي إلّا على أساس تلك العلاقة، ولعلّ أشهر الأمثلة على ذلك العلاقة السرديّة بين "شهرزاد" و"شهريار" في "ألف ليلة وليلة"

[1]- السرديّة العربية، م.س، ص247.

[2]- نفسه، نفسها.

[3]- عبد الله إبراهيم: النثر العربي القديم، ص ص6-7.

[4]- نفسه، ص7.

وهي كما يتّضح علاقة يتشكّل مضمونها على نسق التراسل، فـ"شهرزاد" تروي لكي تحيا، "وشهريار" يصغي لكي يتمتع، فالإرسال السرديّ ينتظم في سياق تأجيل الموت، فيما ينتظم التلقي في سياق الاستغراق في المتعة»[1].

ويخلص التحليل الّذي خصّصه عبد الله إبراهيم لمعاينة وتوصيف العلاقة بين الراوي والمروي له إلى أنّ «المروي لا يرتبط بالراوي إلّا على سبيل الإرسال، ولا يرتبط بالمرويّ له إلّا على سبيل التلقي، فالمروي الّذي هو مادة ذلك الإرسال، لا ينتسب إبداعيًّا إلى أيّ من مكوني البنية السرديّة الآخرين، وإن كنا لا نعدم وجود استثناء وقفنا عليه في دراسة تلك المكوّنات في الحكاية الخرافيّة والسيرة الشعبيّة والمقامة، إذ يقوم البطل بالرواية، أو يتحوّل إلى مرويّ له»[2].

هكذا استطاع عبد الله عبد الله إبراهيم أن يتلمّس تأثيرات الفضاء الشفاهيّ على البنية السرديّة، مما «جعل الانفصال بين الراوي ومرويّاته أمراً ظاهراً بيّناً»[3]، فالراوي في الخرافة، والسيرة الشعبيّة، وكذا المقامة حسب ما يذهب إليه عبد الله إبراهيم «يتطلّع من علٍ إلى مجموعة من الأخبار والوقائع الغريبة عنه، ويعمل على تنسيق أجزائها، وتنظيم مادتها، وترتيب فقراتها، وبذلك، فهو ينهض بمهمة تشكيل بنية تلك المرويّات»[4]، وقد تبين له من خلال هذا التحليل أن الراوي في المرويّات السرديّة العربيّة القديمة «انحدر من الموروث الإخباري، وعمل بتوجيه من ذلك الموروث، بإشكالياته الشفاهيّة والدينيّة الّتي كانت موجّها مؤثّرا في تشكّل تلك المرويّات وأبنيتها»[5]؛ وإذا كانت الحكايات الخرافيّة قد استندت إلى «الأخبار القديمة الّتي تتّصل بمرحلة متقدمة من مراحل تشكيل الوعي الإنساني، فإنّ

[1]- عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، ص19.
[2]- عبد الله إبراهيم: السرديّة العربية، ص247.
[3]- نفسه، ص244.
[4]- نفسه، ص245.
[5]- نفسه، نفسها.

السيرة تكوّنت في أوّل أمرها بتوجيه من سيرة الرسول (ص) الّتي تبلورت ودوّنت إبّان القرنين الهجريين الأوّل والثاني. أما المقامة فإنّها استلهمت أخبار الشطار والعيارين والظرفاء»[1].

وعلى هذا الأساس، يطمئن عبد الله إبراهيم إلى اليقين بأنّه «لا توجد علاقة انتساب بين القاصّ والراوي والمؤلف وبين ما يقصّ ويروي ويؤلّف إلّا على سبيل تتبع أمر الخبر أو حمله أو جمعه. وفي كلّ ذلك كان الراوي، شأنه شأن القاصّ والمؤلف، يتكفّل بأداء مهمة إخباريّة محدّدة، وليس له أن يبتدع شيئاً جديداً، وإلّا اتّهم بالابتداع الّذي لا ينهض على أصل»[2].

وعلى سبيل الإجمال، يخلص البحث من خلال هذه الوقفة إلى أن رؤية عبد الله إبراهيم للموروث السرديّ من خلال كتاب (السرديّة العربيّة) اتجهت إلى محاولة تأصيله، عبر ربطه بالأسس النظريّة، والسياقات الثقافيّة الّتي أسهمت في ظهوره على النحو الّذي عرفناه، وعلى رأسها تلك الأصول الدينية الّتي تتعلّق بالشفاهيّة، ونظام الإسناد الّذي ينحدر إلى الحديث النبوي الشريف، وبعد معاينته لبنية كل نوع من الأنواع السرديّة، وجد أنّها مختلفة من حيث البناء الفني الّذي يعدّه مدخلاً مهماً لتحديد هوية كلّ نوع على حده.

[1]- عبد الله إبراهيم: النثر العربي القديم، ص6.

[2]- عبد الله إبراهيم: السرديّة العربية، ص244.

الفصل الثالث :

جدليّة الأنا والآخر في كتابات الرحّالة المسلمين

1- في مفهوم الرحلة.

2- ملامح الخطاب الرحليّ الإسلاميّ.

3- تمثّلات الآخر في نصوص الرحالة المسلمين:

3-1- ابن جبير..رحّالة بتطلّعات فاتح.

3-2- ابن بطوطة..شيخ الرّحّالين.

3-3- ابن فضلان..المرشد الدينيّ.

في كتابه (عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين) يستأنف عبد الله إبراهيم كشف بعض المحجوب من كثير ما تخفيه مصادر التراث السرديّ في مستودعها، محاولاً لملمة شتات تلك المواد المتناثرة في كتابات الجغرافيين والرحّالة المسلمين عن الأقاليم الّتي زاروها، أو وصلتهم أخبارها في حقبة القرون الوسطى، وذلك عبر تبويبها، وتحليل عناصرها، وتشخيص ظواهرها، في إطار نظرة استقرائيّة تمثّل جزء لا يتجزّأ من رؤيته النقديّة، مشيراً إلى أنّ نظرة المسلمين إلى الآخر إنّما تقوم على دعائم دينيّة محضة، يمثّل النصّ القرآني فيها مصدراً للرؤية، ومنبعاً للقيم المعياريّة.

1- في مفهوم الرحلة:

منذ التاريخ السحيق لم تتوقف رحلات البشر، ولعلّ أوّل رحلة قام بها الإنسان هي رحلة نزول سيّدنا آدم وزوجته من فراديس الجنة إلى سطح الأرض، فالإنسان مجبول على الترحال مذْ وجد على سطح البسيطة؛ فالروح الاستكشافيّة تزكي ولعه بالسفر، وتتمادى في فكّ شفرات هذا الكون الفسيح، وأسئلته المحيّرة رغم ما يلاقيه من نصب، فالرحلة بدأت مع الإنسان القديم الّذي قادته هواجسه سعياً على الأقدام إلى عوالم مجهولة لم تطأها قدمه قطّ، بدافع حاجاته المتنامية، فتاريخ الإنسان إنّما هو «تاريخ لمحاولاته التعرّف ثم السيطرة على العالم الخارجي من حوله، وقد ناضل أوّلا القوى الحيوانية الّتي تحول بينه وبين هذه السيطرة، ثم أخذ يناضل القوى الإنسانية، فتكوّنت القبيلة ثم تكوّنت الأمة، واندفعت من إقليمها إلى الأقاليم المجاورة تكتشف آفاقاً جديدة»[1].

فالرغبة في الارتحال كثيراً ما تقترن بحاجات معرفيّة؛ ذلك أنّ «الّذي يسافر إلى الأماكن البعيدة يريد أن يعرف..يريد أن يفهم..يريد أن يرى الجانب الآخر من الجبل أو النهر أو البحر..والجانب الآخر من الإنسان ومن تجاربه من أجل الحياة والتقدّم»[2]، ولذلك فالرحلة هي «مزيج من الرغبة والرهبة..من الشجاعة والخوف..ولكن الإنسان يفضل دائماً أن يعرف المجهول مهما كان الثمن..وكثيرا ما دفع المسافرون أرواحهم من أجل أن يعرفوا..وماتوا وهم يعرفون أكثر..ولا شكّ أن

[1]- شوقي ضيف: الرحلات، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط4، 1956م، ص7.

[2]- أنيس منصور: أعجب الرحلات في التاريخ، سلسلة جدران المعرفة، مصر، ج1، ط13، 2006م، ص3.

تعاستهم الوحيدة هي أنّ الموت حرمهم من أن يقولوا ما الّذي رأوه..»[1]. فها هو أبو القاسم سعد الله يصف الرحلة بالمتنفس الجديد الّذي يجدّد كلّ معاني الحياة في قوله: «والسفر بالنسبة لي كالماء والهواء. ولو انقضت عليّ سنة دون أن أتنفس هواء بلد آخر لأحسست بالاختناق حتى في وطني، لا لأنّه يفتقد نقاوة الهواء وعذوبة الماء، ولكن لأنّ تغيير الهواء في حدّ ذاته يصقل الذاكرة ويجدّد العاطفة ويبعث على الفضول الّذي هو أساس المعرفة...»[2].

لا شكّ أن شغف تلوين العتمة يراود كلّ مرتحل في الفضاءات الرحبة؛ ذلك أنّ الرّحلات توسّع الآفاق، وتهذّب الأذواق، إنّها مجال لممارسة إرادة إنسانيّة حرة عبر مشاهدات حيّة، ومعاينة مباشرة لأحوال البشر في مختلف الأصقاع، إذ «تشكّل أكثر المدارس تثقيفاً للإنسان. فالاختلاط والحياة مع الشعوب المختلفة، إضافة إلى الاجتهاد في دراسة أخلاقهم وطباعهم، والتحقيق في دياناتهم ونظم حكمهم، غالباً ما تضع أمام الفرد مجالاً طيّباً للمقارنة، كما تساعده -ولا شكّ- على تقييم نظم وتقاليد بلده وموطنه. ولكون الفرد يتشكّل عامة في إطار معيّن من التقاليد والعادات الّتي ينشأ عليها ويألفها فإنّ حكمه على الشيء المخالف لها يأتي عادة محمّلاً بقدر كبير من التعسّف والتحيّز»[3]، وبالتالي فالتقاطبات المكانيّة الجديدة كثيراً ما تصاحبها اختراقات لغويّة أيضا، وأمام هذا المعطى تتشكّل تصوّرات انفعالية متعصّبة، في جوفها رؤى نقدية تهكميّة في الكثير من الأحيان، تتحفّظ على سلوكات الآخر، ولا تقرّ بسويّتها.

وفي غضون ذلك، يميّز حسين محمد فهيم بين ضربين من الرحلة، أولاهما يتعلّق بـ"الرحلة الواقعيّة"، حيث «يقوم الرحالة بها فعلاً على أرض الواقع، متنقّلا بجسده من مكان لآخر، معايناً وواصفاً للمشاهد والمحسوس، يمكن للرحلة أن تكون خيالية أيضا. ففي الرحلة الخيالية يطلق الكاتب عنان تفكيره لينقله بعيداً عن واقعه وعالمه إلى أماكن أخرى، وأزمنة متباعدة. ومع أنّ رحلات الواقع

[1]- أعجب الرحلات في التاريخ، م.س، ص4.

[2]- أبو القاسم سعد الله: تجارب في الأدب والرحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، د.ت، ص205.

[3]- حسين محمد فهيم: أدب الرحلات، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، يونيو1989م، ص17.

تشكّل في حقيقة الأمر أساس أدب الرحلات، وهي الّتي يتناولها عادة الباحثون بالقراءة والتحقيق والتحليل، إلّا أنّنا نرى إمكانية توسيع مجال أدب الرحلات ليتضمّن كلّ ما يكتبه الرحّالة، سواء من سار منهم في البقاع أو من تجوّل مع الأفكار، وأخذ الخيال منه كلّ مأخذ»[1].

ليس هذا فقط، فأدب الرحلات يمكن أن يكون توليفة استثنائيّة يمتزج فيها الواقع بالخيال؛ فالرحّالة يمكن أن يرتحل بقلمه، فكره، وجسده في آن، عبر الاستعانة بخيالات مجنّحة، تسافر إلى عوالم ميتافيزيقيّة خرافيّة أو أسطوريّة لا تخطر على بال، من قبيل: عالم الجنّ، الكواكب والمجرات، المدن المسحورة، محاورة الغيبيات...الخ، و«في كل هذه العوالم يكتب الرحّالة بمخيلة القصّاص الّذي يسند الواقع بالخيال والحقيقة بالأسطورة»[2].

وبرؤية أقرب ما تكون إلى الفلسفة، تقترب الخامسة علاوي من فكرة الرحلة مؤكّدة أنّ المكان أساسيٌّ فيما تفضّل أن تسميه "الرحلة الحقيقية"، فالرحلة في تصوّرها «نقلة، في الزمان إذا كانت بالفكر أو الخيال، ولكن الرحلة الحقيقيّة رحلة في المكان، وسرعان ما تصبح بالضرورة رحلة في المكان والزمان معا لأنّ المكان الإنساني يحمل معه بالضرورة زماناً خاصاً، فلكلّ مكان زمان، وتتأكّد هذه المقولة إذا تنبهنا إلى أنّ المقصود بالمكان، وفي معظم أنواع الرحلات، هو مكان المجتمع الآخر أو الثقافة الأخرى، والمجتمع والثقافة كائنات زمانية بالضرورة وفهم الحاضر فيها يتطلّب بالضرورة معرفة الماضي بل وتشوُّفاتها نحو المستقبل أحيانا...»[3]. تلكم هي فلسفة الرحلة الّتي تجعلها خيطاً ناظماً لعبق الماضي، ووهج الحاضر، واستشرافات المستقبل.

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أنّ: «الرحلة الخياليّة عند الأدباء والفلاسفة لا تنبع من فراغ، وإنّما تستند إلى مادة غالبا ما يحصل عليها الأديب، أو الفيلسوف من القراءات المتنوّعة الّتي تعمل

[1]- أدب الرحلات، م.س، ص150.

[2]-شوقي ضيف: الرحلات، ص6.

[3]- الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة-الجزائر، د.ط، 2006/2005م، ص ص 2-3.

على تدعيم خياله وتغذيته بالصور والمقارنات»[1]، وفي النهاية تسهم هذه الإبدالات الّتي تتقاطع على مسرح الذات في سبيل إيجاد تشكيل لغوي فسيفسائيّ، بواطنه مشعّة بالدلالات.

ومن ناحية أخرى، لا يخفى أنّ الرحلات الخياليّة تحتوي على «مادة ذات قيمة إثنوجرافية، خصوصاً إذا كان عمل الدارس لها موجّها نحو إعادة تصوير عناصر ثقافة سالفة، أو جوانب الحياة الاجتماعيّة لأقوام وبلدان لم تعد قائمة الآن»[2]، فالإثنوجرافيا «تركّز عادة على وصف المشاهد والمحسوس لواقع الحياة اليوميّة لمجتمع ما خلال فترة زمنيّة معينة، متضمناً ذلك مجموعة القيم والتقاليد والعادات والآداب والفنون، وكل ما يندرج تحت ذلك الكل المركّب الّذي اصطلح على الإشارة إليه بكلمة (ثقافة)»[3]، وبمعنى آخر فالإيثنوجرافيا «ليست دراسة آنية لثقافة قائمة فحسب، وإنّما يمكن أن تكون أيضا دراسة تركيبية أو تجميعية لأوضاع الحياة، ومظاهر ثقافة مجتمع قام وتبدّل»[4]، حيث يتعلّق موضوعها أساساً بـ«وصف طبائع البلدان، وخصال أهلها وأسلوب حياتهم»[5]، إنّه ببساطة «الوصف الدقيق والمترابط لثقافات المجتمعات الإنسانيّة»[6]. حيث «يسعى الإثنوجرافي إلى إعادة تصوير أوجه الحياة اليوميّة والعناصر الحضاريّة، مادية كانت أم روحيّة. وفي هذه الحالة يتحصّل الإثنوجرافي على مادته من خلال الكتابات، بتنوّعاتها المختلفة، الّتي عادة ما تتضمن وصفاً للمشاهد والحوادث في المكان والزمن المتصلين بالدراسة»[7].

وفي الحقيقة كلّ الرحلات «بدأت ضيّقة، ثم اتّسعت مع مرّ الزمن، فالإنسان ولد راحلاً، وإن أعجزته الرحلة، تخيّل رحلات غير محسوسة في عالم الخيال، ونجد ذلك مبثوثاً في الأساطير الأولى، كما

---

[1]- حسين محمد فهيم: أدب الرحلات، ص153.

[2]- نفسه، ص150.

[3]- نفسه، ص80.

[4]- نفسه، ص ص149-150.

[5]- نفسه، ص44.

[6]- نفسه، نفسها.

[7]- نفسه، ص149.

نجده ماثلاً في الحروب والفتوح القديمة، وما سطّره الملوك الأُوَل في مصر وغير مصر»[1]، وفي هذا المضمار يصنف عبد الرزاق الموافي الرحلات الحقيقيّة إلى ثلاثة أصناف بالنظر إلى استراتيجيّات التأليف، وأساليب الكتابة في قوله: «...فإذا اختفت العناصر الأدبيّة والذاتيّة -أو ندرت- صنّف النصّ على أنّه جغرافيا وصفيّة. وإذا حاول الرحّال أن يوازن بين الموضوع والذات فإنّ عمله يصنّف على أنّه أدب جغرافي. أمّا إذا طغت العناصر الأدبيّة الذاتية فإنّ عمله يصنّف على أنّه "أدب رحلة" يتتبّع خطّ سير الرحلة. وهذه المصطلحات الثلاثة لم يتحدّد مفهومها بشكل قاطع -خاصة الأخيرين-، وكان عدم التحديد في صالح "الجغرافيا الوصفيّة" و"الأدب الجغرافي"، وعلى حساب "أدب الرحلة"»[2].

وبصرف ذلك، ينبغي التنويه إلى قضية ازدواجيّة الزمن في نص الرحلة، فالزمن الأوّل هو «زمن الفعل، أي القيام بالرحلة، ويمتد بامتداد الرحلة بين الانطلاق والوصول أو العودة، والفعل تقوم به ذات تاريخيّة محمّلة بأحاسيس وانفعالات ورؤيات معينة. وخلال الرحلة قد يدوّن الرحالة بعض الأفكار أو الأحداث الّتي صادفها خلال رحلته، دون أن تأخذ هذه التدوينات نسقاً معيّناً. أمّا الزمن الثاني فهو زمن سرد الرحلة وتدوينها، فمن خلال إعادة سرده يدوّن الرحالة أحداثها أو يكلّف كاتباً بتدوينها. وفي زمن السرد يحضر وعي ثانٍ مغاير للوعي الأوّل يتحكّم في مسار الأحداث، وهو وعي تخطيب الرحلة الّذي يساهم في انتقائية الوقائع والأحداث، وشحنها بدلالات قد لا تكون حاضرة في وعي الرحّالة-الفاعل أثناء الرحلة»[3].

خطاب الرحلة إذاً، خطاب ثرٌّ غنيّ مكتنز «يغري بقراءته، يجذب القارئ إليه ليجعله يعيش وقائع الرحلة في تجلياتها المختلفة، فالقارئ للرحلة يصبح جزءاً منها، وحيويتها نابعة من التحقّقات المختلفة الّتي تحظى بها الرحلة مع كلّ قراءة. والقيمة المضافة الّتي يمنحها كل قارئ في سياق

[1]- شوقي ضيف: الرحلات، ص7.

[2]- ناصر عبد الرزاق الموافي: الرحلة في الأدب العربي (حتى نهاية القرن الرابع الهجري)، دار النشر للجامعات المصرية-مكتبة الوفاء، مصر، ط1، 1995م، ص35.

[3]- سعيد جبّار: من السرديّة إلى التخييلية -بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، دار الأمان، الرباط-المغرب، ط1، 2012م ص174.

سوسيوثقافي خاص لهذه الرحلة، ليؤكّد على انفتاح خطابها، وتعدّد دلالاتها الّتي يمكن أن ندرك بعضها من خلال التعالقات بين الخطابات المختلفة الّتي تشكّل خطابها العام»[1]، وبالتالي «تبدو الرحلة صورة متعدّدة الأبعاد وخطاباً هجيناً مركباً، يوحّده صوت السارد-الرحّالة الّذي يضمن الانتقال عبر هذه الخطابات المختلفة دون أن يشعر المتلقي بالملل أو النفور»[2].

وفي ضوء هذا الأفق، يؤكّد سعيد جبار أن السّفر المتواصل، والانشغال بمسح أحداث الرحلة ومشاهدها، منحها تجليّات خطابيّة متميّزة، فكانت «نصًّا مرناً مفتوحاً يستوعب كلّ ما يدور في ذاكرة السارد-الرحّالة وهو يستحضر الأحداث والوقائع، والأماكن والفضاءات الّتي ترسّخت بذاكرته، إلى جانب ما جادت به قريحته أو قريحة من رافقه من إبداعات شعريّة أو نثريّة ترتبط بالشوق والحنين إلى الأحباب ومكاتبتهم، دون أن نغفل خطاب المعرفة الّتي يسعى السارد-الرحّالة تحصيلها وهو ينتقل بين مجالس العلماء والأدباء في كلّ فضاء يحلّ به»[3]، وعليه، فأدب الرحلة «ليس بحثاً في التاريخ ولا وصفاً جغرافيا..كما أنّه ليس قصة قصيرة، أو رواية، أو قصيدة شعر، وإنّما هو هذا وذاك، ومن ثم يكتسب خصائصه المتميّزة وطعمه العذب..وقدرته في الوقت نفسه على تلبية مطالب المؤرّخين والجغرافيين والأدباء الّذين يطمحون لمعاينة الوقائع وسبر غورها العميق»[4]، فأدب الرحلة على هذا الأساس «يشكّل ثروةً معرفيَّةً كبيرةً، ومخزناً للقصص والظواهر والأفكار، فضلاً عن كونه مادة سرديّة مشوّقة تحتوي على الطريف والغريب والمدهش مما التقطته عيون تتجوّل، أنفسٌ تنفعل بما ترى، ووعي يلمُّ بالأشياء ويحلّلها ويراقب الظواهرَ ويتفكَّرُ بها»[5].

وعليه، فالرحلة في ميزان النقد الأدبي تتنزّل بوصفها «نصًّا أدبيًّا يمكن مقاربته بالأدوات الّتي نقارب بها النص الأدبي، وتجلي بعض المكوّنات الجماليّة فيها كخطاب سردي يتكفّل برسم معالم

[1]- من السرديّة إلى التخييلية، م.س، ص174.

[2]- نفسه، نفسها.

[3]- نفسه، ص173.

[4]- عماد الدين خليل: من أدب الرحلات، دار ابن كثير، بيروت-لبنان، د.ط، 2005م، ص6.

[5]- محمد علي باشا: الرحلة الشّامية، دار السويدي، أبو ظبي-الإمارات العربيّة المتحدة، ط1، 2002م، ص9.

فضاءات يتقاطع فيها الواقعي بالتخييلي...»[1]؛ ذلك أنّ «أسئلة النصّ الرحلي حينما يطرحها ناقد أدبي لا يتوخى منها التقييمات ومحاكمة النوايا والتخيّلات، وإنّما يندمج في تحليل البناءات الخطابيّة في امتداداتها الأفقيّة والعموديّة، سواء مع أسئلة المرحلة الثقافيّة والسياسيّة أو الأسئلة الجديدة الّتي تحتوي على نباهة فريدة من مثل أسئلة الغيرية والهوية والمحمولات الثقافيّة والإيديولوجيّة في النصّ الرحلي، ثم بلاغة الوصفي وقدرته على التعجيب والتقييم الضمني والتكييف»[2]، كما أنّ الأجزاء المتخيّلة في خطاب الرحلة تؤدّي «دور شاهد العدل، ومن هنا تتأتّى خطورتها ولاسيما حين تتّسم هذه الرّحلات بالعفويّة، والسّطحيّة، والتحيّز، لأنّها تشكّل عنصرا من عناصر رد الفعل الدفاعي لدى بعض الثقافات بإزاء ثقافات غيرها»[3].

والرحلات من أهم الفنون في الأدب العربي؛ لأنّها «خير رد على التهمة الّتي طالما أتُّهم بها هذا الأدب، ونقصد تهمة قصوره في فن القصة. ومن غير شكّ من يتهمونه هذه التهمة لم يقرأوا ما تقدّمه كتب الرحلات من قصص عن زنوج إفريقيّة وعرائس البحر وحجاج الهند وأكلة لحوم البشر وصناع الصين وسكان نهر الفولجا وعبَدة النار والإنسان البدائي والراقي مما يصوّر الحقيقة حينا، ويرتفع بنا إلى عالم خيالي حينا آخر»[4]، وعليه، فالرحلة نوع سردي عريق، يعبر عن تراث مهم، شهد على ازدهار الحضارة الإسلاميّة، وكذا انحسارها، حيث قدمت نصوص الرّحالة وصفاً شفافاً للعربي المرتحل الّذي يجوب الفيافي، ويقتحم الأهوال، ويصف الممالك والمدن، وعيا منه بأن لذة الحياة في ذلك النَّصَب، فالسفر –والحال هذه– تحوّل إلى سياسة تنفتح على ثقافة الآخر، تجمع بين الاكتشاف، والمتعة، والمغامرة.

[1]– سعيد جبّار: من السرديّة إلى التخييلية، ص ص173-174.

[2]– شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي –التجنّس، آليات الكتابة، خطاب المتخيّل، دار القرويين، الدار البيضاء–المغرب، ط2، 2003م، ص ص7-8.

[3]– بيير جودا: الرحلة إلى الشرق –رحلة الأدباء الفرنسيين إلى البلاد الإسلامية في القرن التاسع عشر، تر. مي عبد الكريم، علي بدر، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق–سوريا، ط1، 2000م ص8.

[4]– شوقي ضيف: الرحلات، ص6.

2- ملامح الخطاب الرحليّ الإسلاميّ:

عرف العرب الرحلة كغيرهم من الأمم في مختلف مراحل تاريخهم، بأشكال مختلفة، فكانت رحلاتهم مستودعاً ضخماً لتجارب، وخبرات، وتراكمات تشكّلت عبر الزمن، اندمج فيها الواقع بالخيال الفني الّذي ازدان بتلوينات جذابة، ورموز موحية، فالرحلة العربيّة تندرج ضمن «دائرة منفتحة على أنواع صغرى وكبرى، هي بناء يتناسل ويتشكّل باستمرار، وتكتسب بعض المميزات الّتي تلتقي مع بعض خصوصيّات الرحلات الإنسانيّة»[1]، فالمسلمون كانوا على «وعي كامل بطبيعة دورهم التاريخي، فقد كان عليهم أن يطوّروا العالم القديم، وأن يعيدوا تنظيم هذه المجتمعات وفق علاقات جديدة حدّد الإسلام أسسها ومبادئها، ليس في داخل شبه الجزيرة فحسب، ولكن خارجها كذلك، وهكذا انطلق يحققها خارج الحدود»[2].

نتيجة لذلك، كانت الرحلات في عهد الرسول صل الله عليه وسلم محدودة؛ لأنّ المسلمين «...كانوا في شغل بالرسالة وإرساء قواعدها وتثبيت أقدامها في الجزيرة العربيّة أوّلا، ومع ذلك فيمكن اعتبار الهجرة الأولى، الّتي قام بها نفر من الصحابة إلى الحبشة، على رأسهم جعفر ابن أبي طالب رضي الله عنه رحلة، وكذلك الهجرة الثانية، وهي الهجرة الكبرى الّتي خرج بها الرسول (ص) ومعه أبو بكر من مكة إلى المدينة حماية للدين الجديد ودعما له، فإنّها تعدّ رحلة أيضا، لكنّ الرحلات بكافة أشكالها تعدّدت على عهد الخلفاء الراشدين»[3].

وفي مرحلة الفتوحات الإسلاميّة «نشطت الرحلة وتوسّعت مجالاتها خاصّة في القرن الرابع الهجري، وبشكل لم يسبق له مثيل فيما قبل، أو فيما بعد القرن الثالث عشر الهجري (التاسع عشر الميلادي)، ولم لا، وكانت قد اتّسعت أرجاء الدولة الإسلاميّة فأصبحت مترامية الأطراف، كما ازدهرت الحضارة العربيّة الإسلاميّة ازدهاراً فاق ما سبقها من حضارات، ذلك بالرغم مما ساد من

[1]- شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، ص7.

[2]- فؤاد قنديل: أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربيّة للكتاب، القاهرة-مصر، ط2، 2002م، ص34.

[3]- نفسه، ص32.

قلاقل سياسيّة، وما بدأ من تدهور في نظام الحكم. لهذا فنحن نرى أنّ ذهنيّة الرحالة المسلمين إبّان هذه الفترة الأولى قد تشكّلت ولو بدرجات متفاوتة في إطار الشعور بالغلبة السياسيّة والحضاريّة»[1]، ففي كنف المركزيّة الإسلاميّة «أتيح للمسلمين في العصور الوسطى أن يحوزوا قصب السّبق في ميدان الرّحلات، والاكتشافات، والدراسات الجغرافيّة. وأفادت أوروبا مما كان عند المسلمين من علم بأجزاء العالم المعروفة في القرون الوسطى»[2].

ومع انحسار الفتوحات الإسلاميّة، وتفكّك أوصال الدولة الإسلاميّة، وتمركز كيان آخر هو "الغرب" بوصفه الوريث الأمثل للحضارة والإنسانيّة، لعبت الرحلة «دوراً رئيساً في محاولات كشف العرب لأوروبا في ثوبها الجديد. وهكذا بدأت فترة أخرى نشطت فيها الرحلة العربيّة نشاطاً كبيراً إلّا أنّ مقصدها كان خارج ديارها وحدود العالم الإسلاميّ. وعلى عكس تجوال الرّحالة القدامى في ربوع الشرق اتّجهت الرحلة العربيّة بدءا من القرن التاسع عشر، وبصفة غالبة، صوب أوروبا»[3].

ومن المؤكد أنّ الرحلة العربيّة في عصر الحضارة الإسلاميّة اختلفت عن الرحلة في عصر الحضارة الغربية، ففي الفترة الأولى «كان الرحّالة العربي أو المسلم ممثلاً لحضارة مزدهرة وغالبة. أمّا في الفترة الثانية فقد أضحى الرحالة جزءاً من حضارة متدنّية ومغلوبة على أمرها. وكان راغباً في نيل المراد من ثقافة "الغير" (الأوروبي بالذات) الأمر الّذي قد يعينه على إزالة الغمّة الّتي تأصّلت بمجتمعه ولزمن مديد»[4].

ومن بين العوامل الّتي أدّت إلى ازدهار الرحلة في عصر الحضارة الإسلاميّة: السعي في طلب العلم، والاحتكاك بالعلماء، فضلاً عن الحجّ، فهذا الأخير «كان، ولا يزال، رحلة يتشوّق إلى أدائها كافة الناس وليس علماؤهم أو فقهاؤهم فقط. ونتيجة ذلك فقد اكتسبت رحلة الحجّ صفة تراثيّة شعبيّة. وتحكي لنا كتب التاريخ ومذكّرات الرحّالة أنفسهم أنّ العديد من الحكام والسلاطين قد أقاموا

[1]- حسين محمد فهيم: أدب الرحلات، ص174.

[2]- زكي محمد حسن: الرحالة المسلمون في العصور الوسطى، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، د.ط، 2012م، ص9.

[3]- أدب الرحلات، م.س، ص175.

[4]- نفسه، نفسها.

على الطريق الكثير من المنشآت لخدمة الحجاج، وعهدوا إلى الجنود تأمين طريق الحجّ وحماية سالكيه»[1]؛ فالحجّ إذا «فريضة على كلّ مسلم، ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، ولا يكتمل إسلام المرء دون الحجّ، وقد أقدم المسلمون على تلبية هذه الدعوة الكريمة بكلّ حماس، ينفقون في سبيلها كلّ مرتخص وغالٍ، وقبل أن يحين موسم الحجّ بشهور تتحرّك القلوب منطلقة إلى البيت الحرام، ثم يركب الحجيج الدروب الطويلة في اتجاه مكة والمدينة»[2].

وإذا كان الحجُّ «باعثاً أساسيًّا للرّحلات المغربيّة إلى المشرق العربي، فإنّه كان أيضاً هدفاً لدى العديد من الرحّالة المشارقة، وقد تضمّنت كتاباتهم أخبار رحلاتهم إلى الديار الحجازيّة، ووصف الأماكن المقدّسة وشعائر الحجّ، علاوة على الناس وحياتهم الاجتماعيّة»[3]؛ ذلك أنّ الحجّ كان من «أغنى الينابيع الّتي زوّدت المسلمين بالمعلومات، إذ صاحب عودة الحجّاج إلى بلادهم سرد كثير من القصص والأخبار الّتي سمعوها في طريقهم، ووصف المشاهدات الّتي رأوها في سبيلهم. ودوّن بعض الحجاج الواسعي الثقافة مشاهداتهم بعد عودتهم، لينتفع بتجاربهم سائر المسلمين، ولتساعدهم على أداء مناسكهم. ومن ثم زخرت كتبهم بأحوال سكان البلاد الإسلاميّة، وطبيعة مزاجهم، وأسس اقتصاديّاتهم، وينابيع ثروتهم ورخائهم»[4].

وبالإضافة إلى الحجّ، «اتّسع نطاق التجارة عند المسلمين اتّساعاً لم يبلغه عند شعب آخر قبل كشف أمريكا، فانتشرت قوافل التجار المسلمين في القسم الأعظم من العالم المعروف في ذلك العهد، وخاضت سفنهم عباب البحار والمحيطات، وازدهرت على أيديهم الطرق التجارية بين بحار الصين وآسيا الوسطى وسواحل بحر البلطيق والأندلس وشواطئ المحيط الأطلسي والبحر الأبيض المتوسط وساحل أفريقيا الشرقي وجزر المحيط الهندي وصحاري السودان»[5].

---

[1]- أدب الرحلات، م.س، ص80.

[2]- فؤاد قنديل: أدب الرحلة في التراث العربي، ص31.

[3]- أدب الرحلات، م.س، ص181.

[4]- أحمد العدوي: ابن بطوطة في العالم الإسلامي، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت، ص8.

[5]- زكي محمد حسن: الرحالة المسلمون في العصور الوسطى، ص10.

ومن المهم أن نلفت إلى أنّ الرحلة العربيّة الإسلاميّة عزّزت بسلاسة طموحات الفتح؛ ذلك أنّ «رجال الرحلة الّذين سافروا وجاسوا في البلاد واجتازوا المسافات هم الذين مهّدوا للتوسّع الإسلاميّ، كي يعرف طريقه في يسر، حتى ليتحدّث عدد من المستشرقين بغير قليل من الدهشة عن تقدّم الفتوحات الإسلاميّة، خلال قرن واحد؛ لتشكّل أكبر إمبراطوريّة عرفها التاريخ، الأمر الّذي يؤكّد الخبرة البريّة والبحريّة والجغرافيّة للعرب وغيرهم من الشعوب المجاورة الّتي أسلمت، وقد كان منهم الأدلة والمرشدون، وعندما بلغت الجيوش العربيّة بلاد السند في أواخر القرن الأوّل الهجري، وجدوا طوائف كثيرة من الهنود تقرأ وتكتب العربيّة، وقد امتد نفوذ العرب حتى الصين»[1].

ومهما يكن الأمر، فإنّه لا مُحاجَّة في أنّ الرحلات هي الّتي «مهّدت مسارح عمليات التوسّع الإسلاميّ، وفي المقابل..فقد أتاحت الفتوحات الإسلاميّة وسائل السفر في إمبراطوريّتهم المترامية الأطراف بأمان وسلام، وقد أقام الولّاة وأهل الخير محطّات على الطرق بعد كل مسافة، كما أقاموا الرباطات والمضايف والحراسات، وكان الرحّالة يتحرّك وهو القادم من تونس مثلاً إلى الشام وإيران وإلى خراسان، كأنّه يجوس خلال وطنه تونس، وقد يلقى الترحيب أكثر مما يلقاه في بلده»[2].

وعليه، فالفتح الإسلاميّ «كان قد بعث الحاجة إلى المعرفة بأمور الأقوام والأقاليم الّتي أضحت جزءاً من العالم الإسلاميّ الّذي امتدت ربوعه رويداً رويداً. فإلى جانب جنود الفتح الإسلاميّ، وما نقلوه من مشاهد وروايات، لعب الرحّالة (سواء كان قصدهم التجارة أو العلم، الطواف والحجّ) دوراً هامًّا في كشف النقاب عن ثقافة "الغير". ونوجز القول عن هذه الحقبة من التاريخ العربيّ الإسلاميّ الّذي نشطت فيه الرحلة لكشف الغير إنّها كانت رحلة برية غالباً، وكانت مقتصرة أساساً على أرجاء العالم الإسلاميّ»[3].

[1]- فؤاد قنديل: أدب الرحلة في التراث العربي، ص34.

[2]- نفسه، ص35.

[3]- حسين محمد فهيم: أدب الرحلات، ص181.

وبعد الفتح الإسلاميّ، تم تفعيل دور الرحلة من جديد؛ ذلك أنّ رغبات التوسّع المتنامية تطلّبت «توالي إرسال الرسل وموظفيْ الإدارة والعلماء والفقهاء ومسؤوليْ الشؤون المالية وعمّال البريد والخراج، لذلك كان لابد من أن يواصل رجال الرحلة مهمتهم التاريخيّة والجغرافيّة المهمة، فعملوا على اكتشاف البلدان الجديدة بمدنها وقراها، وما يتبعها من عمران، وما يقتضي ذلك من معرفة المسالك المفضية إلى المدن والأقاليم، وكانت تلك الرحلات هي أساس علم الجغرافيا العربيّة»[1].

ومن المعلوم أنّ الرحّالة المسلمين «قد ركّزوا أسفارهم داخل نطاق عالم الإسلام واسع الأرجاء، والممتد من المغرب العربي والأندلس إلى أقصى الشرق في الهند وحتى الصين، ولقد كانت الرحلة خارج هذا النطاق محدودة وغير واردة على نطاق واسع في أذهان الأفراد أو الحكّام...»[2]، وليس خافياً «ما حظي به الرحّالة أيضا من كرم وضيافة العلماء والحكام والوافدين إليهم، ولولا ذلك لربما تعذّر على الرحالة ابن بطوطة مثلاً أن يقطع آلاف الأميال متنقّلاً في ربوع البلاد مقيماً سنوات في بعضها أو زائراً للبعض الآخر لمدة قصيرة»[3]، ورغم هذه المكابدة، يواصل الرحالة سفره بكلّ رباطة جأش، غير مكترث بما سيلقاه من متاعب.

3- تمثّلات الآخر في نصوص الرحالة المسلمين:

في كتابه الموسوعي: (عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين)، عمد عبد الله إبراهيم إلى استنطاق ومساءلة النصّ الرحلي الّذي يميّز تلك الحقبة، وذلك من خلال مقاربة تلك الانطباعات، والأحكام المتوارية خلف القرائن اللغوية، والتي تؤطّر نظرة المسلمين إلى غيرهم من الأمم، مشدّداً على أنّ الصور النمطيّة المسيّجة بالأيديولوجيا، والغلوّ، والأحكام المسبقة، قدمت صورة اختزاليّة عن الآخر/المختلف، كانت مجحفة بحقّه.

[1]- فؤاد قنديل: أدب الرحلة في التراث العربي، ص ص34-35

[2]- حسين محمد فهيم: أدب الرحلات، ص180.

[3]- نفسه، نفسها.

على أنّ الهدف الّذي يصبو إليه عبد الله إبراهيم من خلال هذا المؤلف الضخم هو «إظهار الربط المحكم الّذي حرص عليه الجميع بين معطيات الجغرافيّة الطبيعيّة والبشريّة وتاريخ المجتمعات خلال القرون الوسطى. وكان الحرص على كشف أثر البيئة في البشر قد استأثر باهتمام لا غبار عليه...وموضوع الربط بين الخصائص الجغرافية للأقاليم، والطبائع البشريّة يعدّ من أبرز المظاهر المميّزة للكتابات الّتي تركها الجغرافيون والرحّالة. ويحسن أن نترك لهذه النصوص الأصليّة الثمينة أن تكشف عن نفسها مباشرة، مشيرين إلى غزارة المعلومات الإثنوغرافية الّتي تتدفّق من ثناياها، وقد رتبت بحيث يكمّل كلّ نصّ الآخر، ويعزّز الأفكار فيه»[1].

ومن المؤسف حقًّا أنّ الكثير من مخطوطات الرحّالة المدوّنة في عصر الحضارة الإسلاميّة تعرّضت للضياع والاندثار، «...أمّا المدوّنات الّتي عثر عليها فقد حظيت باهتمام المستشرقين الأوروبيين إبّان القرن التاسع عشر خاصة، فعملوا على تحقيقها وضبطها وطباعتها. وقد جاء اهتمامهم كجزء من عمل موسّع لدراسة الشرقيات والحضارة الإسلاميّة خاصة، وذلك منذ الحروب الصليبيّة، ولأغراض معرفيّة وسياسيّة على حدّ سواء. كان المستشرقون يتلمّسون في دراسة التراث العربي الإسلاميّ فهماً لمنهجيّة التفكير الإسلاميّ. ووقوفاً على اهتمامات ومقوّمات الثقافة العربيّة الإسلاميّة»[2].

وغنيّ عن البيان أنّ «كتابات الرحّالة المسلمين تزخر بالقصص والحكايات الشعبيّة، كما تنقل لنا الكثير من الأساطير علاوة على الغرائب والطرائف. والثابت أنّ ما ذكر من أساطير أو عجائب، ومعتقدات شعبية في كتابات بعض المؤرّخين مثل المسعودي، والقزويني يرد أصلا إلى كتب الرحّالة ورواياتهم»[3]، فالرحّالة المسلمون «كانوا يجوبون الآفاق على ظهور الجمال والبغال، أو صهوات الخيول، ويهدرون أعمارهم المحدودة قبل أن يؤوبوا إلى ديارهم، لكي يعكفوا على تدوين رحلاتهم، ويقدّموا للأجيال حصائد تجوالهم المترع بالرؤى والخبرات»[4].

---

[1]- عبد الله إبراهيم: عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، المجمع الثقافي، أبو ظبي-الإمارات العربيّة المتحدة، مج 1، د.ط، 2001م، ص61.

[2]- حسين محمد فهيم: أدب الرحلات، ص ص95-96.

[3]- نفسه، ص ص76-77.

[4]- عماد الدين خليل: من أدب الرحلات، ص5.

فالرحلة في هذه الحالة تقدّم ما يفضّل تسميته حسين محمد فهيم بـ: "الإطلالة البانوراميّة" على العالم الإسلاميّ؛ ذلك أنّها «تفصح عن ترامي أطرافه، وامتداد بقاعه، وتنوّع شعوبه، وتباين تقاليد الأقوام وعاداتهم»[1]؛ إنّها إذاً «حركة في الطول والعرض والعمق..تجوال في جغرافيّة الأماكن والظواهر والأشياء.. والتعرّف على تكوينها الّذي يبدو أحياناً ككتل الجليد العائمة في المحيطات والبحار، لا يظهر منها سوى العشر، وتبقى الأعشار الأخرى مغيّبة تحت الماء»[2].

وعليه، فالرحلة كمدونة ذات طابع فسيفسائيّ بديع يكشف عن: «مدى تنوّع مادة الرحلات من ناحية الموضوع والزمان والمكان، فنجد أنّ من بين الرحالة من اهتم بوصف الأقاليم وطبائع سكانها، ومنهم من أسهب في وصف العادات والتقاليد لأفراد الجماعات الدينيّة والإثنيّة في الأماكن الّتي زارها أو أقام فيها، ومنهم من جمع بين الاثنين»[3].

في العصر الذهبيّ للإسلام تبلورت رغبة جامحة في اكتشاف المخزون الثقافيّ والقيميّ للآخر المختلف، حيث تميّزت حقبة الانتصارات بتضخّم روح المبادرة، والفضول نتيجة تمركز الكيان الإسلاميّ، «فمساحة العالم في ذهن البدويّ جدّ محدودة، إذ لا تتعدّى دياره وعشيرته، ومن ثم فهو لا يعي إلّا بيئته الّتي لا يستطيع الانفصال عنها حتى ذهنيًّا، وهكذا فليس للآخر وجود عنده. إلّا أنّ الفتوحات الإسلاميّة قد أوجدت هذا الآخر، فكان لا بد من التعامل معه. انبثقت إذا الحاجة إلى كشف الغير، وهنا جاء دور الرحلة الكبير في أداء هذه المهمّة، إلّا أنّ وصف الغير والحكم على تقاليده وعاداته قد جاءا غالباً محكومين بثقافة الذات»[4].

وعلى العموم، فإن الرحلة هي: «من أولى الأشكال التعبيريّة الّتي استعملت فيها الكتابة بضمير الأنا دون تحرّج، ومن الأشكال الّتي تطرح فيها، باستمرار، صورة الآخر، مما يستنتج معه أنّ الرحلات العربيّة قبل القرن الثامن عشر تهتم في العموم. بالتوجّه نحو الأراضي المقدّسة والأماكن الزياريّة، فيما

[1]- حسين محمد فهيم: أدب الرحلات، ص23.
[2]- عماد الدين خليل: من أدب الرحلات، ص6.
[3]- أدب الرحلات، م.س، ص ص45-46.
[4]- نفسه، ص176.

باقي النصوص السفاريّة أو السياحيّة الّتي زارت أراضي غير عربيّة شكّلت صوراً حاضرة للآخر الأجنبي»[1]، لتلعب مدوّنات الرحّالة المسلمين «دورها الكبير في تقديم صورة "الغير" لقرائها، وترسيخ مجموعة من الانطباعات العامّة، والتصوّرات عن الشعوب الأخرى، صادقة كانت أم خاطئة»[2].

ومما تجدر الإشارة إليه ها هنا أنّ الغير من منظور الرحالة المسلمين «يمكن أن يندرجوا تحت فئات متعدّدة، فهنالك العرب المسلمون، والمسلمون من غير العرب، وقد أطلق عليهم "الموالي"، وهناك أيضا أهل الذمّة، أي غير المسلمين من أهل الكتاب مثل اليهود والنصارى خاصّة، ويدخل في هذه الفئة أيضا الصابئة والمجوس. ولقد شكّل "الغير" غير المسلم، بصفة عامّة، في ذهنيّة أغلبيّة المسلمين شيئاً مذموماً لا يستأهل إلّا الوصف بأردإِ الألفاظ، خصوصاً إذا كان لدى هذا "الغير" عادات وتقاليد تخالف ما تعوّد عليه الرحّالة وألفوه»[3].

من الطبيعي –والحال هذه– أن يتحوّل الرحّالة –بوصفه ممثلاً للأنا أو بالأحرى للهوية العربيّة الإسلاميّة– إلى أداة تتأمّل في الصورة الملتقطة للآخر وفق ثنائية الهويّة والغيريّة، لتتحوّل الأولى إلى معيار مطلق لحكم القيمة يرفد الآخر بكلّ معاني الاستقباح، والتبخيس، والسخرية، والازدراء من وجهة نظر دينيّة لا تقرّ إلّا بما أقرّه الدين الجديد، فالمادة الإثنوغرافيّة الّتي يقدمها الرحّالة إثر معرفته بالآخر تقوم على « قاعدة المقارنة بين النظم الاجتماعيّة والثقافيّة والسياسيّة المختلفة، بيد أنّ المقارنة تقرّ بالنتيجة رجحان كفّة النظام الّذي ينتجها، أي رجحان كفّة النظام الّذي يصوغه الرحّالة لنفسه، وهو النظام ذاته الّذي يصوغه هو في أن واحد، أي أنّهم يصنعون النظام الّذي يصنعهم على حدّ تعبير فوكو»[4].

ليس هذا بالأمر الغريب، بل هو تكريس للمركزيّة الدينيّة الّتي شهدتها دار الإسلام في تلك الحقبة، إنّه رصد أمين لصوت الأنا المهيمن، الفاتح، الّذي لا يحابي أحداً، كما أنّ الاشتغال على

[1]– شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، ص6.

[2]– حسين محمد فهيم: أدب الرحلات، ص8.

[3]– نفسه، ص177.

[4]– بيير جودا: الرحلة إلى الشرق، ص7.

العلاقة بين الأنا والآخر انطلاقا من سندات نصيّة، ونماذج مأخوذة من ثقافة العصور الوسطى ليس أمراً هيّناً، بل إنّ القضية غاية في التعقيد؛ ذلك أنّ الآخر متعدّد، لا سبيل إلى إحصائه، ومتنوّع على قدر اختلاف الأقاليم الجغرافيّة، ومركّب تتداخل فيه دوائر انتماء مختلفة (حضاري، مذهبي، إقليمي)، كما أنّ «حضور الاجتماعيّ وما يتضمّنه من تأثيثات مكمّلة لصورة الآخر من سلوك وعلاقات... ينظر إليها الراوي متراكبة غير مفصولة، رغم ما قد تفرزه من تعدّد يقود، بدوره، إلى التنوّع في التقديمات بين القبول والرفض، بين الانسجام والاختلاف، فيصبح منظور التقديم قيميًّا يطرح إلى جانبه أسئلة محايثة عن جوهر الآخر وطبيعته؛ فهو عند ابن فضلان وأبي دُلف يشمل الآخر المغاير لأنّ قوام دين غير الإسلام يبيح ما حظرته الشرائع الإسلاميّة، كانكباب الآخر- ممن زارهم ابن فضلان...على شرب النبيذ، وطرائق اختيار الموت مع الميت، إضافة إلى العديد من الممارسات الّتي تؤطّر صورة الآخر ماديًّا وروحيًّا في الأخلاق والعلم والجهل والصدق والقيم...»[1]، وعلى هذا الأساس «تتضمّن كلّ رحلة صيغة للتقديم وعرض للآخر، فتقدم صورة الآخر من خلال ملامح وبعض سمات العنصر الثقافي بالمفهوم الّذي يحمله الراوي، ذلك أنّ الرحلات الحجّية-الزيارية ورحلات المثاقفة تجعل من هذا العنصر دعامة مركزيّة في بناء رؤية الرحلة»[2].

وغير بعيد عن هذا المرفأ، يعتقد عبد الله إبراهيم أنّ النصّ الرحليّ المطعّم بالعجائبيّة الفريدة أسهم في تثبيت صورة مشوّهة عن الآخر في المخيال الجمعيّ، إذ يقول: «صاغت المدوّنات الجغرافيّة وعي المسلمين بعالمهم وعالم غيرهم، والواقع إنّها مستندات على غاية من الأهميّة في ترسيخ صورة (الأنا) وصورة (الآخر) لفترة طويلة جدًّا. ومع أنّ المدوّنات الجغرافيّة المباشرة ككتب البلدان والمسالك والممالك، وكتب الأقاليم بخاصة، تقدّم معلومات ثمينة عن دار الإسلام، وأحياناً تمرّر معلومات عابرة وسريعة عن دار الحرب، فإنّ أكثر المعلومات أهميّة عن العالمين قدّمتها كتب الرحلات الّتي خصّت

[1]- شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، ص204.

[2]- نفسه، نفسها.

العالم القديم بأجمعه تقريباً بملاحظات مباشرة ثمينة. ولهذا فقد كانت الكتب الجغرافيّة مثار نقد، تقدّم كتب الجغرافيا والرحلات مرويّات عجائبيّة تكرّس تصوّراً ناقصاً عن الآخر»[1].

وعلى ترنيمة التبرّم من الآخر، والتمسّك بالمقوّمات الروحيّة الّتي يضخّها الدين الإسلاميّ، نسجت تلك المدوّنات تحقيقاتها المستمدة من نبض الواقع. والملفت للانتباه أنّ عبد الله إبراهيم يقرن قراءته للعلاقة بين الأنا والآخر في الرّحلات العربيّة بفكرة التمركز الدّيني؛ فكلّ مركزيّة مشحونة بروح التعالي، فليس من وحي الصدفة أن ترتسم في أفق هذه الروح ذاتها صورة شوهاء للآخر تفتقد إلى النّقاء والكمال المنشود، ولعلّ هذا ما يحاول عبد الله إبراهيم رصده في قوله: «فكرة دار الإسلام ومركزها العراق تشكّلت بسبب من تثبّت المنظومة العقائديّة الإسلاميّة، بعد أن توقّف المسلمون عن التقدّم، وقد كانت دار شعوريّة تغذيها الثقافة الإسلاميّة، وتنشّط فيها منظومة قيم متماسكة تقبل أحياناً تفسيرات متقاربة، ولكنّها تنظر إلى الآخر بتوجّس، والأمر الّذي يستأثر بالاهتمام هو صورة الآخر خارج المجال المشبّع بالعقيدة الإسلاميّة كما ظهرت في المدوّنات الجغرافيّة. فعن كلّ تمركز لا بد أن تتأدّى صورة مشوّهة للآخر»[2].

وفي ضوء هذه المسلمة، يثير عبد الله إبراهيم هذا الموضوع على اعتبار أنّه يتّصل اتّصالاً وثيقاً بالمركزيّة الإسلاميّة ونظرتها إلى الآخر/المختلف، تلك الصورة الّتي عمد إلى استجلائها على امتداد مؤلفه الضخم عمّرت كثيرا في اللاشعور الجمعي، حيث يؤكّد أنّ تلكم «الصورة الإكراهيّة الّتي ركّبتها الأدبيات الجغرافيّة القديمة للآخر مازالت فاعلة ومتحكّمة في تصوّرات كثير من الجغرافيين...»[3].

وإلى المذهب نفسه يذهب حسين محمد فهيم، حيث يقول: «جاء وصف الرحالة المسلمين القدامى، بصفة عامة، مشبّعا بالتزيين لكلّ ما يتّصل بثقافة الذات العربيّة الإسلاميّة والتقبيح لمسلك وتقاليد وعادات الغير (غير العربي أو المسلم)»[4]، وكلّ تلك الأحكام تعزّزها حقيقة تمركز دار

[1]- عبد الله إبراهيم: عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، ص31.

[2]- نفسه، ص42.

[3]- نفسه، نفسها.

[4]- حسين محمد فهيم: أدب الرحلات، ص178.

الإسلام آنذاك، إذ يردف قائلاً: «إنّ الانتماء إلى ثقافة الفاتح والحاكم قد جعل في أغلب ظنّنا الأساس الدينيّ/ العرقيّ/ الحضاريّ معياراً لوصف أغلب الأشياء-في إطار مقولة التزيين أو التقبيح، وفي الحكم على السلوكيات، بما فيها من معتقدات وتقاليد وعادات، في ضوء أفضلية ثقافة "الذات" على ثقافة "الآخر" أو "الغير"»[1].

من وحي هذا الموقف نستنتج أنّ المركز الإسلاميّ هو صانع الثقافة، وراعيها، وموجّهها، أمّا الهامش الّذي تمثّله الأطراف غير المسلمة لا تظهر ثقافته إلّا على نحوٍ محتشم، يفتقد إلى تفويض المركز، فكلّ مختلف مذموم ومدحور. بالإضافة إلى ذلك «لا يوجد الآخر بشكل مطلق وإنّما بصورة نسبية باعتباره هوية مغايرة، تتبدّى من خلال الأنا والتفاعلات الممكن حدوثها، ومن التأثيرات والقيم الثقافيّة والاجتماعيّة السائدة وما تفرزه من مهيمنات موجّهة، لأنّ كلّ نصّ رحليّ يحكي اكتشاف الآخرين، عبر تيمات يعتمدها الرحّالة موضوعاً له، انطلاقاً من رؤية إسلاميّة قد تصطبغ بلون صوفي أو سياسيّ أو غيرهما من المؤثّرات الّتي تعدل من تشكيل تلك الرؤية، بحيث يتحدّد الآخر من المحدّد الديني: إمّا الآخر المشابه أو الآخر النقيض»[2].

فالرحلة العربيّة الّتي قطعت المفاوز الطويلة الّتي يكتنفها المجهول، وتحفّها المخاطر، في عالم مترامٍ يبدو للمرتحل بلا ضفاف، يمكن اعتبارها مدرسة للتثقيف بامتياز من منطلق أنّها جسّدت جدليّة الكتابة والسلطة، وكذا جدليّة الأنا والآخر؛ ذلك أنّ ارتياد الآفاق اللانهائيّة أنتج بانوراما رائعة في أدب الرحلة، فكان هذا الأخير مرآة تتراءى من خلالها محمولات الهوية، وتجليات الأنا والآخر، ففي هذا الفضاء يتّحد الوعي بالذات المتمسّكة بخيار التمركز والهيمنة، ببراعة إنتاجيّة صورة الآخر المسيحيّ، أو اليهوديّ، أو المجوسيّ، أو البوذيّ...إلخ، و«لا تستند هذه النظرة الدونيّة للآخر إلى أساس مفاضلة الدين الإسلاميّ على غيره (باعتبار أنّ الدين عند الله هو الإسلام)، وإنّما ترد أيضا إلى أسباب عرقيّة وحضاريّة. وهكذا نجد أنّ سمة "المفاضلة" تشكّل جزئيّة هامّة في بنية التفكير العربي

[1]- أدب الرحلات، م.س، ص ص174-175.

[2]- شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، ص204.

الإسلاميّ في عصر الحضارة الإسلاميّة خاصّة، والّتي انعكس أثرها على كتابات الرحّالة المسلمين القدامى ونظرتهم إلى ثقافة الغير»[1].

لم يعتن عبد الله إبراهيم في قراءته لخطاب الرحلة في مرحلة العصور الوسطى بالجوانب الفنية والبلاغيّة، أو بإشكالياته الأجناسيّة، أو بآليات الكتابة وفضاءات المتخيّل، بيد أنّ الّذي شغله وهو يقلّب صفحات تلك المدوّنات العتيقة هو طبيعة العلاقة بين الأنا/المسلم، والآخر/الكافر، تلك العلاقة الّتي تتربّص بها أيديولوجيا التمركز في كلّ حين، وتأتي رحلة ابن جبير المبثوثة في كتابه الشهير (تذكرة بالأخبار عن اتفاقات الأسفار) في طليعة النماذج الّتي استأثرت باهتمام ناقدنا، لذلك سنشرع من خلال هذه الجزئية في عرض بعض القضايا الّتي طرحتها هذه الرحلة من الوجهة الثقافيّة.

3-1- ابن جبير..رحّالة بتطلّعات فاتح:

ابن جبير*«أديب وشاعر وفقيه وأشهر رحّالة القرن السادس الهجري "12 ميلادي"، بعد الإدريسي، قام بثلاث رحلات كانت جميعها بغرض الحجّ إلى بيت الله الحرام، لكنّه لا يعود بعد أداء الفريضة مباشرة إلى مدينة غرناطة، بل يؤثّر أن يدفع خطاه مشوّقاً لتعرّف بعض البلاد العربيّة والإسلاميّة...»[2]؛ فمن المؤكّد تاريخيًّا أنّه «مرّ فيها على مصر والديار الحجازية حيث بقي فيها بضعة أشهر، وعرّج، بعد أداء الفريضة، في طريق عودته على بلاد العراق والشام، ومنها سافر بحراً عن طريق صقلية فوصل بلاده في الخامس عشر من محرّم سنة خمسمائة وواحد وثمانون للهجرة»[3].

وما يمكن أن يقرأ من سطور هذه الرحلة أنّ ابن جبير كان شخصية تقية، ورعة، مؤدّبة، وعالمة، كما أنّه «قويّ العاطفة الدينيّة، يختم كلّ كلام بالدعاء إلى الله تعالى والتوكّل عليه جلّ جلاله، وهذه العاطفة المتّقدة دفعته إلى إرسال الأدعية للمدن الّتي مرّ بها، فمنها ما يدعو لها "بحرسها الله، وعمّرها

---

[1]- حسين محمد فهيم: أدب الرحلات، ص177.

*اسمه الكامل : «هو أبو الحسين محمد بن أحمد بن جبير الكناني، الأندلسي، الشاطبي، البلنسي. ولد في بلنسية، وسمع العلوم من أبيه في شاطبة، وأخذ القرآن عن أبي الحسن بن أبي العيش ». أبو الحسين محمد بن أحمد بن جبير: رحلة ابن جبير، دار صادر، بيروت-لبنان، د.ط، د.ت، ص5.

[2]- فؤاد قنديل: أدب الرحلة في التراث العربي، ص384.

[3]- حسني محمود حسين: أدب الرحلة عند العرب، دار الأندلس، بيروت-لبنان، ط2، 1983م، ص19.

الله، وحماها الله" وما شابه أو "بأعادها الله" إذا كانت ممّا خرج من يد المسلمين إلى أيدي الفرنجة، ومنها ما يدعو عليها "بدمّرها الله" إذا كانت تحت سلطان الفرنجة»[1]، هذا الوازع الديني المتين جعله «يولي المساجد وقبور الصحابة والأولياء جلّ عنايته واهتمامه، ففي كلّ بلد يحلّ فيه يشغل كثيراً في إحصاء مساجده، ووصف المشهور منها، وفي زيارة قبور الصحابة والصالحين وإطالة الحديث عنها، ففي القاهرة يقف طويلاً عند القرافة فيها ويعدّد ما فيها من قبور ومشاهد. ويزور قبر الحسين، ويقف أمامه مبهوراً لكثرة الطائفين حوله وتقديسهم له، فيعجزه التحرّج الدينيّ من التعرّض لوصفه»[2].

ويرى حسني محمود حسين أنّ هذا التحرّج الديني الّذي يشفّ عن «وقار العالم وشيء من تزمّت الفقيه حدّ من فيض الأحاسيس لدى الأديب، إن لم يكن شلّها إلى حدّ كبير، فجعله يتحدّث من خلال عقل الرجل المتدين وحسب، فحرمنا ما كان ممكناً أن يفيض فيه الرحّالة من وصف للطريق الطويل في البرّ وفي البحر: في مناظره ومشاهده وأناسيه المختلفيْ السُّحن، المتباينيْ الأهواء»[3].

وإلى المذهب نفسه يذهب فؤاد قنديل حيث يرى أن الّذي يبخس هذه الرحلة جماليتها باعتبارها نصًّا أدبيًّا هو «حرص ابن جبير على أن يصف لنا الوقائع والأحوال من الخارج في أغلب الأحيان، وقليلاً ما يتناول المشاعر والأحاسيس، إذ هو يمسّها مسًّا هيّناً، وكأنّها لا تدخل في حسابه ولا يتعيّن التعرّض لها، ولعلّ ذلك نابع من فرط تقواه وطيب خلقه، فضلاً عن خشيته من الزلل، وهو رجل الدين، الّذي بدا في أحيان كثيرة جادًّا إلى حدّ التزمّت، لا يسمح لروحه أن تفيض على سجيّتها، ولا ينقل إلينا ما استشعره عندما رأى هذا المشهد أو ذاك»[4].

فالدفقة الشعوريّة الّتي يفترض أن تكون ترجماناً للتجربة الإنسانيّة والوجدانيّة الّتي يلاقيها الرحّالة أينما ولّى وجهه كانت محتشمة يروّضها سلطان الدّين والعقل، ليس هذا فحسب بل إنّ العجائب والخوارق لم يكن لها نصيب وافر في رحلة ابن جبير؛ لأنّه لم يعنى على غرار سابقيه بها نتيجة إغراقه

[1]- أبو الحسين محمد بن أحمد بن جبير: رحلة ابن جبير، ص6.

[2]- حسني محمود حسين: أدب الرحلة عند العرب، ص ص21-22.

[3]- نفسه، ص ص21-22.

[4]- فؤاد قنديل: أدب الرحلة في التراث العربي، ص390.

في الوصف الصادق، حيث «اتّسمت أغلب تعبيراته بالتوازن الّذي تفرضه طبيعته كرجل دين وأدب، ولم ينحرف به قلمه إلى المبالغة إلّا في مواضع محدّدة ونادرة فرضتها شدّة معاناته، كما حدث له في الإسكندرية وعيذاب»[1].

وما يلفت نظر عبد الله إبراهيم في هذه الرحلة البحريّة الاستثنائيّة في البحر الأبيض المتوسّط من الشرق إلى الغرب هو «وقوفه المتأنّي على الحياة في صقلية الّتي بدت ساحرة من وصفه الخلّاب لها، والأمر الّذي يلاحظه كلّ قارئ لهذه الرحلة هو الإعجاب الّذي يمتزج بالتحسّر، الإعجاب بأهل الجزيرة وحياتهم وملكهم، والتحسّر على كونها خارج دار الإسلام، فابن جبير يمنّي نفسه بأن تنضم صقلية ثانية إلى العالم الّذي يراه جديراً بها، وحيثما استشاره موقف تنشط في نفسه تلك الرغبة. والواقع فإنّ هذا النصّ يصلح أن يكون مرثاة للأمل الضائع، والتمنيات الخاسرة»[2]، رغم أنّ ابن جبير على الأرجح «لم يكن ينوي نشر هذه الرحلة ولم يكن يتوقّع لها هذا الذيوع، وإلّا كان وضعها في كتاب متسلسل مطّرد. ولربما كان تسجيله هذه المذكرات لمجرّد إطلاع سيّده بعد العودة على مشاهداته في بلاد المسلمين والديار المقدّسة وانطباعاته عن أهلها خلال فترة غيابه عنه»[3]، فابن جبير «لم يكن يخطر في باله أن يكتب أدب رحلة بقدر ما كان ينوي أن يضع شبه تقرير يرفعه إلى سيّده أبي عثمان»[4]، بيد أنّ «طول الزمن الّذي استغرقته الرحلة جعل صاحبها يستمرئ التدوين ويتوسّع فيه، ثم كان لغلبة الصبغة الأدبيّة الواضحة على ابن جبير، والتنسيق الّذي أصاب هذه المذكرات أو هذا التقرير أن ارتفع به وعن جدارة، إلى مصاف أدب الرحلة القيّم، ويزيد في كفّة ترجيح هذا الرأي أنّ صاحب الرحلة قام بعدها برحلتين أخريين حجّ فيهما وزار الديار المقدّسة ولم يكتب عن هاتين الرحلتين شيئاً»[5].

---

[1]- أدب الرحلة في التراث العربي، م.س، ص ص390-391.

[2]- عبد الله إبراهيم: عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، ص445.

[3]- حسني محمود حسين: أدب الرحلة عند العرب، ص20.

[4]- نفسه، نفسها.

[5]- أدب الرحلة عند العرب، م.س، ص 20.

وفي إطار الحديث عن القيم الأدبيّة الّتي تتوفر عليها رحلة ابن جبير يؤكّد حسني محمود حسين أنّ ابن جبير كتب رحلته على «شكل يوميات، بلغة سهلة بسيطة، عباراتها مفصّلة على قدّ ما تحمل من معنى، لا ثرثرة فيها ولا استطرادات أو تكرار، وطريقته في السرد محبّبة إلى النفس، تتّسم عبارته بجمال التركيب وحلاوة البيان، وهو يجيد صناعة السجع وسكبه، فيضفي على النصّ موسيقى جذّابة تشجّع على مداومة المطالعة، ومعظم السجع يأتيه بلا تكلّف، ولا يضطر له اضطراراً إلّا في القليل»[1]؛ ذلك أنّه «ترك نفسه على سجيّتها فلم يتكلّف في عبارة ولا في فكرة، وأدّى ما داخله من عواطف وأحاسيس إزاء بعض الحوادث والمواقف أداء صادقاً صريحاً»[2]. إذ يقول في عبارة مسجوعة واصفاً لحظة تصاعد الأمواج في ليلة ليلاء: «وقطعنا هذه الليلة البهماء في مصادمة أهوال، ومكابدة أوجال، ومقاساة أحوال، يا لها من أحوال! ثم أصبحنا يوم السبت ليوم عصيب، أخذ من هول ليلة بأوفر نصيب، والأمواج والرياح تترامى بما حيث شاءت، وقد استسلمنا للقضاء، وتمسّكنا بأسباب الرجاء»[3].

ومن الجليِّ أيضا أنّ ابن جبير «يضمّن كلامه كثيرا من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية، وينثر فيه بعض أبيات من الشعر في مناسبات ملائمة. وقارئ الرحلة يقع فيها أحيانا على كثير من الاستعارات والتعبيرات الأدبية الّتي يصطنعها اصطناعا»[4]، وعلى سبيل الذّكر قوله:

«فاستسلمنا للقدر، وتجرّعنا هذا الكدر، وقلنا:

سيكون الّذي قضي سخط العبد أو رضي»[5]

فالوصف لديه –غالباً– «يخلو من الحركة والحياة، فلا يكاد يشي بشيء من نبض الشعور، ونفث الحياة، فما هو إلّا آلة تصوير، تنطبع الأشياء على قلمه كما تنطبع صورها على عدستها. والحقّ فإنّه

[1]– فؤاد قنديل: أدب الرحلة في التراث العربي، ص389.

[2]– شوقي ضيف: الرحلات، ص ص71-72.

[3]– عبد الله إبراهيم: عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، ص 423.

[4]– حسني محمود حسين: أدب الرحلة عند العرب، ص32.

[5]– عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، م.س، ص 421.

ماهر في هذا ومجيد ولكنّه مع ذلك يفقد كثيرا من عناصر الجمال في الوصف الحي»[1]، فقد وصف ابن جبير في رحلته «كلّ ما مرّ به من مدن وما شاهد من عجائب البلدان، وغرائب المشاهد وبدائع المصانع، والأحوال السياسيّة والاجتماعيّة والأخلاقيّة، وعني عناية خاصّة بوصف النواحي الدينيّة والمساجد والمشاهد وقبور الصحابة ومناسك الحجّ، ومجالس الوعظ والمستشفيات والمارستانات، ووصف كذلك الكنائس والمعابد والقلاع والعواصف البحريّة، وما كابده المسافرون من ضيق وذعر، وذكر الحروب الّتي كانت دائرة في الشرق بين الصليبيّين والمسلمين، وما كان عليه الأهالي مسلمين ومسيحيين من علاقات حسنة في خلال تلك الحروب. ووصفه لكلّ ذلك دقيق مسهب يدلّ على دقّة ملاحظته وسعة علمه»[2].

وضمن هذا الأفق يؤكّد حسني محمود حسين أنّ أهم نجاح سجّله ابن جبير في رحلته إنّما هو في «مجال الحياة الاجتماعية فهو ينظر دائما إلى أحوال الناس ومستشفياتهم ومدارسهم. وفي هذا المجال تتجلّى قدرته على الملاحظة وملكته في النقد والحكم، ولا غرو فهو على الأغلب ذو خبرات في الحياة ناضجة، بحكم عمله وسنّه، فلا يتحرّج من إصدار الأحكام أو شبهها في بعض الأحوال»[3]، وعلى سبيل المثال لا الحصر ما أورده من تصوير دقيق لمظاهر حياة المسلمين في صقلية، حيث «عرّج عليها في طريق عودته، وبقي هنالك فترة يرقب عن كثب مظاهر الحضارة الماديّة والروحيّة للمسلمين فيها»[4].

وبما أن رحلته حجيّة -بامتياز- فإنّه لا يتورّع عن وصف الكعبة والمسجد الحرام «وصفاً دقيقاً مفصّلاً ولكنّه وصف أصمّ يصلح لأن يقيم به مهندس معماريّ نموذجاً أو خريطة لموصوفاته، إذ هو للأسف، خلو من شعور الواصف وأحاسيسه أو من أي تصوير لأحاسيس الناس في هذا الموقف

[1]- حسني محمود حسين: أدب الرحلة عند العرب، ص ص24-25.

[2]- أبو الحسين محمد بن أحمد بن جبير: رحلة ابن جبير، ص ص5-6.

[3]- أدب الرحلة عند العرب، م.س، ص 26.

[4]- نفسه، ص29.

العظيم. وكذلك هو وصفه لكلّ المساجد والأماكن الدينية الّتي تعرض للكلام عليها في المدينة أو في دمشق أو حلب أو في غيرها»[1].

وعلى غرار العمارة الإسلامية، لم يخف ابن جبير إعجابه ببعض المعالم المقدّسة في بلاد العجم، نذكر منها كنيسة الإنطاكي، الّتي يصفها بأنّها من أعجب ما وقعت عليه عينيه، إذ يقول: «... أبصرناها يوم الميلاد، وهو يوم عيد لهم عظيم، وقد احتفلوا لها رجالاً ونساء، فأبصرنا من بنيانها مرأى يعجز الوصف عنه، ويقع القطع بأنّها أعجب مصانع الدنيا المزخرفة جدرها الداخليّة ذهب كلّها، وفيها من ألواح الرخام الملوّن ما لم ير مثله قطّ، قد رصّعت كلّها بفصوص الذهب وكلّلت بأشجار الفصوص ونظم أعلاها بالشّمسيات المذهّبات من الزجاج، فتخطف الأبصار بساطع شعاعها...»[2].

ومن الملاحظات النقديّة الّتي كتبت على هامش هذه الرحلة ما أورده سيد نوفل في قوله: «ومما يمتاز به ابن جبير نقده لأساليب الحكم الغاشم، وإطراؤه للحكم الصالح وحملته على قطّاع الطرق، ودعوته إلى كفالة الأمن العامّ وبعرضه الموجز الوافي بمختلف البلاد، وتحديده للأماكن في دقّة وتعيينه للتواريخ بالتقويمين الهجري والميلادي...»[3]، فهذه الرحلة -والحال هذه- «تحوي بعض المعلومات الّتي لا يستغني عنها مؤرّخ، أو جغرافيّ أو أديب يريد أن يدرس هذه الفترة المهمّة من حياة الشرق الإسلاميّ، وقد رفع بها صاحبها هذا الضرب من الصياغة الأدبيّة إلى درجة عالية مما حدا بالكثيرين إلى عدّها ذروة من ذرى ما بلغه نمط الرحلة في الأدب العربيّ. وقد أفاد منه فائدة كبرى الجغرافيّون والمؤرّخون والرحالة المتأخّرون عليه ممن أعجبوا بعبارته»[4]، فلا يخفى أنّ رحلة ابن جبير «اتّسمت بطابع أدبيّ أنقى، فكانت أكثر أثار العصور الوسطى قيمة في هذا المجال، مجال أدب الرحلة، لما امتازت به من إتقان وجودة، ونفحات أدبيّة»، ولعلّ هذه السمات المذكورة آنفاً هي الّتي دفعت عبد

[1]- أدب الرحلة عند العرب، م.س، ص23.

[2]- عبد الله إبراهيم: عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، ص434.

[3]- سيد نوفل: الرحلات في الأدب العربي القديم، مجلة الهلال، دار الهلال، مصر، يوليو1975م، ص14.

[4]- حسني محمود حسين: أدب الرحلة عند العرب، ص32.

الله إبراهيم إلى وصفه بـ: "الرحّالة الكبير" «رحّالة أقلّ ما يمكن وصفه به أنّه يمتاز بقوّة ملاحظة نادرة، ونثر أدبيّ بليغ يتمرّد على تقاليد النثر العربيّ الكلاسيكيّ الّذي ضربه التصنّع في عصر ابن جبير»[1].

3-2- ابن بطوطة.. شيخ الرّحّالين:

استأثرت رحلة ابن بطوطة المسمّاة: (تحفة النظار غرائب الأمصار) باهتمام الناقد عبد الله إبراهيم، كونها أهمّ وأشمل كتب الرحلات في التاريخ العربيّ والإسلاميّ، سرديّات شيخ الرحّالة المسلمين استوقفته لما تضمنته من أخبار تمتزج فيها الحقيقة بالخيال، ويرتطم فيها الصدق بالمبالغات، وتساق فيها الأساطير إلى جانب الوقائع اليوميّة.

يعتبر ابن بطوطة من أكثر الرحّالة المسلمين شهرة، ذلك أنّه «لم يبلغ غيره ما بلغ من ذيوع الصيت في الشرق والغرب، بفضل شخصيته القويّة الّتي تفيض حيويّة، وبفضل ثقافته وعلمه وذاكرته النابضة وإقباله على الحياة وتأمّله لدقائقها وتطلّعه إلى الأفضل دائماً في كلّ أمور العيش، فضلا عن قوّة الجسم والجَلَد وحب المعرفة والولع بالسفر»[2]، وكذا حبّ الاستطلاع، وعدم الخوف من ركوب الصعاب في سبيل الحصول على الأخبار، وقدرته الخارقة على استيعابها، بالإضافة إلى تغطيته الشاملة والصادقة لشؤون الحياة الاجتماعيّة في إطار الثقافة الإسلاميّة المألوفة.

عن طريق الإبحار، أو الالتحاق بقوافل الجمال، أو سيرا على الأقدام، «أقدم ابن بطوطة على رحلة طويلة، طاف خلالها معظم البلاد المسكونة من الكرة الأرضيّة والمعروفة في ذلك الوقت وقبل سبعة قرون، ما عدا بعض البلدان الأوروبية »[3]، حيث «مخر العالم القديم من الغرب إلى الشرق، ومن الشمال إلى الجنوب. وتبدأ رحلته إلى بلاد الشمال من آسيا الصغرى، فيتّجه شمالاً إلى روسيا، لكن بلاد (الظلمة) تصدّه بصعابها الّتي لا تبدو مقنعة بالنسبة لرحالة مسكون بالرحيل مثله (عظم

[1]- عبد الله إبراهيم: عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، ص 416.

[2]- فؤاد قنديل: أدب الرحلة في التراث العربي، ص488.

[3]- نفسه، نفسها.

المؤنة وقلة الجدوى)، فيتّجه صوب القسطنطينية، ويتجوّل في المدينة العظيمة، ويدور حول كنيستها المشهورة...ويقفل راجعاً باتجاه الشمال الشرقيّ، وسرعان ما ينعطف إلى أواسط آسيا ثم جنوبها»[1].

حظيت رحلات* سائح الإسلام بقيمة تاريخيّة وجغرافيّة، لكنّ الملفت هو أنّ «صاحبها ما كادت تتفتّح حياته على العقد الثالث من عمره حتى خلف والديه في طنجة وراح يطوي البلاد والأقطار في عزيمة شابّة لم توهنها مشقّات الزمان ولا أهوال الأخطار، فقضى ربيع حياته وشطراً من خريفه جوّالاً رحّالاً، مغترباً عن أهله ووطنه بمحض إرادته واختياره. وإنّ مثل هذه الرّوح لنادرة في بني البشر على مر العصور، فليس من اليسير أن تلد كلّ العصور بضعة آحاد من الأفراد يحترفون الرحلة أعمارهم كما احترفها ابن بطوطة. ولذا يمكن أن يعدّ هذا الرحالة طرازاً فريداً لا يماثله كثيرون في هذه الملكة الأصيلة في نفسه، ملكة الارتحال، وحبّ الطواف والاغتراب. مما يسم رحلة ابن بطوطة بسمة تميّزها عن باقي رحلات الرحّالة العرب»[2]، ينضاف إلى ذلك أنّ طبيعة العالم الإسلاميّ في عهده تشجّع على الأسفار والرحلات، حيث كانت «تتّسم بالبساطة في العيش، وشدّة التقوى والصّلاح، وما يصاحبهما من مظاهر تكفل للمسافر الطمأنينة في ظلّها والتمتّع بمميّزاتها. فكان المسلمون في

---

[1]- عبد الله إبراهيم: عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، ص521.

*مجمل رحلات ابن بطوطة: «قام ابن بطوطة بثلاث رحلات، زار في الأولى بلاد المشرق الإسلامي بما فيها الهند والصين، وزار في الثانية بلاد الأندلس، وفي الثالثة بلاد السودان الغربي. وكان قد غادر طنجة مسقط رأسه في يوم الخميس الثاني من رجب عام 765هـ معتمدا حج بيت الله الحرام، وهو لا يتجاوز الثانية والعشرين من عمره، فمرّ بالجزائر وتونس وليبيا ووصل مصر حيث تجوّل في مدنها، وذهب إلى الشام، وبعد أن طاف بلدانها ذهب إلى الحجاز حيث أدّى فريضة الحج، وسافر منها إلى العراق وطوف فيه وألمّ ببعض المدن في غربي إيران ثم أدّى فريضة الحج مرة ثانية. ورحل من مكة إلى اليمن وإلى شرق إفريقيا وعاد إلى ظفار وعمان والبحرين ثم إلى مكة ليحجّ للمرة الثالثة ويعود إلى مصر ثم الشام وإلى جزيرة القرم والقوقاز والبلغار وإلى القسطنطينية، ومنها رحل إلى خوارزم وبخارى وأفغانستان ثم دخل الهند سنة 734 ومنها ذهب إلى الصين عن طريق الملايو وعاد عن طريق سومطرة ونزل في ظفار واتجه إلى بلاد العجم فالعراق فالشام فمصر فالحجاز ليحجّ للمرة الرابعة، وليعود بعدها إلى مراكش عن طريق مصر فليبيا فتونس فالجزائر، ووصل مدينة فاس في يوم الجمعة أواخر شعبان من عام 750هـ ليحظى برعاية السلطان أبي عنان المريني ومن فاس يزور مسقط رأسه طنجه ثم يبدأ رحلته الثانية، وهي رحلة قصيرة زار خلالها بلاد الأندلس ثم عاد إلى مراكش ليصحب أبا عنان إلى فاس. ويودعه منها ليقوم برحلته الثالثة في أواخر عام 752، ويبقى في مدينة سجلماسة بضعة أشهر، ليبدأ الرحلة في غرة المحرم سنة 753 إلى بلاد السودان الغربي ويتوغّل في مجاهل أفريقيا الوسطى ويعود بعدها في عام 754 ليستظل رعاية السلطان في بلاطه بفاس حيث يمضي بقية حياته حتى عام 776 هـ». حسني محمود حسين: أدب الرحلة عند العرب، ص ص35-36.

[2]- حسني محمود حسين: أدب الرحلة عند العرب، ص36.

أنحاء الإمبراطوريّة الإسلاميّة يرحّبون بإخوانهم الذاهبين إلى الأراضي المقدّسة، ويقفون الأوقاف للإنفاق على الغرباء من المسافرين المسلمين»[1].

ولعلّ أهمّ سمة ميّزت هذه رحلة ابن بطوطة أنّها تمثّل وثيقة مهمّة سجّل فيها ابن بطوطة كلّ ما اكتسبه في حلّه وترحاله، حيث ركّز على الإحاطة بالعديد من الجوانب الاجتماعيّة والتاريخيّة والثقافيّة، والسياسيّة للعالم الإسلاميّ، وغير الإسلاميّ على حدّ سواء؛ ذلك أنّه كان مثقفاً، بل عالماً ورجل اجتماع من الطراز الأوّل، إنّه ببساطة شيخ الرحّالة المسلمين بلا منازع، إذ يعتبره عبد الله إبراهيم «أكثر قدرة من غيره على الصبر والمطاولة في الارتحال، وهو الّذي ينطبق عليه مصطلح "الرحّالة" تمام الانطباق، فقد سلخ شطراً كبيراً من عمره في التسيار...» [2]، و«لم يترك ابن بطوطة بلداً نزل بها إلّا وتحدّث عن أهلها وسلطانها وعلمائها وقضاتها، وبذلك كانت رحلته معرضاً كبيراً لحياة الأمم والأقاليم الّتي نزل بها من الوجهتين السياسيّة والاجتماعيّة. وكانت فيه نزعة دينيّة قويّة، فأطال الوقوف عند رجال الدين وأمور الإسلام وزوايا المتصوّفة...»[3]؛ ذلك أنّه «شبّ بين أحضان أسرة عريقة في الاشتغال بالعلوم الشرعيّة الإسلاميّة، وتولّى مناصب القضاء بين النّاس. فتربّى محمد ابن بطوطة وترعرع في مهد دينيّ، وسار على نهج أسرته، حيث درس العلوم الدينيّة وتفقّه فيها، كما تعلّم الأدب وفنون الشعر. وقد صقلته هذه التربية، وجعلت منه رجلاً تقيًّا ورعاً محباً للعلماء والأولياء، وخير مثال لما تمتّع به أبناء الأسر الدّينيّة العليا في المجتمع الإسلاميّ من طموح ومقدرة على تحمّل المشاق والارتحال في طلب العلم والعرفان»[4].

ويعتبر ابن بطوطة «أوّل سائح يكتب عن مجاهل إفريقيّة الوسطى...وقد أثارت رحلته الأفكار، واختلف الناس في رواياته بين مصدّق ومكذّب كما يقول ابن خلدون، لكنّ المؤرّخين الغربيين يجمعون

[1]- أحمد العدوي: ابن بطوطة في العالم الإسلامي، ص ص8-9.

[2]- عبد الله إبراهيم: عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، ص ص521-522.

[3]- شوقي ضيف: الرحلات، ص98.

[4]- أحمد العدوي: ابن بطوطة في العالم الإسلامي، ص ص6-7.

على صدقه ويؤكّدون الفائدة العظمى الّتي أعادها على علم تقويم البلدان، والمعرفة بالأقطار المعمورة ونظم الحكم المختلفة لذلك الزمان...»[1].

لم يترك ابن بطوطة وراءه أي عمل أدبيّ، ولكنّه خلّف سرداً لأسفاره من خلال كتابه الشهير (رحلة ابن بطوطة) الّذي يضمّ بين دفتيه سرداً فريداً، ووصفاً أميناً لرحلاته الواسعة، ويذكر أنّ السلطان المغربي أبو عنان فارس المريني أعجب برحلاته، وقصصه المثيرة «فكان هذا الاتّصال فاتحة خير على ابن بطوطة والأدب معاً، إذ فسحت للرحّالة الكبير فرصة التدوين، وأغنته عن الترحال بفضل ما أفاء عليه هذا السلطان من وافر النعم. فبعد أن سمع هذا الأخير سرد ابن بطوطة لعجائب أخباره ومستغرب مشاهداته، يرويها عنده لمن تجمّع حوله، دعاه إلى إثبات ذلك»[2]، ولافتة أخرى، هي أنّ «هذا الرحّالة الكبير ما كاد يستقر به بلاط فاس حتى راح يملي رحلته أو رحلاته على أحد كتاب الديوان (محمد بن محمد بن جزي الكلبي) بأمر أبي عنان السلطان»[3].

وهكذا، كتب ابن جزي تلك الأمالي، لكنّه «لم يكتف بما أملي عليه، بل أضاف شواهد شعريّة كثيرة، كما نقل عن ابن جبير وغيره فصولاً عن بعض المدن الّتي زارها ابن بطوطة، ولم يمل عنها شيئاً على نحو ما نرى في وصف دمشق وحلب وبغداد»[4]، و«تدل القرائن على أنّ رحّالتنا، على الرغم من ولعه بالقصص، لم يكن ذا ميل إلى الكتابة لسبب أو لآخر، وأنّه لم يملك مذكرات لرحلته عند إملائها، فهي إمّا أن تكون ضاعت منه أو أنّه لم يكتبها أصلاً كما هو الأغلب. ومن هنا فإنّ سرده حوادث هذه الرحلة لم يكن متمثّلاً في ذهنه بهدف إخراجها كتاباً متكامل الجوانب، بدليل تقطع الحكايات وعدم اتّصال الأحداث فيها باستمرار وإنّما كان كلّ همّه أن يقدّم مادة هذا الكتاب إلى

[1]- سيد نوفل: الرحلات في الأدب العربي القديم، ص15.

[2]- جورج غريب: أدب الرحلة -تاريخه وأعلامه، دار الثقافة، بيروت-لبنان، ط3، 1979م، ص60.

[3]- حسني محمود حسين: أدب الرحلة عند العرب، ص36.

[4]- فؤاد قنديل: أدب الرحلة في التراث العربي، ص493.

المحرّر بلا تنسيق. وقد أثّر ذلك على منهج الكتاب وعلى التسلسل والتكامل فيه، برغم الجهد الواضح الّذي بذله الكاتب للربط بين هذه القصص والأخبار»[1].

ومن هنا فإنّ «طريقة المشاركة في الإملاء والتدوين جعلت من الصعب الارتفاع بأسلوب الرحلة إلى النمط الجيّد والتدوين المتكامل المترابط، فبدا اختلاط الأسلوبين واضحاً، وعرى التسلسل مفكّكة وغير مترابطة في أكثر أجزاء الكتاب فجاء مفتقراً إلى التناسب والتناسق. فلغة السرد القصصيّ الّتي يعرض فيها الرّحالة أخباره وحكاياته، لغة قصصيّة بسيطة أميل ما تكون إلى لغة المحادثة العادية، أو أقرب ما تكون إلى ما يمكن أن يسمّى "باللهجة الشخصيّة"، وإن اكتنزت بتفاصيل غنيّة وكثيرة. ولا غرابة في ذلك إذ لم يكن همّه عرض قدرة لغويّة أو ملكة أدبيّة، وإنّما همّه أن يقصّ ما لديه من حكايات ومشاهدات»[2]، وعليه «فمن الصعب أن ترتفع بالأسلوب إلى النمط العالي والتنسيق المدروس»[3]، فأسلوب الرّحلة يتميّز «بالبساطة وانسيابيّة السرد، وتخلو عباراتها من السجع والجناس وأشكال البديع والبيان إلّا في المقدّمة ويقلّ كثيراً بعد ذلك»[4].

ومن جهة أخرى، تحفل رحلة ابن بطوطة بالحوادث النادرة والطريفة، وكذا الأساطير والخرافات الّتي تشكّل بدورها إطلالة سخيّة على التراث الشعبي في تلك الربوع الّتي جابها ابن بطوطة، ليس ذلك فحسب بل إنّ «حكايات الرحلة وخرافاتها وموضوعاتها الّتي شدّت انتباه صاحبها تجعله أكثر قرباً إلى المعتقدات الشعبيّة، بل ومن كبار معتقديها، إذ احتلت المسائل المتعلّقة بالخرافات وحكايا الكرامات والغرائب والدراويش المكانة الأولى بالنسبة له»[5]، و«لقد عناه من مشاهداته، النواحي البشريّة والاجتماعيّة والفرديّة، لا مظاهر الأمصار والأقطار»[6].

[1]- حسني محمود حسين: أدب الرحلة عند العرب، ص48.

[2]- نفسه، نفسها.

[3]- جورج غريب: أدب الرحلة، ص65.

[4]- فؤاد قنديل: أدب الرحلة في التراث العربي، ص493.

[5]- حسني محمود حسين: أدب الرحلة عند العرب، ص40.

[6]- جورج غريب: أدب الرحلة، ص65.

كما كان له «لذّة خاصة في ذكر الأشخاص الّذين عرفهم ويسعى دائما للتحدّث عنهم، ويشغل رجال الدين مساحة كبيرة في ذاكرته، وكأنّه يرى في ذكرهم تبرّكا وراحة نفسيّة، فيروي كراماتهم وأحاديثهم، ويطلب الرحمة لهم، كما كان حريصاً على زيارة قبورهم وإكرامهم»[1]، ينضاف إلى ذلك «ذكره للسلاطين والأمراء الّذين كان محلّ حفاوتهم وإعزازهم، يقربونه حيثما حلّ، ويزوّدونه بكتب التوصية حيثما رحل، فلا نراه يودّع حاكماً إلّا ليلقى آخر منهم وكأنّه مبعوث رسميّ كما تحكي الرحلة، وهو في غالب الأحيان مادح لهم، قاصد عطاءهم»[2].

وتظهر عناية ابن بطوطة بشؤون الدين، إذ «يبدو أثر الإسلام في كثير من أجزاء الرحلة، وحتى فإنّ سرد ابن بطوطة لكثير من حكاياته والكرامات الّتي أتى عليها ليبين ذلك بالإضافة إلى بعض تعبيراته ودعواته الدينية من مثل "جزاه الله أفضل الجزاء عن الإسلام والمسلمين"، "واستخرت الله عزّ وجلّ"، وبالإضافة إلى اهتمامه برجال الدّين ومدح أهل بعض البلاد بأنّهم أهل صلاح وديانة محافظون على الصلاة وحفظ القرآن، واستقباحه تعرّي النساء في بلاد السودان، ومحاولاته عبثاً وهو قاض في جزائر (ذيبة المهل)، أن يفرض التستّر على نسائها...»[3]. كما عني فضلاً عن ذلك بوصف المدن الكبرى الّتي زارها، إذ نجده يقول –على سبيل المثال– في وصف الإسكندرية: «ولمدينة الإسكندريّة أربعة أبواب، باب السدرة وإليه يشرع طريق المغرب، وباب رشيد، وباب البحر، وباب الأخضر، وليس يفتح إلا يوم الجمعة، فيخرج الناس منه إلى زيارة القبور، ولها المرسى العظيم الشأن، ولم أر في مراسي الدنيا مثله إلا ما كان من مرسى كولم وقاليقوط ببلاد الهند، ومرسى الكفار بسرادق ببلاد الأتراك، ومرسى الزيتون ببلاد الصين»[4].

[1]– فؤاد قنديل: أدب الرحلة في التراث العربي، ص ص493-494.

[2]– حسني محمود حسين: أدب الرحلة عند العرب، ص47.

[3]– نفسه، نفسها.

[4]– محمد بن عبد الله بن بطوطة، ابن جزي الكلبي: رحلة ابن بطوطة –تحفة النظّار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، مؤسسة هنداوي، مصر، ج1، 2020م، ص15.

وهكذا نجد في مجمل المعلومات الّتي أوردها ابن بطوطة «مثالاً آخر وشاهداً كبيراً على مدى إسهام تلك الرحلة وغيرها في التعريف بهذا العالم، أقطاره وشعوبه، وبالناس والأقوام في خلقتهم وخلقهم-إن صحّ هذا التعبير- وذلك إبّان تلك الحقبة الزمنيّة الّتي لم يكن السفر البعيد عبر البراري والبحار سهلاً، ولا ميسّراً إلّا لمن استهوتهم الرغبة في الاكتشاف، ومن دفعتهم المغامرة وحبّ الجديد والتغيير إلى التجوال في البقاع، ومخالطة الناس والأقوام»[1].

وعلى أيّة حال، فإنّ رحلة ابن بطوطة «تحتوي على كثير من الموضوعات الّتي تهمّ الجغرافي والمؤرّخ والعالم الاجتماعي والأديب، ونحن إنّما نقصد بالرحلة هنا الكتاب بما قصّه الرحّالة وبما أضافه المحرّر. فقد نقل إلينا ابن بطوطة في رحلاته الطويلة هذه كثيراً عن أحوال بعض المجتمعات الّتي شاهدها وعاش فيها، من عادات الناس وتقاليدهم، وملابسهم وأطعمتهم وأشربتهم، وبعض شعائرهم الدّينيّة»[2]، وعليه ستظل رحلة ابن بطوطة «مصدرا كبيرا من مصادر علميْ التاريخ والجغرافية في القرون الوسطى، لاسيما من الناحيتين السياسيّة والاجتماعيّة. حسبه أنّه أوّل من أجلى أسرار الأمم وأحوالها، وكشف عن الكثير من مخبآتها. ويكفيه ما جاء لكبار المستشرقين من أقوال فيه، وقد أحلّوه المرتبة اللائقة به، بعد أن تحقّقوا بأنفسهم -وقد طافوا بالأمكنة الّتي عرفها- من مجهوده الجبّار»[3].

ومهما يكن من أمرٍ، فإن ابن بطوطة بهذه الرحلة الاستثنائيّة الماتعة «يمثّل المواطن الإسلاميّ الّذي طاف أرجاء العالم الإسلاميّ في القرن الثامن الهجريّ بدافع المغامرة والتجارة أو حبّ الرحلة المجرّد وسيبقى دليلاً على وحدة الشعور الإسلاميّ أيّامها في أمصار الإسلام المتعدّدة. وسيبقى يمثّل نوعيّة فريدة من الرجال الرحّالين على مدى الدهور، فقد قدّم من خلال رحلته هذه كثير من المعلومات التاريخيّة والجغرافيّة عن مناطق معروفة ومناطق أخرى في الشرق الأقصى وفي بعض مجاهل إفريقيا لم تكن معرفتها واسعة الانتشار، إن لم تكن معدومة أحياناً...»[4].

---

[1]- حسين محمد فهيم: أدب الرحلات، ص ص24-25.

[2]- حسني محمود حسين: أدب الرحلة عند العرب، ص41.

[3]- جورج غريب: أدب الرحلة، ص65.

[4]- أدب الرحلة عند العرب، م.س، ص52.

3-3- ابن فضلان..المرشد الديني:

ومن النماذج الأثيرة الّتي عني عبد الله إبراهيم بالتبصر في ثناياها رحلة ابن فضلان الّتي تعدّ من طلائع الرحلات السفارية الّتي قام بها صاحبها في الزمن الغابر، فقد أرسله المقتدر بالله ضمن بعثه رسميّة إلى ملك صقالبة حوض الفولغا ألمش بن يلطوار الّذي «أسلم وأرسل إلى الخليفة المقتدر بالله يطلب منه أن يبعث إليه من يفقه في الدين ويعرّفه شرائع الإسلام، ويصف له الطريق الصحيح إلى رضا الله ورحمته، عملاً وقولاً وحكماً وحكمةً، كما طلب من الخليفة أن يبعث إليه من يساعده في بناء مسجد، يتوافر له الطراز المعماريّ الإسلاميّ، وكذلك في بناء حصن يدفع عن بلاده الأعداء من الملوك المجاورين فرحّب المقتدر بالدعوة، وأمر بتشكيل بعثة دينيّة وهندسيّة إلى ملك الصقالبة برئاسة أحمد بن فضلان، بوصفه فقيها ورجلاً من أبرز رجال الدين في زمنه»[1].

أما عن رحلة ابن فضلان فيعتبرها عبد الله إبراهيم من أكثر الرحلات شهرة إلى بلاد الشمال، حيث «انطلق فيها من بغداد ليصل روسيا شاقًّا طريقاً متعرّجاً وصعباً. ومع أنّه لا يعلم أحد بالضبط إلى أين انتهى ابن فضلان، لأنّ النصّ عرّض للتخريب، بعد أن كان معروفاً إلى زمن ياقوت الحموي في القرن الثاني عشر الميلادي -كما أشرنا في البحث التمهيدي لهذا الكتاب- فإنّ كثيراً من التفسيرات ترجّح أنّه بلغ البلاد الإسكندنافية، لكنّ وصفه لشرق أوروبا وشمالها يعتبر تاريخاً اجتماعيًّا أصيلاً في وقت كانت فيه الأقوام الّتي تستوطنها مازال معظمها وثنياً في القرن العاشر الميلادي. وكما سيتضح فإنّ ملاحظات ابن فضلان ثرية ومتنوّعة، وتكشف الأنساق الثقافيّة والاجتماعيّة والدينيّة للشعوب الشماليّة في ذلك الوقت»[2].

وبالتالي تعدّ رحلة ابن فضلان «مصدراً هامًّا لتاريخ الروس والبلاد الّتي زارها في بداية القرن العاشر الميلادي، أي في فترة يفتقر فيها العالم الغربي اليوم لمصادر تخصّصها لذلك استحقت عناية استثنائيّة من الباحثين والمحقّقين لأنّها دوّنت حقائق تاريخيّة نادرة، وشكّلت نقلة نوعيّة في فنّ كتابة

[1]- فؤاد قنديل: أدب الرحلة في التراث العربي، ص164.

[2]- عبد الله إبراهيم: عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، ص458.

الرحلة العربيّة الّتي كانت غارقة في مفاهيم السرد، فنقلتها إلى مستوى التحليل الإثنوغرافي لشعوب وقبائل لم يكن العالم يعرف عنها شيئاً»[1].

ولما كانت الرحلة سيرورة أخّاذة تعانق آفاقاً لا نهائية، فإنّ الرحّالة يسعى بشكل دؤوب إلى كسر كلّ القيود الّتي تحول دون الوصول إلى مبتغاه، فالرحلة تجديف في فضاء حرّ لا متناهي، و«لقد تحرّك ابن فضلان حركة حرّة في إطار المهمة المكلّف بها، وكان سرده لتفاصيل هذه الحركة حرًّا كذلك. صحيح أنّه اتّبع منهجاً محكوماً بالزّمان والمكان، إلّا أنّ هذا الإطار كان مرناً بحيث أتاح له حرية الحركة والوصف في آنٍ. سرد ابن فضلان لأحداث قصّته رشيق خفيف منسّق، لا فجوات فيه»[2].

ينضاف إلى ذلك، ما تضمنته (رسالة ابن فضلان) من حوار كان سبباً في شهرتها، وإقبال الدارسين عليها؛ ذلك أنّه «ساعد هذا على تثبيت رحلته كنمط أدبيّ بعيد عن النمط الجغرافيّ، لأنّ الحوار من السمات المميزة للأدب. أكثر من خمسة عشر موقفاً حواريًّا قدّمها ابن فضلان، وهي -في أغلبها- قصيرة تضفي الحيوية على الرحلة، مؤدّية لغرضها، تضيف جديداً دائماً، تخفّف من غلواء السرد المتواصل، فتعطي القارئ فرصة لالتقاط الأنفاس، والتقاط الحقائق من بين ثنايا الكلام»[3].

وليست تخفى القيمة الأدبية والفنية لرسالة ابن فضلان، إذ «تتدفّق فيها العبارات، وتنثال الجمل في سهولة ويسر دون ثرثرة أو حذلقة أو تكلّف، واستطاع ابن فضلان أن يخلّف لنا صياغة جيّدة ومحكمة لكلّ ما حصل عليه ولمسه من معلومات جغرافيّة وإنسانيّة، وأن يبلور هذا الكمّ في نصّ مترابط، أشبه بقصة متماسكة مهما تعدّدت فصولها وحوادثها»[4]، فابن فضلان هو «أوّل المحقّقين لأدبيّة الحكي في النصّ الرحليّ ودون منازع»[5].

[1]- الرحالة ابن فضلان أثرى تاريخ روسيا، متاح على الشبكة: aljazeera.net، بتاريخ: [2020/08/28].

[2]- ناصر عبد الرزاق الموافي: الرحلة في الأدب العربي (حتى نهاية القرن الرابع الهجري)، ص266.

[3]-نفسه، ص267.

[4]- فؤاد قنديل: أدب الرحلة في التراث العربي، ص165.

[5]- الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، ص204.

وتتعاظم قيمة هذه الرسالة «ليس فقط بفضل معلوماتها الجغرافيّة ووصفها الدقيق لملامح الحياة في هذا العالم الجديد، ولكن بفضل السرد التحليلي للسمات الإثنوجرافيّة والأنثروبولوجيّة لهذه المناطق، الأمر الّذي كان مجهولاً تقريباً لمعظم شعوب العالم الإسلاميّ، ومن هنا كان اهتمام المستشرقين والعلماء الروس بهذه الرسالة المتميّزة، وتوالت العناية بطبعها وإلقاء الضوء عليها»[1]، ومن هنا فإنّ رحلة ابن فضلان «من أوائل الرحلات الباحثة في ميثيّة الآخر»[2]

وفي الختام وبعد أن وصل هذا الفصل إلى نهايته، لا يسعنا إلّا نرفده بملاحظات مقتضبة على سبيل الإجمال:

– يركن عبد الله إبراهيم إلى مقترب تحليلي علميّ مركّز لمواد تراثيّة غزيرة، حيث استطاع أن يلقي أضواء كاشفة لتمثّلات صور الآخر في العصور الوسطى كما تراءت وارتسمت في أعين المسلمين وأذهانهم، فكانت في مجملها صورا تبخيسيّة، يكون بموجبها الكافر مذموم الصفات، سمج الأفعال.

– يعتقد عبد الله إبراهيم أنّ القرون الوسطى الّتي شهدت على ازدهار الحضارة الإسلاميّة أنتجت مقولات أو مرويّات كبرى، رسّخت رؤى لاهوتية ثابتة في نظرتها إلى مختلف الأعراف والعقائد، والنحل فكانت بمثابة معيار قيمي للحكم على المختلف عقائديًّا أو ثقافيًّا بالدونيّة، في مقابل اليقين المطلق برفعة الذات.

– يختزل هذا الكتاب الموسوعي السرد القصصيّ ممثّلاً في نصوص الرحّالة المسلمين في العصور الوسطى، ويكشف عبر حفر عميق كيف كان المسلمون سبّاقون إلى الرحلات والأسفار، والاكتشافات والدراسات الجغرافيّة.

– يضمّ الكتاب بين دفتيه جمهرة فريدة من أعلام الرحالة المسلمين، مبرزاً المضامين الثقافيّة والجغرافيّة الّتي وصل إليها هؤلاء في حلّهم وترحالهم.

[1]– فؤاد قنديل: أدب الرحلة في التراث العربي، ص165.

[2]– الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، ص204.

– تحكي الموسوعة أروع الطرائف والمشاهدات الّتي اطّلع عليها الرحّالة المسلمون أينما حلّوا، موضحاً الارتباط الوثيق بين الرحلات والتاريخ الإنساني، حيث تعدّ مصدراً ثرًّا للحقيقة التاريخيّة.

– يؤكّد عبد الله إبراهيم أنّ التصوّرات الذهنيّة المتشكّلة في أذهان المسلمين بفعل السجالات الدينيّة، والاحتقانات الطائفيّة، وكذا اختلاف الأنساق القيميّة أدّت خلال حقبة القرون الوسطى إلى تثبيت صور شوهاء عن الآخر.

– يرى عبد الله إبراهيم أنّ العودة المتبصّرة إلى مرويّات الثقافة الإسلاميّة تبيّن أنّ المخيال الإسلاميّ عبّر رمزيًّا عبر التمثيل السرديّ عن رؤية المسلمين للعالم، وللآخر خارج دار الإسلام، حيث تم تمثيله بطريقة تخفي قدراً معتبراً من التحيّز، من منطلق أنّ الآخر /الكافر/ المختلف يتميّز بالضلال، ينتظر عقيدة صحيحة تخرجه من ظلماته.

– حاول عبد الله إبراهيم في هذا الكتاب لملمة شتات تلك المتون التاريخيّة المتناثرة وتحليلها، دونما تعمّق، إذ اقتصر على إيراد أجزاء معتبرة من تلك المتون متبوعة بتعقيب مختصر.

– يشير عبد الله إبراهيم إلى أنّ النظرة إلى الآخر كانت تنهض على دعامات دينيّة صرفة؛ ذلك أنّ النصّ القرآنيّ المقدّس يمثّل –وبلا منازع– مصدراً للرؤية والتشريع، وقاعدةً صلبةً لاشتقاق معايير القيمة.

نتائج الباب الأوّل:

ويمكن رصد النتائج الّتي تمخّضت عن هذا الباب في النقاط الآتية:

– قوّض عبد الله إبراهيم مركزيّة الشعر، وأعاد الاعتبار للظاهرة السرديّة الّتي لم تعترف بها الثقافة المتعالية إلّا في حدود ضيّقة، فتمّ اختزالها إلى أخبار وأباطيل.

– نشّط عبد الله إبراهيم سبل الاهتمام بالخلفيّات الشّفويّة والدّينيّة للمرويّات السرديّة العربيّة، من خلال تحليله للأبنية السرديّة والدلاليّة للأنواع الكبرى (حكاية خرافيّة، سيرة شعبيّة، مقامة) ضمن سياقاتها الثقافيّة الحاضنة لها.

–ومن الأفكار اللافتة في هذا الباب، القول بتحوّل الإسلام إلى معيار لحكم القيمة؛ ذلك أنّ المنتج الجاهلي، وكلّ الخطابات الشعريّة والنثريّة الّتي حاولت التأسيس لنظرة مغايرة، تعرّضت للاستبعاد بالنظر إلى مروقها عن الإطار الدينيّ المسطّر لها، فكان مصيرها الإعدام والحجب والتجاهل؛ لأنّها تزيغ عن مسار الرسالة السماويّة.

– عدم تبني المركز الدينيّ المهيمن للكتابة أدّى إلى ضياع مقدار معتبر من الموروث السرديّ؛ ذلك أنّ فعل التدوين –على ندرته– لم يحفل إلّا بالمقدّس.

الباب الثاني

السرد الحديث...رحلة الكشف والتحديد

الفصل الأول: السّياق الثّقافي وتشكّل الرواية في الأدب العربي الحديث.

الفصل الثاني: قضايا التخيّل التاريخيّ في خطاب عبد الله إبراهيم النقديّ.

الفصل الثالث: أدب الاعتراف في خطاب عبد الله إبراهيم النقديّ.

الفصل الأوّل

السّياق الثّقافيّ وتشكّل الرواية في الأدب العربي الحديث

1– استراتيجيّات تفكيك الخطاب الاستعماري في مشروع عبد الله إبراهيم.

1–1–في تحليل أنظمة التّمركز.

1–2–الحملة الفرنسية وأقنعة التّحديث.

1–3– حملة نابوليون واليوتوبيا الاستشراقية.

2– تفكّك الموروث السرديّ وتشكّل الرواية .

3– الرواية والتمثيل السرديّ.

يبحر عبد الله إبراهيم على امتداد صفحات كتاب (السرديّة العربيّة الحديثة -تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النّشأة) إلى منطقة من مناطق المنظومة الأجناسيّة في الأدب العربي الحديث، ألا وهي مملكة الرواية، ولما كانت معالم هذه المنطقة غنيّة وتخومها متشعّبة، جاز لنا أن نصف تلك الرّحلة بأنّها رحلة استكشافيّة منظّمة وجريئة، لما فيها من جدّة ورصانة في الطّرح والتّحليل، وذلك لعمري مسوّغ من أهمّ مسوّغات البحث العلمي الجاد، الّذي يكون بموجبه جهد النّاقد أنموذجاً فذًّا له. ونظراً لتشعّب القضايا الّتي يطرحها الكتاب، سنقتصر على مناقشة أهمّها، لاسيما ما تعلّق بانخراط النّاقد في جمهرة الدّراسات ما بعد الاستعماريّة الّتي تنكفئ على تحليل أنظمة الاستبداد والتّمركز، حتّى إذا فرغنا من تفصيل الآليات الّتي اعتمدها في إعادة قراءة السّياق الثّقافيّ المرافق للحملة الفرنسيّة على مصر، انصرفنا إلى بسط أبجديّات التّفسير الجديد الّذي اقترحه إثر مراجعته لمقولات الخطاب الاستعماريّ، وأخيراً، سنسلّط الضّوء على الوظيفة التّمثيليّة للرّواية الّتي يعتبرها عبد الله إبراهيم "ديوان العرب" في العصر الحديث دون منازع، وعياً منه بأنّها الشّكل الأدبيّ الأقدر على تمثيل عصرنا، وما يمور به من أحداث وتحوّلات مختلفة.

1 – استراتيجيّات تفكيك الخطاب الاستعماري في مشروع عبد الله إبراهيم:

1-1-في تحليل أنظمة التّمركز:

تخترق استراتيجيّة التفكيك الّتي اعتمدها عبد الله إبراهيم حجب الأنساق المتحكّمة في إنتاج قيم التمركز والاحتواء، ولا شكّ أنّ هذه الخطوة ستغذّي بحثه في قضية نشأة الرواية العربيّة، الّتي انبثقت في ظلّ ظروف وملابسات لم تستقر الأقلام النّقديّة على قول مجمل بشأنها، فلا يكاد المتأمّل للسّياق الثّقافي المرافق لظهورها يخلص إلى تحديد معالم النّشأة والتّبلور بعيداً عن صراع المذاهب وتعدّد الآراء، لتخيّم -وبشدّة- أجواء من الغموض والضّبابيّة، بالنّظر إلى «ما طبع هذه الفترة من أحداث اجتماعيّة وسياسيّة داخل الأوساط العربيّة ولعلّ أهمّ مظهر من هذه المظاهر: الاستعمار الغربيّ

والعلاقات المتوتّرة بين عالم الشّرق وعالم الغرب والّتي تجلّت في أكثر من صعيد»[1]، ويفضي بنا ديدن الاستعمار وما إليه إلى الحديث عن الدّراسات ما بعد الكولونياليّة، الّتي يتمحور مجال انشغالها حول تأثيرات الوجود الأجنبي الاستيطاني على البنية الاجتماعيّة للأمم المستهدفة، حيث يتكفّل هذا النّمط من التّحليل بـ: «دراسة جميع الثّقافات/المجتمعات/البلدان/الأمم من حيث علاقات القوّة الّتي تربطها بسواها من الثقافات/المجتمعات/البلدان/الأمم؛ أي الكيفية الّتي أخضعت بها الثقافات الفاتحة الثقافات المفتوحة لمشيئتها؛ والكيفيّة الّتي استجابت بها الثقافات المفتوحة لذلك القسر، أو تكيّفت معه، أو قاومته، أو تغلّبت عليه»[2].

إزاء هذا، ينظر إلى هذا الحقل المعرفيّ الخصب على أنّه: «جزء من حقل النظريّة الثقافيّة أو الدراسات الثقافيّة متعدّد الفروع، الّذي يعتمد على الأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، ودراسات الجنوسة، والدراسات الإثنية، والنقد الأدبيّ، والتاريخ، والتحليل النفسيّ، وعلم السياسة، والفلسفة في تفحّصه النصوص والممارسات الثقافيّة المختلفة. بل إنّ الأهمّ من هذا التوصيف العام هو ملاحظة أن الدراسات الثقافيّة تجمع معاً نقاد الثقافة؛ فهي ليست مجرّد منتدى لسبر الثقافة بتلك الطرق الحيادية الخالية من أحكام القيمة بل تعزيز استراتيجيّ للنقد، فمنظرُو الثقافة غالباً ما يشعرون أنّ تقسيمات الفروع الأكاديميّة تعمل على سدّ السبيل أمام النقد الثقافيّ بعزلها المفكّرين الأفراد في أقسام مختلفة ومنهجيّات مختلفة»[3]، ونتيجة لذلك تنفتح الدراسات ما بعد الكولونيالية على آفاق لانهائيّة، وتستعير إجراءات منهجيّة متباينة، تجعلها تتفوّق في أحايين كثيرة على الدراسات الثقافيّة، إلّا أنّ «كلتيهما ترعرعتا معاً، وينظر إليهما اليوم على أنّ بينهما تلك الصلة الوثيقة والخصبة»[4].

[1]-مجموعة مؤلفين: فلسفة السرد -المنطلقات والمشاريع، تر. تح. إليامين بن تومي، دار الأمان، الرباط-المغرب، ط1، 2014م، ص 342.

[2]- دوغلاس روبنسون: الترجمة والإمبراطورية -نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية، تر. ثائر علي ديب، دار الفرقد، دمشق-سوريا، ط2، 2009م، ص32.

[3]- نفسه، ص ص 30- 31.

[4]- نفسه، ص 31.

هذا، وتنصرف إحداثيات هذا الحدّ المفهومي إلى إعادة النظر في ذخيرة المقولات الّتي أوجدها المستعمر/المركز، فهي على هدى مرتكزاتها النظريّة تعدّ «تحوّلاً في النظر إلى ما كان يعتبر تأكيداً أو يقيناً في نظرة المستعمِر إلى المستعمَر. وهي استراتيجيّة في التحليل، ومحاولة لبيان أو إظهار ما كان ناقصاً أو مغيّباً في التحليلات السابقة الّتي أنتجها الخطاب الاستعماريّ. وبالتالي، فإنّها محاولة لإعادة صياغة هذا الخطاب وتصحيحه. وهذا ما يجعل منها فرعاً مختلفاً عن غيرها من الدراسات الأدبيّة المألوفة. إنّها دراسة مثيرة للنقاش والجدل، لمجموعة من المشكلات المجرّدة المتداخلة والمتضمنة في الخطابات المستجدّة المعاصرة»[1].

على هذا النحو، يمكن النظر إلى النّتاجات الأدبيّة للشعوب والبلدان الّتي طالتها التجربة الاستعماريّة، فتوارت خلف إبداعاتها آثار القدم الهمجية، وتفاصيل المناهضة والرفض والثورة، على أنّها آداب ما بعد-كولونياليّة؛ ذلك أنّ «ما يتّصف به كلّ أدب من هذه الآداب من سمات مشتركة مع غيره، خارج نطاق خصوصيّة كلّ منهما، من حيث كونها خرجت بصورتها الحالية من التجربة الاستعماريّة، ومن خلال تأكيدها على الاختلاف عن تلك الافتراضات والصور النمطيّة الّتي أنتجها المركز الإمبريالي عنها، واكتسبت هذه الافتراضات والصور النمطيّة شرعيّة المسلمات عنده»[2].

وعلى إثر هذه البطانة القمعيّة والصراعيّة تجد ثنائية الأنا/الآخر مرتعاً لها في هذا النوع من الدراسات الّتي ينتمي إليها مشروع عبد الله إبراهيم في الكثير من مراميه، فهو وعلى غرار المنشغلين بهذا المطلب يستضيف إبداعات متخيّلة عنيت بتشكيلات الأنا عن الآخر أو العكس؛ لأنّ «الذات من خلال هذه الصور والمرويّات، وفي إطار محاولة التميّز عن الطرف الآخر تجد نفسها مضطرة إلى صوغ تلك الصور المشوّهة والملتبسة لذلك الآخر، حتى تبقى على صفاء وطهرانيّة صورتها الموهومة»[3]، وكثيراً ما ترتبط صورة تلك المجتمعات المضطهدة في المخيال الاستعماريّ بالسلبيّة؛ لأنّ

[1]- خالد سليمان: في أدب ونقد "ما بعد الكولونيالية"، مجلة علامات، النادي الأدبيّ والثقافي، جدّة-المملكة العربيّة السعودية، ج54، م14، ديسمبر 2004م، ص91.

[2]- نفسه، ص 90.

[3]- مجموعة مؤلفين: فلسفة السرد، ص 354.

المستعمر يفبركها ويحمّلها بمعانٍ جديدة وغير مألوفة، تسهم في صياغة صورة اختزاليّة للأنا تشبع رغبات المركز.

ولما أخفقت الشعوب التابعة في إيجاد ممارسة نقديّة تدخل في مجال التفكير الثقافيّ الّذي يضع المسلّمات والأحكام الجاهزة على محكّ الفحص والتمحيص والمراجعة الشاملة، «استطاع الخطاب السائد أن يرسّخ مقولاته ويطمس الكثير من المقولات الخاصة بالذات، ويُوجِد بدائلَ غربيّة تنهض أساساً على ما ينهض عليه الخطاب الاستعماريّ نفسه، فتمّ تبنّي تلك المقولات بحرفيتها، دون أيّة محاولة لغربلتها وكشف مصادراتها»[1]؛ ذلك أنّ شريحة عريضة من المثقفين لم تدّخر جهداً في التصفيق لمقولات المستعمر، ولم تفكّر في الوقوف ضدّ النموذج الوافد، رغم ما يحفّ تلك المسلّمات من أباطيل ومصادرات، فالمستعمِرون «"يُستَدعون" أو "يُذَوتون"* بوصفهم سلطات، أو مدراء، أو قضاة، أو مبشّرين، أو أنثروبولوجيين، ويتوقع منهم أن ينظروا إلى أنفسهم كراشدين عقلاء وإلى رعاياهم الكولونياليين كأطفال لاعقلانيين؛ و"يستدعى" المستعمَرون أو "يُذَوتون" بوصفهم "محليين"، "همجا"، وما إلى ذلك، ويتوقع منهم أن ينظروا إلى أنفسهم كأطفال ينقصهم العقل وإلى حكّامهم الكولونياليين كراشدين عقلاء»[2].

فعلى خلفية هذه النظرة الدونيّة والانتقاص المقصود، «برزت السرديّة الغربيّة المتعالية، والّتي تجعل من الغرب مصدر كلّ شيء في هذه الحياة، وكلّ ما عداه يأتي في الهامش، وإن أطلّ هذا الأخير برأسه قليلاً هُرِعَ إلى احتوائه والسيطرة عليه بما يحفظ له/للغرب الاستمراريّة والتفوّق»[3]، فإذا كان من شأن الخطاب الاستعماريّ جعل المناطق المستعمَرة خلفيّة لمسرح تجري عليه أفظع أنواع الممارسات

---

[1]- فلسفة السرد، م.س، ص 353.

*- التذويت Subjectification: بروز الفرد الّذي يفكر ويشعر من جسد ينظر إليه على أنه "موضوع"، أو شيء حامل. وعلى سبيل المثال، فإن النظر إلى امرأة بوصفها "موضوعا جنسيا" يعني معاملتها كجسد لا يفكر ولا يشعر أو كشيء يمكن للرجل أن يفعل به ما يشاء. ولذلك اهتمت الحركة النسوية بإحداث التذويت لدى النساء: أي إعادة بناء المفاهيم والتصورات الخاصة بالنساء بوصفهن ذواتا تفكر وتشعر وتعمل على العالم. دوغلاس روبنسون: الترجمة والإمبراطورية، ص 46-47.

[2]- دوغلاس روبنسون: الترجمة والإمبراطورية، ص 48.

[3]- مجموعة مؤلفين: فلسفة السرد، ص 354.

اللاأخلاقيّة، فإنّ هذه الوقائع ستشكّل سنداً مهمًّا للدّراسات ما بعد الكولونياليّة الّتي ترنو إلى فهم المسلّمات الثقافيّة القديمة الّتي يتمثّلها التّابع، ومن ثمّ زعزعة الكثير منها ودحضها.

وفي سياق الاشتغال على الأفكار والتّصوّرات الّتي أشاعها الخطاب الاستعماريّ في مجال الأدب والثّقافة بشكل عام، استطاع عبد الله إبراهيم القبض على أهم مسلّمة تطفو على السّطح مفادها أنّ: «كلّ الآداب الجديدة، والأفكار الحديثة، إنّما هي غربيّة المنشأ والمرجع، فهذه من تحيّزات ذلك الخطاب، وقد تدخّلت في صوغ التّصوّرات النّظريّة النّقديّة والتاريخيّة، صوغاً شبه كامل، بما جعل التّسليم بذلك أمراً شائعاً ومقبولاً، فالحركة الاستعماريّة وخطابها متلازمان»[1]، وتعود هذه المسلّمة في نظره إلى «بداية الامتثال للخطاب الاستعماريّ الّذي رسّخ فكرة بسيطة وواضحة، وهي أنّ التّحديث وكلّ ما يتّصل به جاء مع الحضور الغربيّ إلى الشرق»[2].

وممّا لا مراء فيه أنّ القيمة المعرفيّة والنقديّة لكتاب "السرديّة العربيّة الحديثة" تتراءى على أكثر من صعيد، بالنظر إلى منطلقاته النظريّة الجديدة الّتي تتمثّل أساساً في «اعتماده نقد الخطاب الاستعماري (Discours Colonial)، وهو نمط في التّحليل يشير إلى ما بلورته الثقافة الغربيّة في مختلف المجالات من نتاج يعبّر عن توجّهات استعماريّة إزاء مناطق العالم الواقعة خارج نطاق الغرب على أساس أنّ ذلك الإنتاج يشكل في مجمله خطابا متداخلا بالمعنى الّذي استعمله ميشال فوكو لمصطلح خطاب. ومن ألمع ممثليه إدوارد سعيد وهومي ك. بهابها وميشيل فوكو ونقاد مدرسة فرانكفورت»[3].

يبدو أنّ التحدي الّذي يرفعه عبد الله إبراهيم في هذا الشأن هو مراجعة مجريات اللقاء الحضاريّ والثقافيّ بين الشرق والغرب في العصر الحديث، بغية التخفيف التدريجي من وطأة مقولاته، من خلال إعادة النظر في زوايا مغمورة، إذ يقول: «يحضر المؤثّر الغربيّ، بصورة مضخّمة، كلّما جرى البحث

[1]- فلسفة السرد، م.س، ص8.

[2]- نفسه، ص 11.

[3]- إدريس الخضراوي: السرديّة العربيّة الحديثة -نحو رؤية جديدة لنشأة الرواية العربية، مجلة الراوي، النادي الأدبيّ الثقافي، جدّة-المملكة العربيّة السعودية، ع18، مارس 2008م، ص ص 126-127.

في نشـأة الثقـافة العربيّة الحديثـة، والأدبيّة منها على وجه الخصوص، إلى درجة صار ذلك أمراً مسلّما به في الدراسات الّتي عنيت بهذا الموضوع، وندر أن تمّت عمليّة بحث جادّة استقصت صواب هذه المسألة الّتي أخذ بها أغلب الباحثين، كحقيقة مطلقة، فاعتبروها من اللّوازم الحاضنة للأدب العربيّ، وعزوا إلى الحملة الفرنسيّة، والعلاقات المباشرة مع الثقافة الغربيّة، بما في ذلك التّرجمة، أمر القيام بهذا الدور بصورة كاملة»[1]، ومن المؤكّد أنّ هذه الدعامة النظريّة الّتي عزّزها انشغاله بنقد المركزيّات الثقافيّة ستمثّل في مرحلة لاحقة ركيزة أساسيّة للتفسير الّذي يقترحه بخصوص الأصول المعرفيّة للرواية العربيّة؛ ذلك أنّ الوعي السائد في صفوف الدارسين ينظر إلى ظهور الفنّ الروائي في الثقافة العربيّة بوصفه ثمرة للتحوّلات التحديثيّة الّتي صاحبت الحضور الغربيّ إلى الشّرق عبر محاكاة الأنماط الأدبيّة الوافدة والإفادة منها، لهذا يرى النّاقد ضرورة تمحيص هذه المسلّمات وإعادة التّفكير في درجة التّفاعل الحاصل بين الآداب العربيّة والآداب الغربيّة، فالكتاب «قام بإضاءة مدى محدوديّة مثل هذه المسلّمات، أمام التأثير الواضح الّذي مارسته المرويّات القديمة على جمهور واسع من متلقيها خلال هذه الفترة»[2].

يبدو أنّ هاجس إبطال سلطة المرجعيّة الغربيّة، جعل عبد الله إبراهيم يبحث عن بدائل موضوعيّة على رأسها: العمل على تفعيل المؤثّرات التراثيّة، إذا سلّمنا بأنّ إشكاليّة الذوبان والتّماهي في مقولات الآخر، ومحاولات التطابق الكلّي والانغماس في كلّ ما تقدّمه كشوفاته، يمكن النّظر إليه بوصفه «أهمّ عائق يقف أمام الذّات لتحقيق استقلاليّتها وتميّزها، وهذا مشكل مكين لا في فهم الأدب العربيّ وتصنيفه، بل هو حاضر في صميم الثّقافة العربيّة الحديثة ككل، لأنّها سمحت للآخر أن يتغلغل في أعماقها دون أيّ غربلة لما يحمله أو محاسبة له، ما جعلها تنفتح انفتاحاً لا مشروطاً عليه، فأوقعها

[1]- مجموعة مؤلفين: فلسفة السرد، ص11.

[2]- إدريس الخضراوي: الأدب موضوعا للدراسات الثقافيّة، دار جذور، الرباط-المغرب، ط1، 2007م، ص 80.

هذا في مطبّات كبرى، من أبرزها اعتبار كلّ فنّ أو علم جديدين قادمين من عند الغرب بالضّرورة، وكأنّه لا حظّ لهذه الذات أن تبدع ولا أن تأخذ حقّها من الوجود فيه»[1].

وفي هذا السّياق يورد منير مهادي موقفاً يتحفّظ على إغراق هذا التّوصيف في التّعميم رغم رجاحته، إذ يقول: «وعلى الرغم من صحّة هذا الوصيف، في كثير من مناحيه إلّا أنّ هذا لا يمنع أن نخفّف من وطأة هذا التعميم الّذي يجعله الناقد صفة لازمة لكلّ ما هو متعلّق بهذه الذّات: اجتماعيًّا وثقافيًّا واقتصاديًّا وأدبيًّا، وكأنّي بهذه الذات الّتي اتّصفت بالإبداع من قبل، قد جفّ ينبوع الحياة فيها فأضحت تعيش عالة على حياة الآخر، وهذه رؤية يطبعها التّشاؤم واليأس، لأنّنا لا نعدم أن نجد بعض مظاهر الاستقلاليّة على صعيد عديد المستويات»[2]، وما دام الأمر كذلك، فإنّ «المطابقة هنا ليست أمراً حتميًّا على الذّات أن تتّصف به، بل هي صفة لحقت بها بسبب تراكم ظروف معيّنة جعلتها رهينة هذا الامتثال للآخر، فإذا ما انتفت هذه الظروف وتغيّر الوضع قد تخرج هذه الذات إلى رحاب الاختلاف والتّميز، ويمكنها إذّا أن تطرح أسئلتها الخاصّة كما كان لها أن تطرحها من قبل»[3]، وتأسيساً على هذا يدعو عبد الله إبراهيم إلى الاختلاف عن الآخر عبر التّخلص من مظاهر المطابقة، من خلال تعديل مسار تلقّي المعارف الواردة، وممارسة حق النّقد سبيلاً للخروج من وطأة التّبعيّة والهوان، بالإضافة إلى الاختلاف أيضاً عن الموارد التّراثيّة، «فما أفادها أن تقلّد الغرب، وما كان لها التّراث ملجأً آمناً، خاصّة بالطّريقة الّتي تعاملت بها معه من خلال نظرتها المفرطة في تقديسه، لدرجة أصبحت لا ترى فيه إلّا الصلاح، ولا تسمع -لانغلاقها عليه- نداء الحاضر الّذي تحيا فيه، فكانت في الحالتين بعيدة عن وجودها وزمانها»[4].

وهذا هو عين ما انتهت إليه أطروحة عبد الله إبراهيم، الّذي ذهب إلى تأكيد هيمنة المؤثّر الغربيّ، وتوجيهه للمقاييس الأدبيّة والمقاربات النقديّة، يغذّي ذلك ما يفعله بعض النّقاد العرب من

[1]- مجموعة مؤلفين: فلسفة السرد، ص 337.
[2]- نفسه، ص 338.
[3]- نفسه، نفسها.
[4]- نفسه، ص 337.

نسبة الأنواع الأدبيّة كالرواية والمسرحيّة والملحمة إلى الآخر، حيث تفصح هذه النّزعة الامتثاليّة الّتي تتواطأ مع موجّهات مستعارة عن قضيّة شائكة تجب مناقشتها؛ لأنّنا نشهد إجماعاً نقديًّا على أنّ «الرواية فنّ غربيّ، وهو ما يبرز قضيّة التحيّز في هذه التصوّرات الشائعة، الّتي بنيت على مرجعيّات غربيّة متمركزة حول نفسها، ونشأت ضمن منظومة أو نتاج وعي يرى في الغرب الحقيقة المطلقة، هذا الوعي الّذي أشاعه الخطاب الاستعماريّ، وهذا الخطاب الّذي يصادر على المطلوب بحاجة إلى نقد وتفكيك، يتيح له مراجعة مقولاته وفرضيّاته، ويترك مجالاً للاختلاف، ولإعادة المساءلة والتّفسير»[1].

استناداً إلى هذا المنحى التّفكيكيّ، اتّخذ عبد الله إبراهيم من فرضيّات النقد العربي المتعلّقة بقضيّة نشأة الرواية العربيّة منطلقاً لتحليلاته وعياً منه بأنّ هذه الطّروحات تحمل في طيّاتها تأثيرات الهيمنة الاستعماريّة، ممّا يستلزم استحداث تحليل جديد للظّواهر الأدبيّة في ضوء السياق الثقافي الّذي أنتجها، فنراه يتناول بالتّفكيك طرائق التلقي العربي للرواية الغربيّة المترجمة، بعيداً عن الأحكام المتسرّعة والتّفسيرات الخاطئة، وهذا ما ينبئ -حسب غزلان هاشمي- عن «جهد كبير كان قد تجشّمه عبد الله إبراهيم ليفحص من جديد علاقات الإرسال والتّلقي الّتي حكمت نشأة السرد العربيّ الحديث»[2]. على أنّه لا ينبغي أن يحيلنا اتّكاؤه إجرائيًّا على التّفكيك إلى معانٍ تتّصل بالهدم والتّخريب، بقدر ما يرتبط كاستراتيجيّة حسب جاك دريدا بـ: «تحليل البنى المترسّبة الّتي تشكّل العنصر الاستدلاليّ، كما تشكّل الاستدلاليّة الفلسفيّة الّتي نفكّر من خلالها. ولقد يكون هذا عبر اللّغة، وعبر الثّقافة الغربيّة، وعبر مجموع ما يحدّد انتماءنا إلى هذا التّاريخ الفلسفيّ»[3].

من الواضح أنّ عبد الله إبراهيم يهدف إلى إعادة ترتيب الوقائع التاريخيّة للكشف عن مصادرات الخطاب الاستعماريّ الّتي أشاعتها تحليلاته للظواهر الأدبيّة والثقافيّة، والّتي تستمد شرعيّتها من مرجعيّاته المتمركزة حول ذاتها، حيث يتنزّل -بمقتضاها- الغرب بوصفه «الخلاصة النّهائيّة لكلّ

[1]- غزلان هاشمي: تعارضات المركز والهامش في الفكر المعاصر، دار نيبور، العراق، ط1، 2013م، ص 161.

[2]- مجموعة مؤلفين: فلسفة السرد، ص 344.

[3]- جاك دريدا: ماهو التفكيك La déconstruction، تر. منذر عياشي، مجلة نوافذ، ع39، الرباط-المغرب، فبراير 2009م، ص 65.

الحقائق»[1]، هذه المسلّمة في نظره بحاجة ماسّة إلى التّفكيك والمراجعة؛ لأنّ القول بثبوت الأصول الغربيّة للرواية العربيّة يشوبه التّعميم والإقصاء، والمبرّر الّذي يسوقه النّاقد لدحض هذه القراءة مفاده أنّ «المرويّات الكبرى، ومنها الرواية لا يشترط فيها التماثل المطلق، لا في أسباب النشأة ومسوّغاتها ولا في أصولها، ولا في أبنيتها أساليبها، فالرواية هي الفنّ النسبيّ الأكثر قدرة على التحوّل والتطوّر والاختلاف»[2]، فالرواية منفتحة على كلّ الأساليب والمضامين والعوالم المتخيّلة.

1-2-الحملة الفرنسيّة وأقنعة التّحديث:

استعان عبد الله إبراهيم في رحلة التّفكيك وإعادة البناء، بما يسمّيه رؤية نقديّة تسعى إلى: «إعادة تركيب الحقائق الثقافيّة في ضوء علاقتنا بها، وليس في ضوء استقرارها في الخطاب الغربيّ الّذي أشاعته ثقافة متمركزة على نفسها يخيّل لها أنّ النّتائج الّتي توصّلت إليها من العموميّة والثّبات بحيث تكون صالحة وصحيحة، لتفسير كلّ الظّواهر الثقافيّة والأدبيّة في كلّ زمان ومكان»[3]، فالنّاقد توسّل التّفكيك كآليّة إجرائيّة، بوصفها «محاولة لتحريك الثّوابت الّتي تصلّبت بمرور الزّمن بسبب ظروف وسياقات متنوّعة نتج عنها انغلاق على تلك الثّوابت، بنيات ومفهوماً، ليس فقط من أجل تحريكها (أي الثّوابت) والخروج على دائرة الانغلاق، وإنّما لكشف اللّبنة القلقة داخلها، وردّ الظواهر إلى مسارها الصحيح، حتّى يمكن فهم هذه الظواهر فهماً يوافق السّياقات الحاضنة لها ممّا يسمح بالتوغّل في المناطق المعتمة والغامضة وحتّى المنغلقة داخل الذّات العربيّة الإسلاميّة، لذلك يقوم عبد الله إبراهيم بتفكيك الخطاب الاستعماريّ الّذي كان سبباً رئيساً في توجيه الفهم العربيّ لتاريخه الحديث، ووعيه بأساليب نهضته، حيث حمّلت حملة "نابليون بونابرت" على مصر (1798-1801) أكثر ممّا تحتمل،

[1]- ماهو التفكيك La déconstruction، م.س، ص 76.

[2]- نفسه، نفسها.

[3]- نفسه، ص77.

فجعلت حاملة وناقلة للحضارة الغربيّة إلى البلاد العربيّة، فقيّد كلّ حراك ثقافيّ فيما بعد ذلك بهذه الحملة، ما جعلها حملة مباركة لدى كثير من النّاس وحتّى من المثقّفين أنفسهم»[1].

لا مشاحتة أنّ واقع الثقافة العربيّة الحديثة روّج لفكرة مفادها أنّ كلّ منجز حداثيّ ينتسب في أصوله إلى الحضارة الغربيّة لا محالة؛ بل إنّ جلّ التحليلات النقديّة اتّجهت إلى وصل البدايات الفعليّة للنّهضة بالآخر، حيث تمثّلها الخطاب العربيّ كبديهيات ومسلّمات لا ينبغي مناقشتها، ليتمّ التأريخ رسميًّا لموعد العرب مع التحديث بالحملة الفرنسيّة، فإذا كان «الفكر العربيّ ومعه الرواية العربيّة قد عاشا مرحلة الجمود والتخلف والانحسار إبّان الحقب المسمّاة بحقب الانحطاط، فإنّ حملة نابليون على مصر قد شكّلت مرحلة جديدة في تاريخ الفكر والثّقافة العربيّين، إذ تسبّبت هذه الحملة في صدمة حضاريّة كبرى أدّت إلى الرجّة العظمى الّتي عاشتها المجتمعات العربيّة...على مستوى الفكر والمجتمع والسياسة»[2].

بيد أنّ عبد الله إبراهيم عمد في التّمهيد الافتتاحيّ إلى تحليل مظاهر التّأثير الغربيّ على الثّقافة العربيّة في القرن التّاسع عشر ليكشف عن محدوديّته، من خلال مناقشة معطيات الحملة الفرنسيّة على مصر حيث استطاع من خلال هذه القراءة الثقافيّة إماطة اللّثام عن الوجه المتواري لها، حيث احتجّ على الطّريقة الّتي ضخّم بها المدافعون عنها أهدافها حتّى جعلوا منها عملاً رمزيًّا عظيماً أنقذ مصر ممّا كان يتهدّدها، وكشف المصادرات الّتي رسّخها الخطاب الاستعماريّ الّذي دافع عنه نقاد ومحلّلون عديدون؛ ذلك أنّ الثّقافة العربيّة لم تتمكّن من التّخلّص من تأثيراته بل روّجت طروحاته وأيّدتها، في سبيل الإعلاء من قيمة هذه الحملة ذات الطابع العسكريّ، والّتي تصفها مقولاته بأنّها حملة النّهضة الّتي كانت فيصلاً حاسماً بين عصرين متناقضين في تاريخ مصر، مؤكّدا أنّ رياح التّحديث رغم بطئها، ولكنّها كانت في طريقها إلى الشّرق لا محالة، بل إنّ الحملة لم تكن إلاّ عائقاً حال دون النّهضة، وفي هذا السّياق يعقّب الناقد على التّصورات الّتي ارتبطت بهذه الحملة قائلاً:

[1]- مجموعة مؤلفين: فلسفة السرد، ص 343.

[2]- عبد المجيد الحسيب: الرواية العربيّة الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1، 2014م، ص 17.

«ويبدو لنا أن تراكم الافتراضات القائمة على هذه الواقعة، وهي افتراضات قائمة على سلسلة متواشجة من الرّغبات وليس الحقائق، وغياب النّقد التاريخيّ الجذريّ لها، وإهمال المراجعة الدورية الّتي تستخلص من وقت لآخر القيم المعرفيّة من الأحداث التاريخيّة، ثمّ اللّجوء إلى النتائج السهلة والسريعة، والهوس الذّهنيّ الامتثاليّ لمقولات أشاعتها الثقافة الغربيّة المتمركزة حول ذاتها، قد تفاعلت معا لتضخيم هذه الواقعة، وإضفاء دور مبالغ فيه عليها، وتحتاج هذه الواقعة أكثر من غيرها إلى أن تفرّغ من المغزى المفتعل الّذي ألحق بها، وإعادة النّظر إليها بوصفها حدثاً تاريخيًّا من الأحداث الّتي تتواتر عبر العصور، وتعرفها كثير من الأمم والثّقافات. لا يمكن أن يرتهن التّاريخ لخطأ»[1].

وفي ضوء هذه المعطيات أعاد النّاقد النّظر في السّياق الثّقافي الّذي احتضن حملة نابليون بونابرت، فوجده مليئاً بالاحتقانات والأحداث الدامية الّتي تثبت الصبغة العسكريّة للحملة، ممّا ينفي أيّ تفاعل إيجابيّ أو تواصل بنّاء بين مصر وفرنسا، وبذلك تؤول كلّ الوقائع المرافقة للحملة إلى أبعادها الحقيقيّة بعدما تعرّضت لمبالغات لا تحصى بما في ذلك بناء المطبعة؛ ذلك أنّ المنجزات الغربيّة لم يكن الغرض منها تحديث مصر بقدر ما كانت استجابة لرغبات استيطانيّة متأجّجة، كما أنّ معظم المشاريع لم يتم تدشينها نظراً لقصر الحملة وطابعها العنيف، فالتّحديث حسب ما آلت إليه قراءة عبد الله إبراهيم لم يكن سوى مشروعاً واهماً لم يكتب له التحقّق واقعيًّا.

ويذهب إدريس الخضراوي في هذا السّياق إلى التنويه إلى حقيقتين جوهريتين لم يأخذا بعين الاعتبار عندما جرى ربط التحديث بالحملة الفرنسيّة، أوّلهما «أنّ مصر عرفت الوجود الغربيّ بشكل مبكّر قبل الحملة، حيث جاء إليها رحّالة وتجّار وفنّانون من إيطاليا والبرتغال وفرنسا، شأنها شأن الكثير من الدول الشرقيّة، أمّا الحقيقة الثّانية وهي أنّ التحديث كان استجابة طبيعية لحاجات المجتمع المصريّ في تلك المرحلة ولم يكن نتيجة مباشرة للتواجد الفرنسيّ. فدولة محمد علي كان يسكنها طموح كبير بامتلاك أسباب القوة العسكريّة، لذلك أرسلت البعثات إلى الدول الأوروبيّة أملاً في

[1]- عبد الله إبراهيم: الشرق الاستشراقي -الاستيهام الفرنسي بمصر المتخيّلة، مجلة ثقافات، كلية الآداب جامعة البحرين، مملكة البحرين، ع10، ربيع 2004م، ص ص 194- 195.

تحقيق هذا الهدف. أمّا ما أنجزته الحملة الفرنسيّة هو أنّها أنعشت المشكلات الطائفيّة في مصر وأجّجتها»[1].

ارتباطاً بهذه الناحية تحديداً، يستخلص عبد الله إبراهيم أنّ الحملة الفرنسيّة لم يكن لها من أثر إيجابيّ يذكر، بقدر ما أسهمت في تمزيق النسيج الاجتماعيّ لمصر وتلاعبت بطوائفها وأعراقها، وأنّ ما علق بها من أمجاد كانت محض أوهام ومغالطات روّجها الخطاب الاستعماريّ تيسيراً لسبل الاستحواذ والتّملّك، فتربّعت هذه التخريجات في الأوساط الثقافيّة العربيّة، كما أنّ المناخ الثقافي الغربيّ الّذي واكب الحملة تميّز بهيمنة واضحة للفكر الرومانسي، ليتنزّل نابليون بونابرت في الذهنيّة الغربيّة بوصفه رجلاً حالماً يرتبط اسمه بالفتح والتّنوير أكثر ممّا يرتبط بقيادة الحملات العسكريّة، وهو زعم لا تؤكّده الوقائع التاريخيّة الّتي تفضح ما تعرّضت له الجيوش الفرنسيّة من مقاومة ضارية من قبل الأهالي المصريين، يقول عبد الله إبراهيم في هذا المضمار: «كانت الحملة الفرنسيّة على مصر ذروة سلسلة من الاحتقانات المعبّرة عن سوء تفاهم، بسبب تنازع المنظورات الثقافيّة والدينيّة والسياسيّة الموروثة منذ العصر الوسيط بين الغرب والشرق، وبوصفها عملاً من أعمال سوء التّفاهم بين عالمين معتصمين بذاتهما، فقد ظهرت في أفق رومانسيّ مجرّدة عن خلفياتها التاريخيّة الحقيقيّة، وبدت في أدبيّات القرن التاسع عشر، عملاً فاتناً ومعبّراً عن صورة البطل الفاتح الّتي ترمز بشكل بليغ إلى لقاء مثير بين عجائب مصريّة سرمديّة، والقدر الفرديّ لبطل هو "نابليون بونابرت". فالخيال الرّومانسيّ أنزل تلك الحملة منزلة الفعل الفرديّ لبطل يتألّق عمله التاريخيّ في أفق شرقيّ خامل، لكنّه عجيب، والدمج المتقصّد بين الخمول والعجائبيّة، وجد أفضل تجلّياته، فيما ورثته الحملة من أدبيّات خاصّة بها في الثقافتين الغربيّة والعربيّة، وفي مقدّمتها كتاب "وصف مصر" الّذي أظهر البلاد المصريّة على أنّها "يوتوبيا"، كما توصّل "ترونيكر" إلى ذلك»[2].

[1]- إدريس الخضراوي: السرديّة العربيّة الحديثة، ص 129.

[2]- عبد الله إبراهيم: الشرق الاستشراقي، ص 195.

وبهذا ينتهي النّاقد بعد تحليله الثّقافي الّذي خصّصه لمناقشة ومساءلة واقعة الحملة الفرنسيّة على مصر، الّتي انتهت مسلّمات الخطاب الاستعماريّ إلى تضخيم نتائجها والنّظر إليها بوصفها مرحلة انتقاليّة، وبوّابة للحداثة مؤكّداً أنّ الحملة عسكريّة، لا يمكن أن تثمر أيّ نتائج إيجابيّة على مختلف الأصعدة، فهي لم تتخلَ عن بطانتها القمعيّة الاستدماريّة، ورغبتها الاستغلاليّة، ومن العبث وسوء الفهم تحميلها بقيم نهضويّة بنّاءة، ومن أجل دحض هذه المسلّمة الّتي يسعى الخطاب الاستعماريّ إلى ترسيخها، استعان الناقد بجملة من الشهادات والوثائق الّتي عزّزت موقفه بخصوص هذه المسألة.

1-3- حملة نابوليون واليوتوبيا الاستشراقيّة:

يعتمد الخطاب الاستعماري على مفاهيم القمع والحرب الّتي ترسّخ فكرة الهيمنة المستمرّة، ويكتب لخطاباته الذّيوع في المستعمرات التابعة له بالنّظر إلى درجة التّفاوت في موازين القوى، كما أنّ مخطّطاته الاستدماريّة تتغلّف بغلالة من المقاصد والغايات البنّاءة الّتي تضلّل الأبعاد الحقيقيّة لها، وتكشف في مقابل ذلك رؤى تتشبّع بالقيم الإنسانيّة والنهضويّة، ممّا يكشف حسب التبصّر الفوكوي سلسلة التواطؤات الّتي تحدث بين المعرفة والسّلطة في إطار علاقات التّابع بالمتبوع، فالمعرفة «ليست بريئة، لكنّها ترتبط بعمق مع عمليّات السّلطة»[1].

وإن كنّا سنتجاوز استطرادات وتفاصيل عمل السّلطة في التّصور الفوكوي، لنركّز على المشروع التّأسيسي لإدوارد سعيد من خلال كتابه "الاستشراق" الّذي تأطّر نظريًّا بفلسفة ميشال فوكو، لإيجاد الأواصر الحقيقيّة والمصطنعة بين إنتاج المعرفة وممارسة السّلطة عبر الاستعانة بالنّماذج الأدبيّة، «ممّا يظهر إلى أيّة درجة كانت "المعرفة" حول الشّرق من حيث إنتاجها ونشرها شيئاً آيديولوجيًّا ملازماً "للسلطة" الاستعماريّة»[2]، فإدوارد سعيد يؤكّد أنّ «معرفة الشّرق لا يمكن أن تكون بريئة أو موضوعيّة لأنّ الّذين أنتجوها هم بشر كانوا بالضّرورة مطوّقين بالتاريخ والعلاقات الاستعماريّة»[3].

---

[1]- آنيا لومبا: في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبيّة، تر. محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار، سورية، ط1، 2007م، ص 54.

[2]- نفسه، نفسها.

[3]- نفسه، ص 57.

يقودنا هذا إلى الحديث عن إنتاج المعارف الاستشراقيّة الّتي ترتبط ضمنيًّا بأبعاد أيديولوجيّة تنبعث من التمركز الثقافي للغرب، ممّا ينزع عنها الموضوعيّة والمصداقيّة؛ ذلك أنّ «الاستشراق كمؤسّسة قدّمت فيما بعد العدسة الّتي سينظر إلى "الشّرق" من خلالها وتتمّ السيطرة عليه، إلّا أنّ هذه السّيطرة ذاتها هي الّتي أنتجت تلك الطّرق من المعرفة، والدراسة، والاعتقاد، والكتابة. إذا فالمعرفة حول الأراضي المستعمرة والسيطرة على تلك الأراضي هي مشاريع ذات صلة ببعضها»[1]؛ لذلك يبحث مشروع إدوارد سعيد في التواشجات الخفيّة بين المعارف الاستشراقيّة وقوى الهيمنة وعياً منه بأنّ «"المعرفة" حول اللاأوروبيين كانت جزءاً من عمليّة السّيطرة عليهم. وهكذا يزول الإلغاز عن مكانة "المعرفة"، وتصبح الخطوط غامضة بين ما هو آيديولوجيّ وما هو موضوعيّ»[2].

وممّا لا شكّ فيه أنّ الاتجاه إلى تحليل الخطاب الاستعماريّ في شقّه الاستشراقيّ، من شأنه أن يتيح إمكانيّة «تتبّع الصّلات بين الظّاهر والخفيّ، والمهيمن والمهمّش، والأفكار والمؤسّسات. إنّه يسمح لنا برؤية كيفيّة عمل السّلطة من خلال اللغة والأدب والثقافة والمؤسّسات الّتي تضبط حياتنا اليوميّة»[3]، فموقع المركز يمكن من خلاله إطلاق ترنيمات التّحديث اللانهائيّة، بعد الاشتغال على تنقيحها ومن ثمّ بعثها في لبوسات مغايرة تخلع عنها ما رافقها من ممارسات استحواذيّة، وهذا قصد إنعاش مشاريع التوسّع والاستيطان، فإدوارد سعيد بتوسيعه التصوّر النظريّ للسلطة عبر ربطها بالفكر الاستشراقيّ استطاع حسب آنيا لومبا أن «يبتعد عن الفهم الضيّق والتقنيّ للسلطة الاستعماريّة، ويظهر كيف عملت من خلال إنتاج خطاب حول الشرق أي من خلال توليد أبنية فكريّة كانت ظاهرة في الإنتاج الفنيّ والأدبيّ في خلق الدراسات الاستشراقيّة»[4].

ولا يتردّد عبد الله إبراهيم في إبراز القيمة المعرفيّة والفكريّة لكتاب "الاستشراق"، إذ يقول: «ويمكن القول إنّ كتاب الاستشراق افتتح نوعاً جديداً من دراسة الاستعمار. يحاجج سعيد أنّ

[1]- في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبيّة، م.س، ص 55.

[2]- نفسه، ص 56.

[3]- نفسه، ص 58.

[4]- نفسه، نفسها.

تمثيلات "الشرق" في النصوص الأدبيّة الأوروبيّة، والمحاضرات المصوّرة للرحلات وكتابات أخرى ساهمت في خلق انقسام بين أوروبا و"الآخرين" التابعين لها، وهو انقسام كان مركزيًّا في خلق الثّقافة الأوروبيّة، بالإضافة إلى المحافظة على الهيمنة الأوروبيّة وتوسيعها على امتداد أراضٍ أخرى»[1]؛ ذلك أنّ فحوى النظريّة الّتي قال بها إدوارد سعيد مفادها أنّ «الغربيّين...حين نظروا إلى الشّرق فإنّهم غالباً نظروا إلى شرق أرادوه أو تخيّلوه أو ارتسم في أذهانهم، وليس الشرق الماديّ والجغرافيّ الحقيقيّ»[2].

ويمكن أن نشير في هذا السياق إلى اغتناء أطروحات عبد الله إبراهيم بأفكار إدوارد سعيد الرائدة في مجال الدراسات ما بعد الكولونياليّة لاسيما ما تعلّق بمشروعه الشهير "الاستشراق"، فمن خلال تتبّعه لسياق الثقافة العربيّة الحديثة استطاع عبد الله إبراهيم أن يمسك بالخيط الرفيع الّذي يربط التّمثيلات الاستشراقيّة بالمطامع الاستعماريّة، ودرجة الزّيف الّتي تعرّضت لها الحقائق التاريخيّة جرّاء هذا التواطؤ، وهذا عين ما يقرّره النّاقد في قوله: «نشطت المدوّنات الاستشراقيّة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في تقديم صورة اختزاليّة للشّرق ثقافةً ومجتمعاً، صورة توافق الرؤية الّتي ينتظرها الغربيّون، وتستجيب لتصوّراتهم النمطية عنه، وتفاعل الخطاب الاستعماريّ والصورة الرغبويّة الاستشراقيّة في استبعاد الأشكال الحقيقيّة لتلك الثّقافة وذلك المجتمع، وذمّها، وبها استبدلت أشكال أخرى توافق تصوّراتها. ومن المؤكّد أنّ الخطاب الاستعماريّ، الّذي أبرز تلك الصورة، كان قويًّا ومحكماً ومؤثّراً شأنه في ذلك شأن الوسائل الّتي أوصلته إلى الشرق، فالامتثال للقوّة الاستعماريّة رافقه امتثال لخطابها في وصف الثقافات والمجتمعات، وجرى استبعاد أشكال التعبير الأصليّة كافّة الّتي لا تنطبق عليها الأوصاف الجاهزة والمستعارة، فهمّشت، وصارت خارج مدار الاهتمام؛ نبذت لأنّها تذكّر بمرحلة ما قبل التحديث الغربيّ، وجرى عبر الزّمن إعادة صوغ للوعي الجماعيّ بما يوافق تلك المفاهيم الاستشراقيّة، ولم تعد الأشكال الأصليّة تستأثر باهتمام يذكر، وصارت جزءاً من اللامفكّر فيه، لأنّها خارج نطاق الوعي، وفي مراحل لاحقة أصبحت تلك الأشكال معيبة وقاصرة، وثبتت

[1]- في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبيّة، م.س، ص 56.

[2]- نجم عبد الله كاظم: نحن والآخر في الرواية العربيّة المعاصرة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2013م، ص 34.

دونيّتها، ولم تستأثر بعناية لأنّها تعنى بما صار جزءاً من حقب مظلمة، طمست باعتبارها عورة تحيل على تاريخ ينبغي نسيانه، يفجع به كثيرون إن هو، بمناسبة ما، شخص فجأة وأعلن عن نفسه، يحدث حضوره ارتباكاً غير مرغوب فيه، ينبغي الهروب منه بشكل ما، لم يعد لائقاً، وبه ينبغي أن يستبدل تاريخ مغاير. وكان الفكر الغربيّ الّذي تبلورت ملامحه في الحقبة الاستعماريّة يريد تخطّي عثراته التاريخيّة، ويبحث عن مرجعيّة فوجد في التدرّج الخطّي الغربيّ المستعار ملاذاً يدفع به إلى الأمام»[1].

فلا عجب إذاً، تأسيساً على ما تمّ إيراده، توصّل النّاقد إلى أنّ المتخيّل السرديّ الاستشراقيّ صوّر الشرق من منظور يوتوبي أثيري يرتبط بالعجائبيّة، يكون بموجبه المشروع الاستعماريّ مزيجاً من المتناقضات الّتي تجمع بين غايات التملّك والسّيطرة، ورغبات الاكتشاف والمغامرة، فالحملة الفرنسيّة وسمت بشعارات ثقافيّة فضفاضة، بيد أنّها «تعكس في حقيقتها رغبة الذات المركزيّة في إثبات وجودها، عن طريق إلغاء الآخر وتدميره، ومن هنا تمّ إعادة تفسير التاريخ بما يطمس الدافع الحقيقيّ، ويقوم بتعويم الحقائق واستبدالها بتفسيرات خادعة وشعارات مضلّلة»[2]. على إثر ذلك، يوضّح عبد الله إبراهيم كيف أعاد الخطاب الاستعماريّ وفق إرادة القوّة ترتيب الوقائع التاريخيّة عبر الاستعانة بسرديّات استشراقيّة تمّ تكييفها لتوافق المتخيّل الغربيّ نحو الشرق، بما يعمّق الهوّة بينه وبين مستعمراته، فالرؤية الرومانسيّة تنظر إلى حملة نابليون على مصر بوصفها «لحظة تاريخيّة حاسمة قضت على خمول الشرق وسكونه، وبالتّالي طمس هذا الحكم الأهداف الحقيقيّة بالترويج لتمثيل استشراقيّ خاضع لرغبة القوّة»[3].

فالحملة الفرنسيّة -فيما يذهب إليه عبد الله إبراهيم- في الخطاب المروّج لها «لم تعدْ...تتويجاً لجهود من التّطلّعات الغربيّة النّاشطة آنذاك للسّيطرة على هذا المجال الحيويّ، إنّما فعل رمزيّ متّصل بشخصيّة بطل تاريخيّ. وليس مصادفة أن تركّب لـ "نابليون" صورة أخّاذة، بوصفه أنموذجاً للشّخصيّة

[1]- عبد الله إبراهيم: الشرق الاستشراقي، ص 149.

[2]- غزلان هاشمي: تعارضات المركز والهامش في الفكر المعاصر، ص ص 156- 157.

[3]- نفسه، ص 156.

الرومانسيّة الّتي جاءت بها فلسفة التاريخ الغربيّة المزدهرة آنذاك في فرنسا وألمانيا، فـ "هيجل" نظر إلى "نابليون" باعتباره روح التاريخ، لأنّ أفعاله تطابق المنظور الثّقافيّ لتلك الفلسفة. وهكذا أسقطت تصوّرات خياليّة على الحملة وقائدها، فتداخلت الأطياف، واستبعدت مصر الحقيقيّة، وأصبحت مجرّد خلفيّة لمسرح تقع عليه أفعال بطوليّة غربيّة، يمثّل الدور الرئيس فيها "نابليون"، وكأنّ الأمر استعارة من أدب الرحلات، الّتي تمّت آنذاك بفعل موجّهات استشراقيّة، تدفعها الرغبة والفضول للتعرف المباشر إلى عالم شرقيّ مناظر لعوالم "ألف ليلة وليلة" الّتي كانت قد عرفت في أنحاء الغرب قبل ذلك الوقت، لكنّها أسهمت بدرجة كبيرة في صوغ المخيال الغربيّ في رؤيته للشّرق، ومعلوم أنّ كثيراً من الرحّالة كانوا يهتدون بموجّهات ذلك المخيال في زياراتهم للشّرق، وفي وصفهم له»[1].

هكذا، حمّلت الحملة الفرنسيّة وفق قراءة عبد الله إبراهيم الثقافيّة بجملة من المعاني الرمزيّة والبطوليّة الّتي تسبح في أفق رومانسيّ خالص، ليختفي تدريجيًّا الوجه الحقيقيّ لمصر آنذاك خلف مصادرات غربيّة، غذّتها نوازع استشراقيّة، فلا وجود لآثار صراعيّة بين الأنا والآخر ضمن التصوّر الغربيّ للحملة، فما استوى حال مصر إلّا بعد هذا الحضور المشهود، هذا ما يؤكّده عبد الله إبراهيم في قوله: «أدخلت مصر في شبكة التصور الرومانسيّ الغربيّ للشرق، فأنتجتها طبقاً لتلك المعايير التخيليّة، وبهذا اختزل الوجه الحقيقيّ للحملة، وطمس وراء رغبة فرد، أرسله القدر، للنهوض بعالم ساكن من خموله الأبديّ. تمّ تركيب صورة متخيّلة ومضخّمة ومستعادة لمصر بعد عقد من الزمان على مغادرتها، فـ "وصف مصر" بدأت أجزاؤه تظهر بالفرنسيّة في نهاية العقد الأوّل من القرن التّاسع عشر، واستمرّت بعد ذلك لأكثر من عقد آخر، تمّ خلاله تغيير صورة المكان الّذي كان موضوعاً لاحتلال الفرنسيّين، فمزجت مكوّنات الصورة بين التمثيل الاستشراقيّ له ورغبة القوّة الّتي مثّلها "نابليون". تفاعلت على نحو فريد عناصر الرؤية الرومانسيّة للعالم، حول واقعة الحملة، فبدت وكأنّها حقيقة شعريّة تتصاعد من تفاصيلها الأساطير الفرنسيّة في خاتمة عصر الأنوار»[2].

[1]- عبد الله إبراهيم: الشرق الاستشراقي، ص ص 195- 196.

[2]- نفسه، ص195.

حاصل الأمر من كل ما مضى، أنّ عبد الله إبراهيم استطاع من خلال تقليبه لواقع الحملة الفرنسيّة على مصر الكشف عن مصادرات المستعمِر، الّتي اتّجهت صوب المغالاة في تعداد المكاسب الحضاريّة والثقافيّة لحملة عسكريّة ذا طموحات استيطانيّة، تمّ السكوت عن جوهرها بل طمسه، من خلال استعارة حمولات دلاليّة تستضيف الخيال الرومانسيّ عبر سرديّات استشراقيّة مخصوصة. والواقع أنّ عبد الله إبراهيم عبر هذه المراجعة الثقافيّة غير المسبوقة، يجهز على كلّ المقولات الّتي استقرت في أذهان الممتثلين للخطاب الاستعماريّ، ويحفّز أكثر من ذي قبل على إعادة النظر في التراكمات المعرفيّة الّتي تغذّيها إرادة القوّة، وتمثّل تهديداً يأتي على جبِّ كلّ الملامح المشرقة للذات الشرقيّة.

2- تفكّك الموروث السرديّ وتشكّل الرواية:

ينفذ هذا المبحث إلى قضية شائكة استوقفت جمهرة من النقاد والباحثين في حقل الدراسات السرديّة، تتعلّق تحديداً بنشأة الرواية العربيّة والاختلاف حول أوّل فجر بزغ فيه هذا الجنس الأدبيّ عند العرب؛ بيد أنّ قراءاتهم المتعدّدة عمّقت إشكاليّة توطين هذا الفنّ، وجعلت مسألة الحسم فيها غاية في الصعوبة، إذْ «يتجاذبها قسمان: "قسم يرى أنّ العرب عرفوا فنّ القصة وأجادوه منذ جاهليتهم الأولى، وقسم يرى أنّ أوروبا هي أمّ هذا الفنّ وهي الّتي أرضعتنا لبنه. ولا شكّ أنّ القسم الأوّل قد صدر في رأيه عن حماسة واعتزاز بالأجداد وغيرة على مآثرهم، ولا شكّ أيضا أنّ القسم الثاني قد صدر في رأيه عن حماسة واعتزاز بأوروبا وغيرة على مآثرها الّتي نهل منها طالباً ودارساً ومبعوثاً في أهله من قبلها»[1]، لكنّ المسار الموضوعيّ للبحث في هذه الإشكالية يقتضي مغادرة الأحكام الذاتية والمتعصّبة، والعمل على استنطاق المؤشّرات والظروف الّتي سمحت بظهور الرواية في أدبنا الحديث.

وفي هذا السياق، يعرض عبد الله إبراهيم لجمل الآراء المتعدّدة حول قضية أصول الرواية ومصادرها ونشأتها وريادتها، ليتمكّن في نهاية المطاف من معاينة تشابك هذه الآراء وتقاطعها، كما أنّه استطاع الخوض في الأسباب الموضوعيّة الّتي أدّت إلى هذه التعارضات والتناقضات، والّتي يجملها

[1]- عبد الرحيم حامد الله: فن الرواية بين الولادة والتوطين، مجلة علامات، النادي الأدبيّ الثقافي، جدّة-المملكة العربيّة السعودية، ج53، م14، سبتمبر 2004م، ص 56.

في قوله: «ومن الواضح أنّ هذه الآراء تتشابك في تعارضاتها، وتتقاطع في تناقضاتها لأسباب منها: أنّ أحكامها لا تستند إلى أرضيّة شاملة من التصوّرات الّتي تأخذ بالاعتبار كلّ التطوّرات والتداخلات الثقافيّة المعقّدة الّتي شهدتها الثقافة العربيّة في القرن التاسع عشر على وجه التحديد، فهي تجرّد النوع الروائيّ من أبعاده الشاملة، وتبالغ في تحديد خصائصه وتصنيفها واشتقاقها من نصوص سرديّة نظر إليها على أنّها استكملت شروط النوع الروائي بصورة نهائيّة. إلى ذلك فكثير من الآراء يريد انتزاع الرواية من السياق الثقافي الّذي يغذّيها بخصائصها وملامحها العامّة ووظيفتها، ويصطنع لها رصيداً مستعاراً من سياق آخر»[1].

تأسيساً على هذا الموقف، من الجليّ أنّ عبد الله إبراهيم يعوّل كثيراً في تحليله لتفاصيل الجدل والقصور المنهجيّ في معالجة هذه القضيّة الإشكاليّة على الإحاطة العارفة بالسياق الثقافيّ العربيّ على نحو شموليّ ينسجم والأبعاد الحقيقيّة للرواية الّتي تتّسم كنوع سرديّ بالتنوع والتجدّد والانفتاح، بدل الاستعانة بنماذج غربيّة تمّ الاتفاق بالإجماع على اكتمالها ونضجها فنيًّا، فالثقافة العربيّة –والحال هذه– لا تنفتح على الكينونة النصيّة المترجمة فحسب، بل تستمدّ ممّا يفد إليها الإجراء النقديّ ومعايير المقاربة والتحليل والتصنيف، ممّا يجعل مسألة الحسم في الجذور الحقيقيّة للرواية أمراً في غاية الصعوبة، فبينما يعتقد نفر من النقاد أنّ فـنّ الرواية متأصّل في التراث السرديّ العربيّ، ينصرف آخرون إلى ربطها بالتحولات الحضاريّة الّتي عاشها المجتمع الأوروبيّ، فهي فنّ غربيّ دخيل على الأدب العربيّ حسب هذا المذهب.

هذا، ويرجع عبد الرحيم حامد الله تعذّر الحسم في هذه المسألة لسببين: «أحدهما اعتماد كلّ جهة على مجموعة من المعطيات التاريخيّة، والتراثيّة والفكريّة، لتدعيم أطروحتها وتقويتها. والآخر يعزى إلى جدليّة النصّ والمجال التداولي الحضاريّ الّذي برز وتُدُووِل فيه. وهكذا نكون أمام خيارين اثنين: الأوّل، استحالة الفصل بين النصّ وحضارته؛ إذ هما مترابطان ترابط وجهيْ العملة الواحدة. والثاني:

[1]– عبد الله إبراهيم: السرديّة العربيّة الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2003م، ص6.

لا مشاحتة فيما أبدع. فكلّ منتوج إبداعيّ هو في متناول الإنسان، مطلق الإنسان، بغضّ النظر عن انتمائه الحضاريّ»[1].

لكنّ عبد الله إبراهيم يتوقّع أن أيّة محاولة لإيجاد تفسير موضوعيّ لنشأة الرواية، لا يمكن أن تتمّ بمنأى عن الإلمام بالسياق الثقافي الحاضن لها، فهو يؤكّد على أهميّة سبر العلاقة بين النصوص والأنواع والمرجعيّات، إذ يقول: «إنّ معالجة الرواية بوصفها ثمرة لتداخل المرجعيّات الثقافيّة، والأنواع السرديّة لن يخفض من قيمتها الإبداعيّة، ولن يحول دون النظر إليها على أنّها نصّ أدبيّ في المقام الأوّل، ولا يتقصّد من إبراز وظيفتها التمثيلية الانتهاء إلى اعتبارها وثيقة تسجيليّة تعكس الواقع وتصوّره بتفاصيله»[2]، فالاهتمام بالمرجعيّات الثقافيّة لا يقصي القيم الأدبيّة.

من هذا المنطلق، يعود عبد الله إبراهيم إلى اللحظة التاريخيّة الّتي تشكّلت في كنفها الرواية بوصفها منتجاً ثقافيًّا يستجيب لعوامل التحوّل، ليتوصّل إلى رأي توفيقيّ مفاده أنّ ميلاد الرواية في الأدب الحديث هو نتاج تفاعل المرجعيّات والنصوص وحتى الأنواع، وتمازج الموروث السرديّ كرصيد حكائيّ بالمؤثّرات الثقافيّة الجديدة، وما طرأ على الأنواع الأدبيّة من تغيّر، فالدراسات الّتي تغفل مراجعة الجوانب الثقافيّة يغلب عليها حسب ما يذهب إليه الطابع التبسيطيّ الّذي يخلّ -حتماً- بالفهم الموضوعيّ للأشياء والظواهر، لاسيما حينما «لا تأخذ في الاعتبار قضايا مهمّة وشائكة، مثل مسألة الأجناس الأدبيّة وسيرورة تطوّرها وعلاقة كلّ ذلك بالسياقات الثقافيّة الّتي تغذّيها. إنّ مثل هذه الجوانب عندما يجري إغفالها في دراسة نشأة الرواية العربيّة، يكون لها تأثير واضح على مستوى النتائج والخلاصات. فالرواية كما أوضحت ذلك نظريّاتها، هي ظاهرة معقّدة ومركّبة، تتطوّر بتماسّ مستمر مع منظومة متنوّعة من التقاليد الجماليّة والاقتراحات الفنيّة. وبالإضافة إلى ذلك، إيمان الناقد العربي بالنماذج التفسيريّة واطمئنانه لكفاءتها كما لو أنّ هذه النماذج ثابتة وغير متغيّرة»[3].

---

[1]- عبد الرحيم حامد الله: فن الرواية بين الولادة والتوطين، ص 569.

[2]- عبد الله إبراهيم: السرديّة العربيّة الحديثة، ص 5.

[3]- إدريس الخضراوي: الأدب موضوعا للدراسات الثقافيّة، ص 78.

وفي سبيل استحداث تفسير جديد لفجر الرواية العربيّة، يضع الناقد في حسبانه جملة من الاعتبارات يوضّحها في قوله: «من أجل إعادة تفسير نشأة الظاهرة الروائيّة في الأدب العربيّ، وهي تشكّل محور السرديّات العربيّة في العصر الحديث، لا يمكن تجاهل التراث السرديّ النظريّ في العالم، ولا يمكن إغفال قضيّة الأنواع الأدبيّة، والأهم من كلّ ذلك لا يمكن تخطّي الحراك الثقافيّ في القرن التاسع عشر، ولا يجوز أن يهمل أمر المؤثّر الغربيّ، وفحصه بدقّة للتحقّق من مدى تأثيره في نشأتها، بما في ذلك المؤثّرات الثقافيّة العامّة، والخاصّة وفي مقدّمتها قضيّة التعريب الّتي عرفت نشاطاً كبيراً في القرن التاسع عشر»[1].

وإن كانت جلّ الآراء تنصرف إلى استبعاد مسعى إيجاد أصول للرواية في التراث السرديّ العربيّ؛ لأنّ مفهومها المعاصر مرتبط بالتبدّلات العميقة الّتي طرأت على المجتمعات الأوروبيّة، فإنّ هذا المنحى الاختزاليّ حسب ما تذهب إليه غزلان هاشمي «يعكس رؤية غيّبت السياق الثقافيّ العربيّ الّذي أسهم في بلورة الرواية العربيّة، واستجابت لتحيّز الخطاب الغربيّ الّذي يفترض أنّ كلّ تقدّم هو بالضرورة من صنع غربيّ»[2]، ليس هذا فحسب، بل إنّ أيّ خطوة تأريخيّة تعمد إلى «إسقاط التحديدات الزمنيّة الغربيّة، بعناوينها الكبرى على المجال العربيّ، دون تحفّظ أو إشارة مسبقة»[3]، لكنّ هذا لا يعني أن يبقى التراث السرديّ، بما هو مرويّات جسّدت الأسلوب الحكائيّ، مهيمناً على وعي الروائي المعاصر، أو كما يتصوّر البعض بأنّه النّموذج الأمثل لحلّ إشكاليّات الحاضر من منظور النزعة التقديسيّة المتزمّتة، ويعدّ موقف سعيد يقطين في هذا الإطار أحد أبرز المواقف التوفيقيّة الطامحة إلى فضّ هذا الجدل، إذ يقول: «لا مشاحتة أنّ الرواية العربيّة تشكّلت في نطاق التحوّلات الكبرى الّتي عرفها المجتمع العربيّ عقب احتكاكه بالثقافة الغربيّة، ومجمل انجازاتها الفنيّة والجماليّة...غير أنّ

[1]- عبد الله إبراهيم: السرديّة العربيّة الحديثة، ص 8.

[2]- غزلان هاشمي: تعارضات المركز والهامش في الفكر المعاصر، ص 166.

[3]- عبد الرحيم حامد الله: فن الرواية بين الولادة والتوطين، ص 564.

الروايات الأولية كانت تحمل بعض بوادر التفاعل مع التراث الحكائيّ والسرديّ العربيّ، ومن خلال استثمار بعض التقنيات الحكائيّة المنقولة من بعض الأشكال الحكائيّة العربيّة...»[1].

فالاحتذاء بالنماذج التراثيّة حسب هذا المذهب يجد تمثّلا له في الإرهاصات الأولى لهذا الفنّ، لتنزاح الرواية في مراحل متطوّرة عن الرصيد السرديّ الّذي مدّها بمعطيات أسلوبيّة أوليّة، يقف سعيد يقطين على أهمّ تجلّياتها في قوله: «كان من الضروريّ أن يمرّ زمان، وتتحدّد تصوّرات للرواية العربيّة في صيرورتها وتطوّرها، قبل أن تتّخذ العلاقة مع التراث العربيّ بعداً آخر مغايراً لما كان عليه الأمر في الرّوايات الأولى. إنّ الصور الأوليّة لاعتماد التراث الحكائيّ العربيّ تتجلّى لنا بوضوح في استثمار اللغة القائمة على السجع، وتوظيف بعض المحسّنات البلاغيّة، وتضمين القصائد الشعريّة لمشاهير الشعراء العرب، وإنطاق بعض الشخصيّات ببعض الأبيات الشعريّة...إنّ التراث هنا كان يتحرّك باعتباره جزءاً من الخلفيّة الأدبيّة للكاتب، الّذي كان يحاول الاتّصال بالواقع من خلال توظيفه، ولم يكن يتعامل معه بصفته جزءاً من التجربة الفنيّة لديه، كما يمكن تلمّس ذلك مع الروائيّ العربيّ الجديد»[2]. فالتراث، وفق هذا التصوّر شكّل مرجعيّة للكتابة الروائيّة في نماذجها الأولى، لكنّه في النماذج المتأخّرة يوظّف لتمرير غايات أيديولوجيّة تتّصل تحديداً بتوجّهات الروائي، ويخضع تلقّي إمكاناته الدلاليّة على مستوى القراءة النقديّة إلى تقلّب واختلاف مستمر بالنّظر إلى الرؤى والمعايير المتحكّمة فيها.

يقودنا هذا الموقف إلى التأكيد على ضرورة التبصّر في تفاصيل العلاقة بين الموروث السرديّ والرواية بشكل جذريّ قصد إعادة ترتيب أجزاء هذه القضيّة الشائكة؛ لأنّ «النموذج الروائيّ الغربيّ ليس هو المرجعيّة الوحيدة للرواية العربيّة»[3]، فالتأريخ الّذي يتّكئ في وضع فرضيّاته على أنموذج غربيّ

[1]- سعيد يقطين: الرواية العربية -إشكالات التخلق ورهانات التحول، ندوة مجلة الآداب، بيروت-لبنان، ع7-8، يوليوز، غشت، 1997م، ص ص72- 73.

[2]- سعيد يقطين: الرواية العربية -من التراث إلى العصر، مجلة علامات، النادي الأدبيّ الثقافي، جدّة-المملكة العربيّة السعودية، ج57، م15، سبتمبر 2005م، ص 110.

[3]- معجب بن سعيد الزهراني: آثار نظرية الرواية الغربية في النقد الروائي العربي، مجلة الآداب، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض-المملكة العربيّة السعودية، م9، 1997م، ص ص 72- 73.

دخيل «يذكّر بحالة من الاتباع والهيمنة، إذ غيّبت في هذا المنظور خصّيصة الاختلاف»[1]، من منطلق أنّ الرواية «جنس فنيّ أوروبيّ انتقل إلى العرب بفعل تأثير عوامل المثاقفة كالترجمة والصحافة وغيرها»[2]، فالتراث السرديّ حسب هذا المذهب رغم خصوبته وعمقه وغناه، لا يتوفّر على العناصر الحقيقيّة والمعايير الفنيّة الّتي توفرّت عليها الرواية الغربيّة، فلم يكن ظهور الرواية العربيّة في مصر إلّا «نتيجة رفض التراث العربيّ القديم غثّه وسمينه، ومعانقة الحضارة الأوروبيّة على أساس أنّها السبّاقة في الميدان والرائدة فيه»[3]، فالرواية العربيّة حسب ما يذهب إليه سعيد يقطين «تشكّلت وتطوّرت مجمل إنجازاتها الفنيّة والجماليّة في نطاق التحوّلات الكبرى الّتي عرفها المجتمع العربيّ عقب احتكاكه بالغرب وبالثقافة الغربيّة» [4].

لكنّ سعيد يقطين ينطلق في أطروحته من تصوّر يصفه بالمختلف، في قوله: «إنّنا لتجاور الأحاديث الرائجة حول "الرواية " نميّز بين "السرد" باعتباره جنساً، والرواية بصفتها نوعاً. فالسرد موجود أبداً، وفي تراث كلّ الأمم. لكنّ أنواع السرد تختلف، وتتعدّد، وتظهر وتختفي. والرواية وفق هذا التصوّر نوع سرديّ جديد ظهر في الغرب بناءً على شروط استدعت بروزه، كما أنّ تشكّله في العالم العربيّ توافق مع ظروف أدّت إلى تبلوره وبزوغه»[5].

يبدو جليًّا ما يشيعه هذا الموقف الأخير من خصوصيّة حضاريّة على الرواية بوصفها نوعاً سرديّا تمّت استعارته في شكله الفنّي المكتمل، ومن ثمّ استنباته في تربة عربيّة ليواكب ما يواجهه الواقع العربيّ من تحدّيات، فكلّما بولغ في الانبهار بالنماذج الغربيّة المستعارة وتثمينها، يؤول التراث بكمّه وضخامته إلى دائرة اللامفكّر فيه، وتتضاءل مع هذا الإقصاء فرص القراءة الإبداعيّة المنتجة؛ لأنّ «التعامل مع التّراث ليس أمراً ثانويًّا، إطلاقاً، بالنّسبة للباحثين والمبدعين، وحتى لو فكّروا في إقصائه

[1]- غزلان هاشمي: تعارضات المركز والهامش في الفكر المعاصر، ص167.

[2]- عبد المجيد الحسيب: الرواية العربيّة الجديدة وإشكالية اللغة، ص ص 17- 18.

[3]- عبد الرحيم حامد الله: فن الرواية بين الولادة والتوطين، ص 565.

[4]- نفسه، ص 565.

[5]- سعيد يقطين: الرواية العربية، ص 108.

فإنّهم لن يقدروا على ذلك، لأنّه يمارس سلطته عليهم من خلال السبق الزمني أوّلاً، والمعرفيّ ثانيًا»[1]، وفي مقابل ذلك يواجه كلّ بحث تأصيليّ بزخم من التصوّرات النظريّة الغربيّة الّتي توحي بالسبق التنظيريّ لهذا الفنّ، فكثيراً ما تستنير تلك البحوث بكشوفات السرديّة الغربيّة لاسيما فيما يتعلّق بالنواحي الإجرائيّة، و«عندما نحاول البحث عن جذور الملحمة، أو الرواية، أو القصّة في التّراث الأدبيّ العربيّ، يكون وراء البحث ثابت غربيّ يوحي بالمفهوم أو المصطلح أولاً، ثمّ بالشروط والمميّزات والمقاييس والقوانين الداخلية، الواجب توفّرها في العمل الأدبيّ، حيث يتسنى لنا تصنيفه ضمن الأجناس المذكورة أعلاه. هذا وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه الأجناس نفسها، قد تعرّضت لاختلاف كبير في تحديد تعريف جامع مانع لها من لدن النّقاد الغربيين، مردّه إلى التطوّر التاريخي، وتغيّر الذوق والمعيار الفنيين، وتأثّرهما بالأعمال الإبداعيّة المتعدّدة»[2].

تأسيساً على هذا الفهم، ينظر إلى الرواية في ضوء المقولات النظريّة الّتي غذّتها، وإذا تعلّق الأمر بالرواية العربيّة فهي «وليدة مرحلة تاريخيّة غاب فيها الوعي الفنيّ للرواية كنوع أدبيّ متميّز له خصائصه. كما أنّه من الضروري أن ندرك أنّ النقد في تلك المرحلة كان شبه غائب عن الساحة الأدبيّة، لا نجد منه إلّا بعض العبارات والجمل الّتي احتوتها أعمال الأدباء ضمن مقدّمات أعمالهم، هؤلاء الأدباء الّذين كان عليهم حمل مسؤوليّة تأسيس الفنّ الرّوائيّ العربيّ وعلاقته بما سبقه من فنون قصصيّة»[3]، فلا شكّ أنّ المحاولات الروائيّة العربيّة الأولى لم يرافقها جهد نظريّ يشتغل على بنيتها النصيّة وخصائصها المميّزة، لذلك من المهمّ –والحال هذه– أن يستعير النقاد العرب نظريّات الرواية الغربيّة وعياً منهم بأنّ الاتّجاه إلى علمنة الدراسة السرديّة، وتطوير الجوانب الفنيّة «تحقّق في ظلّ

[1]– عبد الرحيم حامد الله: فن الرواية بين الولادة والتوطين، ص 568.

[2]– نفسها، نفسها.

[3]– عفاف البطاينة: مشكلة النوع الأدبيّ في الرواية العربية، مجلة علامات، النادي الأدبيّ الثقافي، جدّة–المملكة العربيّة السعودية، ج51، م13، مارس 2004م، ص ص 523– 522.

المشوار الطويل الّذي سار فيه الروائيّون الغربيّون، من خلال تراكمات هائلة، أبانت عن طول باعهم في الميدان»[1].

وفي سياق بحثه عن أصول الرواية العربيّة قوّض عبد الله إبراهيم أهمّ مسلمة روّجها الخطاب الاستعماريّ، أسفرت عن تشكيل رؤية اختزاليّة لتاريخ السرد العربيّ الحديث، حيث وضعته في علاقة مباشرة مع المؤثّر الغربيّ، حيث ينفي الناقد أيّ وجود فعليّ له طوال النّصف الأوّل من القرن التّاسع عشر، كما أنّ ظهوره الّذي يصفه بـ "المتردّد" واكب تبلور الملامح العامة للرواية العربيّة، إذ يرصد من خلال هذه القراءة انحسار الأساليب القديمة، وامتثال الصيغ الجديدة ممثلة في الرواية لتحوّلات السياق الثقافي آنذاك؛ لذلك يعدّ هذا البحث «محاولة لكشف تحيّزات الخطاب الاستعماريّ الّذي أراد الترويج لفكرة غربيّة كلّ منتج ثقافيّ جديد، ومناقشة لكلّ الآراء الداعمة لها، ومساءلة تتمّ في ضوء تحليل وتفكيك هذه الخطابات والكشف عن ملابساتها»[2].

من الواضح أنّ عبد الله إبراهيم يسعى إلى إعادة قراءة إشكاليّة نشأة الرواية قراءة علميّة تتجاوز الرؤية التبجيليّة للتراث أو للوافد الغربي، وهو إذ يفعل ذلك يروم كشف المصادرات الّتي أحيطت بالمسألة لاسيما ما تعلّق بمقولات الخطاب الاستعماريّ، ويناقش أيضا جهود نقديّة عربيّة بحثت في أصول الرواية، فهو لا يدعو إلى «إعادة النّظر في المقاربات النقديّة الّتي تفترض أنّ نشوء الرواية العربيّة كان محصّلة للتّأثّر بالغرب، وإنّما يسائل كذلك إنجازات نقديّة ربطت بشكل مباشر بين الرواية والمكوّنات السرديّة التراثيّة، فهو يعتبر أنّ هذه المقاربات تشكّل ردّ فعل ضدّ التحليلات المتأثّرة بالخطاب الكولونيالي، وهي متأثّرة بمنزع قومي يجعل من المؤثّرات العربيّة أصلاً لكلّ شيء. ومثلما رفضت هذه الدراسات فكرة أن يكون الفكر العربي الحديث قد تشكّل عن طريق الترجمة والاقتباس من الغرب، رفضت كذلك الفكرة الّتي تصل الرواية العربيّة بالمؤثّرات الغربيّة دون التساؤل عمّا إذا كان

[1]- عبد الرحيم حامد الله: فن الرواية بين الولادة والتوطين، ص 566.

[2]- غزلان هاشمي: تعارضات المركز والهامش في الفكر المعاصر، ص 155.

بالإمكان قبول أن يكون التطوّر المذهل الّذي حقّقته الرواية العربيّة على مستويي الشكل والخطاب هو فقط ثمرة لانفتاحها على الأنماط السرديّة الغربيّة دون اعتبار للمدوّنة السرديّة العربيّة»[1].

ويحسن بنا في هذا السّياق إيراد موقف تقييمي لـ "جابر عصفور" يشير إلى القيمة المعرفيّة لكتاب (السرديّة العربيّة الحديثة)، إذ يقول: «والحقّ أنّ الجهد المنهجيّ الّذي نهض عليه عبد الله إبراهيم في كتابه...كان أصيلاً ومقنعاً إلى حدّ كبير، كما كان ولا يزال إضافة لها وزنها في نقضه التفسير الّذي أشاعه الخطاب النقديّ المتأثّر -ضمناً أو صراحةً- بالخطاب الاستعماريّ، فيما يتّصل بتفسير نشأة الرواية العربيّة، وهو التفسير الّذي رأينا نموذجه الأوضح في الكتابات الّتي ظلّت تقرن "فجر الرواية " باستعارة شكل خارجي، من منظور لا يخلو من معنى الاتّباع والتّبعية»[2]، فـ"عبد الله إبراهيم يرى أنّ «القول بالمؤثّر الغربيّ قول أشاعه الاستعمار، إذ الادّعاء بأنّ الرواية الغربيّة المترجمة هي الّتي أسهمت في صياغة الرواية العربيّة ليس صحيحاً، على اعتبار أنّها -أي الرواية المترجمة- خضعت في تعريبها إلى الذائقة الأدبيّة السّائدة، وتأثّرت في تشكّلها بالمرويّات السرديّة الشائعة، لذا تمّ اختيار النصوص حسبما يتماشى مع هذه الذائقة»[3].

وجدير بالذكر في هذا المقام أنّ الرواية الأجنبيّة المترجمة «بدأت بالظهور والانتشار والتأثير في القارئ العربيّ في تلك المرحلة، ممّا يعني أنّ تحدياً آخر كان يقف أمام الكاتب آنذاك، وهو منافسة الرّوايات المترجمة، أو لنقل الرّغبة في الوصول بالقصص العربي إلى المستوى الّذي وصله وحقّقه القصص الأجنبيّ المترجم من شعبيّة لدى القرّاء»[4]، وهذا يعني أنّ «التّواصل بين الكاتب والقارئ كان شبه مفقود لعدم الانسجام بين المنتج (الكاتب) والمستقبل (القارئ). وقد وجد هذا الفريق من القرّاء في الأدب المترجم وخاصة عن الفرنسيّة والّذي تمّ انتشاره بشكل واسع، المخرج من هذه الأزمة

[1]- إدريس الخضراوي: الأدب موضوعا للدراسات الثقافيّة، ص 84.

[2]- جابر عصفور: ابتداء زمن الرواية -ملاحظات منهجية، (ضمن كتاب الرواية العربية... ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، 11-13 ديسمبر 2004م، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، يونيو 2006م)، ص136.

[3]- غزلان هاشمي: تعارضات المركز والهامش في الفكر المعاصر، ص163.

[4]- عفاف البطاينة: مشكلة النوع الأدبيّ في الرواية العربية، ص 523.

الثقافيّة، خاصة وأنّ القرّاء أقبلوا على قراءة هذا الأدب بنهم، ممّا شجّع المجلّات والمؤسّسات والأدباء إلى تبنيه والتوجّه نحو الآداب الغربيّة ينهلون منها ويحاكون كلّ ما تقع عليه أعينهم ممّا قاد إلى تبعيّة ما زلنا نشعر بها حتى اليوم وتتمثّل في التّأثّر بالمذاهب النقديّة والأساليب الفنيّة»[1]، و«إذا ما عدنا إلى الكتابات الروائيّة العربيّة الأولى، سنجد أنّ مصدر إلهامها الروايات الغربيّة. فعندما كتب فرنسيس مرّاش الحلبي (غابة الحقّ) وضعه على طراز جحيم دانتي التاليانّي بقالب خياليّ نزع فيه إلى إيقاظ قومه العرب من غفلتهم»[2].

لكنّ عبد الله إبراهيم لا يحتفي بهذا الطرح، ويعتقد أنّ «النسق الثقافيّ والدينيّ أسهما في تحديد وجهة المعرّبات والتصرف فيها بالتغيير حتى تلائم ما هو سائد، فالطهطاوي مثلاً في ترجماته أخضع الأسلوب الفرنسيّ لتقاليد النثر العربيّ القديم، وتصرّف في الأحداث نظراً لكون المعرّب آنذاك يتقمّص دور الراوي، فيضيف ويحذف حسب ما هو شائع آنذاك، تأثّرا بالمرويّات القديمة، وهذا لإرضاء رغبة القرّاء...إذ تشبّع النصوص بالقيم والأفكار المنتجة من هذه البيئة، ويتمّ حذف ما تعارض مع النسق المهيمن»[3]، والواقع أنّ إلغاء فاعليّة المؤثّر الغربيّ في موضوع نشأة الرواية العربيّة يدفعنا وبشكل ملح إلى التّساؤل عن البديل الّذي يقدّمه عبد الله إبراهيم لحلّ شفرات هذه القضيّة الشائكة؟

من الطبيعي أن يحمل الماضي في عيون المجتمعات التقليديّة صورة أخّاذة مشرقة، تتناغم في أرجائها معاني الكمال والتعالي، تكشف عن تنوّعه، وتعدّد جوانبه، حيث تحرص المجتمعات على الحفاظ على الصورة في مستوى توهّجها الأوّل، حيث «تتعرّض لتنقية دائمة في وعيها ولا وعيها، فتتّخذ كأصل لا ينبغي الانفصال عنه، كلّ انفصال هو نوع من التدهور والانحطاط؛ لأنّ تلك المجتمعات أنشأت بتلك الصورة اللغويّة منظومة رمزيّة محكمة من القيم والآداب الأعراف تستجيب

[1]- عفاف البطاينة: مشكلة النوع الأدبيّ في الرواية العربية، ص ص 528- 529.

[2]- عبد الرحيم حامد الله: فن الرواية بين الولادة والتوطين، ص 566.

[3]- غزلان هاشمي: تعارضات المركز والهامش في الفكر المعاصر، ص 164.

لتخيّلاتها وليس واقعها، وتشكل إطاراً لهُويّتها الثقافيّة، والانقطاع عنها هو ابتعاد عن الأصل، وتخريب لركائز الهويّة»[1].

وعلى إثر هذا، يجد عبد الله إبراهيم مسوّغات وجيهة لإعادة مسائلة التّراث لا ينبغي تجاهلها، إذ يقول: «لا شكّ أنّ العودة إلى التّراث العربيّ تسعفنا في قصد السبيل وتبيّن معالمه، بالرغم من تعدّد القراءات لهذا التّراث وتنوّعها، بل وتعارضها في كثير من الأحيان؛ إذ إنّ كلّ قراءة هي تعبير عن موقف، أو إعادة بناء وتركيب لمجهودات فكريّة معرفيّة، قصد تكوين أنساق وأنظمة جاهزة وبديلة، على المستويات الفكريّة والفلسفيّة واللغويّة والنقديّة حول هذا الحمى...»[2]. ومما لا شكّ فيه أنّ «الذاكرة قد تختزن موروثاً ثقافيًّا جديراً بالحكي، لكنّ هذا الموروث الثقافيّ إنّما هو في الحقيقة عبارة عن علاقات إنسانيّة كانت قائمة بين حامليْ هذا الموروث في ذاكرتهم الفرديّة والجمعيّة»[3]، حيث «عرفت الحكاية كفنّ قصصيّ في الأدب العربيّ من العصر الجاهلي، وكانت من أساليب التسلية آنذاك، حيث يقوم الراوي بعرض أخبار وحكايات هدفها الأوّل تسلية القوم في مجالس السمر»[4].

فالرواية -والحال على ما أقررنا- تتوسّل التراث السرديّ وهو «محمّل بميراث طويل من الحكي الّذي جاءه من الشفاهيّة في المرويّات الدينيّة وغير الدينيّة، والّذي جاءه من الموروث الشعبيّ بكلّ أعرافه وتقاليده وطقوسه»[5]، كما أنّه من المفيد في هذا السياق الإشارة إلى أنّ «القصّة كانت جزءاً لا يتجزّأ من الشعر، ولم تكن مقتصرة على الفنون النثريّة. ولعلّ البعض يقول إنّ في ذلك خلطاً بين الفنون الشعريّة والنثريّة، ولكنّ الحقيقة تبيّن أنّ هذه الفنون كانت تتواصل وترفد بعضها بعضاً،

[1]- عبد الله إبراهيم: من لاهوت اللغة إلى علمانية الأسلوب -الهويّة الثقافيّة الدنيوية، مجلة يتفكرون، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط-المغرب، ع7، 2015م، ص232.

[2]- عبد الرحيم حامد الله: فن الرواية بين الولادة والتوطين، ص 567.

[3]- سيد ضيف الله: البحث عن خصوصية سرديّة في سرد الشؤون المحلية، مؤتمر أدباء مصر: أسئلة السرد الجديد، الدورة 23، 2008م، متاح على الشبكة: odabaamasr.blogspot.com، بتاريخ: [2020/12/01].

[4]- عفاف البطاينة: مشكلة النوع الأدبيّ في الرواية العربية، ص 524.

[5]- محمد عبد المطلب: تقنيات السرد بين التنظير والتطبيق، مؤتمر أدباء مصر: أسئلة السرد الجديد، الدورة 23، 2008م، متاح على الشبكة: odabaamasr.blogspot.com، بتاريخ: [2020/12/01].

فالحكاية كانت عنصراً مشتركاً بين الفنون النثريّة والشعريّة، ولم يكن هناك تمييز بين أفضليّة هذا الجنس أو ذاك في التعبير عن القصص والحكايات. إلّا من حيث استخدام قوالب شكليّة مختلفة أحدها شعراً والآخر نثراً. وبما أنّ الفنّ الأكثر إجلالاً في ذلك الوقت هو الشعر وإذا ما تذكّرنا أنّ الكلام المنظوم كان سهل الانتشار والتناقل فلا عجب إذاً من لجوء الأدباء إلى الشعر لنشر قصصهم بدلاً من البحث عن نوع جيّد لسردها»[1].

من الواضح أنّ ما توصّل إليه النّاقد من نتائج تتعلّق أساساً بالأصول المعرفيّة للسرد العربيّ القديم في بحثه الموسوم بـ: "السرديّة العربيّة"، مثّل دعامة نظريّة مهمّة أسهمت في إيجاد تفسير يقصي المؤثّر الغربيّ، ويحتفي بالتراث السرديّ العربيّ، ويوجّه عناية خاصّة للبحث في قضيّة تفكّك أساليبه وأبنيته، ومن ثمّ تحوّلها إلى «رصيد غذّى السرديّات الناشئة بكثير ممّا تحتاج إليه، وزوّدها بالعناصر والمكوّنات ووسائل التعبير الّتي تلزمها...»[2]. هكذا، غدا البحث عن تحليل شموليّ يستوعب الرواية بوصفها ظاهرة أدبيّة-ثقافيّة هاجساً معرفيًّا أساسيًّا لدى عبد الله إبراهيم، جرّه إلى الاستعانة بجملة من الخيارات المنهجيّة الّتي تنفتح على النصّ تارة، وعلى السياق الثقافيّ تارة أخرى؛ لأنّ مسعى مشروعه ينصرف إلى إحداث رجّة معرفية تستهدف إعادة النّظر في المسلّمات الّتي صيغت بمنأى عن التبصّر الدقيق باللحظة التاريخيّة الّتي رافقت بداية تشكّل الرواية في الأدب العربيّ الحديث، ومن ثمّ العبور إلى فهم جديد لظروف النّشأة والتبلور، إذ يقول: «في بحث يطمح إلى تحليل شامل لظاهرة أدبيّة-ثقافيّة كبيرة، مثل السرديّات العربيّة الحديثة، لابدّ من تفكيك المقولات الشائعة، وقطع الصّلة بين فرضيّاتها ونتائجها، وإعادة تركيب السياق الثقافيّ في ضوء المعطيات القائمة، للوصول إلى النتائج الّتي تدفع بها تلك المعطيات نفسها. ولكلّ هذا جعلنا من القرن التّاسع عشر ميداناً للكشف والتحليل، فيما يخصّ تتبّع الظاهرة الأدبيّة السرديّة، وحاولنا ربط الظواهر ببعضها، ومناقشة

[1]- عفاف البطاينة: مشكلة النوع الأدبيّ في الرواية العربية، ص 526.

[2]- عبد الله إبراهيم: السرديّة العربيّة الحديثة، ص117

الانهيارات الأسلوبيّة والبنائيّة للمرويّات الموروثة الّتي كنّا قد خصّصنا لها كتابنا السابق "السرديّة العربيّة"»[1].

إذاً، يصبح في حكم المتعذّر –حسب ما آلت إليه قراءة عبد الله إبراهيم– البحث في ملابسات نشأة الرواية بعيداً عن الإلمام بالسياق الثقافيّ الحاضن، انطلاقاً مما يدرّه هذا الأخير من معطيات موضوعيّة، يمكن أن تكون مداخل أو مؤشّرات تسعف المتلقّي في بحثه عن كلّ ما يلفّ العمليّة الإبداعيّة من ظروف نفسيّة وثقافيّة وإبداعيّة وتاريخيّة، تشكّل –لا محالة– الخلفيّة المعرفيّة للمنتج النصيّ بالنظر إلى التفاعل الجدليّ بين النصّ والثقافة بشكل عام. وهذا ما يقودنا إلى استحضار جوهر موقفه النقديّ الّذي يلخّص ما توصّل إليه من إضاءات في قوله: «انبثقت السرديّة العربيّة الحديثة بوصفها ظاهرة أدبيّة–ثقافيّة من خضم التفاعلات المحتدمة بين المرجعيّات والنصوص والأنواع الأدبيّة، فهي الثّمرة الّتي انتهت إليها حركة التمازج الّتي قامت بين الرصيد السرديّ التقليديّ ومؤثّرات ثقافيّة جديدة، والحراك الّذي عصف بالأنواع الأدبيّة التقليديّة، وفي مقدّمة ذلك: ضعف الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع، وتداخل النصوص، وغياب الهويّات النصيّة الثابتة، وتفكّك الأنظمة السرديّة التقليديّة، وانحسار دور القيم الثقافيّة المطلقة، الّتي كانت تدعم الخصائص القارّة للنّصوص والأنواع والأجناس، وتعزّز من ثبات موضوعاتها وأغراضها وأبنيتها وأساليبها، وتحول دون تفاعلها الأسلوبيّ والبنيويّ. وبالإجمال فقد وقع انفصال متدرّج بين مرجعيّات ثقافيّة وأجناسيّة موروثة فقدت كفاءتها وأهليتها، وظواهر إبداعيّة جديدة متّصلة بنسق مستحدث من القيم والحقائق النسبيّة والحاجات والأفكار والعلاقات»[2].

وغير بعيد عن هذا الموقف، يعتبر عبد الله إبراهيم أن تأزّم الأنواع الأدبيّة نتيجة حتمية ترتبط بظروف تاريخيّة وثقافيّة، ففي اللحظة الّتي تأزّمت فيها المرويّات السرديّة، «يتبلور نوع يرث من جهة كثيراً من خصائص تلك المرويّات، ويقوم من جهة ثانية بتكوين خصائصه. عمليّات التشكّل الأكثر

[1]– السرديّة العربيّة الحديثة، م.س، ص 8.

[2]– نفسه، ص 7.

بطأً تحدث ارتباكاً في التصوّرات القائمة بخصوص الربط المباشر بين الأسباب والنتائج»[1]، وبهذا يكون السرد المتحلّل رصيداً فعليًّا لنوع جديد، بيد أنّ هذا التحوّل البطيء الّذي تتفتّق من نهاياته بدايات جديدة وغير مسبوقة، لا يمكن رصده حسب عبد الله إبراهيم من لدن الدراسات الّتي تبحث في تاريخ الأنواع الأدبيّة؛ لأنّ «الأمر يقتضي منهجيّة بحث تدرك الترابط الخفيّ بين النصوص من جهة، وبين النصوص ومرجعيّاتها من جهة أخرى، وأخيراً بينهما والسياقات الثقافيّة بما في ذلك عمليّة التأويل والتلقي الّتي تلعب دوراً غاية في الأهميّة»[2].

وممّا لا شكّ فيه أنّ المرويّات السرديّة العربيّة تقدّم في تصوّر عبد الله إبراهيم «نموذجاً واضحاً للأنواع الّتي تفكّكت فتغيّرت، إذ تكوّنت من عناصر متعدّدة كيّفت حسب حاجات التّلقي، لذلك استعارت خصائص متمازجة من مختلف الأنواع، ممّا جعلها تختلف من مكان لآخر ومن زمان لآخر، بعد أن تدخّلت البنية الثقافيّة في بلورتها من خلال قيمها الدينيّة والاجتماعيّة، فحكمت عليها بالتغيير أو الإضافة، كما أنّ خصائص العصر الشفاهي ساعدت على إنتاج هذه المتغيّرات»[3]، وإذ يعوّل عبد الله إبراهيم كثيراً على تفاعلات السياق الثقافيّ ومخاضاته العسيرة، فإنّ بحثه –من منظور منهجيّ– «يتحرّر من عمليّة التحليل التقليديّ، فيتابع الظواهر بحريّة، ويستنطقها من أجل بلورة النتائج الّتي تكمن فيها، ولا يتجاهل البحث أبداً أنّ فرضيّاته مستمدّة من سياق ثقافة القرن التّاسع عشر ففيها تمّت عمليّة تفكّك بطيء للمرويّات السرديّة الموروثة، وفيها بدأ يتكوّن النوع السرديّ الجديد...»[4].

هذا، ويتمسّك عبد الله إبراهيم بهذا التّفسير الجديد الّذي تكون الرواية بموجبه سليلة التراث السرديّ، لاسيما بعدما وجد خيطاً رفيعاً يشي بالتّعالق والتقارب بين الروايتين العربيّة والغربيّة من حيث الأصول والمرجعيّات، حيث يذهب إلى أنّ كلا من الروايتين اتّخذتا من الأدب الشعبيّ/المهمّش

[1]– السرديّة العربيّة الحديثة، م.س، ص ص 79– 80.

[2]– نفسه، ص ص6– 7.

[3]– غزلان هاشمي: تعارضات المركز والهامش في الفكر المعاصر، ص 162.

[4]– عبد الله إبراهيم: السرديّة العربيّة الحديثة، ص ص 8– 9.

مرجعيّة لهما، ومنطلقاً لبلورة خصائصهما الفنيّة، فهو لا يستغرب أن «تنبثق الرواية العربيّة من المزيج المتحلّل للمرويّات السرديّة، وليس من النثر الّذي يتوافر على شروط الفصاحة المدرسيّة، فالرواية الأوروبيّة ،على سبيل المثال، تعتبر في إحدى تفسيراتها نوعاً أدبيًّا مهجناً تطوّر عن حكايات كتبت بالعاميّة، وليس باللاتينية الّتي اقتصرت على كتابة النصوص العلميّة والنصوص المقدّسة»[1]، غير أنّ هذا الهامش الّذي تعاظم أمره فيما بعد، وأضحى منطلقاً صلباً لتشييد نوع جديد، لم يكن إلّا استجابة لسيرورة من التحوّلات الّتي تعبّر عن وحي اللحظة التاريخيّة، فاستدعاء بعض خصائص المرويّات السرديّة والإفادة منها لا يبخس القيم الفنيّة والجماليّة للرواية، وهذا ما يؤكّده عبد الله إبراهيم في قوله: «ولا يعتبر اتّصال الرواية في أوّل أمرها بالمرويّات السرديّة انتقاصاً لها، ولا يعدّ انفصالها ميزة لها، فالحراك البنيويّ والأسلوبيّ في الآداب القوميّة يؤدّي باستمرار إلى تحوّلات أجناسيّة وأسلوبيّة ودلاليّة، فيعاد تقويم الآداب في ضوء هذه التحوّلات الكبرى»[2].

فالأدب، وفق هذا التصوّر، يخضع للصيرورة والتحول، الأمر الّذي يجعله متقلّباً مختلفاً بين جيل وجيل، وممّا لا شكّ فيه أنّ النبش في المضمر يتيح للناقد المتخصّص كشف كيفيّة ظهور الأنواع وانحسارها، كما أنّ ما يطرحه عبد الله إبراهيم بخصوص نشأة الرواية جدير بالبحث والمتابعة، لاسيما وأنّه يبحث من خلال استراتيجيّة التّفكيك عن تفسير موضوعيّ للنشأة بعيداً عن مصادرات الخطاب الاستعماريّ، عبر الاطمئنان إلى مساءلة السياق الثقافيّ الّذي واكب ظهور الرواية في الأدب العربيّ الحديث، إذ يؤكّد في أكثر من سياق أنّها خرجت من عباءة الموروث السرديّ، يقول: «كان من نتيجة ذلك أن انحسرت صيغ التّعبير القديمة، وتراجعت قيمة المنظورات التقليديّة، وبها استبدلت سلسلة طويلة ومعقّدة من وسائل التفكير والتعبير والتراسل، ولقد كانت الرواية إحدى الصيغ الأسلوبيّة الكبرى الّتي تشكّلت على الحدود الرمزيّة الفاصلة بين عالمين: عالم في طريقه للأفول والتحلّل، وعالم في طريقه للظهور والتكوّن. وسرعان ما دشّنت شرعيّتها الفنيّة، حينما أبرزت قدرة

[1]- السرديّة العربيّة الحديثة، م.س، ص 85.

[2]- عبد الله إبراهيم: الرواية العربيّة في القرن التاسع عشر، مجلة علامات، النادي الأدبيّ الثقافي، جدّة-المملكة العربيّة السعودية، ج 49، م13، سبتمبر 2003م، ص 140.

هائلة للتّفاعل مع هذا العالم الجديد بمكوّناته وعلاقاته وقيمه، فاقترنت به من جهة، كونها إحدى تمخّضاته، ومن جهة كونها علامة معبّرة عنه»[1].

وفي هذا السّياق، ينظر عبد الله إبراهيم إلى حدث ظهور الرواية على أنّه مرحلة تحوليّة في تاريخ الأدب العربيّ، موظّفاً مصطلح التحوّل بدل القطيعة على نحو مقصود، إنّه «التّحول عن النّسق التّقليديّ، وبداية تأسيس نسق جديد، لقد جرى تحوّل بطيء وغير منظور أحيانا في وظيفة السّرد، وفي أساليبه، وفي تركيب عناصره ومكوّناته، والحقّ ففي السّرود يصعب الحديث عن قطيعة، فالتّفكك الداخليّ للمرويّات السرديّة القديمة، والتشكّل البطيء للأنواع الجديدة هو فعل متزامن ومتداخل، ليس له نهاية محدّدة ولا بداية واضحة»[2].

من هذا المنطلق، يعيد عبد الله إبراهيم تفسير نشأة الظاهرة الروائيّة، وفق قراءة لا تتجاهل الحراك الثقافيّ الّذي شهده القرن التّاسع عشر، وتضع في حسبانها إرهاصات المناخ الأدبيّ الجديد الّذي بدأ يتبلور من خلال أسماء لامعة أمثال رفاعة الطهطاوي، وشبلي الشميل، وفرح أنطون، وفارس الشدياق...إلخ، وفي مثل هذا السياق يعقّب إدريس الخضراوي على هذا المقترح الّذي يتبصّر في ذلك التماسّ غير المنظور بين الموارد التراثيّة والمستجدات التحديثيّة، إذ يقول: «...إنّ عملاً من هذا النوع لا يمكن إلّا أن ينطلق من وعي مركّب بأنماط التفاعل الّتي تعرفها الظواهر الأدبيّة مع غيرها من أشكال التّعبير الأخرى، خصوصاً وأنّ فترة القرن التاسع عشر تميّزت في تاريخ الأدب العربيّ بجدل حادّ بين التقاليد الجماليّة المستمدّة من التراث والاقتراحات الفنيّة الحديثة الّتي تزخر بها التجارب المتأثّرة بالغرب. وهذا ما قاد إلى تأويلات متعدّدة للإنتاج الأدبيّ الّذي تبلور خلال هذه الفترة، لكنّ

[1]- عبد الله إبراهيم: السرديّة العربيّة الحديثة، ص ص 7- 8.

[2]- نفسه، ص79.

معظمها يؤكّد على التأثّر المذهل الّذي حدث للثقافة العربيّة وهي تتعرّف على الغرب منذ أن دخل نابليون إلى مصر»[1].

وفي وقفة استقرائيّة لخارطة السرد العربيّ الحديث، يشيد عبد الله إبراهيم بما ضجّ في تلك الآونة من زخم في مجال التأليف الروائيّ، ولا يقف به الحال عند هذا الحدّ، بل راح يعتبر المدوّنة السرديّة في القرن التّاسع عشر «...الوثيقة الرمزيّة الأكثر تعبيراً عن الانتماء المزدوج لأسلوبين ورؤيتين ونسقين ثقافيين؛ فهي تتّصل بالمدوّنات والمرويّات السرديّة في كلّ ذلك، وتنفصل في الوقت نفسه عنها؛ تتّصل بها لأنّها ورثت مكوّناتها العامّة، واستوحت عوالمها التخيليّة، وموضوعاتها وصيغها التعبيريّة، وتنفصل عنها لأنّها انشقت بوضوح عن القوالب الأسلوبيّة والأبنيّة السرديّة المقفلة والثنائيّة الضديّة للقيم الشائعة في الموروث السرديّ، وبدأت ببطء تشكّل خصوصيّاتها في كلّ ذلك، وليس خافياً أنّ ذلك استغرق زمناً طويلاً»[2].

إذا كان مدار الأمر من منظور هذا التخريج النّقديّ ينصرف إلى استضافة ثنائية الاتصال/الانفصال، الّتي تقودنا إلى ملاحظة التعالق بين الرواية والسرد القديم من ناحية المضامين والموضوعات والطاقات التخييليّة، لكنّ سرعان ما تزيغ الرواية عن النموذج التّراثيّ عبر صياغة قوالب جديدة، وأبنية مستحدثة توفّر قدراً معتبراً من الخصوصيّة، فبمقتضى هذه القراءة يتنزّل القرن التاسع عشر بوصفه فضاء للتفكّك والتمزّق من جهة، ومجالاً خصباً لإعادة تشكيل مكوّنات الموروث السرديّ من جهة أخرى. هذا، ويضع الناقد نقاطاً فارقة لمآل الأدب شعره ونثره في تلك الفترة، فإذا كان النثر تمزّق ثمّ أعيد تشكيله من جديد على نحو مختلف، فإنّ الشعر بقي وفياً ممتثلاً للنماذج التقليديّة العليا إلى منتصف القرن العشرين، ويرجع الناقد هذا التباين في المآلين إلى أنّ «المسار الأكثر أهميّة في النثر كان يرتبط بالذائقة الّتي طوّرتها المرويّات السرديّة خلال قرون طويلة،

[1]- إدريس الخضراوي: السرديّة العربيّة الحديثة -نحو رؤية جديدة لنشأة الرواية العربية، مجلة الراوي، النادي الأدبيّ الثقافي، جدّة-المملكة العربيّة السعودية، ع18، مارس 2008م، ص 127.

[2]- عبد الله إبراهيم: الرواية العربيّة في القرن التاسع عشر، ص 140.

لكنّه مسار لم يتمّ رصده ولا تقدير أهميّته، بل أهمل وهمّش واختزل بدونيّة لا تخفى، فيما كان الشعر والنثر المتكلّف حاضرين كنموذج يمثّل ثقافة النخبة»[1].

في ضوء هذا الأفق، استطاع عبد الله إبراهيم معاينة سلسلة التغيّرات الّتي طرأت على السرد العربيّ، من خلال مراجعة السياق الثقافيّ المنتج لهذه التحوّلات، على اعتبار أنّه يمثّل في تصوّره مرحلة انتقاليّة وليس قطيعة حاسمة مع النسق التراثيّ، ويمكن النظر إليه في شقّه الاختلافي بوصفه ضرباً من أضرب الانزياح والعدول في المستوى الجمالي والفني، حيث يتأتّى للروائي استبدال القوالب الحكائيّة الجاهزة بأخرى جديدة، دون الاستغناء على رصيد المعاني والدلالات التقليديّة، ويلحق عبد الله إبراهيم بهذا التحوّل أوصافاً تعبّر عن جوهره، فهو بطيء، متزامن، ومتداخل، وفي هذا الإطار تلحظ غزلان هاشمي أنّ «تفكّك المرويّات السرديّة القديمة وتشكّل الأنواع الجديدة تتمّ في زمن واحد ومتداخل، فهذه الأنواع القديمة تتوقّف عن التطوّر إذا حكمت بمعياريّة ثابتة، واستخلصت منها قواعد يعدّ الخروج عنها ضرباً من المروق، ممّا يسهم في بروز محاولات التمرّد عليها تنعكس في ظهور أنواع جديدة، تحمل خصائص المرويّات القديمة وفي الوقت ذاته تحاول أن تكون خصائصها أو هويتها وفق السياق العام»[2]، بيد أنّ قضية تفكّك الموروث السرديّ، ومن ثمّ توقّفه عن مساره التطوّري وتأزّمه في النهاية، لا يمكن أن تحدث –من منظور عبد الله إبراهيم– إلّا «حينما تدعّم بتصوّرات نقديّة مدرسيّة تستخلص منها قيماً فنيّة مطلقة ومعايير ثابتة، فيصبح الخروج عليها إثماً، وبمرور الوقت تتخمّر داخل النّوع نفسه مظاهر رفض له، وهناك تنشر بذور التمّرد والاحتجاج...»[3].

هذا، وتختلف كلّ من الثقافة الرسميّة والعامّة في أسلوب التعاطي مع التخيّلات السرديّة التقليديّة، فبينما تتعلّق الأولى بمعايير أسلوبيّة وموضوعات منمّطة تستجيب لتلك الأساليب، وتعتبر كلّ خروج عنها خروجاً عن النموذج الأمثل، وتمهيداً للانحطاط والتدهور، فإنّ القضيّة يشوبها التعقيد بالنسبة

[1]– عبد الله إبراهيم: السرديّة العربيّة الحديثة، ص83.

[2]– غزلان هاشمي: تعارضات المركز والهامش في الفكر المعاصر، ص ص 161– 162.

[3]– السرديّة العربيّة الحديثة، م.س، ص79.

للثقافة الثانية فهي تلجأ إلى صياغة أفكار مناقضة لأفكار النخبة، وتحكم عليها بالتواطؤ، ولهذا فإنّ أدبها يحمل تطلّعات ثوريّة مناهضة لأدب النخبة، في نوع من التخريج الفريد الّذي يجمع بين البطولة والغرائبيّة والمغامرة، لكنّ التمرّد على نموذج النخبة يدفعها إلى الاحتفاء بنموذج قيمي يكتسب طابعاً تخيّليًّا، محمّلاً بالثنائيّات المتضادّة.

ويمكن تلخيص توجّه كل من النّخبة والعامّة في النهل من القيم التراثيّة في تصوّر عبد الله إبراهيم على النحو الآتي:

الثقافة الرسميّة/النخبة	الثقافة العامة/الشعبيّة
-الاهتمام بالأساليب. -لا تعنى باستدعاء الماضي عبر التمثيل السرديّ. -يتّصل نموذجها بذائقة ما. -مخاوفها التخيليّة تتّصل بالذائقة. -الانحباس في نموذجٍ متعالٍ.	-الاهتمام بالموضوعات. -استدعاء الماضي في بناء تخيلاتها. -يتّصل نموذجها بذاكرة جمعيّة. -مخاوفها التخيلية تتّصل بالذاكرة. -الذاكرة مستباحة تتعرّض للانكسار، والتغيير بفعل آليّات التفكير الشفاهي.

فالنماذج -والحال هذه- تمثّل ثورة على الأعراف الأدبيّة السائدة في كل عصر، رغم وتيرتها البطيئة، وهذا ما يسمّيه الناقد بالابتكار الّذي يمثّل في تصوّره «القطب المضادّ لقطب التّراث»[1]، وأيّ عمل يتّخذ من الابتكار منطلقاً يتّصف بالفرادة والأصالة والجدّة، لكنّه -حسبه- لا يتملّص بشكل مطلق من النماذج الّتي يشيعها التراث؛ لأنّ الابتكار في النهاية يظلّ «سلوكاً تحكمه القواعد، لأنّ عمل الخيال لا يأتي من فراغ، فهو بطريقة أو بأخرى، بالنماذج الّتي يوفّرها التراث، غير أنّ بوسعه الدخول في علاقة متغيّرة مع هذه النماذج. ويظلّ نطاق الحلول واسعاً بحقٍّ بين قطبيْ التكرار

[1]- السرديّة العربيّة الحديثة، م.س، ص 84.

الذليل والانحراف المحسوب، مروراً بجميع درجات التشويه المنظّم، فالحكايات الشعبيّة والأساطير والمرويّات التراثيّة تقف قريبة من قطب التكرار ولكن ما إن نترك وراءنا هذه المرويّات السرديّة التقليديّة حتى ينتصر الانحراف على القانون»[1]، وغير بعيد عن جدل الشعبيّ والنّخبويّ، يحوصل عبد الله إبراهيم رأيه في قوله: «وهذا الحال موجود في الكثير من المجتمعات، إذ تحاول الأقليّات إنتاج ثقافات مغايرة متمرّدة عن النسق المهيمن ولا تمتثل لمعايير الثقافة الرّسميّة السائدة»[2].

وفي هذا السّياق، لا تتردّد غزلان هاشمي -استناداً إلى ما استقرّت إليه قراءة عبد الله إبراهيم- في التأكيد على أنّ المهاد الحقيقيّ للرواية ارتبط بالشعبيّ/الهامشيّ، فهي تعتقد أنّ «الاحتفاء بالأساليب الهامشيّة والمواضيع المستبعدة هو ما أسهم في التّحضير لظهور الرواية، كما أنّ هذه الأساليب هي ذاتها الّتي هذّبت واستخدمت في الصحافة نظراً لتقبّلها كلّ جديد، إضافة إلى الذوق العام وحاجات التلقّي»[3]، وما يعضد ما تم إقراره سلفاً، أنّ المرويات السرديّة امتثلت امتثالاً مطلقاً لشروط النسق الشفويّ، ومقتضيات التلقي الحرّ، بل إنّ هذه الشروط «تتدخّل في كلّ مادة جديدة لتوافق التصوّرات الكبرى للعامة حول نفسها وذاكرتها، ولهذا تتضخّم متون المرويّات السرديّة، وتتبدّل وتتعرّض للتحريف، بحسب السياق الّذي ترى فيه...»[4]، وإذا سلّمنا، جدلاً، أنّ الأدب الشعبي، وفق هذه الرؤية، قد صاغ المتخيّل العام، واستجاب لنبض الشعب، لا يمكن بأيّ حال من الأحوال إقصاء دور الأدب النخبوي الّذي يشيعه أنصار الثقافة العالمة.

بيد أنّ الرواية، فيما يرجّحه عبد الله إبراهيم، لم تكن إلا تحوّلاً أدبيًّا يغذّي تطلّعات العامّة على غرار الأدب الشعبيّ الّذي ما انفك يتلاشى ويضمحل ليظهر في لبوس جديد، وفي هذا السّياق تجد غزلان هاشمي تفسيراً يعزّز ما أوردناه، إذ تقول: «تحوّلت الرواية عن المرويّات السرديّة الشفويّة الّتي لاقت رواجاً عند العامة، بسبب استجابتها لتطلّعاتها ولما ساد الخطابات الرسميّة من تصنّع. حيث

[1]- السرديّة العربيّة الحديثة، م.س، ص 84.

[2]- نفسه، نفسها.

[3]- غزلان هاشمي: تعارضات المركز والهامش في الفكر المعاصر، ص 163.

[4]- عبد الله إبراهيم: السرديّة العربيّة الحديثة، ص82.

شكّلت المرويّات تمرّداً واضحاً على النماذج الرّسميّة المتمثلة آنذاك في فنّ المقامة، وبدأ الخروج نسبيا عن المعياريّة خاصة مع ظهور حديث عيسى بن هشام»[1]، فالشعبيّ، خلافا لما تقوم به الثقافة الرّسميّة، يمثّل ردّة على كلّ ما هو معياريّ، متجاوزاً ما تم تسطيره من نظم إبداعيّة، محترفاً اختراق قوانينها الجاهزة، ومنزاحاً عن نواميسها المفروضة، فالعامة «تريد أن تفرض وجوداً مناقضاً لوجود النخبة، باصطناع مجال مغاير سواء من ناحية الموضوع أم الأسلوب، حيث تحتفي بجملة قواعد انتهاكيّة إضافة إلى اعتمادها على جملة قيم مستدعاة من الماضي. إنّ هذا الأمر يجعل من نموذج الخاصة أو النخبة متعالياً في حين يتعرّض نموذج العامّة إلى التحريف والتغيير، حسب السياق الّذي تروى فيه فتضخّم أحداث وتختفي أخرى»[2].

وعلى الجملة، فإنّ عبد الله إبراهيم انطلق من تصوّر نظري يعيد النظر في كلّ ما يفترض أنّه مستعار ومجتلب، وعياً منه بأنّ الإلمام بالسياق الثقافيّ الفعلي للظواهر الأدبيّة يسهم في إضاءة جوانبها، ليخلص في الأخير إلى إيجاد علاقة تفاعليّة ضرورية بين المرجعيّات والنصوص، فقراءته تنصرف إلى ربط الرواية العربيّة بأواصرها التراثيّة، فهي مستمدّة من القصّ السرديّ الشعبيّ القديم.

3- الرواية والتمثيل السرديّ:

يقترح عبد الله إبراهيم مفهوماً للتمثيل يعزّز الفكرة الّتي يسعى إلى تأكيدها في أكثر من بحث قام به، فالتمثيل في تصوّره هو «العرض السرديّ للأحداث والوقائع، والأفكار...»[3]، و هو أيضا «الكيفيّة الّتي تقوم بها النصوص بإعادة إنتاج المرجعيّات على وفق أنساق متّصلة بشروط النوع الأدبيّ ومقتضيات الخصائص النصيّة وليس امتثالاً لحقيقة المرجع»[4]، وفي تعريف أكثر إجمالاً ينظر إلى المرجع بوصفه «مجموعة أنساق ثقافيّة محمّلة بالمعاني الاجتماعيّة والنفسيّة في عصر ما»[5]،

[1]- غزلان هاشمي: تعارضات المركز والهامش في الفكر المعاصر، ص 163.
[2]- نفسه، ص 162.
[3]- عبد الله إبراهيم: المحاورات السرديّة، ص 196.
[4]- عبد الله إبراهيم: السرديّة العربيّة الحديثة، ص 51.
[5]- نفسه، نفسها.

من هنا، وانطلاقا من هذا الأفق المعرفيّ، يبدو أنّ مفهوم التّمثيل عند عبد الله إبراهيم لا يقترب من فكرة المحاكاة/التقليد، فالتمثيل لا ينصرف إلى تشكيل الواقع بحذافيره، وإنّما يرتبط بإعادة صياغة فحواه جماليًّا، وفق منطق لا يخلو من النقد والمراجعة، مع محاولة تمثّل ما يشيعه النسق الثقافيّ والاجتماعي من معانٍ، وما يمرّره من أيديولوجيات.

كما أنّ ميشال فوكو في كتابه (الكلمات والأشياء) الّذي أسّس فعليًّا للحداثة البعديّة، طرح فكرة التمثيل عوض نظريّة العلامة، الّتي قام بشرحها سوسير وبيرس، إذ يقول: «كانت اللغة في شكلها الأوّل حين وهبها الله نفسه شارة أكيدة وشفّافة بشكل مطلق للأشياء لأنّها تشبههم. فالأسماء وضعت على ما كانت تشير إليه، كما كتبت القوّة في جسم الأسد، والملوكيّة في نظرة الصقر، وكما أنّ تأثير الكواكب مطبوع على جبهة البشر، بفضل التشابه. إنّ هذه الشفافيّة قد حطّمت في بابل عقاباً للبشر. واللغات لم ينفصل بعضها عن البعض الآخر، ولم تصبح غير متلائمة مع بعضها إلّا بمقدار ما أزيل أوّلا هذا التشابه بالأشياء الّذي كان السبب الأوّل في وجود اللغة»[1]، ففي العصر الكلاسيكيّ كانت الكلمات تمثّل الأشياء، لكن في العصر الحديث سرعان ما تزعزعت العلاقة بينهما، حيث إنّ «العلامة لم تعد تحيل على المرجع المباشر، وإنّما صارت تحيل على الأفكار المتّصلة به، كما صار كل تعبير يحيل على تعبير آخر وهكذا، وهذا ما دفع فوكو لأن يدرس علاقة الكلمات بالأشياء، فوجد أنّ الكلمات لا تحيل على الشيء وإنّما تحيل على معناه، وهذا ما جعل اللّغة تصبح أكثر التصاقاً بالخطاب»[2]، فتنشأ بذلك علاقات جديدة بين الكلمات، في مقابل علاقات واهية بالواقع، ليتخلّق عالم مفارق للواقع من رحم الكلمات لا وجود له خارج اللغة.

وفي هذا السياق يورد منير مهادي موقفاً يشي بالتقارب بين رؤية كل من فوكو وعبد الله إبراهيم للتمثيل، إذ يقول: «ولا نحتاج إلى كبير عناء، لنعرف التشابه الكبير بين معنى التّمثيل كما طرحه فوكو

[1]- ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء، تر. مطاع صفيدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، لبنان، د.ط، د.ت، ص 53.

[2]- مجموعة مؤلفين: فلسفة السرد، ص 349.

والتمثيل كما عرّفه عبد الله إبراهيم، وهذا معناه أنّ هذا الأخير يستثمر الطرح الفوكوي في دلالة التّمثيل ووظيفته، ليناقش قضية هامّة جدًّا، ومطروحة بكثرة في الساحة الأدبيّة والنقديّة العربيّة والغربيّة، وهي قضيّة قيام السّرد بتمثيل ثقافيّ لمختلف القضايا الهامة الّتي تشغل الذّات والآخر معا»[1]، والواقع أنّ هذا الاستقراء يجد ما يبرّره، بالنظر إلى إسهاب عبد الله إبراهيم في الحديث عن فكرة تمثيل السرد للسياقات الثقافيّة المختلفة، ومما يقرّره في هذا السياق قوله: «وقد كان لمفهوم التمثيل دور بالغ الأهميّة في كشف تورّط الرؤى في إعادة صوغ المرجعيّات على وفق موقف نمطيّ ثابت، يحيل على تصوّر جامد ذي طبيعة جوهرانيّة مغلقة. الأمر الّذي أفضى إلى سلسلة من عمليّات التمثيل الّتي يمكن اعتبارها وثائق رمزيّة دالّة على العلاقة بين المرجع الفكريّ وتجلياته الخطابيّة»[2].

هذا، ويؤكّد الناقد أنّ قضيّة التمثيل تتّصل بقضيّة لسانيّة هامّة تتمثّل في العلاقة بين الدّال والمدلول، الّتي اختلف الباحثون في تحديدها، لكنّه يستعين -فيما يبدو- بالتّصوّر البورسي للعلامة الّذي يعيد الاعتبار للمرجع، ويؤكّد فاعليته في تبسيط فكرة التمثيل على مستوى النصّ السرديّ حيث «تقوم تلك النّصوص بتمثيل المرجعيّات على وفق درجات متعاقبة في إيحاءاتها، فكلّما أنتجت علامة، أصبحت بدورها حافزاً لإنتاج علامة أخرى ضمن نسق آخر»[3]، وهذا يحيلنا إلى فكرة السيميوز بوصفه السيرورة المنتجة للدلالة بالمفهوم البورسي، أمّا عن وظيفة التمثيل -فيما يتصوّر عبد الله إبراهيم- فهي تتعلّق بإعادة تشكيل المرجعيّات الثقافيّة المختلفة سواء كانت اجتماعيّة أم أخلاقيّة أم دينيّة أم سياسيّة على مستوى النصّ السرديّ بما يتيح عمليّة تجاوز «الوقائع والأحداث،

[1]- فلسفة السرد، م.س، ص 349.

[2]- عبد الله إبراهيم: التمثيل والسرد -إدوارد سعيد وتوظيف المفهوم، مجلة البحرين الثقافيّة، هيئة البحرين للثقافة والآثار، مملكة البحرين، ع28، أبريل 2001م، ص 104.

[3]- عبد الله إبراهيم: السرديّة العربيّة الحديثة، ص60.

إلى تمثيل دلالاتها العامة، والعلامات الدالة في تلك النصوص تتضافر من أجل خلق عوالم نصيّة متخيّلة تناظر عبر عملية التمثيل...العوالم المرجعيّة...»[1].

وفي تعريف آخر، ينظر عبد الله إبراهيم إلى التمثيل (représentation) بوصفه: «الكيفيّة الّتي يقوم بها الخطاب (Discours) بتمثيل الواقع ثمّ –وهذا هو المهمّ– أثر ذلك "التمثيل" في صياغة وعي اختزاليّ وملتبس تجاه تلك الوقائع»[2]، وليس خافياً في هذا القول أيضا توظيفه للتصوّر الفوكوي، وعلى إثر هذا الرأي يقدّم تصوّراً للعوالم النصيّة يستعين بالطرح السابق، فهي «تشكيل من الأحاسيس الانفعاليّة الإدراكيّة الّتي يثيرها المرجع عند المبدع، وهي ليست كائنات سرديّة يشكّلها النصّ على غرار الأشياء الواقعيّة...»[3]، ويحيل في سياق حديثه عن العوالم المفارقة للواقع الّتي يخلقها التمثيل السرديّ إلى أطروحة كل من دولوز وغتاري اللّذان يقدّمان تصوّراً للسرد التخيّلي يرتبط بالجوانب الانفعاليّة الّتي يثيرها المرجع في كلّ من المبدع أوّلاً، والمتلقي ثانياً، فالمبدع فيما يحسب عبد الله إبراهيم «لا ينقل خبراً وذكرى، إنّما تأثيراتهما فيه، فالمبدع هو مبرز المؤثّرات الانفعاليّة ومخترعها...وذلك بإدراجها في علاقة مع المؤثّرات الإدراكيّة، وهو يشرك المتلقي فيها، فيصير جزءاً من تركيبها»[4].

من هنا، تكتسب العلاقة بين السرد ومرجعيّاته الثقافيّة طابعاً تفاعليًّا تشاركيًّا في تصوّر عبد الله إبراهيم، فالعمليّة التمثيليّة رغم ما يحفّها من تعقيد، إلّا أنّها في عمقها الثقافيّ تحمل في طيّاتها معاني التّأثير والتأثّر بين الطرفين، فليست «المرجعيّات وحدها هي الّتي تصوغ الخصائص النوعيّة للنصوص، فتقاليد النصوص تؤثّر أيضاً في المرجعيّات، وتسهم في إشاعة أنواع أدبيّة معيّنة وقبولها، ويظلّ هذا التفاعل مطّرداً، وسط منظومة اتّصاليّة شاملة تسهل أمر التراسل بينهما بما يحافظ على

[1]– السرديّة العربيّة الحديثة، م.س، ص 60.
[2]– عبد الله إبراهيم: التمثيل والسرد، ص 105.
[3]– السرديّة العربيّة الحديثة، م.س، ص 62.
[4]– نفسه، ص 61.

تمايز الأبنية المتناظرة لكلّ من المرجعيّات والنصوص»[1]، ورغم تأكيده على التواشج الحتميّ بين النصوص والمرجعيّات إلّا أنّه يقرّ بصعوبة سبر أغوار هذه العلاقة، وضبطها بشكل منطقيّ فهي لا تخضع «لمبدأ المحاكاة والانعكاس، ذلك أنّ العوالم النصيّة على درجة كبيرة من التركيب والتعقيد، فهي تتّصل بالعوالم الواقعيّة وتنفصل عنها في الوقت نفسه تتّصل بها لأنّها تؤدّي وظيفة تفسيريّة لتلك العوالم حينما تضع تحت الأنظار نماذج مناظرة عبر الصوغ السرديّ تتوافق مع السنن الثقافيّة الّتي يعتمد عليها المتلقي في إدراكه وفهمه، وتنفصل عنها لأنّها تشكّل نفسها من عناصر تخيلية مخصوصة تقوم بتمثيل رمزيّ لا يفترض المشابهة بين الاثنين»[2].

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ عبد الله إبراهيم لم يكن سبّاقاً إلى الحديث عن فكرة التمثيل، فقد خاض فيها جمع من النقاد والباحثين نذكر منهم: إدوارد سعيد، حيث ينظر إلى الاستشراق بوصفه «المؤسّسة الجماعيّة للتعامل مع الشرق، والتعامل معه معناه التحدّث عنه، واعتماد آراء معيّنة عنه، ووصفه وتدريسه للطلاب، وتسوية الأوضاع فيه، والسيطرة عليه...بصفة الاستشراق أسلوباً غربيًّا للهيمنة على الشرق وإعادة بنائه، والتسلّط عليه»[3]، وفي وقفة استقرائيّة فاحصة يضع عبد الله إبراهيم فلسفة الاستشراق على المحكّ، إذ يصفها بأنّها «"التمثيل الرغبويّ" للشرق خطابيًّا وهذا الأمر الّذي تدفعه رغبة في إنتاج شرق يطابق مواصفات الغربي وتصوّراته وبنيته الثقافيّة العامة أفضى إلى تركيب شرق موافق للرغبة أكثر مما هو مطابق لحقيقته»[4]، ولما كانت «القوّة سلطة، فإنّ التمثيل، أو إعادة الإنتاج سلطة أخرى أيضاً، وهذه السلطة مستمدة من مستويات، بحثيّة وثقافيّة، تحكمها النزعة الاستعلائيّة، والإحساس بالتفوّق الجنسيّ (العنصريّ)، فضلاً عن التفوّق الثقافيّ»[5].

[1]- السرديّة العربيّة الحديثة، م.س، ص 51.

[2]- نفسه، ص 63.

[3]- إدوارد سعيد: الاستشراق -المفاهيم الغربية للشرق، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط1، 2006م، ص ص 45- 46.

[4]- عبد الله إبراهيم: إدوارد سعيد..الرسالة الأخيرة، متاح على الشبكة: www.alriyadh.com، بتاريخ: [2017/05/27].

[5]- صلاح الجابري: الاستشراق -قراءة نقدية، دار الأوائل للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009م، ص 15.

فالتمثيل إذاً، هو « إعادة بناء الشرق بعيداً عن واقعه، ووفق مسلّمات ذهنيّة غريبة عن ذلك الواقع، يراد لها أن تحتلّ موقع الحقيقة الواقعيّة، مستبعدة الواقع التاريخيّ والنفسيّ للأمم الشرقيّة، ومستبدلة إيّاه بصورة خياليّة، ابتكرتها مخيّلة الإنسان الغربيّ، ورسمتها ريشة قلمه، معيداً -بذلك- ترتيب الوقائع والأحداث بالطريقة الّتي ترضي غروره وإحساسه بالفوقيّة، بتعبير آخر، إنّها أسطرة للشرق من قبل الذهن الغربيّ»[1]، فالمعرفة الاستشراقيّة غير موثوقة المصادر؛ لأنّ تغطيتها للشرق لا تتّسم بالموضوعيّة، فالتمثيل-والحال هذه- «لا يعرض حقيقة موضوعيّة تستحق التقدير، بل هو تقييم ينسجم مع القناعات المسبقة للغربيّ بأنّ الشرق أدنى مستوى، من الناحية العرقيّة والثقافيّة، من الغرب. إنّ الشرق غير قادر على أن يحكم ذاته، أو يمثّل ذاته، وبالتالي؛ فإنّه يجب أن يكون محكوماً من ذات عليا هي الذات الغربيّة. واللغة (وليس الواقع الموضوعيّ)، هي المصدر الأوّل، وربما الوحيد، الّذي أخرج تلك التمثيلات؛ لأنّها نظام من الرموز يستخدم وسائل كثيرة للتعبير، والإشارة، وتبادل الرسائل والمعلومات، والتمثيل، ولذلك فإنّ النصوص الاستشراقيّة ما هي إلّا إنشاءات لغويّة لا تعبّر عن حضور واقعيّ لموضوعها الأساس، الشرق، ولذلك تكمن قيمتها في الأسلوب، والتعبيرات المجازيّة، والموضوعيّة، والوسائل السرديّة، والظروف التاريخيّة والاجتماعيّة، على حدّ تعبير إدوارد سعيد»[2].

لا ريب أنّ هذا التصوّر سيضفي بنا إلى الإقرار مع إدوارد سعيد بأنّ المخيال الغربي يتبع أسلوب التمثيل في تعاطيه مع الشرق، لكن على نحو اختزاليّ مقصود، يعبّر عن «محاكاة صور ورؤى مسبقة في الذهنيّة الغربية، وليس من وظيفة التمثيل أن يعكس واقعاً موضوعيًّا، بتعبير آخر، لا يمثّل التمثيل استحضاراً للشرق، بقدر ما هو إقصاء له، وإلغاء، وإنتاج لشرق متخيّل، يشبع الرغبة الغربيّة، والمقموعات التاريخيّة، فالشرق الّذي يتعامل معه الغربيّ هو شرق مخلوق ذهنيًّا (إسقاطيا)، ومفروض على واقع خارجيّ»[3]، فالمعارف الاستشراقيّة -في النهاية- تعبير عن حقيقة مزيّفة تكاد تكون قارّة في الفكر الغربيّ، بل مصادرات مدبّرة، وتحديف خارج الوقائع والأحداث، يؤدّي إلى تفسير دوغمائيّ

[1]- الاستشراق -قراءة نقدية، م.س، ص 25.

[2]- نفسه، ص 26.

[3]- نفسه، ص 25.

مقصود يعمّق الهوّة بين الشرق والغرب، ويحافظ على بقاء القوى المتمركزة؛ لأنّ تلك المضامين الفكريّة والثقافيّة تتواطأ مع طموحات الهيمنة والاستبعاد، فلا تعدو أن تكون تجلّياً آخر للوجود الاستعماريّ.

وغير بعيد عن هذا التصوّر، يحضر التمثيل في الآداب الحديثة -لاسيما السرديّة منها-، حيث أصبح بمثابة المصباح السحري الّذي يضيء الأساس المرجعيّ الّذي تنبني عليه النصوص، هذا ما جعله جسراً للعبور من النصّ إلى السياق الحاضن، حيث «أصبحت الأحداث قائمة على مبدأ الاحتمال وليس اليقين وتداخلت العلاقات بين الشخوص، وبين الأنواع الأدبيّة الحديثة "الرواية "؛ الّتي استطاعت في فترة وجيزة أن تحقّق حضوراً فاعلاً ومؤثّراً جدًّا على مختلف الأصعدة، خاصّة في علاقتها بالتمثيل الثقافي، فهي تملك قدرة تمثيلية كبيرة للسياقات الثقافيّة الّتي نشأت فيها، كما أنّها تعيد صياغة تلك السياقات مما يعطيها دوراً هامًّا في الزمن الحديث»[1]، فالرواية على هذه الحال «فنّ من فنون التمثيل القائم في الغالب الأغلب على المحاكاة، والروايات أيًّا يكن مذهب كتابتها، لعوالمها الممثلة صلات بعالم البشر، ولشخصياتها أيًّا تكن خصوصيّاتها، علاقات بالبشر الكائنين خارج اللغة»[2].

وفي هذا السياق، قدّم عبد الله إبراهيم عرضاً تفصيليًّا لموضوع نشأة الرواية الغربيّة، لكنّه اعتنى في نهاية المطاف بمختلف التفسيرات الّتي تذهب إلى اعتبار الرواية ظاهرة أدبيّة-ثقافيّة، كلّ ذلك بالموازاة مع التصوّر الّذي اقترحه للرواية، حيث يؤكّد على التكامل بين الجوانب الأدبيّة والثقافيّة على مستوى النصّ الروائيّ، فالرواية حسبه «ظاهرة متنوّعة الأبعاد لا يمكن تجريدها من وظيفتها التمثيليّة الثقافيّة، ولا يمكن في الوقت نفسه استبعاد جمالياتها السرديّة»[3]، كما أنّ خاصيّة الحيويّة الّتي ترتبط بهذا النوع ترجع في تصوّره إلى ما يتوّفر عليه التمثيل من تنوّع وحرية، مما جعلها -أي الرواية - «نوعاً سرديّا حيًّا يتبادل استشفافات لا نهائيّة مع المغذّيات المحيطة به، سواء أكانت مرجعيّات حقيقيّة كالواقع

[1]- مجموعة مؤلفين: فلسفة السرد، ص 352.

[2]- محمد نجيب العمامي: الشفاهية في الخطاب الروائي، مجلة فيلادلفيا الثقافيّة، جامعة فيلادلفيا، عمان-الأردن، ع8، 2011م، ص99.

[3]- عبد الله إبراهيم: السرديّة العربيّة الحديثة، ص 75.

والأحداث، أم ثقافيّة كالأنظمة الفكريّة والعقائديّة والأخلاقيّة والاجتماعيّة، وعلى هذا قامت رهاناتها على العلاقات التفاعليّة والتواصليّة بين العوالم الخارجيّة والعوالم النصيّة، وذلك على سبيل التمثيل السرديّ الأمر الّذي جعلها نوعاً متجدّداً له القدرة على إعادة النظر في كلّ ما يتّصل بالوسائل الّتي يستعين بها»[1].

وإذا سلّمنا بأنّ الثقافة «جامعة للمسلك البشريّ داخليًّا وخارجيًّا»[2]، فإنّ الثقافة العربيّة على وجه الخصوص، يمكن النظر إليها على أنّها «نصّ كبير، هو الشعر والنثر، وقواعد السلوك، التقاليد والأعراف»[3]، وبالتّالي فإنّ «الممارسات الأدبيّة والثقافيّة تجسّد كذلك التفاعلات الثقافيّة»[4]، فهي –والحال هذه– مستودع تختبئ فيه مستجدات الثقافة. وعلى هذا الأساس، «فـ"روائيّة" عمل مكتوب على غلافه رواية، هي عبارة عن خصائص داخليّة وأخرى خارجيّة، والعلاقة بينهما ليست بسيطة ولا ثابتة، لأنّها علاقة تتشكّل نتيجة تفاعلات معقّدة بين النصّ وسياقه الثقافيّ. فإذا كانت اللحظة الثقافيّة تنحاز نقديًّا وإعلاميًّا وجماليًّا لنمط من الكتابة الروائيّة على حساب نمط آخر، ففي المقابل هناك نصوص متفرّدة بقدرتها على أن تغيّر شروط اللحظة الثقافيّة المنتجة في ظلّها لتؤسّس لوعي قرائيّ جديد»[5]، فتتسيّد بذلك المشهد الثقافيّ من خلال ما تثيره من قضايا إشكاليّة تفتح زوايا الرؤية على الإنسانيّ والحياتيّ والاجتماعيّ، فتتوغّل في المكامن الّتي لا يمكن لأحد مقاربتها، أو التجرّؤ على التماسّ مع محاذيرها.

بناء على هذا، لا يخفى ما تضفيه الأنواع الأدبيّة الرائجة من حيوية تخرج الذوق العام من ركوده، رغم ما يرافق عمليّة إنتاج اللحظة الثقافيّة من جدل وصراع، يتراوح بين الترحيب والاستهجان، فهي الّتي «تحدّد المعايير الّتي يتمّ على أساسها التواطؤ المجتمعيّ على تنصيب هذا الشكل من الكتابة موقع

[1]– السرديّة العربيّة الحديثة، م.س، ص50.

[2]– محمد عبد المطلب: تقنيات السرد بين التنظير والتطبيق، متاح على الشبكة.

[3]– مهدي بندق: تفكيك الثقافة العربية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة–مصر، ط1، 2003م، ص6.

[4]– آنيا لومبا: في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبيّة، ص83.

[5]– سيد ضيف الله: البحث عن خصوصية سرديّة في سرد الشؤون المحلية، متاح على الشبكة.

الشكل المهيمن في مقابل تنصيب الشكل الآخر من الكتابة موقع الشكل المقاوم والساعي للهيمنة»[1]، لكنّ العلاقة بين الأدب والسياق الثقافيّ يحكمها التراسل، فهو الّذي «يفسّر التحوّلات المختلفة الّتي تشهدها الرواية العربيّة على مستويات متعدّدة؛ حيث العقد التقليديّ الّذي كان مؤسّساً بين الكاتب والقارئ، يعرف في نماذج مغايرة وجديدة انفراطاً واضحاً، سمته قلب معادلة التمثيل السرديّ عبر تحويل السارد إلى مسرود له يتأمّل في حكايته ويعيد وصل ما انقطع فيها والإسهام في ملء ثقوبها أو بياضاتها»[2]، وفي هذا السياق يشير عبد الرحيم حامد الله إلى ضرورة التبصّر في رؤية الأديب للعالم من حوله، إذ يقول: «لذا يجب ألّا يغيب عن أذهاننا، ولو لحظة، ذلك الناظم المعرفي والفلسفي الّذي تحت جناحيه تتحدّد رؤية الأديب عموماً، والروائيّ خصوصاً، للواقع ومعطياته الدّالة. من هذا المنطلق، سنكون أمام مبدعين لا مبدع واحد، وأمام نصوص لا نصّ واحد، وأمام قارئين لا قارئ واحد، والكاتب العربيّ الفطن، هو من يمتلك هذه الرؤية، وينتبه جيدا إلى ما سيترتب عنها من خواتم محصّلة»[3]، ونتوقّع في ضوء هذا الأفق أن يكون الروائيّ بمثابة العين الثّاقبة الّتي تتجه صوب ترميم معطيات الواقع بطريقة نقديّة بنّاءة، تسهم في تبديد العتمة من خلال مساءلة القضايا الكبرى.

هذا، وتتوفّر الرواية في تصوّر عبد الله إبراهيم على قدر معتبر من الحيويّة والتجدّد إذا ما قارناها بالسّرد القديم، أمّا التفسير الّذي يقترحه الناقد لتفرّد الرواية بهاتين الخاصيتين يتعلّق بقدرتها على تمثيل العوالم الثقافيّة والاجتماعيّة الّتي تنشأ في كنفها، إذ يعتبرها «أكثر نظم التمثيل اللغويّة قدرة في العالم الحديث من حيث إمكاناتها في إعادة تشكيل المرجعيّات الواقعيّة والثقافيّة وإدراجها في السياقات النصيّة ومن حيث إمكاناتها في خلق عوالم متخيّلة توهم المتلقي بأنّها نظيرة العوالم الحقيقيّة، ولكنّها تقوم دائماً بتمزيقها وإعادة تركيبها بما يوافق حاجاتها الفنيّة دون أن تتخلى في الوقت نفسه عن

[1]- البحث عن خصوصية سرديّة في سرد الشؤون المحلية، متاح على الشبكة.

[2]- إدريس الخضراوي: الأدب موضوعا للدراسات الثقافيّة، ص ص 77- 78.

[3]- عبد الرحيم حامد الله: فن الرواية بين الولادة والتوطين، ص ص 565- 566.

وظيفتها التمثيليّة...»[1]، وهذا ما يحفّز أكثر على قراءة هذه الفعالية المؤطّرة لمسار السرد الروائيّ، ويكشف عن حيويّة الرؤى والأفكار على المستوى النقديّ المتابع، كما أنّ هذه الخواص المرنة الّتي ترتبط بالرواية، تجعلها قادرة على الاستجابة لتطوّرات الحاضر ونهاياته المفتوحة، عبر مساءلته وملامسته وتأويله، قصد إعادة التفكير في معطياته وتفسيره، فمن خلال هذا التحليل الثقافي خلص عبد الله إبراهيم إلى أنّ الرواية ثمرة لتداخل المرجعيّات الثقافيّة، فهي فيما يذهب إليه "ظاهرة ثقافية"، بيد أن هذا الوصف لا يجهز على ملامحها الجماليّة بوصفها كينونة لغوية، و«لن يخفض من قيمتها الإبداعيّة، ولن يحول دون النظر إليها على أنّها نصّ أدبيّ في المقام الأوّل، ولا يقصد من إبراز وظيفتها التمثيليّة الانتهاء إلى اعتبارها وثيقة تسجيليّة، تعكس الواقع وتصوّره بتفاصيله...»[2].

تأسيساً على هذا الرأي، يبدو أنّ عبد الله إبراهيم يعوّل كثيراً على إمكانات التمثيل ومجريات السياق، في محاولة تجاوز الأفق البنيوي للسرد، أو بالأحرى توسيعه لينفتح على الأسئلة المعرفيّة والمرجعيّات الثقافيّة الّتي تتنامى في الرواية، وذلك في إطار اهتمامه بصياغة تصوّر للسرديّات لا يقصي الأبعاد البنيويّة، ولكنّه يعيد تكييفها في أفق ثقافيّ، يتجاوز القراءة السطحيّة للنظام اللغويّ، ورصد الأساليب السرديّة وبنياتها، إلى عملية التأويل، وذلك بالبحث في المرجعيّات الثقافيّة المحدّدة لديناميّة السرد، واستنطاق سياسات التمثيل السرديّ، واستراتيجيّات تشفير العالم، فالسّرد في تصوّر عبد الله إبراهيم ليس مجرّد تجلٍ خطابيّ لغويّ، بل هو «وسيلة جبّارة في نسج وإعادة تكييف الأحداث الواقعيّة والمتخيّلة وتوزيعها في ثنايا النصّ الروائيّ، وتمثيل المرجعيّات الثقافيّة، والتعبير عن الرؤى والمواقف الرمزيّة»[3]. ونتيجة لهذا تحوّلت وظيفة السرد، فانفصمت الرواية عن النسق التقليديّ، لأسباب يعدّدها عبد الله إبراهيم في قوله: «ولم تعد الرواية رهينة التوثيق التقليديّ، فقد تشقّقت من الأساس التجربة التقليديّة الّتي واكبت نشأة الرواية وتطوّرها، وذلك يعود إلى تحوّل جذريّ في منظور الروائيين

[1]- عبد الله إبراهيم: السرديّة العربيّة الحديثة، ص 50.

[2]- نفسه، ص ص 50- 51.

[3]- عبد الله إبراهيم: السرد والتمثيل السرديّ في الرواية العربيّة المعاصرة -بحث في تقنيات السرد ووظائفه، مجلة علامات، مكناس-المغرب، ع16، 2004م، ص3.

للعـالم الفنيّ الّذي يشكلـونه في نصوصهـم، ونشوء حساسيّة تضع نفسها في تعارض مع القيم الفنيّة الّتي أفرزها المسار التقليديّ للرواية. أصبحت الرواية إلى جانب وظائفها التخيليّة والتمثيليّة والإيحائيّة (أداة بحث) بها يمكن استكشاف العالم والتاريخ والإنسان. لم تعد نصًّا خاملاً يحتاج إلى تنشيط دائم، لقد انطوت على قدرة خاصّة حينما وضعت نفسها في خضم التوتّر الثقافيّ العام، فأصبح العالم بأجمعه موضوعها، بل إنّها في كثير من نماذجها قد أصبحت هي موضوعاً لنفسها»[1]. وفي هذا المقام يعتقد عبد الله إبراهيم أنّ ما يثير جدل المختصّين في الدراسات السرديّة هو «الكيفيّة الّتي تتشكّل بها المادة السرديّة، وطرائق تركيبها، وأساليب السرد، ثمّ الرؤى والمنظورات الّتي من خلالها تنبثق كلّ عناصر البناء الفنيّ، وأخيراً الإحالات التمثيليّة للنصوص على مرجعيّات من خلال درجات متعدّدة من مستويات التأويل»[2].

فالجانب التأويلي –والحال هذه– ينصرف إلى مساءلة الإحالات التمثيليّة للنصوص، نظراً لاغتناء السرد الروائيّ بالجوانب التمثيليّة فيما يذهب إليه عبد الله إبراهيم؛ ذلك أنّه «يقوم بتركيب المادّة التخيلية، وينظّم العلاقة بينها وبين المرجعيّات الثقافيّة والوقائعيّة، بما يجعلها تندرج في علاقة مزدوجة مع مرجعياتها، فهي متّصلة بتلك المرجعيّات لأنّها استثمرت كثيرا من مكوناتها وبخاصة الأحداث والشخصيات والخلفيات الزمنيّة والفضاءات، لكنّها في الوقت نفسه منفصلة عنها؛ لأنّ المادة الحكائيّة ذات طبيعة خطابيّة فرضتها أنظمة التخيّل السرديّ، فالسرد في وظيفته التمثيليّة يركّب ويعيد تركيب ويخلق ويعيد تخليق سلسلة متداخلة من عناصر البناء الفنيّ ليجعل منها المادة الحكائيّة الّتي تتجلّى في تضاعيف السرد، فالتعدّد الداخليّ لمكونات الحكاية وانفتاحها على فضاءات ثقافيّة وسلاليّة ينقل الرواية من كونها مدوّنة نصيّة شبه مغلقة إلى خطاب تعدّدي منشبك بالمؤثّرات الثقافيّة الحاضنة له»[3]، فالرواية العربيّة في لبوسها الحداثيّ، لا تعدو كونها «استجابة لتحوّلات بنيويّة مجتمعيّة

[1]– السرد والتمثيل السرديّ في الرواية العربيّة المعاصرة، م.س، ص3.

[2]– نفسه، نفسها

[3]– عبد الله إبراهيم: الرواية العربيّة وتعدد المرجعيات الثقافيّة –سلالات وثقافات، مجلة علامات، مكناس– المغرب، ع23، 2004م، ص3.

وحواضريّة وقيميّة وثقافيّة، إلّا أنّها لا تحقّق تطابقاً أو استنساخاً للواقع، بل هي في أحسن الحالات، تمثيل أدبيّ، فنيّ للعالم الّذي تستوحيه من خلال صوغ تخيلي»[1].

من الجليّ أن خطاب عبد الله إبراهيم النقديّ في هذا المضمار يصدر عن رؤية شموليّة للحساسيّة الإبداعيّة، يتناغم في إطارها النصّ/اللغة مع المرجع/الواقع، وفي هذا السياق يعقّب منير مهادي قائلاً: «ولكن مثل هذا الطرح -رغم فعاليته- ينبني على أساس يحتاج إلى مراجعة فاحصة لأنّه ليس مسلمة في منأى عن المناقشة، وهو أساس يتعلّق بطبيعة الرواية العربيّة وعلاقتها بالمجتمع العربيّ. فالرواية الغربيّة ارتبطت بالظروف والسياقات الثقافيّة ارتباطاً مباشراً، وما تزال، كما أنّها وظّفت من لدنه توظيفاً واعياً بمقاصده، وذلك من خلال تمثيلها للعلاقة الرغبويّة مع الآخر/الشرق، وعكسها لطموحاته الاستعماريّة وتعبيرها عن واقعه وأحلامه، أمّا الرواية العربيّة...فإنّها لم تستطع أن تواصل مثل ذلك الدور بسبب ما مرّت به من سقوط في أيدي المستعمر الغربيّ، وحتى العربي متمثّلاً في السلطة السياسيّة والأيديولوجيا القاهرة والمقيّدة لأحلام الشعب»[2].

هذا، ويواصل منير مهادي مناقشة قضية التمثيل كما يتصوّرها عبد الله إبراهيم، ليلتفت هذه المرّة إلى ما تشيعه من تعميم، في قوله: «إنّ القول بأنّ الرواية العربيّة تصوغ الوعي العربي كاملاً بواسطة وظيفة التمثيل، وتجعله يشكّل صورته وصورة غيره، فيه نوع من المبالغة، بخاصة حينما نعلم أنّ نسبة المشتغلين بالرواية -نقداً وتحليلاً- قليل، وهذا راجع لأسباب كثيرة ومتنوّعة، موضوعيّة وغير موضوعيّة، فالظروف الاجتماعيّة والاقتصاديّة متدنّية كثيراً، ودور النشر/الطباعة قليلة، وعلى الأغلب غير مؤهّلة، ضف إلى ذلك انتشار الأمية في أوساط عديدة، دون أن ننسى المنافسة القوية للفنون الأخرى كالموسيقى والسينما والفنون التشكيليّة...وفوق كلّ هذا لنسأل مثلاً عن مدى أثر الرواية بالمقارنة مع الأثر الكبير الّذي كان للمرويّات السرديّة القديمة؟...»[3].

---

[1]- جابر عصفور: ابتداء زمن الرواية، ص 16.

[2]- مجموعة مؤلفين: فلسفة السرد، ص ص 344- 335.

[3]- نفسه، ص 345.

وغير بعيد عن هذا السياق، يشير منير مهادي إلى أنّ تمسّك عبد الله إبراهيم بفكرة التمثيل أسهم في ربط جهوده في دراسة السرد بفكرة التمركز، إذ يقول: «ويظهر لنا بأنّ الناقد استطاع أن يتمثل جيدا ذلك المبدأ: "التمثيل"، كما استطاع أن يصل من خلاله إلى نتائج جدّ هامة، خاصة فيما يتعلّق بالسّرد العربي القديم والحديث، وأيضا في علاقة السرد بظاهرة التمركز، حيث يحقّ لنا القول إنّ "فكرة التمثيل" تعتبر من بين أهم الركائز الّتي نهض عليها التمركز، في سبيل تأصيل ذاته ومركزيّته في مقابل بوهيمية الآخر وتخلّفه، دون أن ننسى الدور الإيجابي والكبير الّذي من الممكن أن يقوم به هذا المبدأ، خاصة عند تعرّض الذّات للإقصاء والتهميش من طرف الآخر المتفوّق، أو تعرّض جزء منها للإقصاء من طرف جزئها المتفوّق مثلما حصل -وما زال حاصلاً- مع ما يسمى اليوم "بالثقافة الشعبية" في مقابل "الثقافة العالمة"، في عكس الآمال والطموحات الّتي تختلج في صدر الطّرف المهمّش الّذي هو أصلاً جزء من الذّات»[1].

فكلّ مركزية -والحال هذه- تضطلع بنمط مخصوص من السّرد الّذي يمثّلها ويعزّزها كبؤرة فاعلة ومهيمنة، في مقابل تهميش الآخر، ومن هنا فارتباط التمثيل بالتمركز يحدّ فضاءاته ويضيّقها، ممّا يجعلنا نتحفّظ مع منير مهادي على فكرة الوظيفة التمثيليّة الشاملة للرواية؛ ذلك أنّ السّرد «عندما يرتبط بالتمركز يحيد عن الدور المنوط به، وهو تمثيل مختلف الأنساق الثقافيّة لهذه البلاد أو تلك، وبالتالي فهو ينقل جملة روايات رمزيّة ترفع فيها الذات إلى مصاف الطهر والنقاء، وينزل بالآخر إلى أحطّ المراتب والصفات، وبسبب غياب الفكر النقديّ في الساحة الثقافيّة صار تعاملنا مع المرويّات فقط، وغابت الحياة عن التفكير، بل غيّبت الحياة لصالح الروايات المتخيّلة...»[2].

[1]- فلسفة السرد، م.س، ص 355.

[2]- نفسه، ص 353.

الفصل الثاني

قضايا التخيّل التاريخيّ في خطاب عبد الله إبراهيم النقديّ

1- السرد والتاريخ المتخيّل.

2- في مفهوم الإمبراطوريّة.

3- التخيّل التاريخيّ وانفتاح الفضاء الإمبراطوريّ.

وفي إطار تتبّعنا لجهود الناقد عبد الله إبراهيم في مجال السّرد، يقع اختيارنا في هذه المحطة على كتابه: (التخيّل التاريخي)، بعنوان فرعيّ فضفاض: "السرد والإمبراطوريّة والتجربة الاستعماريّة"، الّذي يقترح فيه جملة من الأفكار والتصوّرات النظريّة الّتي تتعلّق أساساً بالرواية التاريخيّة، ولعلّ الملفت أنّه حاول أن يمارس إحلالاً مصطلحيّاً، يكون بموجبه مصطلح "التخيّل التاريخي" أكفأ في التعبير عن تحوّلات هذا النمط من الكتابة في ضوء الميثاق الجديد الّذي أبرمه الروائيّ مع التاريخ.

1-السرد والتاريخ المتخيّل:

احتفت الحضارت المختلفة بالإبداع الأدبيّ، سواء كان متداولاً عن طريق المشافهة أو مكتوباً، نظراً لما يقدّمه من صور مكتنزة تعبّر عن مراحل تطوّر تلك الأمم والمجتمعات على اختلاف لغاتها. وفي العصر الحديث خرجت الرواية من عباءة الرصيد الحكائيّ التراثيّ من أساطير وقص شعبي، لتتصدّر الأجناس الأدبيّة الكبرى وبلا منازع، مستأنفة رحلة البحث في دهاليز علاقة الإنسان بالكون والأشياء من حوله، و«لم تكن الرواية إذاً نوعا من الترف الفني أو المتعة الجماليّة الخالصة، بل كانت وما زالت فنًّا -على تباين مستواه- يؤدّي دوراً نشطاً في تحريك الأذهان، وشحنها بالقيم والأفكار تجاه الماضي والواقع معاً. والتطلّع نحو الغد انطلاقاً من هذه الأفكار وتلك القيم»[1]، فالروائيّ -والحال هذه- يرتحل بمرونة عبر الأزمنة والفضاءات المفتوحة، ليمرّر-في كلّ مرّة- من خلال تقنيات مخصوصة، وأدوات فنّية مبتكرة ما يوحي به الماضي، وما يضخّه الحاضر، وما يمكن أن نترقّبه في الآفاق.

وغني عن البيان أنّ التجارب الرّوائية الرائدة عالميًّا وعربيًّا اتّكأت على التاريخ، فاستضافته، واتّخذته مورداً لها في بداية أمرها، حتى إذا تعاظمت هواجسها، وتضخّمت رهاناتها، حينئذ ترسّخت قناعة مفادها أنّ: «ما يتيحه الفنّ للروائي أكبر ممّا يتيحه الانهماك في الوثائق للمؤرّخ. بدأ الرّوائيّون يوظّفون حرّية الإبداع لتوسيع بنيات التاريخ وإشباعها اجتماعيا، وتتبّع الأحداث بطريقة فنّية متاحة

[1]- حلمي محمد القاعود: الرواية التاريخيّة في أدبنا الحديث -دراسة تطبيقية، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ-مصر، ط2، 2010م، ص15.

للمبدع وعصيّة على المؤرّخ. فسلّط الروائي ضوئه على مكنونات الشخوص وافترض حديثا لأحاسيسها ودواخلها، واجتهد في فهم الدوافع الحاسمة وراء خياراتها، مستلهما من السوسيولوجيا ومن علم النفس ومن العلوم الإنسانية المعاصرة ما يمنحه الثّقة، والجرأة على تعميم المشترك الإنساني روائيا، مع الالتزام بالتّمايزات كما دلّت عليها أخبار التاريخ...»[1]، فالرواية تحاول في ضوء هذا الأفق التقاط ما هو جوهري في علاقة الإنسان بالتاريخ وفق منظور فنّي خاص.

إذاً، ثمّة علاقة جدليّة ومركّبة بين الإنسان من جهة، والمنظومة التاريخيّة والثقافيّة من جهة أخرى؛ فالإنسان هو «صانع التاريخ من ناحية، كما أنّ التاريخ يصنع الإنسان على نحو ما. هذه العلاقة الجدليّة بين الإنسان والتاريخ هي الّتي جعلت تاريخ المعرفة التاريخيّة موازياً لتاريخ الإنسانية نفسه، إذ إنّ كل تطوّر جرى على الإنسان طوال وجوده في هذا الكون كان مصحوبا بتطوّر مماثل في المعرفة التاريخيّة، ولأنّ الرّغبة الطبيعية في الإنسان لمعرفة أصول الأشياء والظّواهر والعلاقات الّتي تحكم حياته الاجتماعية قد دفعته إلى البحث في الماضي، فإنّ "قراءته" لهذا الماضي اختلفت من عصر إلى آخر بسبب تطوّر أدوات الإنسان المعرفيّة»[2]، فهو متجدّد في كل عصر بالنظر إلى تنوّع آليات المقاربة، واستراتيجيات المساءلة الّتي تهدف إلى إنتاج معرفة تجدّد وعينا به.

لكن مناط اهتمامنا في مفتتح هذا الفصل سينصرف إلى مناقشة قضية الماضي المسرود أو التاريخ المتخيّل الّذي يحضر لصيقاً بتهويمات الفنّ والخيال في المتون الروائيّة، فرغم تعدّد الفضاءات الّتي سنحت بمناقشة هذه العلاقة الإشكاليّة بين الرواية والتاريخ، إلّا أنّ النقاد والباحثين لم يحسموا في هذه المسألة بالنظر إلى درجة الإرباك الّتي تحاصر مساعيهم، فلم يكن هيّناً، إيجاد مفهوم ناجز للرواية التاريخيّة، أو تصوّر محدّد لما يجب أن تكون عليه؛ ذلك أنّ محاولة التحديد لم تسلم من زخم الاختلافات وتضارب الآراء، فبينما يقحمها بعض النقاد والباحثين في مجال التوثيق التاريخيّ،

[1]- عبد السّلام أقلمون: الرواية والتاريخ -سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، 2010م، ص ص114- 115.

[2]- قاسم عبده قاسم: القراءة الدينية للتاريخ، مجلّة العربي، النادي الأدبيّ الثقافي، جدّة-المملكة العربيّة السعودية، ع496، مارس 2000م، ص 21.

ينأى بها آخرون إلى رحاب التخييل الفنيّ، ولا شكّ أنّ هذا التباين في تعريفات النّقاد يرجع إلى «تباين واختلاف تصوّراتهم ورؤاهم إزاء دراسة هذا النوع من الرواية، الّذي يتأسّس على خطابين سرديّين هما: الرواية والتاريخ»[1].

على هذا الأساس، يمكن النظر إلى الرواية التاريخيّة بوصفها عملاً سرديّا يهدف إلى «إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخييلية حيث تتداخل شخصيّات تاريخية مع شخصيات متخيّلة»[2]، ففي هذه الرواية «نجد حضورا للمادة التاريخيّة لكنّها مقدّمة بطريقة إبداعية وتخييلية. ولهذا السبب نجد كلّ الّذين حاولوا البحث فيها يلجأون إلى المقارنة بين السرد التاريخي والرواية التاريخيّة مميّزين بينهما من جهة الحقيقة والخيال. فكلّما كان السرد التاريخي ميّالا إلى الحقيقة وسرد الأحداث الّتي يمكن التحقّق من واقعيّتها أي مطابقتها للوقائع، كانت الرواية التاريخيّة ألصق بالتخييل وبالإبداع السرديّ»[3]، وهذا يعني أنّ الروائي سيسخر جهوده للإلمام بكامل الظروف والملابسات الّتي ترتبط بالعصر الّذي تضيئه روايته؛ لأنّه حين يمزج الإيهام بالحقيقة، سيكون أقرب إلى قناعات المتلقي، وأكثر إثارة لحماسه، لاسيما إذا كان التّاريخ المسرود متقاطعاً مع اهتماماته، أو هويته الثقافيّة.

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام، أنّ «الرواية التاريخيّة تظلّ من صنع المخيال الأدبيّ في الوقت الّذي يكون فيها التاريخ مادتها الخام، وبتعبير آخر: تعدّ الرواية هنا، منتجا تحويليا، أما التاريخ فيعدّ منتجا أوّليا»[4]، فإذا كان المؤرّخ يهتم بنقل الحقيقة، والتوثيق لها، فإنّ الروائي ينقل الأحداث التاريخيّة إلى مسرح السرد، ويعمل خياله فيها، فيعرضها من وجهة نظر إبداعية، مجازية، تأويلية، تهدف إلى ترميم المعطيات التاريخيّة، وإعادة إنتاجها، وفهم الملغز منها، والإحالة إلى المطموس أو المسكوت عنه فيما يفترضه من كواليس، فهو يشتغل على منطقة المحتمل الّذي لم تدوّنه أقلام المؤرّخين، فتتشكّل بذلك الرواية التاريخيّة في «منطقة وسطى بين التاريخ والأدب، يؤلّف بينهما أن

[1]- عدنان علي محمد الشّريم: الخطاب السرديّ في الرواية العربية، ص25.

[2]- سعيد يقطين: قضايا الرواية العربيّة الجديدة -الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط1، 2010م، ص ص226- 227.

[3]- نفسه، ص227.

[4]- عدنان علي محمد الشّريم: الخطاب السرديّ في الرواية العربية، ص19.

كلا منهما خطاب سرديّ، إلا أنّ التاريخ خطاب نفعي يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحكّمة في تتابع الوقائع، في حين أن الأدب، والرواية على وجه الخصوص، خطاب جمالي تقدّم فيه الوظيفة الإنشائيّة على الوظيفة المرجعيّة»[1]؛ ذلك أنّها «تنهض على أساس مادة تاريخية، لكنّها تقدّم وفق قواعد الخطاب الرّوائي (القائم على البعد التخييلي مهما كان واقعيا أو حقيقيا) وهذا التخييل هو الّذي يجعلها مختلفة عن الخطاب التاريخي»[2]؛ لأنّها لا تنقل التاريخ بحرفيّته، بقدر ما تصوّر رؤية الفنّان له، فالتاريخ بالنسبة للروائيّ ليس غاية في حدّ ذاته، لأنّ توظيفه على مستوى السّرد يأتي استجابة لأغراض أيديولوجيّة في الكثير من الأحيان، فيكون ذريعة لتبرير المواقف، وتعزيز الأحكام.

مع ذلك، تسعى الرواية التاريخيّة إلى الإيهام بالحقيقة، فيترتّب عليها أن «تثبت بوسائل فنّية بأنّ الظّروف والشّخوص التاريخيّة وجدت بكذا وكذا طريقة بالضبط، وما سمّي عند سكوت بشكل مصطنع جدا "صحة أو أصالة اللّون المحلّي" هو في الحقيقة الفعلية هذا الإثبات أو العرض للواقع التاريخي، إنّه تصوير الأساس الحي الواسع للأحداث التاريخيّة في تشابكها وتعقّدها وفي تفاعلها المتعدّد الوجوه مع الأفراد الفاعلين»[3]، من هذا المنطلق يمكن أن نتلمّس الخيط الّذي يشدّ الرواية إلى التاريخ؛ ذلك أنّ هذه العلاقة الخاصة تتراءى من خلال البنية التاريخيّة الّتي تتأسّس عليها الرواية، وتدلّ عليها تفاصيل الفضاء، والأحداث، والشّخوص، فالرواية التاريخيّة تهدف إلى تصوير جزء من تاريخنا فنيا بناء على معطيات التاريخ، لكن من غير التقيّد أو الالتزام بها، فكثيراً ما تتعرّض تلك المواد إلى التغيير بالإضافة أو بالحذف تبعاً لأغراض فنّية تتصّل برؤية الروائي للحاضر وقراءته للماضي.

لا مشاحتة أنّ رائد الرواية التاريخيّة في الأدب العربي هو جرجي زيدان، الّذي ارتبط فعل الكتابة لديه بهاجس تربوي، جعله مشغولاً بالتفكير في طريقة مثلى تمكّنه من الاضطلاع بتعريف النشء

[1]- الخطاب السرديّ في الرواية العربية، م.س، ص19.

[2]- سعيد يقطين: قضايا الرواية العربيّة الجديدة، ص227.

[3]- جورج لوكاتش: الرواية التاريخيّة، تر. صالح جواد الكاظم، دار الشّؤون الثقافيّة العامة، العراق، ط2، 1986م، ص48.

تاريخ أمتهم، في إطار ما سمي بـ"الرواية التعليميّة"، ليعلن أنّ «الغاية من وراء قصصه التاريخيّ، هي تعليم التاريخ من خلال أسلوب شائق وجذّاب حتّى يتغلّب على جفاف المادة وجهامة المعلومات الّتي يقدّمها للقرّاء»[1]، وليس خافياً، أنّ فكرة المناوبة بين وقائع التاريخ، والمتخيّل السرديّ في كتابات جرجي زيدان لا تنسجم مع الرؤية الجديدة الّتي يقترحها عبد الله إبراهيم في كتابه: (التخيّل التاريخي)، بل إنّه –فيما يحسب– توفيق أدّى إلى تلفيق أسفر عن هويّة نصّية غير مؤتلفة في مكوّناتها وعناصرها، إذ يقول: «واضح أنّ الرواية التاريخيّة عند جورجي زيدان كانت في البدء إطارا ناظما لمادة مستعارة من المدوّنات التاريخيّة والإخباريّة، وذلك انقسام بين إطار متخيّل ومتن تاريخي، أو هو مزاوجة سرديّة بينهما تقوم على مبدأ التناوب، فيكون ذلك تلفيقا لثنائيّة لا يستقيم أمرها بكتابة منسجمة في هويتها النوعية»[2].

وفي سياق مسعى المراجعة الّذي يعتمده في جلّ مشروعه، نجده يتحفّظ على المفاهيم والتصوّرات الّتي واكبت البدايات التأسيسيّة، من منطلق أنّها لم تعد تعبّر عن التحوّلات الّتي عرفتها الرواية التاريخيّة، في قوله: «لم يبق بالإمكان قبول التصوّرات الأولى لوظيفة "الرواية التاريخيّة" كما أشار إليها زيدان وأضرابه من المؤسّسين لهذا النّمط من الكتابة، وكما جاراه في ذلك الكثير من النقاد، فقد استنفدت طاقتها الوصفية بعد أن جرى تحويل جذري في طبيعة تلك الكتابة السرديّة التاريخيّة، الّتي استحدثت لها وظائف جديدة لم تكن معروفة آنذاك، فتراجعت القيمة النقدية للتصورات الّتي عاصرت ظهورها في الأدب العربي الحديث، وأصبحت غير قادرة على الوفاء بتحليل موضوعها، وآن لها أن تكون جزءا من الجدل الّذي رافق نشأتها، فمكانها تاريخ الأنواع السرديّة، ويلزم إعادة طرح المفهوم بتحوّلاته الجديدة ضمن مصطلح "التخيّل التاريخي"، للتخلّص من العثرات الّتي لازمت هذا الضرب من الكتابة مدّة طويلة»[3].

[1]– حلمي محمد القاعود: الرواية التاريخيّة في أدبنا الحديث، ص15.

[2]– عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي –السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ط1، 2011م، ص12.

[3]– نفسه، ص13.

ومن منطلق هذه الثغرات النظرية الّتي لا تواكب مستجدات الكتابة التاريخيّة، يقترح عبد الله إبراهيم مصطلح "التخيّل التاريخيّ" الّذي يفترض أنّه الأنسب في التعبير عن رهاناتها، ومساراتها الجديدة، فهو يشكّك من خلال هذا الإحلال في كفاءة المصطلح الأوّل "الرواية التاريخيّة" الّذي تمّ اعتماده فترة طويلة من الزمن في قوله: «آن الأوان لكي يحلّ مصطلح "التخيّل التاريخيّ" محلّ مصطلح "الرواية التاريخيّة"، فهذا الإحلال سوف يدفع بالكتابة السرديّة التاريخيّة إلى تخطّي مشكلة الأنواع الأدبيّة، وحدودها ووظائفها، ثمّ إنّه يفكّك ثنائية الرواية والتاريخ، ويعيد دمجها في هويّة سرديّة جديدة، فلا يرهن نفسه لأيّ منهما، كما أنّه سوف يحيّد أمر البحث في مقدار خضوع التخيّلات السرديّة لمبدأ مطابقة المرجعيّات التاريخيّة، فينفتح على كتابة لا تحتمل وقائع التاريخ، ولا تعرّفها، إنّما تبحث في طيّاتها عن العبر المتناظرة بين الماضي والحاضر، وعن التماثلات الرمزيّة بينهما، فضلا عن استيحاء التأمّلات والمصائر والتوتّرات والانهيارات القيميّة والتطلّعات الكبرى، فتجعل منها أطراً ناظمة لأحداثها ودلالاتها، فكلّ المسارات الكبرى الّتي يقترحها "التخيّل التاريخيّ"، تنقل الكتابة السرديّة من موقع جرى تقييد حدوده النوعيّة، إلى تخوم رحبة للكتابة المفتوحة على الماضي والحاضر»[1].

فالرواية التاريخيّة الجديدة –في ضوء هذا الأفق– تتخفّف تدريجيًّا من القيود التقليديّة الّتي تفرض عليها الولاء المطلق لمعطيات التاريخ، دون تزييف أو تحريف، مما أوقعها في إشكال أجناسي لا سبيل إلى فضّه إلّا من خلال إعادة النّظر في علاقة الرواية بالتاريخ، أو بالأحرى ترشيد درجة الامتثال، فالماضي لا يتواجد على مستوى السّرد إلّا من خلال معنى عميق، أو عبرة بنّاءة يمكن أن تسهم في النهوض بالحاضر، وبذلك تتضاءل أصداء المرجعيّة التاريخيّة في مقابل تسامي رهانات السّرد، فلا مرجعيّة للروايّة إلا نفسها.

يبدو أنّ عبد الله إبراهيم يعوّل كثيراً على هذا المصطلح، بعد أن شحنه بطاقات دلاليّة يعزف بموجبها عن التوثيق إلى الترميز من منظور براغماتي لا يستدعي التاريخ إلّا بالقدر الّذي يسهم به في

[1]– التخيل التاريخي، م.س، ص5.

إضاءة الحاضر، فلا مجال للعشوائية والاعتباطية لاسيما وأنّ السياق الثقافي الّذي احتضن هذا النوع من الكتابة حسب عبد الله إبراهيم ضجّ بأزمات خانقة تتصل بالهويّة والانتماء، والرّغبة في استعادة الأمجاد بالنظر إلى ما يشيعه الماضي من نماذج مشرقة، فالتخيل التاريخي ينصرف إلى إعادة تشكيل التاريخ سرديًّا وجماليًّا، لكنّ الموجّه في كلّ هذا هو الحاضر بقضاياه المتشعّبة.

ويحسن بنا في هذا المقام أن نورد سؤالاً نقديًّا يتعلّق بالمرجعية المعرفيّة الّتي استقى منها عبد الله إبراهيم هذا المصطلح؟، أو بالأحرى البطانة الفكرية الّتي غذّت هذا الإحلال؟، ومما تجدر الإشارة إليه أنّ حيدر علي سلامة هو صاحب السبق في إثارة هذا السؤال الجوهري –في تقديرنا– إذ يقول: «واللافت في الموضوع، هو أنّ الأستاذ إبراهيم عاب على أولئك الّذين يسطون على ثقافة الغير. في الوقت الّذي استعان/ووظف فيه، هو نفسه، الكثير من المفاهيم الغربية، والتي أصبحت تشّكل عماد مؤلفاته الثقافيّة والسرديّة والأدبيّة. فمثلا إذا أتينا إلى مصطلح التخيّل التاريخيّ، نجد أنّ الأستاذ إبراهيم قد أشار في أكثر من مناسبة سواء كانت حواراً أو لقاءً في أكثر من صحيفة عراقية وعربية، إلى أنّه "اجترح" و"اقترح" هذا المصطلح ليحلّ بديلاً عن مصطلح الرواية التاريخيّة، وقد تناقلت وكالات الأنباء العراقية والخليجية والعربية هذا الخبر، دون الإشارة من قبل الأستاذ إبراهيم ولا من قبل تلك الوكالات والصحف إلى المرجعية الأصلية لهذا المصطلح، حتى يتسنى للمتلقي الكريم معرفة الجهة المعرفيّة/الغربية، الّتي تم الاقتباس منها. فظلّت قضية "الاقتباس" رهينة موضع "التباس" في معظم وكالات الأنباء الّتي تناقلت خبر "الاستبدال الاصطلاحي" فغدا بذلك مصطلح "التخيّل التاريخي" أحد ابتكارات الأستاذ عبد الله إبراهيم، على الرغم من أنّ هذا المصطلح تمّ تدشينه وذكره في ثمانينيات القرن الماضي في كتاب:

C. O. Brink:English classicalscholarship, HistoricalReflections on Bentley, Porson and Housman, first publishedin 1986 by James Clarke&Co, Ltd, Cambridge, p2»[1].

[1]– حسين سرمك حسن: هل سطا د. عبد الله إبراهيم على مصطلح التخيّل التاريخي أم ابتكره؟ –إشارات موجزة ودقيقة عن أسبقيات عربية وأجنبية، متاح على الشبكة: www.azzaman.com، بتاريخ: [2017/05/17].

تأسيساً على ما أوردناه، يلفت حيدر علي سلامة في مستهلّ هذا الموقف إلى مفارقة كثيرا ما تصادفنا ونحن نطالع مشروع عبد الله إبراهيم في شقيه النظري والتطبيقي تتمثّل في انفتاحه على مناهج غربية، وإجراءات مستعارة، فرغم أنّه حاورها طويلا في كتابه: (الثقافة العربيّة والمرجعيّات المستعارة)، على اعتبار أنّ جلّ الجهود النقدية العربيّة تكرّس انفتاحاً غير مشروط على ثقافة الآخر، فإنّنا لا نراه قد سلم من تبعاتها. ولكنّنا نتحفّظ على توظيف مصطلح "السّطو" الّذي لا ينبغي أن يوظّف في سياقات معرفية وأكاديمية، وإن كان لابد من التعبير عن أي حالة تلقي للوافد الثقافي، فإنّ مصطلح "الاستعارة" يبدو أكثر تهذيبا من وجهة نظرنا.

وعلى غرار حيدر علي سلامة، انطلق حسين سرمك حسن من موجّهات سؤال المرجعية، ليبحث من جديد في أصل مصطلح التخيّل التاريخيّ، إذ يقول: «إن هذا المصطلح يعود ليس إلى ثمانينات القرن العشرين بل قبل ذلك بخمسين عاماً ! وأول من ابتكره هو الفيلسوف وعالم التاريخ البريطاني روبن جورج كولنغوود RobinGeorge Collingwood المولود عام 1889، والمتوفى عام 1943.كولنغوود هو أوّل من ابتكر هذا المصطلح: التخيّل التاريخي historical imagination Theوذلك في كتابه الّذي حمل العنوان نفسه وصدر عن جامعة أوكسفورد في عام 1935 وهو:

The historical imagination 1935, Oxford: ClarendonPress

ثمّ عاد كولنغوود إلى التأكيد على هذا المصطلح طوال سنين بحثه العلمية، وإلى شرحه، وتوضيح أسسه، وإغناء محتواه، في محاضرات كثيرة جُمعت بعد وفاته، وأُصدرت في كتابين هما: فكرة التاريخ، ومقالات في فلسفة التاريخ:

1-The idea of history 1946, Oxford: ClarendonPress.

2-Essays in the philosophy of history 1965, Austin: University ofTexas Press.

ومن المهم جدا الإشارة إلى أن كتابه: فكرة التاريخ The Idea of History الّذي أعيد إصداره في لندن في عام 1994؟ يحتوي على فصل كامل عنوانه التخيّل التاريخي The historical imagination هو الفصل الثاني»[1].

بناءً على هذه المعطيات، خلص حسين سرمك حسن إلى نتيجة مفادها أنّ عبد الله إبراهيم سطا على جهد الفيلسوف كولنغوود، في قوله: «وباستخدام عبد الله لضمير الأنا بهذه الصورة، وعدم إحالته إلى أي مصدر أو مرجع سابق، يصبح مصطلح التخيّل التاريخي The Historical Imagination ليس من ابتكار الفيلسوف والمؤرّخ روبن جورج كولنغوود كما رأينا –حتى لو كصياغة وسك لفظيين !!– ولا مصطلح اشتغلت عليه عقول عشرات الفلاسفة والمؤرّخين والنقّاد والروائيين عبر مئة سنة، بل من ابتكار د. عبد الله إبراهيم، وملكاً خاصاً له»[2].

ولكنّ مصطلح "التخيّل التاريخي" –بهذه الصيغة– يوغل في التعميم، والشمولية، والالتباس، وعدم التحديد إثر إسقاط كلمة "روايّة" من تركيبة هذا المصطلح، فهو والحال هذه ينفتح على آفاق لا تتعلّق فقط بالسّرد، بل تتجاوزه إلى الفنون الدرامية عامة، لتندرج في إطاره أنواع أدبية وفنّية مختلفة من قبيل: القصّة التاريخيّة، الشعر التاريخي، المسرحية التاريخيّة، الأفلام التاريخيّة...إلخ، بالنظر إلى المادة التاريخيّة المبثوثة في تلك المتون، فمصطلح "الرواية التاريخيّة" يحيل إلى جنس أدبي بعينه هو "الرواية "، فيما يتمرّد مصطلح "التخيّل التاريخي" عن نظريّة الأنواع الأدبيّة، وينبئ بأزمة أجناسية حادة، تجعل السؤال النقديّ يتّجه صوب هويّة هذا الكائن السرديّ، فـ"التخيّل التاريخي" في اعتقادنا هو الخصيصة الجوهرية الّتي تنضاف إلى التاريخ بعد إعادة تشكيله سرديًّا.

وفي هذا الإطار، يتمسّك سعيد يقطين بمصطلح الرواية التاريخيّة، ويتحفّظ كثيراً على خيار الإحلال في قوله: «أرى بدءا أن الرواية التاريخيّة مفهوم نوعي لاتصاله بتحقق سرديّ له تاريخ في الإنجاز الروائي العربي والغربي. ولا يمكن لأي كان أن يدعي أنّه سيلغيه من التاريخ، ويحل محلّه مفهوما

[1]– هل سطا د. عبد الله إبراهيم على مصطلح التخيّل التاريخي أم ابتكره؟، متاح على الشبكة.

[2]– نفسه.

آخر. لنفرض من سيأتي ويقول لنا على غراره أنّ "الرواية الواقعية"، مصطلح غير دقيق، وعلينا أن نعوّضها بالتخييل الواقعي، إنّ هذا الاقتراح يقضي باستبدال مفهوم نوعي بآخر. فهل هذا الاستبدال أو الإحلال يدخل في نطاق تطوير الأنواع السرديّة؟، وهل هو تفكير من داخل نظرية الأنواع السرديّة، أو من خارجها؟»[1]، يشير سعيد يقطين في هذا الموقف إلى عراقة مصطلح "الرواية التاريخيّة" واتصاله بثقافتين، كما أنّه لا يغفل قبل كل شيء ارتباطه الوثيق بنظرية الأنواع الأدبيّة، فلا شكّ أنّها وهبته مشروعية الطّرح، ومنهجية المقاربة النقدية، في الوقت الّذي يحيلنا مصطلح "التخيل التاريخي" إلى إشكالية خطيرة يمكن أن تطال الأنواع الرّوائية الأخرى، فهذا المصطلح يمكن استعارته بمرونة للتعبير عن المنحى التخييلي في كل نوع روائي، فتخرج بذلك الأنواع من إطار نظري احتضنها طويلاً، لتدخل في وضع لا أجناسي كما سبق وأقررنا.

وفي ضوء هذا الأفق، يمكن أن نسجّل ما يخيّم على هذا المصطلح من ضبابية، وما يلوح في أفقه من دعوة مبطّنة تستهدف خلخلة أركان نظرية الأجناس الأدبيّة، فبعد أن راهن هذا الإحلال بأنّه سيدفع بالكتابة التاريخيّة إلى تخطي إشكالية الأنواع الأدبيّة وحدودها ووظائفها، من منطلق أنّ مصطلح "الرواية التاريخيّة" لم يعد يعبّر عن الملامح التجريبية الّتي ميزتها في آخر مراحل نضجها، فإنّه من مأخذ مباشر يدعو إلى الخروج عن نظرية الأنواع الأدبيّة، حتى إنّه لم يفكّر في الاستعانة بمصطلح –نراه مناسبا– ألا وهو "الرواية التاريخيّة الجديدة"، فقراءتنا لهذا الموقف النقدي تتفق إلى حد كبير مع ما يذهب إليه سعيد يقطين في تعقيبه على ما أورده عبد الله إبراهيم من رهانات، إذ يقول: «يأتي مبرر الجواب للذهاب إلى أنّ هذا الإحلال سيدفع اتجاه تخطي مشكلة الأنواع الأدبيّة وحدودها ووظائفها. إنّه يقول بإحلال "نوع جديد" محل "نوع قديم"، ومعنى ذلك استلزاما أنّه يفكّر داخل نظريّة الأجناس الأدبيّة، والأنواع السرديّة، لكنّ مقصوده يتعدّى نظريّة الأنواع وحدودها ووظائفها؟، أي أنّه دعوة إلى إلغائها، وهنا مكمن تناقض واضح»[2]، فالرواية التاريخيّة –وإن تنوّعت طرائق تمثيلها

[1]– سعيد يقطين: التخيّل التاريخي، متاح على الشبكة: www.alquds.co.uk، بتاريخ: [2017/05/10].

[2]– نفسه.

للتاريخ- لا يمكن تحليلها نقديًّا إلا بوصفها نوعاً سرديًّا يخضع للتطور على غرار الأنواع السرديّة الأخرى، ولا نجد في الحقيقة مسوغاً لهذا الإحلال، لاسيما وأن استحداث تقنيات سرديّة جديدة يخضع لفلسفة السّرد، كما أنّ مصطلح "الرواية التاريخيّة" يحيلنا تلقائيًّا، والقول لسعيد يقطين، إلى الخروج من «التاريخ باعتباره "علما"، إلى الرواية بصفتها "تخييلا" أو "تخيّلا". إنّ هذا الإحلال لا يقدّم شيئا جديدا» [1].

ومع هذا الإحلال المصطلحي، يدشّن عبد الله إبراهيم مفهوما جديداً لـ "التخيّل التاريخي"، فهو في تصوّره «المادة التاريخيّة المتشكلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها التوثيقية والوصفية، وأصبحت تؤدي وظيفة جمالية ورمزية، فالتخيل التاريخي لا يحيل على حقائق الماضي، ولا يقرّرها، ولا يروّج لها، إنما يستوحيها بوصفها ركائز مفسّرة لأحداثه، وهو من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السّرد المعزّز بالخيال، والتاريخ المدعّم بالوقائع، لكنّه تركيب ثالث مختلف عنهما. وقد ظهر على خلفية أزمات ثقافية لها علاقة بالهويّة، والرغبة في التأصيل، والشرود نحو الماضي، باعتباره مكافئا سرديًّا لحاضر كثيف تتضارب فيه وجهات النظر، فوصول الأمم إلى مفترق طرق في مصائرها يدفع الهويّة التاريخيّة-السرديّة إلى المقدمة، ويصبح الاتكاء على الماضي ذريعة لإنتاج هويّة تقول بالصفاء الكامل، والمسار المتفرد بين الأمم والجماعات التاريخيّة. إن وجود الماضي في قلب الحاضر يكون مهمًا بمقدار تحوّله إلى عبرة للتأمّل، وتجربة داعمة للمعرفة»[2].

بناء على هذا، يكتسب الماضي إثر سردنته بعداً نهضوياً يعانق الكمال؛ ذلك أنّ الروائي يستدعيه بوصفه الخلاص الأوحد من تقلّبات الحاضر، لكنّ توظيفه يتمّ وفق مبدأ الانتقاء؛ فالماضي متنوّع كالحاضر، وفيه من المتناقضات ما يصرف عنه مبالغات الرؤية المتزمّتة والمثالية، فلا ينبغي أن نسلّم -بأي حال من الأحوال- بالقراءة التقديسيّة له، لأنّها ترجّح خيار التبجيل والاحتفاء أكثر من النقد الموضوعي، وفي هذا المقام يقول عبد الله إبراهيم: «لا تفترض الكتابة عن التاريخ بالضرورة

[1]- التخيّل التاريخي، متاح على الشبكة.

[2]- عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي، ص5.

تمجيد الماضي ووضعه في علبة المقدّس، ولكن العمل عليه من أجل فهم المفاصل التاريخيّة المهمّة الّتي يمكن للرّواية الاستناد إليها. فالتمحيص لمعرفة النواة الحاسمة في كلّ التغيّرات اللاحقة، ليس بالضرورة عملا مغرضا أو معاديا للخطابات المتسيّدة. وعندما تتم السّيطرة على كلّ الخيوط المتشابكة، تصنع الرواية مساراتها الحيويّة»[1].

هذا، ويستعين عبد الله إبراهيم بلغة واصفة أخّاذة تحاول أن تمسك بهذه الكينونة الجديدة، الّتي تقع في منطقة ما بين التاريخ والخيال الأدبيّ، فهي لا تغادر تقنيات السرد، ولا تعرض لوقائع التاريخ إلّا رمزيًّا، وفي إطار تحديد معالم هذه الحساسية الفنية، يستغني عبد الله إبراهيم في تحليلاته عن ثنائية السرد/التاريخ الّتي اقترنت بهذه الكتابة في أول عهدها، لأنّ "التخيّل التاريخي" في تصوّره هو الصيغة الّتي دمجت بين المكوّنين، وأنهت جدل الثنائيات المترتّبة عليها، وربّما يقترب هذا التوصيف إلى المعادلة الكيميائية الّتي تجمع في طرفها الأوّل بين مكوّنين مختلفين، ونتيجة لهذا التفاعل يظهر في الطّرف الثّاني مكوّن ثالث يختلف عن الأوّلين، إذ يقول: «يتنزّل "التخيّل التاريخيّ" في منطقة التخوم الفاصلة/الواصلة بين التاريخي والخيالي، فينشأ في منطقة حرة ذابت مكوناتها بعضها في بعض، وكوّنت تشكيلا جديدا متنوّع العناصر. ولطالما نظر إلى التخيّلات التاريخيّة على أنّها منشطرة بين صيغتين كبيرتين من صيغ التعبير: الموضوعية والذاتية، فهي نصوص أعيد حبك موادها التاريخيّة، فامتثلت لشروط الخطاب الأدبيّ، وانفصلت عن سياقاتها الحقيقية، ثمّ اندرجت في سياقات مجازية، فابتكار حبكة للمادة التاريخيّة هو الّذي يحيلها إلى مادة سرديّة. وما الحبكة إلّا استنباط مركز ناظم للأحداث المتناثرة في إطار سرديّ محدّد المعالم»[2].

ونتيجة لذلك يتحوّل التخيّل التاريخيّ إلى «خطاب مفارقة ساخرة، وباروديا قائمة على التهجين والأسلبة، ومستنسخات تناصية، يراد بها الحوار والتفاعل من خلال جدلية الهدم والبناء،

[1]- التخيل التاريخي، م.س، ص11.

[2]- نفسه، ص6.

والانتقال بين الماضي والحاضر، بغية بناء الحاضر المعاصر، وتشييد المستقبل المنشود الممكن»[1]، فلا ريب أنّ العوالم السرديّة افتراضيّة، تغذّيها التطلّعات والأحلام بواقع أفضل، تتصالح فيه القوى المتصارعة، وتختفي الثنائيات الضدّية، فالروائي يصوغ عالماً مفارقاً للواقع، مغرقاً في الخيال، يسخّر كلّ الإمكانيات بما فيها الماضي لتشييد عوالم يرتضيها، فالرواية ذات البعد التخييلي «تشتغل على التاريخ، باعتباره قناعا رمزيا تخييليا، بغية التعبير عن الحاضر، ورصد تناقضاته السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والثقافيّة»[2].

فاستدعاء الماضي بموروثه الثقافي الّذي تجاوزه التطوّر التاريخي يأتي استجابة للرغبة في حسم نزاعات الحاضر، أو محاكمته، أو تفسيره، وقد ينفخ الروائي في روح اللحظة التاريخيّة واقعاً يجعلها أكثر حيويّة، فهذه الرواية فيما يقرّره عبد الله إبراهيم «تدرج الوقائع التاريخيّة ضمن متخيّل يعطي الإيهام بالحقيقة الموضوعيّة، الّتي ليست مهمة إلّا من حيث هي تعبير عن حقيقة متحرّكة في التّاريخ، تستطيع الرواية إلقاء القبض عليها في كامل توهّجها. ومن صلب هذه اللّحظة تنجز الرواية عالمها وشخصيّاتها ومصائر شخصيّاتها المتضاربة، وتحاول إلقاء الضوء على اللّحظات الأكثر حساسية والأكثر إنسانية، الّتي يعجز التاريخ عن الدخول في عمقها»[3]، فتكون الرواية من هذه الزاوية قراءة في فجوات الماضي، وجوانبه المظلمة، من خلال مناقشة الملف الإنسانيّ المسكوت عنه، عبر التجوّل بين انتصارات الأمم والشّعوب وانكساراتهم، والإبحار في وآمالهم وآلامهم، ومن ثمّ تفعيلها في ترميم تصدّعات الحاضر.

وفي هذا السياق يحدّد عبد الله إبراهيم رؤيته لمسار السرد التاريخيّ من خلال مقارنته بالمسار الخطّي التطوّري للتّاريخ في قوله: «فمسار التاريخ خطيّ، بينما مسار الرواية لا يمكنه إلّا أن يكون عموديا وأحيانا متعرّجا، متوغّلا باستمرار في دهاليز المسلّمات الّتي سرعان ما تفقد صفتها

[1]- جميل حمداوي: الرواية التاريخيّة -أشكال الرواية التاريخيّة في الأدب العربي الحديث والمعاصر، منشورات المعارف الأدبيّة، المغرب، د.ط، 2014م، ص14.

[2]- جميل حمداوي: الرواية التاريخيّة، ص5.

[3]- عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي، ص ص11- 12.

العاديّة، لتصبح عالما معقّدا ومرتبكا ومهزوزا. لا يتعلّق الأمر هنا بمعارضة التاريخ أو محاكاته مبتورا أو كاملا، فليس هذا من وظائف الرواية، ولكنّ العمل الأساسيّ يتطلّب الدّخول في عمليّة تحويليّة مركّبة تتفكّك فيها عناصر النص الأوّل في بنية النص الثاني، الّذي يمنع عنها أي استقلال ذاتي»[1]، فالتاريخ المسرود يتّخذ منعرجاً جديداً يستجيب لإحداثيات العمل الروائي، فيكون مفتوحاً على فضاءات لانهائية، تفرضها طقوس السّرد، فلطالما استقى الفنّ من التّاريخ وهج الذّكرى، وعمق الفكرة، فإذا كان التاريخ يهب للسّرد مادّة، فإنّ السّرد يبعث في التاريخ الحياة.

فالرواية التاريخيّة «تشكّل خطابا سرديّا خاصا يتقاطع خلاله نمطان من أنماط الخطاب، هما: الخطاب التاريخي (الذاكرة الحقيقية والمتناهية للإنسان)، والخطاب الروائي (الذاكرة المتخيّلة واللامتناهية للإنسان)، إذ يتساوق خلالها المتناهي مع اللامتناهي، ويندرج الحقيقيّ ضمن المتخيّل، فيجتمعان ليصيرا إلى جنس فرعي هو الرواية التاريخيّة»[2]، الّتي تحتضن بين دفتيها زمنين مختلفين تؤلّف بينهما الرؤى السرديّة، بيد أنّ «هذا التّباين بين "الماضي(التاريخ)" و"الحاضر(الواقع)" أساسي للتمييز بين الزّمانين لأنّه بموجبه يمكننا إقامة المسافة التامة بين واقعين مختلفين على مستوى المادة الحكائيّة والخطاب معا»[3]، ويتعلّق الأمر بالتاريخ والرواية، حيث «يستنطق الأوّل الماضي، ويساءل الثّاني الحاضر، وينتهيان معا إلى عبرة وحكاية»[4].

فالسّرد التاريخيّ-والحال هذه- هو التوليفة المدروسة بين واقعيّة التّاريخ وجماليّة الأدب، إلّا أنّ هذا التقاطع والتّداخل فيما يذهب إليه عبد الله إبراهيم «يجهز على الثنائية القائلة باختلافهما الكلي، فقوّة التّاريخ وقوّة السّرد تجدان المعنى المشترك لهما في "إعادة تصوير الزّمان"، أي بـ"الإحالة المتقاطعة" للتاريخ والسّرد، فكثيرا ما يتبادلان الأدوار والوظائف»[5]، بالإضافة إلى ذلك، فإنّهما «يتّحدان في

[1]- التخيل التاريخي، م.س، ص12.

[2]- عدنان علي محمد الشّريم: الخطاب السرديّ في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015م، ص19.

[3]- سعيد يقطين: قضايا الرواية العربيّة الجديدة، ص232.

[4]- فيصل درّاج: الرواية وتأويل التاريخ- نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2004م، ص9.

[5]- عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي، ص7.

كثير من عناصر الكتابة وشروطها، وكثيرا من آفاتها وعوائقها؛ فما يعرض للروائيين من الهوى على حساب الحقائق يمسرحونه روائيا بشخوص تاريخية ووقائع حقيقية بعد تجريدها من مقوّماتها التاريخيّة الأولى، وملئها بمقوّمات روائية تقدّمها بشكل يعكس رغبة الرّوائي»[1]، ويمررها وفق قصدية معيّنة لا يزيغ عنها، فيتّخذ الحدث التاريخيّ إثر ذلك أبعاداً جديدةً يوفّرها المتخيّل، تفتح الباب على تنامي الأسئلة، والفهم القلق، والتأويل الّذي لا يكتمل، لأنّ الهاجس هذه المرّة ليس الحقيقة التاريخيّة الّتي تحوّلت إلى وهم، بل القيم الوظيفيّة الّتي يشيعها استدعاء الماضي سرديًّا.

إذاً، يبدو أنّ الروائي المشحون بهموم الإنسان المعاصر، يندفع إلى إعادة التفكير فيما أمكن من مخارج، عبر تفعيل الموارد التراثية، فيتحوّل من موقف المشخّص لهذا الانكسار، إلى حالة من النقد البنّاء كفاعلية تنمّي الإحساس بالقدرة على تجاوز الأزمات، والعمل على إيجاد بدائل يستعيض بها عن راهنه المكلوم، فكان أن التفت إلى التاريخ، وبعث الحياة في مفاصله الّتي نخرتها السنين. فإذا كانت جهود عالم التاريخ تتوخى الواقعية، وتنقّب عن الحقيقة، وتنشد الوثوقيّة، فإنّ الروائي يعبّر عن تاريخ متخيّل، كما أنّ «مزج الواقع المستمد من التّاريخ مع المتخيّل السرديّ يحتاج حتما إلى كفاءة على صعيد الفهم والبناء والوعي والموهبة الفنيّة، في السّبيل نحو الوصول إلى نقطة لقاء عملية ومنتجة بين التاريخي والرّوائي تكون فيها الرواية التاريخيّة متحلّية بالشّروط الفنيّة والبنائيّة التقليديّة السرديّة، وفي الوقت نفسه تكون قد كيّفت التاريخ وأخضعته لسلطتها من دون تزييف أو تحوير أو اختطاف للحقيقة التاريخيّة الّتي اشتغلت الرواية على توظيفها واستثمار إمكاناتها وتقديم أطروحتها، وبكلّ ما تنطوي عليه العمليّة من أمانة تاريخيّة وفنيّة»[2].

هذا، والحال إنّ فكرة تحرير الحقيقة من قيود الصرامة العلميّة والمنهجيّة، إنّما هي محاولة إدماج في الفعل السرديّ وفق نواميس جديدة؛ ذلك أنّ التاريخ «يكشف بين الفينة والأخرى عن هويّة ثانية توازي طبيعته الوقائعيّة. وإذا كانت هذه الهويّة في التاريخ لا تفصح عن نفسها إلّا على كره واستحياء

[1]- عبد السّلام أقلمون: الرواية والتاريخ، ص113.

[2]- محمد صابر عبيد: الذّات الساردة -سلطة التاريخ ولعبة المتخيّل، دار نينوى، دمشق-سوريا، د.ط، 2013م، ص163.

-لما كان النّاس يريدون التاريخ خالصا لوجه الحقيقة- فإنّها من ناحية ثانية ستدلّ على حاجة الحكاية إلى أن تستقلّ هي الأخرى بنفسها وأن تطلب وضعا اعتباريا يظهرها خالصة من التاريخ...»[1]، فمن الواضح أنّ مبدأ المطابقة بين الأحداث المدوّنة والواقع الفعلي لها، هو الهدف الّذي يتوخاه البحث التاريخيّ، أمّا الروائي فينصرف إلى غايات فنيّة وجماليّة، ونتيجة لذلك يرجّح عبد الله إبراهيم خيار المشابهة في قوله: «تصبح المشابهة المحتملة في الأفعال المروية هي المشترك الوظيفي بين السرد والتاريخ، فيكون السرد شبه التاريخي مماثلا للتاريخ شبه السرديّ. يظهر الثاني حينما يرسم حضورا شاحبا للأحداث، بواسطة "إضافات سرديّة حية"، ويظهر الأوّل حينما تكون الأحداث المتخيّلة المروية وقائع ماضية، فيرتسم وجه من وجوه التشابه بين السّرد والتاريخ»[2]، وليس خافياً، وبلا مواربة، ما يشيعه هذا التصنيف من إرباك يصل إلى درجة الإبهام، بعدما أقررنا مع عبد الله إبراهيم بأنّ "التخيّل التاريخيّ" هو تلك التوليفة الإبداعيّة الّتي تجمع بين تراكمات التاريخ وسحر السرد.

وفي منحى تصنيفي آخر، وبالاستناد إلى صيغة المشابهة/المطابقة، يميّز سعيد يقطين بين نوعين كبيرين على حد تعبيره:

1-الرواية اللاتاريخيّة: تتصل بـ "صدفة" واقعيّة.

2-الرواية التاريخيّة: تتصل بـ "قصد" تخييلي. [3]

هذا، ويفصّل سعيد يقطين مسوغات هذا التقسيم في قوله: «لقد اعتبرنا هذا التمييز يقوم على "مفارقة"، كي لا نقول مغالطة، وجعلنا كلا من الصّدفة والقصد بين مزدوجتين، وكأنّ الرّوائي يريد أن يقول لنا إنّه لا يرمي إلى تقديم الواقع أو تمثيله. ويبدو ذلك في كونه يوجّه مبدأ "المشابهة" بين الرواية والواقع نحو "الصّدفة" الّتي لا يتحمّل فيها النّص الرّوائي أي مسؤولية. أمّا في ما يتّصل بعلاقة الرواية بالتاريخ فيتجلّى من خلال الإلحاح الضّمني، باعتماد مبدأ "المطابقة"، المبني على "قصد"

[1]- عبد السّلام أقلمون: الرواية والتاريخ، ص101.

[2]- عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي، ص8.

[3]- سعيد يقطين: قضايا الرواية العربيّة الجديدة، ص ص236- 237.

الكاتب في تقديم "الواقع" التاريخي كما هو حتّى وإن تمّ ذلك بطريقة تخييلية»[1]، ولكنّنا نعتقد أنّ الرّوائي في الحالتين يشتغل على إعادة تشكيل الواقع أو التاريخ؛ لأنّ كلا منهما ينصهر في منطق السرد، فتتشكل تجربة روائية لا يمكن أن تخضع إلّا لسلطة نفسها، فكل من الواقع المتخيّل والتاريخ المتخيّل، لا يمكن أن يتطابقا مع الواقع الفعليّ، والتّاريخ الحقيقيّ.

من هنا، تكتسب الأشياء والوقائع في مملكة السرد قيماً غير مألوفة، بعد أن خالطتها رغبات الروائي الّتي تسعى دائما إلى بلوغ أقصى ممكنات الحياة الخيّرة، إن لم نقل المثالية، الّتي يعانقها الروائي ويتفاعل معها القارئ؛ ذلك أنّ «الروائي يتعامل مع المادة بشكل مختلف بناء على تحديد موافق لما نتبنّاه بصدد الحقبة الزّمانية، ولا يتعلّق الأمر فقط بالكاتب، فحتّى القارئ يحسّ الإحساس نفسه حين يرى المسافة الزّمانية المجسّدة بين زمان القصة في الرواية والعصر الّذي يعيش فيه أكثر بعدا وتمايزا. فكلّما كانت الحقبة الزّمانية مفارقة، أتاح له ذلك إمكانية أبعد في معايشة المصائر المقدّمة ومعانقة الوقائع المحكية بطريقة لا تخلو من عمق ومعرفة ومطابقة مع التاريخ. في بعض الأفلام يكفي أن نشاهد ملصق الفيلم، أو الصّورة الأولى منه، لنتأكّد من أنّنا في فضاء التاريخ: الديكور، الملابس...ويمكن قول الشيء نفسه عن الفانتازيا أو روايات الخيال العلمي»[2].

والواقع أنّ القارئ المستهلك ناهيك عن المتخصّص لا يحتاج إلى عناء كبير في تمييز الواقعي عن التاريخي؛ لأنّ المؤشّرات كثيرة ومتنوّعة، لكنّ قد يستعصي عليه تقدير درجة التزييف أو التشويه الّتي تطال الأحداث التاريخيّة المستدعاة بشخصياتها وفضاءاتها ودردشاتها وحواراتها المفترضة، إذ «لم تسلم المادة التاريخيّة عند الاستعمال الروائي لها من آفات الذّاتية الّتي ابتليت بها في ميدان التاريخ نفسه. ويظهر الرّوائي مثل المؤرّخ تماما، قادرا على صرف الأحداث التاريخيّة وتوجيهها نحو أهداف خاصة»[3]؛ ذلك أنّ أي رواية لا يمكن أن تخلو من أيديولوجيا تحدّد رؤية الكاتب صاحب الخطاب

[1]- قضايا الرواية العربيّة الجديدة، م.س، ص237.

[2]- نفسه، ص233.

[3]- عبد السّلام أقلمون: الرواية والتاريخ، ص112.

السياسي والاجتماعي والديني...إلخ، وإذا تعلّق الأمر بالرواية التاريخيّة فلا ريب أنّ الروائي يمكن أن ينتصر لنفسه أو لمذهبه عبر ما يستدعيه من نماذج تاريخيّة، وقد يثبت عدم كفاءة نماذج أخرى، وفي خضم كلّ هذا يصوغ رؤيته للعالم الّذي يتفاعل مع قضاياه بطريقة نقديّة.

من هذا المنطلق يمكن أن نتبيّن مدى أهمية اللّقاء التواصلي بين الماضي والحاضر في هذا النّوع من الكتابة؛ ذلك أنّ «العلاقة الثقافيّة بين التاريخ بمرجعيّاته المتنوّعة ذات الكثافة العالية وتفاصيله الكثيرة المرتبطة بالحادثة والشّخصية والفضاء والموقف والرّؤية وغيرها، والخيال الأدبيّ عامة والسرديّ منه على نحو خاص بتقنياته وآلياته ونظم بنائه وأسلوبياته المختلفة، هي علاقة وثيقة وأساسية وجوهرية لا يمكن نفيها أو التقليل من قيمة حضورها على أيّ مستوى من المستويات، فالرواية تستند إلى التاريخ لتموّن بالكثير من المرجعيّات الملائمة لها الّتي تعدّ واحدة من أهم مستويات العمل الروائيّ، حيث تكشف عن عمق امتداد الفعل الروائيّ في الحياة والأشياء والأفكار والقيم، وتكشف عن قيمة حضاريّة وإنسانيّة وثقافيّة وجماليّة للروايّة»[1].

وممّا تجدر الإشارة إليه في هذا الصدد أنّنا لا يمكن -بأيّ حال من الأحوال- أن نغضّ الطّرف عن دور المرجعيّات التاريخيّة الموظفة في الرواية، فهي كآلية تسهم في إقناع القارئ بتاريخية المسرود، فهي «مادية ويمكن التحقّق منها على وجه الإجمال، وما لا يمكن التأكّد منه يظلّ داخلا في نطاق الزّمان (التاريخ) الّذي لا نعرف كلّ تفاصيله. أمّا في "الواقعي" فالمرجعية وهي تزاوج بين المادي الملموس الّذي يمكن التثبّت منه من خلال بعض المؤشّرات الدّالة عليه، والتخيلي الّذي يمكن أن يثير الالتباس لدى القارئ فيتولّد لديه الإحساس لديه بأن ما يقرأ لا علاقة له بالتاريخ، وأنّ الإطار الموظّف هو فقط ذريعة أو علامات على صلة الحدث بما وقع أو ممكن أو محتمل الوقوع»[2]؛ لأنّ

[1]- محمد صابر عبيد: الذّات الساردة، ص161.

[2]- سعيد يقطين: قضايا الرواية العربيّة الجديدة، ص235.

«انتهاء القصّة في التاريخ يمكّن الرّوائي من التعامل معها وفق منطق مخالف لما يتحتّم عليه التصرّف به في حال شعوره بأنّ ما يرويه لا يزال ممتدا في الزّمان الحديث»[1].

وعليه، فالرواية التاريخيّة تنأى عن عبثيّة الفكرة واللاجدوى، لأنّ شغلها الشاغل هو «الإيقاظ الشّعري للناس الّذين برزوا في تلك الأحداث وما يهم هو أن نعيش مرّة أخرى الدّوافع الاجتماعية والإنسانية الّتي أدّت بهم إلى أن يفكّروا ويشعروا ويتصرّفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التاريخي. وإنّه لقانون في التصوير الأدبيّ الّذي يبدو أولا متناقضا، ومن ثمّ واضحا تماما، وهو أنّه للكشف عن دوافع السّلوك الاجتماعية والإنسانية هذه، تكون الأحداث غير المهمّة ظاهريا، أي العلاقات الصغرى (من الخارج)، أكثر ملاءمة من سلسلة أحداث التاريخ العالميّ المهمّة الكبرى»[2]، فالروائيّ في هذه الحالة يوجه مسار الحكي من خلال الترهين السرديّ الّذي يرتبط -أساسا- بـ: «استعارة التاريخ للتعبير عن الواقع الرّاهن المفضي إلى جدليّة النص والواقع...»[3].

فالحاضر بما يضخه من أزمات، يضع المتأمّل في مواجهة العديد من الأسئلة ذات الطّموح النهضويّ، فتحتشد في أفقها النماذج التراثيّة، الّتي يتوقّع أن تستخدم لتحقيق هذا المسعى، حتى تستأنف الأمة مسيرتها نحو الانتماء الفاعل إلى حركة التاريخ؛ لأنّ المتعمّق في التاريخ يقرأ ببساطة ما يحدث في الحاضر، وإن كان الروائي سينير اللامقول الّذي تجاوزته أقلام المؤرّخين عن قصد أو عن غير قصد، فالرهان ينصبّ على تلك الجزئيات الّتي ينهل منها خياله كمصدر للإلهام؛ ذلك أنّ المؤرّخ «يقول قولا سلطويا "نافعا" ولا يتقصّى "الصّحيح"، يهمّش تاريخ المستضعفين ويوغل في التهميش إلى تخوم التزوير وإعدام الحقيقة، ويكتفي بـ"تاريخ محكي" مخترع، دون أن يقارنه بـ"التاريخ الكوني المنتصر" أو أن يتوقّف أمام الأسباب الّتي خلقت تاريخا قائدا، قوامه الرّكود أو الحركة البائرة. ولهذا يقوم الروائي العربي بتصحيح ما جاء به المؤرّخ وبذكر ما امتنع عن قوله، مؤكّدا أنّ الكتابة الرّوائية

[1]- قضايا الرواية العربيّة الجديدة، م.س، ص232.

[2]- جورج لوكاتش: الرواية التاريخيّة، ص46.

[3]- محمود طرشونة: ألسنة السّرد، الدار العربيّة للكتاب، تونس، د.ط، 2007م، ص36.

"علم التـاريخ" الوحيد، أو كتابة موضوعية تسائل ما جرى، دون حذف أو إضافة، وهذه الكتابة الموضوعية، في فضاء كتابي مشغول بالتوهّم والاختراع، تبرّر الاحتفال بالإبداع الروائي، الّذي تطوّر في شرط مقيّد يهمش الموضوعية والإبداع معا»[1].

ولـمّا كان التاريخ خطاباً براغماتيًّا، يتوخى الموضوعيّة ويخضع القارئ لإرادة الحقيقة، لا يمكن أن نحاكم المؤرّخ بالنّظر إلى تفاصيل لم يخض فيها، ربما لشحّ المعطيات المتعلّقة بها، فكثيراً ما ينصبّ اهتمامه على الأحداث الكبرى والحالات الانتقاليّة، كما أنّ ارتماء الروائي في مناطق مظلمة من التاريخ يخضع لفرضية الخيال أكثر من الرصانة العلميّة، فالرواية ضمن النّسق التاريخي «تحافظ على الوضع التاريخي للحادثة والشخصيات والفضاء السرديّ إلى الدّرجة الّتي تبدو فيها الرواية حاملا للتاريخ ومستلهما عميقا لفلسفته، تلك الّتي يسعى الرّوائي إلى تجنيدها لصالح فكرته ورؤيته ومنهجه في الذّهاب إلى التاريخ واستدعائه واستحضاره إلى الرّاهن السرديّ، والعمل على ترويض معطيات التاريخ كي تتلاءم مع معطيات الرواية من دون أن يخلّ ذلك بصدقية الواقعة التاريخيّة ووثوقيتها»[2].

فلا ريب أنّ غنى الموارد التاريخيّة يمثل مصدر إلهام للكاتب والقارئ على حدّ سواء، فإذا كانت الرواية التاريخيّة تقدّم للقارئ فسحة للارتحال عبر الأزمنة والأمكنة لاستكشاف فضاءات رحبة ومدهشة، فإنها تمثّل للروائي فرصة للهروب من الواقع، لما يتيحه استغلال التاريخ من إمكانيات لتمرير الرسائل والإسقاطات وفق أسلوب إيحائي، بالإضافة إلى ذلك يبدو أن هامش الإبداع فيها أوسع وأكبر، فليس خافياً أن تلك الرواية الّتي تركن إلى استلهام التاريخ، والقول لعبد السلام أقلمون: «واعية بالحدود اللامتناهية للاستثمار، وعملت على الاستفادة مما يتيحه لها بناؤها وتركيبها في مجاراة التاريخ دون الخضوع لقانون الجامد أو السقوط في مجرّد تكرار أحداثه واستنساخ وقائعه، بل إنّ الفترة العصيبة الّتي يعيشها المجتمع العربيّ بعد أن أوقفته إمكانية المقارنة على الهوّة السّحيقة الّتي تفصله عن العالم المتقدّم، جعلت الرواية تنخرط في الهمّ التاريخي، وفي محاولة استكشاف عناصر السّلب الكثيرة،

[1]- فيصل درّاج: الرواية وتأويل التاريخ، ص6.

[2]- محمد صابر عبيد: الذّات الساردة، ص163.

تلك الّتي تحول، على الدّوام، دون وقوف العالم العربي على رجليه. وهذا وجه بارز للحداثة الفكريّة الّتي تجلّى بها النص الرّوائي، في مقابل أجناس متآكلة لا تزال تتمسّح عند الأعتاب وتمجّد صناعة القهر والتخلّف»[1].

فبالنظر إلى اتساع مساحات التاريخ، ينفتح الروائي على عديد الإمكانات، ويصطنع لنفسه حدوداً للكتابة ترتبط بثقافته، وتتأسس على المرجعيّات والمسبقات الّتي ينطلق منها، فالرواية التاريخيّة «وفقا للجدلية النّاشئة بينها وبين التاريخ، تتشكّل من بنية معقّدة تمزج بين الأيديولوجيا والفن، لأنّ التاريخ حين يصبح مادة للرواية يصير بعثا للماضي: يوثّق علاقتنا به، ويربط الماضي بالحاضر في رؤية فنّية شاملة، فيها من الفنّ روعة الخيال، ومن التاريخ صدق الحقيقة، ولا شكّ أنّ التاريخ حين يصبح مادة للرواية يصير ضربا آخر من ضروب المعرفة الإنسانية، له طبيعته المتميّزة ومكوّناته الخاصة، ومن هنا لا نسأل في الرواية التاريخيّة...عن حقيقة التاريخ، وإنما نفتّش عن صدق الفن»[2]؛ لأنّ الرّوائي لا يستحضر التّاريخ في مثاليته، بل يؤنسنه حتى يقرّبه أكثر إلى القارئ الّذي يستشعر في كلّ مرّة الأبعاد الإنسانية للشّخصية التاريخيّة المستدعاة، فيعتقد أنّها تشبهه في بعض ملامحها.

ولما كان الحكم على رواية بأنّها تاريخية يرتبط بمدى هيمنة عنصر التاريخ فيها، وطغيانه على العناصر الأخرى، فإنّ هناك تفاوت نسبيّ في طرائق توظيفه على مستوى السّرد؛ ذلك أنّ بعض الروايات «تستخدم التاريخ استخداما رمزيا لا يؤهّلها للخوض في الأحداث والشخصيّات التاريخيّة خوضا تفصيليا ووقائعيا حادا، وثمّة روايات تفعل العكس بناء على طبيعة منهج العمل المعدّ أساسا لتفعيل هذه العلاقة بين الرواية والتاريخ، ولكلّ رواية من هذه الرّوايات رؤيتها وأسلوبها في إنتاج العمل الرّوائي، وغالبا ما تكون الرّوايات ذات الطّابع السياسي الإيديولوجي الفكري المشتغل ثقافيا أقرب ليس إلى روح التاريخ، بل إلى تاريخيته الصّريحة -أحداثا وشخصيّات وفضاء-، على النحو الّذي تبدو

[1]- عبد السّلام أقلمون: الرواية والتاريخ، ص ص115- 116.

[2]- عدنان علي محمد الشّريم: الخطاب السرديّ في الرواية العربية، ص ص19- 20.

الرواية فيه وكأنّها إعادة إنتاج سرديّ للتاّريخ»[1]، ولكن لا يعتدّ بها كتاريخ، لأنّ الرواية رغم تمثّلها لبعض الوقائع الّتي تمّ اختبارها تاريخيًّا، إلا أنّها تحتفظ بعنصر التخييل الفني الّذي يسقط عنها سمة الموضوعية والحياد، فالروائي يتسلّل إلى عمق الأحداث، وينفذ إلى مزاج الشخصيات وعلاقاتها، فيتخيّل ما نشأ بينها من حوار، ويتوقّع ردود أفعال لم يأت التاريخ على ذكرها.

ومن المفيد أن نشير في هذا السياق إلى أنّ مسألة اختبار المعلومة التاريخيّة، ومن ثمّ إعادة تشكيلها سرديّا مهمة شاقّة ومحفوفة بالمخاطر، فالروائيّ الّذي ينتسب إلى هذا النوع من الكتابة ينبغي أن يتحقّق من مطابقة الوقائع المستلهمة للتاريخ الفعلي من خلال الاستعانة بجملة من الوثائق والشهادات الّتي يجمع شتاتها، ويعيد صياغتها فنيا، مهما كانت مساحة الحدث الّذي سيغطيه، أو الشخصية الّتي سيبحث في تفاصيل حياتها، أو المعركة الّتي يتكفّل بإعادة تصويرها كبؤرة صراع، ففي تنقيبه عن الوثائق لا يختلف عن رجل التاريخ، لكن بمجرد الانتهاء من مرحلة التوثيق، يدخل إلى جوهر العمل الروائي، لتستفزّه تلك التفاصيل الصغيرة، فيحتفي باللامقول الّذي سرعان ما يستنير بمصابيح السرد، وينهل من خيال الروائي؛ لأنّه «يشتغل على اللاوعي واللامحسوس من الأحداث، بمعنى أنّه يأخذ الحادثة التاريخيّة والشّخصية التاريخيّة والفضاء التاريخي وغيرها من مكوّنات الفعل التاريخي ويسعى إلى سردنتها، أي نقلها من حاضنة التاريخ إلى حاضنة الفنّ بكلّ ما يستلزمه ذلك من إعادة إنتاج في الحادثة والشّخصية والفضاء الدّلالة والرّمز، بحيث تنتقل هذه المكوّنات التاريخيّة إلى مكونات روائية على النّحو الّذي يتفاعل القارئ فيه مع مدوّنة سرديّة لا مدوّنة تاريخية، وينتهي العمل في ذلك إلى فن لا إلى كتابة في التاريخ»[2]، ولا نعدم أن يمتزج التاريخ على مستوى السرد بخطاب مؤدلج يكشف عن أبعاد ذاتية، يكتسب التاريخ المسرود بموجبها قيماً يوتوبية حالمة، تعفو عن خطاياه، وتتشبّث بممكناته الّتي يرتسم في أفقها خلاص الإنسانية قاطبة، وفي هذا السّياق يقول

[1]- محمد صابر عبيد: الذّات الساردة، ص ص162- 163.

[2]- نفسه، ص164.

فيصل درّاج: «كتبت الرواية العربيّة التاريخ المعاصر الّذي لم يكتبه المؤرّخون متطلّعة إلى تاريخ سوي محتمل، وحالمة بمدن تعطي الرواية قراءة مجتمعية»[1].

في المحصّلة، يمكننا -وعلى نحو تلخيصي- أن نثمّن الإضاءات الّتي عثرنا عليها في تضاعيف خطاب عبد الله إبراهيم النقدي لاسيما ما تعلّق برصده للملامح الجديدة الّتي ميّزت الرواية التاريخيّة في مراحلها المتقدّمة، حيث اتخذت علاقتها بالتاريخ أبعاداً غير مسبوقة، ففي سياق مساعي التجريب الحثيثة، تخلّص المتن الرّوائي من الاستدعاء الامتثالي للتاريخ؛ ذلك أنّ المعلومة التاريخيّة استنارت بثقافة الرّوائي، فأصبحت تركن إلى منطق السّرد وما يقترحه من ترميم للبياضات، فالرواية التاريخيّة الجديدة راهنت على إدراج التاريخ كفاعل ووسيط نهضوي، واستطاعت أن تشيّد عوالم يوتوبية بطريقة تخييلية، بغية إعادة تشكيل تاريخ يخضع بمرونة لتقاليد السّرد؛ لذلك يتمّ التركيز في هذه الرواية على الكفاءة الفنية للمسرود، أكثر من مصداقية الوقائع، فكلّ من يتّخذ من هذه الروايات مرجعا للتوثيق التاريخي سيقع في مغالطة كبرى، يمكن أن نتفاداها إذا وضعنا تلك المتون في دائرة الفن الّذي يستلهم التاريخ لتمرير معانٍ تتجدّد مع كلّ قراءة واعية.

2- في مفهوم الإمبراطورية:

شكّل مفهوم الإمبراطوريّة وما إليه من تفريعات دعامة نظريّة استند إليها عبد الله إبراهيم في تحليله لبعض أعمال أمين معلوف الروائية، الّتي تمثّل في تصوّره نموذجاً سرديًّا جسّد فكرة "التخيّل التاريخي" الّتي طرحها، كما أنّ هذه الرؤية الثقافيّة استطاعت أن تلتقط تمثّلات الفضاء الإمبراطوري في تلك المدوّنة، وقبل الانتقال إلى مناقشة ما اختبره عبد الله إبراهيم في تلك المتون، سنتناول في هذه المرحلة ما يميّز الحكم الإمبراطوري عمّا سواه من أنظمة في ضوء ما رسمه الناقد عبد الله إبراهيم من حدود، يبدو جليا أنّه لم يكن سبّاقاً إلى وضعها؛ لأنّه لم يخرج عن الصياغة النظرية الّتي أوردها كل

[1]- فيصل درّاج: الرواية وتأويل التاريخ، ص6.

من مايكل هادرت وأنطونيو نيغري، والتي تتعلّق أساساً بالخاصيات والدعائم الّتي تتوفّر في كل نسق إمبراطوريّ.

فمفهوم الإمبراطوريّة -على مذهبهما- «يتميّز أساسا بغياب الحدود إذ لا يعرف الحكم الإمبراطوري أيّ معنى للقيود أو التخوم. وبالتالي فإنّ مفهوم الإمبراطورية يفترض أوّل ما يفترض وجود نظام يقوم، عمليا، باحتضان الكلّية المكانية، أو يمارس، فعلا، حكم العالم المتحضّر كلّه...ويقدّم مفهوم الإمبراطورية نفسه، ثانيا، لا بوصفه نظاما تاريخيا ناجما عن الغزو والاجتياح، بل باعتباره نظاما يتمكّن، عمليا، من إيقاف التاريخ وصولا إلى تثبيت أحوال الأمور إلى الأبد...ويعمل حكم النّظام الإمبراطوري، ثالثا، على تشغيل سائر مفاتيح السّلم الاجتماعي وصولا إلى عمق قاع العالم الاجتماعي. لا تكتفي الإمبراطورية بإدارة إقليم معين، وكتلة سكّانية محدّدة، بل وتبادر أيضا إلى إيجاد العالم الّذي تشغله بالذات...يبقى المفهوم الإمبراطوري، رابعا وأخيرا، رغم أنّ ممارسة الإمبراطورية غارقة على الدّوام في بحر من الدّماء، مكرّسا باستمرار لصالح السّلام، لصالح سلام دائم وشامل خارج إطار التاريخ»[1].

انطلاقاً من هذا الأفق، يمكن أن نلخّص دعائم الإمبراطورية في النقاط الآتية:

- الإمبراطورية عابرة للحدود، إذ لا يمكن التغاضي بحال عن الطابع التوسّعي الّذي يتّصف به النّظام الإمبراطوري، فهو كما تبيّن لا يرضى بحدود سياسية صارمة؛ لأنّه يتربّع على مساحات جغرافية شاسعة.

-الحكم الإمبراطوري مطلق، ممتدّ في الزمان، لا يقنع بفكرة النهاية.

- الإمبراطورية نمط من أنماط الهيمنة، تهدف إلى إخضاع المجتمعات الإنسانية بأسرها للسيطرة عليها، رغبة في توسيع نفوذها.

[1]- مايكل هادرت، أنطونيو نيغري: إمبراطورية العولمة الجديدة، تر. فاضل جتكر، مكتبة العبيكان، الرياض-المملكة العربية السعودية، ط1، 2002م، ص ص15- 16.

-تسعى الإمبراطورية إلى إرساء سلام دائم، لكن خلف أبراجها الشاهقة تطل على العالم بوجه آخر مستبد، فكثيراً ما تلجأ الإمبراطوريات إلى استخدام القوّة تحقيقاً لمشيئة الإمبراطور.

ولما كان طموح الإمبراطوريّة التحكم في أقاليم واسعة، وشعوب مختلفة، فإنّ نظام الحكم فيها يتأسس على لامركزية السلطة؛ ذلك أنّها تسعى إلى «احتضان المجال العالمي كلّه في إطار تخومها المفتوحة المتّسعة، تتولّى الإمبراطورية إدارة الهويات الهجينة، والمنظومات التراتبية المرنة، والمبادلات المتعدّدة عبر شبكات طبقات متباينة من الحكم والقيادة»[1]، فتكون بذلك «نوعا من السّلطة العابرة للحدود العرقية واللّغوية والجغرافية»[2]، ولعلّ أكبر التحدّيات الّتي تواجه الإمبراطورية ترتبط بكيفية تسيير شؤون الهويّات المركّبة الّتي تنتمي إليها طوعا أم غصبا؛ لذلك نتوقّع أن يتحوّل الاختلاف القومي والعرقي والديني واللغوي إلى مدعاة للصراع والتناحر عندما لا يستوعب النّسق الإمبراطوري متطلّبات تلك القوميات، فيتعذّر عليه الوفاء بوعوده، وفي ظلّ هذا الانفلات تتحوّل المطالب إلى ثورات، والثّورات إلى انقلابات.

من هنا فالعلاقة بين الإمبراطوريات ورعاياها ملتبسة ومعقدة؛ لأنّ «أساس قوّة الإمبراطوريات المعمرة معقدة أيضا. فالفترات القصيرة من الاحتلال الأجنبي يمكن أن تعتمد على القوّة العسكرية والاستعداد لاستعمال القسوة والإرهاب، لكن هي وحدها لا تضمن حكما أجنبيا طويل العمر، ولاسيما عندما يمارس ذلك الحكم -كما هو الحال دائما تقريبا- على أيدي أعداد قليلة نسبيا من الأجانب»[3]، ناهيك أنّ جلّ الإمبراطوريات ارتبطت بالاستعمار المبطّن بالنوايا الحسنة الّتي يتنزّل بموجبها كل وجود استيطاني بوصفه مجلبة للحضارة، وعاملا للنهضة، يخرج الأمم التابعة من الظلمات إلى النور، لكنّ هذه الدعوى لا يمكن أن تصمد أمام حيثيات الواقع؛ لأنّها «مدخولة ومشكوك في صحّتها، إن لم تكن زائفة بالكلّية. فمن القرن الثالث حتّى القرن السّابع عشر في زماننا،

[1]- إمبراطورية العولمة الجديدة، م.س، ص14.

[2]- عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي، ص18.

[3]- إيريك هوبزباوم: العولمة والديمقراطية والإرهاب، تر. أكرم حمدان، نزهت طيب، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 2009م، ص70.

كانت أغلب الإمبراطوريات نتاجا للغزو العسكري من قبل قبائل محاربة من الأطراف الخارجية للحضارات الآسياوية والبحر متوسطيّة لم يسبق لها أن أتت إلى البلاد الّتي غزتها، والتي غالبا ما كانت أكثر منها رقيا، بأكثر من بأس سيوفها، أو هي إذا أرادت البقاء طويلا، فبرغبة في استخدام البنى التحتية والخبرات الموجودة لدى من هزمتهم هي وقهرتهم. العرب وحدهم، الذين حملوا معهم لغتهم المكتوبة ودينهم الجديد، هم الذين جاؤوا بشيء جديد. أما الأوروبيون الذين استعمروا الأمريكيتين وأفريقيا والهادي فقد كانوا في الواقع متفوّقين تقنيا على المجتمعات المحلية، رغم أنّه حتى القرن التاسع عشر لم يكونوا متفوّقين على المجتمعات الإسلامية منها والآسياوية»[1]، وإذا استثنينا الفتوحات الإسلامية الّتي كانت تتوسّع وفق موجّهات دينية، فإنّ جلّ الإمبراطوريات الّتي عرفها التّاريخ الإنساني «بنيت أساسا، كالإمبراطورية البريطانية، بالعنف والحرب»[2].

وإن كانت الإمبراطورية توّاقة لتحقيق السلام العالميّ، فإنّه «لم يكن في متناول قوّة جميع الإمبراطوريات الّتي عرفها التاريخ حتّى الآن، كما أنّه حتما فوق جميع القوى العظمى في العصور الحديثة»[3]؛ ذلك أنّها أخطأت طريقها إليه عندما أحاطته بغطاء دموي، فالإمبراطوريّات «قلما توقّفت عن القيام بعمليّات عسكرية على أراضيها، كما أنّها كانت بلا ريب تقوم بذلك على حدودها طيلة الوقت. ومثل هذه العمليّات فحسب هي الّتي لم يكن لها في الغالب تأثير سيئ على المواطنين المدنيين»[4]، لكنّ كل كيان إمبراطوري صاعد يحمل في طيّاته بذور أفوله، لتضمحل تدريجيًّا رهاناته الكبرى، إلّا أنّ الآفاق تنبئ مع كل نهاية، ببداية تؤسّس لنسق إمبراطوري جديد.

فعلى الرّغم من تفكك الإمبراطوريات التقليديّة (الإمبراطورية الرومانية، الإمبراطورية العثمانية...)، إلّا أنّ عبد الله إبراهيم يؤكّد أنّه «لم يقع استبعاد المفهوم القديم بصورة نهائية، فما زالت بقايا الماضي تتصاعد في التصوّرات المخيالية المعاصرة، وربما يكون المفهوم القديم قد جرى تكييفه، بتأثير من

[1]- العولمة والديمقراطية والإرهاب، م.س، ص69.
[2]- نفسه، ص48.
[3]- نفسه، ص ص47- 48.
[4]- نفسه، ص47.

العولمة والاتصالات العابرة للحدود، فأعيد إنتاج العالم مرّة أخرى بوصفه فضاء مفتوحا كما كان من قبل، ولكن بشروط ومعارف أخرى غير الّتي كانت قائمة في التاريخين القديم والوسيط. وهذا تكييف اقتضته شروط التطوّر البشري، وهو يجمع بين المفهومين القديم والحديث للسّلطة والسّيادة، ويحتمل أن يفضي إلى ظهور نموذج سياسي واقتصادي وثقافي واسع بملامح إمبراطورية جديدة، تطلق فيه حرية الأشخاص في العمل والمعتقد والرّأي والانتقال والعيش، فيعاد إنتاج المفهوم القديم للإمبراطورية بما يوافق شروط العصر الحديث»[1].

ومع كلّ ميلاد جديد، تتصاعد هواجس الإمبراطوريّة، وتتضخّم أهدافها، وهذا التغيير الجذري ينسحب أيضا على أنظمة الحكم، فترتدي السّيادة ثوباً جديداً «مؤلفا من سلسلة من الخيوط القوميّة وفوق القوميّة الموحّدة في سياق منطق الحكم الواحد، وهذا الثّوب العالمي الجديد للسيادة هو الّذي نطلق عليه اسم "الإمبراطورية" الجديدة»[2]، بوصفها: «الذّات السّياسية الّتي تتولّى الاضطلاع بمهمّة تنظيم هذه المبادلات العالمية، هي السلطة السّيادية الّتي تحكم العالم»[3]، وقد جرى استحداث وتفعيل مفهوم الإمبراطورية إثر سقوط مقوّماته التقليدية في سياق برزت فيه "العولمة" باعتبارها «ظاهرة تاريخية كونية جديدة، ولكن لابد من الاعتراف بأنّها قد تأدلجت، وتشكّلت سماتها الجنينية في رحم ثقافة معيّنة هي الثقافة الغربية»[4]، إنّها محاولة لتنميط العالم على منوال نموذج واحد في جميع المجالات، حيث «تتم فيها عمليّة تغيير الأنماط والنّظم الاقتصادية، والثقافيّة، والاجتماعية، ومجموعة القيم، والعادات السائدة، إزالة الفوارق الدينية والقومية والوطنيّة في إطار تدويل النّظام الرّأسمالي الحديث، وفق الرؤية الأمريكية المهيمنة، والتي تزعم أنها سيّدة الكون، وحامية النّظام العالمي الجديد»[5].

[1]- عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي، ص ص19- 20.

[2]- مايكل هادرت، أنطونيو نيغري: إمبراطورية العولمة الجديدة، ص12.

[3]- نفسه، ص11.

[4]- الحبيب الجنحاني: العولمة والفكر العربي المعاصر، دار الشروق، القاهرة-مصر، ط1، 2002م، ص10.

[5]- أبو عبد الله محمد بن سعيد رسلان: العولمة والمصالح الأمريكية، الدار الأثريّة، القاهرة-مصر، ط1، 2011م، ص15.

هذا، وتمثّل العولمة مرحلة متطوّرة للهيمنة الرأسمالية الغربية، حيث بلغ الأمر بالبعض إلى وصفها بأنّها «مخطط إمبريالي وضعت أسسه الولايات المتّحدة الأمريكية لأمركة العالم، وفرض النظام الدّولي الجديد، فتحوّلت الظاهرة الكونية الجديدة في تطوّر المجتمع البشري إلى خطّة دبّرت بليل!»[1]، وليس خافياً أنّ العولمة تكرّست بفضل الإبداع العلمي والتطوّر التقني والتكنولوجي، وثورة الاتصالات؛ ذلك أنّها «جاءت نتيجة طبيعية للثّورة الإلكترونية، وما رافقها من تطوّر سريع، ومذهل لتقنيات الاتصال والبرمجيّات، ولا تتناقض هذه الحقيقة الموضوعية مع محاولة القوى الدّولية الكبرى الإفادة من هذا التطوّر لتؤدلجه، وتقدّم العولمة باعتبارها أيديولوجية الليبرالية الجديدة»[2].

وهكذا، امتد سلطان العولمة ليشمل شتّى مجالات الحياة، ولعلّ أخطر ما في هذا التوسّع أنّه يستبطن من الناحية الثقافيّة نوايا الذّوبان في ثقافة واحدة تجهز على الخصوصيات القومية، وترسّخ في إطار "العولمة الثقافيّة" نواميس ثقافة واحدة هي ثقافة المسيطر، الّتي تمثّل «معولا بليغ الأثر في هدم أسوار الثقافات الوطنية، ودمج خصوصيّاتها في ثقافة كونية لا يضيرها الاعتراف بالتنوّع، ولكنّه تنوّع ضمن وحدة العولمة، وما تأثير برامج وسائل الاتّصال الحديثة، وبخاصّة ما تمطره الأقمار الصّناعية من برامج مرئية، وما توفّره الشّبكة العنكبوتية: الإنترنيت من سرعة الاتّصال بالنص والصّورة لجميع سكّان المعمورة؛ إلا برهانا ساطعا على أنّ ثقافة العولمة قد أصبحت حقيقة معيشة»[3].

ومما لا ريب فيهّ أنّ هذا النّسق العالمي الجديد يقوم على مبدأ الجبرية؛ ذلك أن الانخراط فيه إلزاميّ من وجهة نظر المركز الإمبريالي ممثّلا في الدول الرأسمالية الّتي تملك رؤوس الأموال الضخمة، وتتحكم في اقتصاد السوق، لكن رغم أنّ «نمط الإنتاج الرأسمالي هو النّمط السّائد اليوم، ولكنّه لم يتحوّل إلى نمط عالمي، فهناك مناطق جغرافية شاسعة، وبخاصة في الأقاليم الإفريقية جنوب الصّحراء تدحرجت من العالم الثّالث إلى العالم الرّابع، وبقيت مصدرا للمواد الخام، وسوقا للإنتاج الرأسمالي، أمّا

[1]- الحبيب الجنحاني: العولمة والفكر العربي المعاصر، ص9.

[2]- نفسه، نفسها.

[3]- نفسه، ص ص10- 11.

الإنتاج فيها فبقي أسير أنماط المجتمعات التقليدية»[1]، فالعولمة «جلبت أيضا زيادة رهيبة في التفاوت الاقتصادي والاجتماعي قد تؤدي إلى انفجار على الصعيدين الداخلي والدولي»[2].

ونظراً لعدم تكافئ موازين القوى بين الشرق والغرب سيسقط خيار العولمة لا محالة؛ ذلك أنّه من غير المتوقّع والحال هذه «الرجوع إلى العالم الإمبريالي القديم في ظل هذه الظروف، ناهيك عن توقع هيمنة إمبريالية عالمية مستمرة، ليس لها سابقة في التاريخ، تفرضها دولة واحدة هي الولايات المتّحدة، بصرف النظر عن مبلغ قوتها العسكرية، فقد انتهى عصر الإمبراطوريات، وسوف يتعيّن علينا إيجاد سبل أخرى لتنظيم العالم المتعولم في القرن الحادي والعشرين»[3]، والواقع أنّ هذا النّظام العالمي الجديد يقوم على جملة من الأسس، لعلّ أهمّها على الإطلاق السعي إلى تأسيس نظام القطب الواحد، ومن ثمّ الوصول إلى عالم لا يعترف بالتعدّدية والاختلاف، بقدر ما يشيع فكرة إقصاء الآخر، لكنّ هذه الرّهانات لا يمكن أن تعمّر طويلاً، لاسيما وأنّ «أيّة نظريّة عن التوسّع اللامتناهي تعد من قبيل المقامرة؛ فهي مستحيلة في عالم الواقع. كما أنّه بقدر ما تبدو النظريّة متوافقة مع الواقع الوجودي للاقتصاد الرّأسمالي العالمي كنظام عالمي، فإنّها لا تبدي توافقا مع واقع الدّول كل على حدة. فحتّى أقوى الدّول وأغناها تنهض وتضمحل. ونحن الآن نعيش بدايات الاضمحلال النّسبي الطويل المدى للولايات المتحدة الّتي لم تصبح القوّة المهيمنة في النّظام العالمي إلّا مؤخّرا»[4].

تأسيساً على ما تقدّم، يمكن القول بأنّ الحفر في تاريخ الإمبراطوريات وأفولها ليس أمراً هيّناً، فالإمبراطوريّات القديمة والحديثة لا تغادرها طموحات التوسع والهيمنة، لكنّ مساراتها محكومة بنهايات، وهذا فيما نحسب ليس مقصد هذا التحليل، إذ المهم هو الوقوف على تجليات الفضاء الإمبراطوري في المدوّنة السرديّة لأمين معلوف وفق ما استقرّت إليه قراءة عبد الله إبراهيم، هذا ما سيشكل ديدنا للبحث في المحطّة الموالية.

---

[1]- العولمة والفكر العربي المعاصر، م.س، ص10.

[2]- إيريك هوبزباوم: العولمة والديمقراطية والإرهاب، ص44.

[3]- نفسه، ص72.

[4]- مايك فيذرستون: ثقافة العولمة، تر. عبد الوهّاب علّوب، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر، د.ط، د.ت، ص51.

3- التخيّل التاريخيّ وانفتاح الفضاء الإمبراطوري:

لا يستدعي عبد الله إبراهيم في تحليله لتجربة أمين معلوف السرديّة أفكاراً تتصل بالمفهوم السياسي للإمبراطورية فحسب، بل يستخلص قيماً ترتبط بالمتخيّل السرديّ، فالإمبراطورية إذ تبسط سلطانها على أعراق مختلفة، وتنصهر تحت لوائها كل الثقافات، فإنّها تحمل في تضاعيفها مؤشّرات انهيارها، وفي هذا السّياق يقول عبد الله إبراهيم: «تتخطّى الإمبراطورية الأعراف المحدّدة لمفهوم الهويّة، وتطلق عنان الحركة لشخصياتها عبر التّاريخ، ثمّ إنّها تمنح الشرعية لممارسة الهيمنة لسلطاتها حيثما امتدّ نفوذها، فتبتكر جملة من المرويّات السرديّة تعيد بها توطين مفاهيم الحياة كلّها، معتقدة أنّها تعرض خلاصا نهائيا للمشكلات الدينية والدنيوية عند شعوبها، فهي بذلك تتجاهل شروط الواقع، ولا تعترف بها، وتسقط في التجريد المطلق، فتنحسر فاعليتها بمرور الزّمن وتتفكّك؛ إذ تكفّ عن الوفاء بحاجات الشّعوب بمقابل الإفراط بالوعود الكبرى، ويفضي ذلك إلى انهيار الإمبراطورية بسبب النزاعات المنبثقة من عمقها، إمّا بدواعي اليأس، أو الإصلاح، أو الطّمع، أو الرّغبة في التخلّص من الإطار الإمبراطوري، فتتأدّى عن ذلك غمامة من الحيرة، ورغبة في العودة إلى هويّات ما قبل الإمبراطورية، والبحث عن شرعيات جديدة»[1].

يشير هذا الموقف -إذاً- إلى إشكاليّة انشطار الهويّة في إطار النّسق الإمبراطوري، الّذي لا تستوقفه قضايا الانتماء، فرغم تغلغل العادات والتقاليد والأعراف في أعماق الفرد، إلّا أنّ هذه المعاني سرعان ما تتشظى تحت وطأة النّسق المهيمن، ليقع استبدالها بمقولات كبرى تحمل في تلافيفها حلولا لم تخضع صياغتها لحوار واعٍ مع الواقع، فتراها تُغرق في المثاليّة، فتتشكّل بذلك كتل مناهضة من داخل الإمبراطورية، فيكون مصيرها السقوط الذريع؛ لعدم كفاءتها في إدارة شؤون القوميّات.

[1]- عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي، ص17.

بيد أنّ الإمبراطورية المتخيّلة الّتي تتخلّق في ثنايا السرد، تصوّر الحياة وقد أعيد تشكيلها في عالم مترامي الأطراف. لكنّ هذا التوسّع لم ينل من حركة الشخصيّات واختلاجاتها؛ ذلك أنّ اختراقها للفضاء الإمبراطوري يجعله نابضاً بالحركة، وفي هذا السّياق يقول عبد الله إبراهيم: «توفّر الإمبراطورية للشخصيات حرية الحركة، فهي فضاء سرديّ مفتوح على التنوّعات الخصبة، تأخذ الأفعال فيه سمة المغامرة الّتي تستبطن فكرة، وربما معتقدا، فحيثما تمتدّ تخوم الإمبراطورية تمتدّ أحلام الشّخصيات وطموحاتها ومجال حركتها، فأبطال الملاحم والسير الشّعبية والحكايات الخرافيّة ومرويّات الفروسيّة في الآداب القديمة والوسيطة، يتمتعون بحركة لا تعرف حدودا جغرافية، بل إنّهم ينتهكون أحيانا تخوم الإمبراطورية نفسها، وهي في الغالب تخوم قيمية لها صلة بالمعاني الثقافيّة. وتفجر تلك الحركة الحرّة الطاقة المكبوتة عند الشخصية، فلا كابح لها لأنّها منذورة لدور إصلاحي نافع، أو معتقد خلاصي عام، أو اكتساب تجربة بفعل يرتقي إلى درجة المغامرة»[1].

من الواضح أنّ عبد الله إبراهيم يحاول أن يحدّد من خلال هذا الموقف القيم الّتي تنضاف إلى الشخصيّة في الإمبراطورية المتخيّلة، لعلّ أهمّها على الإطلاق فكرة المغامرة الّتي ترافق التطواف اللامحدود للشّخصيات، بيد أنّ هذا المرور لم يكن يوماً اعتباطيًّا، فالشّخصيّات كثيرا ما تندب نفسها للدّفاع عن فكرة أو التبشير بمعتقد؛ لأنّ الشخصيّة فيما يحسب عبد الله إبراهيم «مندمجة في المجال العام، وحاملة لقيم الإمبراطورية، وإذا ما حدث وتعثّرت، فإنّما لتنهض مرة ثانية من كبوتها لمواصلة مسعاها من أجل تحسين حال العالم، وشروط العيش فيه، وهو مسعى يتخطّى الالتفات إلى الشأن الخاص؛ إذ إنّ فكرة البطولة مرتبطة بالمجموع الّذي تنتمي الشخصية إليه، والمغامرة نفسها تكتسب شرعيّتها من كونها فعلا فرديا، يفضي إلى ترقية الجماعات المتعايشة ضمن الإطار الإمبراطوري»[2].

[1]- التخيل التاريخي، م.س، ص 17.

[2]- نفسه، ص ص17- 18.

ومن الملفت أنّ فكرة المغامرة ترتبط بالبطل بوصفه شخصيّة مركزيّة، تستضيء بها شخصيّات ثانويّة؛ لأنّه يتميّز بقدرات خارقة، وذكاء حاد، فهو كائن استثنائيّ، ملهمّ، مدفوع بالقيم، أمّا البطل في الإمبراطورية فيتوقّع عبد الله إبراهيم أن يحمل «قيما خاصة مختلفة عن قيم الجماعة، لكنّه لا يضع نفسه في تعارض معها، إنما يسعى إلى ترقيتها من أجل الحفاظ على الإمبراطورية وتغذيتها بأفكار أخرى. وتأخذ حركته الواسعة في أرجاء الإمبراطورية دلالتها السرديّة، من حيث إنّها تكشف التجربة التاريخيّة للإمبراطورية وطبيعتها، والأدوار الفاعلة للأباطرة والملوك والنّخب المنخرطة في خدمتهم، ورهانات القوّة والضعف في ممارسة السّلطة، وكل ذلك من أجل إضفاء معنى عميق على مغامرة الشخصية في فضاء مفتوح. على أنّ كلّ ذلك لا يخفي القيم الأصلية الّتي تحملها الشخصية، وهي ترتحل في عالم مفتوح، يقترح عليها، كلّما مضت مترحّلة في أرجائه، أن تنذر نفسها للمجاهرة بمعتقد أو فكرة إصلاحية»[1]، فالبطل-إذاً- يسير على هدى القيم الّتي استقرّت في ذهنه، فيقطع لأجل تحقيقها دروبا طويلة، ويخوض تجارب مثيرة وجريئة، وغير مأمونة العواقب.

وإذا تعلّق الأمر بالتجربة الروائية لأمين معلوف، فقد وضع عبد الله إبراهيم ميثاقاً سرديًّا لها، يتوزّع على ثلاثة مسارات أساسيّة «أوّلها هوس الارتحال عند شخصيّاته الأساسيّة عبر العالم، وثانيها الانتماء الثقافيّ المرن للشخصيّات الكبرى في رواياته، وثالثها التحوّل الدائم في الهُويّات، فلا انحباس في هويّة مغلقة»[2].

بيد أنّ هذه المسارات من منظور عبد الله إبراهيم تجد مستقراً لها في شخصيّة الراوي "أمين معلوف"؛ ذلك أنّه كان «مرتحلا، ولم يتوار خلف إيمان زائف، إنّما أعلن عن شكّه، وجاهر بدنيويّته، ثمّ انتهى إلى فكرة أنّ الهويّة زائفة؛ لأنّها نتاج أساطير دائمة التغيير. ويمكن بأسلوب استعاديّ أن نستنتج بأنّ كلّ ذلك انحدر إليه من الميراث الأسريّ الّذي صنعه أسلافه، فلطالما ترحّلوا بحثا عن أفق

[1]- التخيل التاريخي، م.س، ص18.

[2]- نفسه، ص22.

أوسع للحياة، أو طمعا بمعنى أخصب لها، وربما كان ذلك لطموح بثورة تقيهم صروف الدّهر في عالم متقلّب غادر، أو أنهم هاجروا استجابة لنزوع الارتحال إلى مكان جديد»[1].

أمّا على مستوى السّرد، فيرجّح عبد الله إبراهيم أن يكون هاجس البحث عن هويّة جامعة ومرنة سببا وجيها للانصراف إلى الكتابة التاريخيّة لدى أمين معلوف؛ لأنّ حركة الشّخصيّات تتنامى كلّما انفتحت رهانات السرد، كما أنّ الانحباس في هويّة واحدة يعرقل هذا الانطلاق المتوثّب، وفي هذا الإطار استطاع عبد الله إبراهيم أن يمسك بالعنصر المهيمن على فضاء السرد في مدوّنة أمين معلوف، ألا وهو: الترحال الّذي يلقي بظلاله على ما عداه من العناصر، إذ يقول: «وضمن هذا النزوع المسكون بالترحال، تندرج المدوّنة السرديّة لأمين معلوف؛ لما فيها من شمول في الأحداث، وتوسّع في حركة الشخصيات، وامتثال للمعايير القيميّة الّتي تحملها الشخصيات الكبرى في الفضاء الإمبراطوري، وهي بمجملها سير شبه تاريخية لشخصيات معروفة، جعلت من السّرد وسيلة لاستعادة أفكارها ومواقفها، دون أن تنقطع كليا عن حقيقتها التاريخيّة. ولعلّ تلك المدوّنة بمعظمها تندرج في إطار "التخيل التاريخي"، لتفصح عن موقف الروائي من العالم والقيم الدّينية السّائدة والظواهر الثقافيّة والسياسية، فمن وراء شخصيات التاريخ ترتسم رؤية ناقدة للتدهور الأخلاقي والقيمي والسياسي، فكلما تقدّم الزّمن خيّم الفساد، فلا بدّ من عصر إمبراطوري تشعّ فيه الأفعال الكبرى للشخصيات، وتأخذ معناها الإنساني الكامل»[2].

وفي سياق لقاءاته النقدية الممنهجة مع النصوص، وقع اختيار عبد الله إبراهيم التدشيني على رواية "بدايات" الّتي جمعت بين دفتيها -فيما أقرّه- فكرة الترحال وملامح التخيل التاريخي عند معلوف؛ ذلك أنّه «قدّم بحثا سرديّا في أصول عائلته الكبيرة، وتتبّع مصائر أفرادها منذ منتصف القرن التّاسع عشر حتى ثلاثينيات القرن العشرين. لم يكتب معلوف تاريخا رسميا موثّقا للسلالة الّتي ينتمي إليها، إنّما جعل التاريخ شاهدا على تقاطع المصائر والأفكار والمنافي. ووصف بتفصيل شائق

[1]- التخيل التاريخي، م.س، ص ص22- 23.
[2]- نفسه، ص20.

الصراعات الدينية والدنيوية لأجداده في جبل لبنان، ثمّ هجرات بعضهم إلى الأمريكيتين، واختفاء آثارهم هناك...»[1]، ولعلّ معلوفا أفصح -منذ البداية- عن طموح ممزوج بالتحسّر، يرمي إلى إضاءة تاريخ العائلة، في قوله: «عجبا لأنّني لم أكرّس قبل اليوم أكثر من فقرات قليلة للحديث عن مسار أهلي! ولكنّ هذا الصمت في الحقيقة جزء من إرثي أيضا... »[2].

لكنّ عبد الله إبراهيم وجد في رواية "بدايات" تحقّقا سرديّا واضحا لفكرة "التخيّل التاريخيّ" الّتي راهن عليها من قبل، فرغم أنّ رؤيته الثقافيّة اعتبرت هذا النص "بحثا في الأصول"، على اعتبار ما تجشّمه أمين معلوف من عناء في جمع المادة التاريخيّة واختبارها، إلّا أنّ هذه الخطوة -على أهميتها- جعلته كروائي يفكّر في إعادة تشكيل تلك المادة، ومن ثمّ إخضاعها لسلطان السّرد، فانصب اهتمامه على الفراغات يبيّضها، ويبعث فيها الحياة عبر البوح والحوار والانفعالات، ذلك أنّه، والقول لعبد الله إبراهيم، «ابتكر صيغة سرديّة خاصة في معالجة المادة التاريخيّة؛ إذ انفصل عن كونه تاريخا صرفا، وتحاشى أن يكون تخيّلا محضا، فبذلك اقترح الطّريقة المناسبة للتخيّل التاريخي الّتي تجمع بين الأطر العامة للتاريخ وابتكار المواقف، واستنتاج رؤى الشخصيّات من خضم الصّعاب الّتي مرّت بها»[3].

لكنّ هذه التّقنيات المبتكرة سرعان ما ارتسم في أفقها الهدف النهائي لفعل الكتابة لدى معلوف حسب قراءة عبد الله إبراهيم، ألا وهو «إعادة تركيب المأثور الشامل لأسرة كبيرة تناهبتها المعتقدات الطّموحات والأهواء وهوس الأسفار خارج بلادها. وكان موت الأب هو الحافز الّذي جعل الابن ينصرف إلى البحث في أصوله، وبدل أن ينصبّ الاهتمام على الأب الغائب وحده، انصرفت عناية الابن إلى جيل الأجداد لكشف ملحمة الارتحال والتحوّل في تاريخ الأسرة. وكانت عودة مظفّرة كشفت مصائر الأشخاص المؤسّسين لذلك التاريخ الأسري»[4]، ففي بداية "بدايات" يحيلنا أمين معلوف إلى رغبته العارمة في استكشاف ماضي الأجداد، واستعراض بعض المواقف الّتي مرّوا

[1]- التخيل التاريخي، م.س، ص20.

[2]- أمين معلوف: بدايات، تر. نهلة بيضون، دار الفارابي، بيروت-لبنان، ط1، 2004م، ص12.

[3]- التخيل التاريخي، م.س، ص23.

[4]- نفسه، ص23.

بها، إذ يقول: «لا شك أنني أعربت، منذ رحيل والدي، عن رغبتي بمعرفة المزيد عن تلك الفصول من ماضي أسرتي؛ ولا شك أنّني طرحت على بعض الأقارب، سبعة أو ثمانية أسئلة إضافية حول جدي أو أسلافي الآخرين، بانتظام لدى انصرافي إلى أبحاثي الحقيقية. كما لو أنّني أستعيد، بمجرد أن يتعلّق الأمر بأصولي، شيئا من تلك السكينة الوراثية ومهابة الصمت العقيمة»[1].

ورغم أنّ أمين معلوف حاول الحفر عميقا في الجذور الّتي تمتد إلى سلالته، إلا أنّه يبدي تبرماً من كلمة "جذور" عندما يضعها في علاقة تشابه محيّرة مع جذور الأشجار في قوله: «غيري قد يتحدث عن "الجذور"... تلك ليست مفرداتي، فأنا لا أحب كلمة "جذور"، وأقله صورتها. فالجذور تتوارى في التربة، تتلوى في الوحل، تنمو في الظلمات، تُبقي الشجرة أسيرة، منذ ولادتها، وتغذيها لقاء ابتزاز: "لو تحرَّرتِ، تموتين!"»[2]، إذاً، لم يسفر هذا الحفر الثقافي في جذور العائلة عن تفعيل نوازع الانتماء لدى معلوف، بقدر ما جعله يرجّح فلسفة اللاانتماء الّتي غذّتها فكرة الترحال، لأنّ ذخيرة المأثورات المرتبطة بعشيرته كشفت عن سفرهم الدائم في الزمان والمكان، مما جعله يمضي – على غرار المشهد السابق– في تصوير فكرة الارتحال كما يرتضيها في قوله: «ترضخ الأشجار لأنّها بحاجة إلى جذورها بعكس البشر. إننا نتنفس النور ونطمح بالسماء، ومتى غصنا في التربة، فلنتعفن. ولا يصعد نسغ الأرض عبر أقدامنا إلى رأسنا، وأقدامنا إنما تصلح للسير. لا تهمنا سوى الدروب. هي تسيِّرنا من الفقر إلى الغنى، أو إلى فقر آخر، من العبودية إلى الحرية أو إلى الموت العنيف. تعدنا، تحملنا، تقذفنا، ثمّ تتخلى عنا. فننفقُ، كما ولدنا، على حافة طريق لم نخترها أصلاً»[3].

تأسيساً على هذه التخريجات، استطاع عبد الله إبراهيم أن يكشف التناغم بين الماضي المحكوم بالارتحال، والسرد المعبر عنه، في قوله: «وقد شرّع معلوف الأفق أمام شخصياته للانخراط في حركة واسعة، تشمل أرجاء الإمبراطوريات القديمة والدّول الحديثة، فلا يحد حركة تلك الشخصيات

[1]- أمين معلوف: بدايات، ص ص20- 21.

[2]- نفسه، ص11.

[3]- نفسه، نفسها.

عائق، ولا تتعثّر بمعتقد ديني، إنما تتبع مصائرها، وتنتمي إلى رؤاها الكونية العابرة للحدود، فالعالم مساحة مفتوحة لأفعالها، والبشر موضوع دائم لأفكارها، وهي ترتحل بمزيج من الدّوافع، تجمع فيها بين الرّغبة في الاكتشاف، والأمل في التغيير، والابتهاج بالمعرفة، والاستعداد للتواصل»[1]، وفي هذا الموقف تماسّ واضح مع ما يذهب إليه أمين معلوف في قوله: «متى تعلّق الأمر بأهلي، لابد من القيام بذلك! فأنا أنتمي إلى عشيرة ترتحل منذ الأزل في صحراء بحجم الكون. مواطننا واحات نفارقها متى جفّ الينبوع، وبيوتنا خيام من حجارة، وجنسياتنا مسألة تواريخ أو سفن. كل ما يصل بيننا، وراء الأجيال، ووراء البحار، ووراء بابل اللغات، رنين اسم»[2]، ثمّ يضيف قائلاً: «اسم بمثابة وطن؟ أجل، تلك هي الحال! وإخلاص أزلي بمثابة إيمان!»[3].

ولما كانت المعتقدات الدينية بالنسبة لمعتنقيها سلطة لا ينبغي الزيغ عنها، تتضمّن التصديق بوجود قوى غيبية/ميتافيزيقية تسيطر على الكون، فإنّ فكرة الارتحال الّتي ميّزت الوجود الفعلي لعائلة معلوف غيّرت نظرتهم للدّين، وفي هذا السياق يقول عبد الله إبراهيم: «لم تكن معتقداتهم الدينية ثابتة ونهائية، فقد شهدت السّلالة تحوّلات وارتدادات مذهبيّة، وما لاح في الأفق ملمح لعصبيّة عرقية. إلى ذلك لم يرتسم إطار لهويّة ناظمة يندرج فيها أحد من أفراد عائلة معلوف في مدوّنته السرديّة، فهم يتبادلون المواقع، ويغادرون الأوطان إلى المنافي، فبها يستبدلون بلادا أعادوا توطين أنفسهم فيها، فيجعلون منها أوطانهم حيث يكتسبون أسماء أجنبية، وينتمون إلى عقائد مغايرة. ويبذرون سلالات جديدة لا تعرف أصولها الأولى في جبال لبنان»[4]، ولعلّ هذا ما يرمي إليه أمين معلوف في قوله: «ما شعرت في حياتي قط بانتماء ديني حقيقي -أو ربّما بانتماءات، لا يتصالح أحدها مع الآخر؛ ولم أحس يوما بانتساب كامل إلى أمّة من الأمم- والحق يقال إنّه ليس لديّ، في هذه الحالة أيضا، سوى أمّة واحدة. وبالمقابل، أتماهى بسهولة مع مغامرة أسرتي الكبيرة، تحت كل

[1]- عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي، ص25.

[2]- أمين معلوف: بدايات، ص12.

[3]- نفسه، نفسها.

[4]- عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي، ص23.

السماوات. مع المغامرة، وكذلك الأساطير. على غرار الإغريق، هويتي تستند إلى أسطورة من أساطير الميثولوجيا-، أعلم أنّها زائفة ولكنّي أجلّها وكأنّها تختزن الحقيقة»[1].

وبعد "بدايات"، انصرف عبد الله إبراهيم إلى مساءلة رواية "الحروب الصليبية كما رآها العرب"، الّتي وصفت حسب ما انتهى إليه هذا التحليل الثقافي «انقسام "دار الإسلام" بين ملوك وأمراء متواطئين مع الأعداء من غربيين ومغول من جهة، ومجتمعات كبيرة رافضة لذلك، وكان التناقض يتفاقم فيما بينها كلما أمعن الحكام في التواطؤ مع الأعداء، واستجابوا لشروطهم، وتحالفوا معهم، وقد استدعى ذلك التواطؤ حركات دينية تقويمية تريد إعادة الأمجاد القديمة، يقودها زعماء لهم جاذبيّة شعبية ودينية، مثل نور الدين زنكي وصلاح الدين الأيوبي والظاهر بيبرس، فكانوا يستعيدون الأراضي المحتلّة، ويقضون على الممالك الأجنبية، وسرعان ما تنتهي أدوارهم بوفاتهم، فيرثهم ملوك وأمراء ضعفاء يمضون في تعميق حالة الانهيارات العامة»[2]، لكنّ تلك الشخصيات الكبرى حسب ما يذهب إليه عبد الله إبراهيم: «تحمل في أعماقها توترا بين قيم مجيدة مندثرة، وأخرى نفعية طارئة، ولا غرابة إذ ينتخب الروائيون شخصياتهم من بين الأعلام المشهورين، ليكونوا شهودا على تمثيل هذا التنازع المرير بين نسقين ثقافيين»[3].

وإثر هذا الصراع، تنتهي هذه الرؤية الثقافيّة إلى تصوير حالة التقهقر الّتي آلت إليها دار الإسلام رغم البطولات الّتي وقّعها رجال عظام، يقول عبد الله إبراهيم: «انشطرت الأمة بين ماض جليل ارتسم في المخيال العام بوصفه عصرا بطوليا، وحاضر هش رهن الجميع أسرى لدى الأجانب من صليبيين ومغول، وبمدّ هذا الانقسام العميق إلى مداه الجغرافي من خراسان إلى الأندلس، ارتسم الأفق العام للمشكلة بصورة أوضح، فقد توارى الوجود العربي بالتدريج، وظهرت إمارات متنازعة، وأصبحت دار الإسلام ميدانا لغزو أجنبي متواصل من طرف الممالك الغربية، استمرت بحملات دينية

[1]- أمين معلوف: بدايات، ص12.

[2]- عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي، ص24.

[3]- نفسه، ص23.

نحو قرنين، وترافق ذلك مع غزوات مغولية من الشّرق، وإسبانية من الغرب، فانتهى الأمر باحتلال القدس ثمّ بغداد، وأخيرا غرناطة»[1].

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أنّ عبد الله إبراهيم يسقط كلمة "رواية" كلما عمد إلى وصف تلك النصوص، ويعتبرها كتباً تتضمن ملامح التخيل التاريخي، وتجسد انعكاسات الفضاء الإمبراطوري على الشخصيات، حيث يردف قائلا: «وبين الإطارين المقترحين في "الحروب الصّليبية كما رآها العرب" و"بدايات"، ارتسمت مقوّمات الكتابة السرديّة لأمين معلوف في عالم واسع، يخيّم بظلاله على المقاصد الّتي يريدها من وراء تطواف الشخصيات، دونما كلل، في أرجاء الإمبراطوريات. ولكن حيثما تعلّق الأمر بالعصور القديمة والوسيطة، فقد كان المحدّد العام لحركة الشّخصيات هو نظام القيم المرتبط بالعقيدة الدّينية، الّذي أعاد توزيع العالم إلى "دار حرب" و"دار السّلم"، ولم يختلف لاهوت الأديان السّماوية حول معنى ذلك التقسيم، على الرّغم من أنّه اقترح له أسماء كثيرة»[2].

هذا، ويواصل عبد الله إبراهيم تحليله لتجربة أمين معلوف السرديّة التاريخيّة، ليقع اختياره هذه المرة على رواية "ليون الإفريقي"، رغم أنّه يعتبرها النص الّذي دشّن لفكرة النزوع الإمبراطوري في تلك المدونة، حيث إنّه استطاع في مستهل قراءته الوقوف على الخلفية التاريخيّة الّتي حدّدت مسار الأحداث في هذه الرواية، والّتي تتعلّق أساسا بالطّرد التعسّفي للمسلمين من الأندلس بعد سقوطها، بيد أنّ اهتمام السرد انصب على مصير عائلة الوزّان، وتفاصيل نفيها إلى الشمال الإفريقي، يقول عبد الله إبراهيم واصفا هذا الاجتثاث المرير: «انقطعت صلة عائلة الوزّان بمملكة عرفوها، وعهدوا طبيعة الحياة فيها، وأعيد ربطها بمملكة أخرى غريبة عليهم، وانتقلت من قارة إلى أخرى، فغادرت فضاء ثقافيا وسياسيا أغلق دونها، وفتح أمامها فضاء مجهولا لا تعرف عنه شيئا، فبدأت رحلة تشرّد وغربة، ويجب عليها أن تتكيّف مع المتغيّرات الّتي نتجت عن ارتحالها من مكان إلى آخر. وحينما يقع تحوّل كبير إلى هذه الدّرجة من الأهمية في مصير العائلة، فسيكون عليها البحث

[1]- التخيل التاريخي، م.س، ص ص24- 25.
[2]- نفسه، ص25.

عن هويّة جديدة، وعلاقات جديدة، ووطن جديد، فيؤدّي ذلك إلى تفكك الأواصر القديمة، وظهور خيارات فردية لم تكن معروفة من قبل، ولا محالة سيخبو نجم الآباء، وينبثق نجم الأبناء. وذلك ما حصل لأسرة الوزّان، وأدّى إلى بروز شخصية "الحسن" في دور جديد مختلف عن دور أسلافه»[1].

من الواضح أنّ سياسة التهجير القسري الّتي ارتكبت بحق السكان الأصليين، قطعت صلتهم بالمكان كمستودع ثقافي، ومعنى حضاري، وعنوانا للهويّة والانتماء، وفتحت أمامهم آفاقاً جديدة لا سبيل إلى تفاديها؛ ذلك أنّ ما يصطحب هذا الاقتلاع من معاناة ومآسٍ، تغذيها لا محالة سلسلة من التواطؤات الّتي تبعثر كياناً بشريًّا له تاريخ عريق، وتجرّه جرًّا إلى متاهات التشرّد والضياع، فالمهجّرون يجدون صعوبات في التأقلم مع واقع المنفى؛ لأنّ ملامح وطنهم السليب لا تغادرهم أينما حلّوا. فالرواية على غرار سابقتها ضجّت بفكرة الارتحال حسب ما أشاعه هذا التحليل الثقافي، وفي هذا السياق يقول عبد الله إبراهيم: «قرنت رواية "ليون الإفريقي" التشرّد بفقدان المكان، وجعلت من الارتحال الدّائم نزوعا لا يرتوي في البحث عن فردوس مفقود في دار الإسلام أو في دار الحرب، فبالخروج من الأندلس الّذي اتّخذ صورة إبعاد غير مصرّح به، انهار التّماسك الموروث للعائلة، وقد ظلّ الحسن الوزّان يتحاشى الاستقرار في مكان معيّن، فطاف أجزاء كبيرة من قارّات العالم القديم؛ لأنّه فقد مكانا حميميا، ومستقرّا احتضن الأسرة والذّاكرة؛ فارتحاله الدّائم في السّرد يوازي إحساسا مضمرا بفقدان الأندلس»[2].

فالوطن -والحال هذه- هو المحضن الحقيقي الّذي يلجأ إليه كل أبنائه، لكنّ المهجّرين من الأندلس سيلوذون بخيارات مفروضة لا تغنيهم عن وطنهم في شيء، حيث «ظلّ الوزّان/ليون يطوف دار الإسلام دونما صعاب تصدّه، عن تحقيق أهدافه، إلى أن اختطف، وسيق إلى دار الحرب، وسرعان ما عمّد تابعا نصرانيا للبابا، فتلاشى الاختلاف الفاصل بين الدّارين. وإن كانت أسرته قد غادرت

[1]- التخيل التاريخي، م.س، ص27.

[2]- نفسه، نفسها.

غرناطة لتعذر وجودها في دار الحرب، فلم يكن ذلك ليثنيه عن البقاء في حاضرتها "روما" بعد أن تحوّل إلى النصرانية، وانخرط في خدمة البابا، وتلاشى النّزوع في أعماقه للعودة إلى الدّار الأولى، بل إنّه لم يغادر إلى تونس في نهاية المطاف إلا هربا من العصابات السوداء الجرمانية، الّتي غزت روما تريد الانتقام من البابويّة الفاسدة كما يراها لوثر، الّذي سعى إلى إصلاح الكنيسة بالعودة إلى مبدأ الإيمان التّقوي الأصلي للمسيحية قبل أن يستأثر بها بابوات روما»[1].

كما أنّ الارتحال بوصفه حافزاً سرديًّا، اقترن بانفتاح الشخصية المحورية على الآخر، وقبول فكرة الاختلاف معه من منظور هذه الرؤية الثقافيّة، فالوزّان/ليون كلّما «مضى في ترحاله انكشف أمامه تنوّع العالم، واختلاف العقائد، بل وهشاشة الفرضيّات الّتي تقوم عليها الحروب والمنازعات، فلقد نفيت عائلته من غرناطة على خلفية دينيّة، وغادر روما على خلفيّة صراع مذهبي. وبين هاتين المرحلتين، طوّف في دار الإسلام باسمه الأوّل، وبان له التنوّع الثقافي والدّيني حيثما وصل»[2]، ولعلّ هذا المقطع يحيل إلى المرور المرن الّذي ميّز هذه الشّخصية المزدوجة: «ختنت، أنا حسن بن محمد الوزّان، يوحنّا-ليون دوميديتشي، بيد مزيّن وعمّدت بيد أحد البابوات، وأدعى اليوم "الإفريقي"، ولكنّي لست من إفريقية ولا من أوروبة، ولا من بلاد العرب. وأعرف أيضا بالغرناطي، والفاسيّ والزّياتيّ، ولكنّني لم أصدر عن أيّ بلد، ولا عن أيّ مدينة، ولا عن أيّ قبيلة فأنا ابن السبيل، وطني هو القافلة وحياتي هي أقلّ الرحلات توقّعا»[3].

ولعل هذه الاعترافات المرصوفة في هذا المقطع، هي الّتي دفعت عبد الله إبراهيم إلى محاولة استبيان هويّة هذا المرتحل في قوله: «رفض الوزّان/ليون أن يحبس في هويّة واحدة، فحدّ بذلك فكرة الانكفاء داخل معتقد، ووفر له مسعاه في عبور أطراف من القارّات الثلاث فرصة للغوص في ثقافات عصره، فانتهى وسيطا بينها، ومكّنه ارتحاله حول البحر المتوسّط أن يعرف الشّعوب المحيطة به، وقد

[1]- التخيل التاريخي، م.س، ص ص31- 32.

[2]- نفسه، ص32.

[3]- أمين معلوف: ليون الإفريقي، تر. عفيف دمشقية، دار الفارابي، بيروت-لبنان، ط1، 1990م، ص9.

استثمرت المادّة التاريخيّة، فأعيد صوغها سرديًّا لتضع في قلب الأحداث شخصاً قاده فضوله الثّقافي للتورّط في أشدّ الأحداث حساسية بين الإمبراطوريات في عصره، فخرج منها مشبّعا بتجربة منحته رؤية أكثر شمولا للعالم، ممّا لو كان حبس نفسه في مكان واحد ومعتقد واحد ولغة واحدة واسم واحد»[1].

من الواضح أنّ سؤال الهويّة يتعذّر الحسم فيه، لأنّ التقاطات هذا التحليل الثقافي استطاعت أن تضيء الفضاءات المفتوحة الّتي اقتحمتها الشخصية، حتى إذا توهّمت أنّها اندمجت في هويّة، وجدت نفسها مكرهة على الدخول في هويّة أخرى، إنّه ارتحال يبدأ من المكان، لكنّه يعطي معنى للوجود، فالشخصيّة تكتسب وجودها من خلال الانتماء إلى كل الهويات، ومعانقة جميع المعتقدات، وممارسة التواصل بمختلف اللغات، فمفهوم الهويّة يهتز جذريا عندما يخضع لمزاج الشخصية وطموحاتها، فينتقل بذلك من الثّبات إلى الديناميكية، ومن الوحدة إلى التعدّد، كما يعبّر عنه هذا المقطع: «لقد عرف معصماي على التوالي دغدغات الحرير وإهانات الصوف، ذهب الأمراء وأغلال العبيد، وأزاحت أصابعي آلاف الحجب، ولوّنت شفتاي بحمرة الخجل آلاف العذارى، وشاهدت عيناي احتضار مدن وفناء إمبراطوريّات»[2].

فالانتصارات والانكسارات الّتي عرفها مسار هذه الشخصية المرتحلة جعلتها في حكم اللامنتمي إلى أيّة ثقافة، أو لغة، أو عقيدة، ولربما يجزل المقطع الموالي هذه الإشكالية الحادة، الّتي تراها الشخصية امتيازا: «ولسوف تسمع في فمي العربيّة والتركية والقشتاليّة والبربرية والعبريّة واللاتينية والعاميّة والإيطالية لأنّ جميع اللّغات وكل الصّلوات ملك يدي، ولكنّني لا أنتمي إلى أيّ منها. فأنا لله وللتراب، وإليهما راجع في وقت قريب»[3].

[1]- عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي، ص33.

[2]- أمين معلوف: ليون الإفريقي، ص9.

[3]- نفسه، نفسها.

وفي لقاء آخر، ينصرف عبد الله إبراهيم إلى مساءلة نقدية تتفحّص في هذه المرة رواية "سمرقند"، وبنبرة ممزوجة بالاستغراب يحيلنا إلى الخلفية التاريخيّة الّتي أطّرت مسار السّرد في قوله: «ولكن يبدو من الغريب أن يكتب تاريخ سرديّ لمخطوط "رباعيات الخيّام" يتقصّى أمرها طوال تسعة قرون، فتكون تجربة عمر الخيّام الشعريّة والحياتية خلفية لحبكة تنتظم حول رباعيّاته، كما ظهر ذلك في رواية سمرقند»[1]، الّتي اهتمت بتخيّل الظّروف والملابسات الّتي رافقت عملية إنتاج مخطوط الرباعيات، ومراحل تطوّره، وهجرته من الشرق إلى الغرب، يقول أمين معلوف في هذا الإطار: «في أعماق المحيط الأطلسي كتاب. وقصّته هي الّتي سأرويها»[2].

وعلى غرار النماذج السابقة، استطاعت هذه الرؤية الثقافيّة أن تتقصى تجليات الفضاء الإمبراطوري في هذه الرواية؛ حيث «وجد الخيّام نفسه في خضم صراع إمبراطوري، ووسط شبكة معقّدة من الوشايات والاغتيالات الّتي لا نهاية لها، بين خصوم تشرّبوا بالدّم على خلفيات مذهبية وعرقية مثل حسن الصبّاح ونظام الملك وملكشاه وتركين خاتون وجهان، فأمواج الصّراع تتلاطم حوله»[3]، لكنّ الخيّام بوصفه شخصيّة محوريّة في هذه الرواية لم يساند أي طرف من الأطراف المتنازعة بل التزم الحياد، فهو –والقول لعبد الله إبراهيم– «لا يفتأ يتأمّل كل مساء صفحة السّماء من مرصده الفلكي، فكأنّما أصبحت مخطوطته الّتي عليها سوف يدوّن رباعياته لكنّه عصيّ عن الانحياز إلى طرف، فلم يقترب من فلسفة القتل ولم يأخذ بها، وظلّ عنيدا ومحايدا، ولم ينكث بوعده لنفسه ولغيره في أن يحافظ على استقامة الشّاعر والعالم، وذلك أمر يرتقي إلى درجة المحال في صراعات السّلاطين والولّاة في القرون الوسطى، فقد صرف اهتمامه إلى رباعياته الشعريّة»[4].

وفي ضوء هذا التحليل الثقافي، كشف عبد الله إبراهيم عن علاقة التوازي الّتي حكمت مصير الخيّام، ومصير رباعياته، إذ يقول: «في إطار سرديّ كشف التّلازم بينهما مثلما كشف الافتراق. ظهر

[1]– عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي، ص33.

[2]– أمين معلوف: سمرقند، تر. عفيف دمشقية، دار الفارابي، بيروت–لبنان، د.ط، د.ت، ص9.

[3]– التخيل التاريخي، م.س، ص34.

[4]– نفسه، نفسها.

التلازم في المادة التاريخيّة المتخيّلة الّتي أعاد السّرد تشكيلها لتكون قوام الأحداث في الرواية، وظهر الافتراق في الحبكة الّتي تتبّعت ما آل إليه مصير الخيّام ورباعيّاته، فإذا كان قد دفن في أواسط آسيا، فقد غاص مخطوط رباعيّاته في أعالي المحيط الأطلسي. ولكن على خلفية فقدانه جرى كشف حال الإمبراطورية الفارسية في نهاية القرن التّاسع عشر ومطلع القرن العشرين، فالمخطوط الضائع جرّ خلفه سيلا من الأحداث التاريخيّة، وإذا كانت الرّباعيات قد تكوّنت في دار الإسلام فقد ابتلعتها دار الحرب، ويحيل المخطوط المفقود على ضياع الدّار الّتي ظهر فيها. انصب اهتمام رواية "سمرقند" على سيرة شاعر وكتاب»[1]، وعن هذه السّيرة يقول أمين معلوف: «وربّما كنتم تعرفون خاتمتها، فالصحف قد ذكرتها في حينه، وسجّلتها بعض المؤلّفات مذّاك؛ عندما غرقت الباخرة "تيتانيك" في الليلة الرابعة عشرة من شهر نيسان (أبريل) 1912م في عرض مياه "الأرض الجديدة" كان أعظم الضحايا وأعجبها كتابا هو نسخة فريدة من "رباعيات" عمر الخيّام، وهو حكيم فارسي، وشاعر وفلكي»[2].

ويستأنف معلوف سرد قصة الغرق على نحو تراجيدي حالم، يستشرف لقاءاً استثنائيًّا مع مخطوط أحاطته حصون من ذهب، إذ يقول: «ومذّاك زاد تسربل العالم بالدّم والظلّ يوما إثر يوم، ولم تعد الحياة تبسم لي قط. وكان عليّ أن أبتعد عن الناس كيلا أصغي إلى غير صوت الذكرى، ولكي أداعب أملا ساذجا، رؤيا ملحة: غدا سيعثر عليه، وإن كانت صندوقته المصنوعة من الذّهب تحميه فسوف يبرز من الظّلمات البحريّة وقد اغتنى قدره بمغامرة جديدة. ولسوف تستطيع بعض الأصابع ملامسته، وفتحه والإيغال فيه؛ وتتابع عيون مأسورة من هامش إلى هامش وقائع مغامرته فتكتشف الشاعر وأبياته الأولى، وسكراته الأولى، ومخاوفه الأولى. وفرقة الحشّاشين، ثمّ تقف غير مصدّقة أمام رسم بلون الرّمل والزمرّد»[3].

[1]- التخيل التاريخي، م.س، ص42.
[2]- أمين معلوف: سمرقند، ص9.
[3]- نفسه، ص ص9- 10.

كما أنّ اشتغال عبد الله إبراهيم على رواية "حدائق النور" لأمين معلوف، مكّنه من كشف علاقة مثيرة بين الإمبراطورية وفكرة النبوّة، إذ يقول: «ظهر الأنبياء حالمين بـ"يوتوبيات" دنيوية، وانتهوا مخلّفين وراءهم إمبراطوريات أسهموا في تشكيلها بأنفسهم، أو أنّها قامت على تعاليمهم الأخلاقية بعد موتهم. ومهما أجّلنا النّظر فلن نجد الإمبراطوريات الكبرى إلّا وقد ادّعت بأنّها تسعى لترسيخ نزوع أخلاقي جديد قوامه العدالة والمساواة، وقد أبيح كل شيء من أجل تحقيق ذلك الحلم»[1]، وفي ضوء هذا الموقف النقدي، تنضاف إلى الإمبراطورية أبعاد مثالية إثر اتصالها بفكرة النبوّة، لما يشيعه الأنبياء من تطلّعات حلميّة، وما يقترحونه من فتوحات جديدة ذات منحى يوتوبي، تعيد ترتيب واقع الفوضى، فتصبح الإمبراطوريّات التابعة لهم مدناً فاضلة تزخر بأسباب السعادة والدّعة لكلّ من ارتضى العيش تحت لوائها.

ولطالما راودت فكرة اليوتوبيا الكثير من الأدباء الّذين يتمتعون بحسّ أخلاقيّ رفيع، فكان الحلم بمدينة فاضلة ينعم فيها الناس بالحرية والعدالة والحياة الكريمة -ولا يزال- حلما خصبا يستمد بريقه من تداعيات الواقع وتناقضاته، كالمكر، والظلم، والاحتيال...إلخ؛ ذلك أنّ اليوتوبيا هي «بناء عالم مثالي في الخيال، وكان الأمل يرتبط بالخيال الّذي قد لا يحققه على الإطلاق...أمّا الأمل فهو تعبير عن تطلّعات الجنس البشري إلى حياة أفضل في المستقبل، يسودها الإخاء والمساواة وتقوم على أساس من العدل في ظلّ مملكة للحرية، وأمّا اليوتوبيا فهي النّظام الّذي يحقّق هذه التطلّعات في مكان ما على هذه الأرض»[2].

وعليه، فالفكر اليوتوبي مشحون بالتبرّم والضجر من الواقع الفعلي، مع تدفّق الأماني والتطلّعات في شكل تخيّلات فريدة من نوعها، حيث «تكون الحالة الذهنية يوتوبية حينما تتعارض مع حالة الأمر الواقع الّذي تحدث فيه. ويتّضح هذا التنافر دائما في كون هذه الحالة الذّهنية، في الخبرة والفكر والممارسة، متوجّهة نحو أشياء غير موجودة في الوضع الواقعي. وعلى كل حال، لا يجوز لنا أن نخلع

[1]- عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي، ص42.

[2]- عطيات أبو السعود: الأمل واليوتوبيا في فلسفة إرنستبلوخ، منشأة المعارف، الإسكندرية-مصر، ط1، 1997م، ص1.

الصفة اليوتوبية على كلّ حالة ذهنية متعارضة مع الوضع المباشر ومتسامية عليه (وهي بهذا المعنى حالة ذهنية "تبتعد عن الواقع"). إنّنا سنمنح الصفة اليوتوبية فقط لتلك التوجّهات المتسامية على الأمر الواقع والتي تميل، حين تتحوّل إلى سلوك، إلى تحطيم نظام الأشياء السائد حينذاك تحطيماً جزئيا أو كليا»[1]، فضلا عن ذلك، فإنّ اليوتوبيات «تتسامى على الوضع الاجتماعي لأنّها هي أيضا توجّه السلوك نحو عناصر لا يحتويها الوضع كما هو متحقّق في ذلك الزّمن»[2].

وفي سياق نقده لفلسفة اليوتوبيا، يؤكّد بول ريكور إغراقها في الحلم على حساب اقتراح الحلول الجذرية لأزمات الواقع، إذ يقول: «أمّا بالنسبة لليوتوبيا فإنّ لها سمعة سيّئة أيضا. تبدو وكأنّها تقدّم نوعا من الحلم الاجتماعي دون أن تكترث بالخطوات الواقعية الضرورية الأولى للتحرّك باتجاه مجتمع جديد. وغالبا ما تعامل الرؤية اليوتوبية كنوع من الموقف الفصامي تجاه المجتمع، فهي في الوقت ذاته طريقة للهرب من منطق الفعل عبر تشكيلة خارج التاريخ، ونوع من الاحتماء ضدّ أي إثبات للصّحة عبر الفعل الملموس»[3]، فالأديب وإن أغوته لذّة الحلم، فإنّه سرعان ما يصحو من غفوته، ليدخل في علاقة تماسّ مباشر مع واقع لابد من تغييره أو التعايش معه، فهاجس البحث الموضوعي عن مقترحات حلول من شأنه أن يخفّف من وطأة الأزمات ولو بشكل تدريجيّ.

هذا، ويؤكّد عبد الله إبراهيم أنّه: «لا يمكن فكّ الارتباط بين اليوتوبيا والإمبراطورية في التاريخين القديم والوسيط، ونجد تجلّيات متوارية له في الإمبراطوريات الحديثة الّتي تعرض خلاصا باسم التمدّن والحداثة، على خلفية من المرويّات الدّينية الّتي لا تختلف كثيرا في عمقها عمّا سلف. وما من إمبراطورية إلّا ودشّنت لنفسها بوعد يوتوبي، فلا غرابة أن يكون الأنبياء جزءا من الصّراعات الإمبراطورية، فهم يلهمونها بفرضيّات الصّراع، ويوقدون شرارة الحقّ في نظمها، ويضفون الشّرعية على

[1]- كارل مانهايم: الأيديولوجيا واليوتوبيا -مقدمة في سوسيولوجيا المعرفة، تر. محمد رجا عبد الرحمن الديريني، شركة المكتبات الكويتية، الكويت، ط1، 1980م، ص247.

[2]- نفسه، ص250.

[3]- بول ريكور: محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا، تر. فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت-لبنان، ط1، 2002م، ص ص47- 48.

أفعالها»[1]، وهذا أمر واضح، فالإمبراطوريات تتأسّس على وعود وشعارات أو لنقل أحلام؛ ولذلك فهي تتعالق مع فكرة اليوتوبيا "المدينة الفاضلة" الّتي هي أحد أحلام الفيلسوف اليوناني أفلاطون، فهؤلاء القادة والزعماء يحاولون إقامة يوتوبيا كما يتصوّرونها، عبر سنّ القوانين وإثبات كفاءتها، واعتبارها الصيغة الأنسب للوجود، وأنّها تقدّم الإمكانية الوحيدة الّتي تتيح للبشرية الوصول إلى أبعد آفاق التحضّر والمدنيّة.

ويتصوّر عبد الله إبراهيم أنّ المرجعية الّتي تصوغ تلك اليوتوبيا هي مرجعيّة دينيّة بحتة، في قوله: «وندر أن ظهرت إمبراطوريّة دون أن تدّعي أنّها تستلهم موروثا نبويا يشكّل مرجعيّة لليوتوبيا الّتي تقول بها، سواء كان مكانها الدنيا أو الآخرة، ولكن حينما يستقيم أمر الإمبراطوريّة، وتصبح حقيقة دنيوية صلبة، فلا يشترط فيها المضيّ في تبنّي دعواها الصّريحة، إنّما تقوم بتعديلها حسب الأحوال الّتي تمرّ بها؛ فالنّزوع الدّنيوي يلتهم النّزوع الديني، ويصبح هذا غطاء رمزيا شفّافا يسوّغ الأخطاء فحسب»[2]، وفي ضوء هذا الجدل بين الكائن والممكن، يتشكّل في فضاء الإمبراطوريّة خيال متعالٍ، يحمل في طيّاته سبل خلاص البشرية -بصورة أساسيّة- من الظروف القاهرة، يقول عبد الله إبراهيم: «...فالإمبراطورية تمثيل لزمن دوري يقول بالوعد الأخير والنّهاية السّعيدة، وفي صميمها إنّما تروّج رواية دنيوية لوعود دينية ما تلبث أن تمنح الإمبراطورية شرعيتها في الحكم، ويصبح الأباطرة كائنات متعالية على شرطها التاريخي، تتلقى أوامرها من قوى خفيّة على سبيل الإيحاء والرّمز، فتسعى السّلالات الحاكمة في الإمبراطوريات إلى ربط نفسها بمصادر سماوية، وتزيّف تواريخها بما يقطع صلتها بالأرض، ويربطها بالسّماء»[3].

وفي رواية "حدائق النور"، ركّز أمين معلوف على سرد سيرة "ماني بن فاتك" وهو مؤسس أو نبي الديانة المانوية الّتي ظهرت في العراق قبيل ظهور الإسلام، وفي هذا المقام يقول عبد الله إبراهيم: «ترك

[1]- عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي، ص42.
[2]- نفسه، نفسها.
[3]- نفسه، ص43.

التاريخ القديم مدوّنة ضخمة من الأخبار المروية حول "ماني بن فاتك" نبي الدّيانة العراقية، الّتي عرفت في القرن الثالث الميلادي في عهد الإمبراطور الفارسي شاهبور (سابور)، وإليه نسبت "المانويّة" الّتي عرفت أيضا باسم "المنّانية". وقد تضاربت الأقاويل حولها، وتباينت الأحكام عليها، وفي عموم الثّقافة الإسلامية اعتبر ماني زنديقا، ونسب إلى فارس مشمولا بأصحاب الدّيانات الثنويّة، مع أنّه من بابل، وكان يسمّى "البابليّ"، لكنّ الحضور الفارسي في بلاد الرّافدين بعد أفول الدّول القويّة فيها، جعلها تدرج ضمن فارس بالمعنى السياسي»[1].

و"ماني بن فاتك" بوصفه "نبيًّا" أو مدّعٍ للنبوّة وفق تعاليم الدين الإسلاميّ، هو صاحب رسالة للبشرية، تقدم دروساً وتصوّرات لبعض القيم الرفيعة، كما تقول "المانويّة" بأنّ: «العالم انبثق من أصلين أزليين هما النّور والظّلام، واقتبست عناصرها من موارد كثيرة، منها الصابئية والمسيحيّة والبوذيّة الزراديشتيّة، وتخلّلتها فكرة الافتداء، وكانت تدعو إلى التقشّف، وكبح الرّغبات الحسيّة وتحريم الزّواج، ولاقت قبولا واسعا في الإمبراطورية الفارسية الّتي كانت تمتدّ من شمال الهند إلى الأناضول، ومن أرمينيا إلى العراق، لكنّها تراجعت حينما توحّدت المذاهب المسيحية بهويّة واحدة، وتلاشت أهمية المانويّة بعد ظهور الإسلام ومُسخت معتقدا ضالا، وجرى النّظر إليها على أنّها مجموع من البدع والضّلالات...»[2].

لكن حكاية "ماني بن فاتك" انتقلت من الدين إلى رحاب الفنّ والجمال، فشكّلت حياته وتجاربه الروحيّة الموضوع الرئيس في رواية "حدائق النور"، وبعد تحليل ثقافيّ مستفيض توصّل عبد الله إبراهيم إلى خلاصة مكثّفة يقول فيها: «رسم السّرد تنازعاً بين نوازع دينية وأخرى دنيوية، فمثّل ماني وأتباعه النوازع الأولى، ومثّل أباطرة الفرس وبطانتهم الثانية، ووضعت الأخلاقيات السّامية في مواجهة الأخلاقيات المنحطّة، وبثّ التّعارض بينهما طوال صفحات الكتاب، فانشطرت المادة السرديّة إلى جزء معبّر عن تعاليم النّبي، وجزء معبّر عن رغبات خصومه، ولم يحسم أمر الظّفر لأي منهما، فحياة

[1]- التخيل التاريخي، م.س، ص43.

[2]- نفسه، نفسها.

الأنبياء محكومة بالتّضحية، فلا يعدّ ذلك خسرانا إنّما مكافأة لوعد إلهي، على أنّ حياة ماني تلاشت بين يدي خصومه على أرض الإمبراطورية، لكنّه انتصر عليهم حينما جعل من سمائها مضمارا لقيم كبرى بذل حياته من أجلها، فكلّما شحنت النّفوس بغلواء الشّر ظهر هو ليطفئ خطرها، ما جعل تعاليمه تلازم تاريخ الإمبراطورية الفارسية إلى أن نسخها معتقد آخر له إمبراطوريته»[1].

ويمكن أن نخلص بعد عرض مختلف هذه الآراء، إلى التأكيد على الضبابية الّتي تحفّ مصطلح "التخيل التاريخي" الّذي اقترحه عبد الله إبراهيم؛ لأنّه –وبهذه الصياغة– يغرق في التعميم، لكننا نثمّن الأبعاد الفنيّة والثقافيّة والحضارية الّتي يشيعها حضور التاريخ في النص الروائي، فالروائي عليه أن يملك وعيا مزدوجا بالماضي والحاضر معا؛ لأنّه يمكّنه من الإحاطة بالحقائق التاريخيّة واختبارها من جهة، ومن ثمّ استثمارها في بناء الحاضر من جهة أخرى، رغم أنّ استدعاء التاريخ يعتمد على الانتقاء الّذي يستهدف وقائع بعينها، ويخضع لإرادة الكاتب وأيديولوجيته.

[1]– التخيل التاريخي، م.س، ص ص52– 53.

الفصل الثالث :

أدب الاعتراف في خطاب عبد الله إبراهيم النقديّ

1- السيرة الذاتية..حدود المصطلح والمفهوم.

2- من السيرة الذاتية إلى أدب الاعتـــراف.

3- تيمة المنفى والأوطان المتخيّلة.

عرفت السيرة الذاتية انتعاشاً في الثقافة الغربية، فشكّلت مدونة ضخمة لها تقاليدها ورموزها، أما في ثقافتنا العربية، فلا يزال هذا النوع الأدبيّ يواجه معضلات جمّة، إذ بقي يعاني من التهميش، والريبة، وعدم التقبّل، والتهيّب من مناقشته نظراً لاعتبارات اجتماعيّة وعرفيّة، تتعلّق بما يتوفّر عليه من جرأة عابرة للحدود المسموح بها، ومنتهكة للطابوهات والمناطق المظلمة، محاولة الإطاحة بكل الأوهام الّتي احتفظ بها الرأي العام طويلاً. ولعلّ ما يمنح كتاب (السّرد والاعتراف الهويّة) لـ"عبد الله إبراهيم فرادته أنّ مؤلفه دأب على تحليل بعض كتب السيرة الذاتية العربية، وكشف عن أنساقها المضمرة، مستخدماً في قراءته طقماً من المفاهيم المستلّة من حقول معرفيّة مختلفة.

ومن المفيد في مفتتح هذا الفصل أن نشير إلى بعض المفاهيم النظرية الّتي تتعلق بالسيرة الذاتية، قبل الشروع في مناقشة بعض القضايا الّتي يطرحها الناقد في هذا الكتاب.

1- السيرة الذاتية.. حدود المصطلح والمفهوم:

السيرة كما يتصوّرها سلطان القحطاني «سجل تاريخي لشخص ما منذ الطفولة وحتى كتابتها، ومجالها مخزون الذاكرة المباشر، بعد سن الإدراك، أمّا ما قبله فنقل من أقرب النّاس إليه، كالوالدين والأسرة، وتتعلّق بأدقّ التفاصيل في حياته، وبصرف النّظر عن الصدق فيما يكتب من عدمه، فإنّها سجل تاريخي يعطي فكرة كاملة عنه؛ ولا يمكن -بأي حال من الأحوال- أن يسقط منها مرحلة على حساب أخرى؛ وفي حياة كل شخص سيرة ذاتية، لكن ليس كل سيرة صالحة لأن تكون سيرة مكتوبة، وربّما تكون سيرة عادية ليس فيها ما يثير المتلقي ويثريه، فالسيرة الحقيقيّة تعتمد على ما في حياة الإنسان من أحداث ومواقف تلفت النّظر، ويستفيد منها المتلقي في حياته العامة والخاصة»[1].

يشيع هذا التعريف جملة من الأفكار نوجزها فيما يأتي:

- ترتبط السيرة بالتاريخ الشخصي الّذي يعتمد على تراكم الأحداث والتفاصيل.

[1]- سلطان سعد القحطاني: التماسّ بين السيرة والرواية، مجلة علامات، النادي الأدبيّ الثقافي، جدّة-المملكة العربيّة السعودية، ج 65، مج17، مايو2008م، ص ص 220- 221.

– يسمح فعل التذكّر بإعادة سرد ما انصرم من حياة صاحب السّيرة.

– تشكّل السيرة في عمومها ترجماناً لحيَوَات انقضت، رغم ما يحفّ هذا السّرد الاسترجاعي من تحفّظات تتعلّق أساساً بحدود الحقيقة، وإمكانات الخيال.

–تدوّن السّيرة بالنظر إلى عنصر الإثارة والتشويق، ذلك أنّه من المتوقّع أن يغطي هذا المسح التاريخي أحداثاً عظيمة، ومواقف وإنجازات غيّرت مجرى التاريخ، تصلح أن تكون عبراً تنسج على منوالها الأجيال اللاحقة.

ومن جهة أخرى، يورد عبد العزيز شرف تعريفاً للسيرة، إذ يصفها بأنّها «قصة تاريخية لا تشذّ أبدًا عمّا يُقَيَّد التّاريخ من حقائق تعتمد على الوثائق والمدوّنات والأسانيد القاطعة البعيدة عن الكذب والافتراء، إلّا أنّها قصّة تتعلَّق بحياة إنسان فَرْد ترك من الأثر في الحياة ما جذب إليه التاريخ، وأوقفه على بابه. وهي أحفل من التّاريخ العام بالعواطف الزّاخرة الجيَّاشة والأحاسيس النّابضة؛ لأنّها تعرض من سيرة الفرد لجوانب حياته المختلفة حتى تتجلّى مقوّمات شخصيته، وتبرز معالم حياته، لتفصح عن سرّ نبوغه وتفرّده؛ إذ لا تحفل السِّيَر إلا بكلّ نابغة فريد»[1]، من الجليّ أنّ هذا التعريف يعوّل كثيراً على التماسّ الضروريّ بين السّيرة والتاريخ؛ ذلك أنّها تنهل منه مادتها، وتستقي منه مصداقيتها، لكن رغم ذلك لا ينبغي أن نسلّم ببراءة السرود ونقاءها من الزّيف، لأنّ الحقيقة في كتب التاريخ نسبيّة، تتحكّم فيها اعتبارات إيديولوجية، تحوّرها بما يخدم غاياتها ومقاصدها.

وفي السياق نفسه، يذهب عادل الدرغامي زايد إلى إضفاء أبعاد أكثر عمقاً، تتعلّق بالرّبط المقصود بين الماضي والحاضر في متن السيرة، فهي كما يتصوّرها «شهادة فريدة للإنسان خلال الزّمن، وهي تربط الحيَوَات القديمة لأصحابها، بحيواتهم الآنيّة، إنّها ليست الحياة نفسها، ولكنّها تقديم ماكر للحياة»[2]؛ فكلّما تقدّم بنا الزّمن تشتاق الذاكرة للرجوع بخطًى متأنّية إلى الوراء، لتشتمّ عبق الماضي،

[1]– عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية في الأدب العربي، المؤسسة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، د.ط، د.ت، ص ص 4– 5.

[2]– عادل الدرغامي زايد: إشكاليّة النّوع والتجنيس –السيرة الذاتيّة نموذجا، مجلة علامات، النادي الأدبيّ الثقافي، جدّة–المملكة العربيّة السعودية، ج65، مج17، مايو 2008م، ص167.

وتستحضر لحظات استثنائيّة. وإذا تعلّق الأمر بالسّيرة فإنّ الأبعاد الزمانيّة فسيحة جدًّا بين الماضي والحاضر، وعندما تجتمع على مستوى المتن السيري تكتسب أبعاداً جديدة، تفتح باب الاستشراف، والانفتاح على المستقبل. رغم أنّ الحياة الّتي تصوّرها السيرة تخضع لعنصر الانتقاء والفرز، فليس كلّ ما مرّ يستحق التسجيل؛ ذلك أنّ هذا العرض "الماكر" -كما تمّ وصفه آنفا- يحتال على الوقائع، ولا يصطفي إلا ما هو مثير، وجدير بالصوغ الأدبيّ؛ لذلك كانت السّيرة «أقرب إلى التأثير الدرامي من كلّ ألوان التاريخ الأخرى، وكانت أكثر إثارة للقارئ من كل كتابة تاريخيّة غيرها، حيث تَجيشُ بكافة الانفعالات والعواطف الّتي تثور في أعماق البشر، والتي تتجرّد منها الواقعة التاريخيّة كحَدَث، وإنْ كانت من عمل الإنسان ذاته»[1].

وإذا تجاوزنا الخوض في إشكالية الموضوعيّة في الكتابة التاريخيّة، فإنّ حضور البعد الذاتي في السّيرة يجعلها أقرب إلى الصياغة الأدبيّة، رغم أنّها تنطلق من شهادات ووثائق مستوحاة من التّاريخ الشخصيّ للفرد. وعندما يقع نصّ السّيرة بين يدي القارئ المتخصّص، سيبحث وراء سطوره -حتماً- عن اللامقول، فكلّما كان النصّ متمنّعاً، ومختالاً، ومستفزًّا للقارئ، اتّسعت ممكنات الدّلالة؛ ذلك أنّ إثارة القارئ تكمن في قوّة هندسة الأحداث والوقائع وتحبيكها، درءاً للملل، وابتغاءً للمتعة.

هذا، ويقترح إلياس فركوح تعريفاً للسّيرة تكون بموجبه نصًّا متأرجحاً بين الحقيقة التاريخية والخيال الأدبيّ، إذ يقول: «السيرةُ تسجيلٌ وتوثيقٌ يكتنفُ مصداقيتَها الشَكُّ وتحيطُ بأحداثها الريبةُ. وهي في سيرورتها نأتْ عن أصلها، فباتت نصوصاً هجينةً يصْعُبُ علينا ضبطها داخل حدود تُلْزِمها باسمها وما يدلُّ عليه، فإنْ قبلنا بأدبيّتها، نجدُ عدداً وفيراً من نصوصها لا يتحلّى بذلك»[2]، بناءً على هذا التخريج، تتّسع الإشكاليات الّتي يطرحها النصّ السيريّ، والّتي تتعلّق أساساً بحدود الحقيقة؟، ودرجة

[1]- عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية في الأدب العربي، ص 4.

[2]- إلياس فركوح: السيرة الذاتية -تماثل السرد وتباين القراءة، (ضمن كتاب: السرد العربي أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي الأول8/11/10/2008 وملتقى السرد العربي الثاني 3/5/07/2010، تحر: محمد عبيد الله، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، 2011م)، ص243.

الأدبيّة الّتي تتوفّر عليها السيرة؟، وضمن أي إطار يمكن أن نصنّفها إذا رجّحنا بأنّها تفتقد إلى الأدبيّة؟، هذا وتغدو الأسئلة الّتي أفضينا بها آنفا، أكثر حدّة وأبعث على القلق العلمي، حينما ننتقل من السيرة إلى السيرة الذاتية، ومن ثمّ إلى رواية السيرة الذاتية، ممّا يجعل مسألة الحسم في هذه القضايا النقديّة غاية في الصعوبة. ولكنّ مرام البحث في هذا المبحث التمهيدي الإحاطة ببعض القضايا النظرية الّتي تتعلّق بالسيرة الذاتية أوّلا، ثمّ الإشكاليات الأجناسيّة والنقديّة الّتي تطرحها الرواية السيرذاتية ثانياً، وأخيراً وعي الذات السّاردة بنفسها وبالعالم من حولها وهي تصوغ سيرتها.

يقترح فيلب لوجون في كتابه: (السيرة الذاتية..الميثاق والتاريخ الأدبيّ) تعريفاً للسيرة الذاتية، فهي في تصوّره: «حكي استعاديّ نثريّ يقوم به شخص واقعيّ عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركّز على حياته الفرديّة وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصّة»[1]، وغير بعيد عن هذا التصوّر، يصفها أحمد علي آل مريع بأنّها «فعل لغوي، نثري، سرديّ، استعادي، يقوم به كاتب واقعي، ويركز فيه على شخصيته وحياته الخاصة، بشكل مباشر أو غير مباشر، متوخياً الحق والصدق، شاملاً جوانب شخصيته المختلفة، متتبعًا خطاً زمنياً ممتداً بين مرحلتين يقع بينهما أغلب حياته، وفي الغالب يكون طرفاه مرحلة الطفولة في البداية ووقتا يسبق أو يزامن مرحلة الكتابة في النهاية»[2].

ومن ثمّة تعتبر السيرة الذاتيّة «كل كتابة ذاتيّة للحياة كما عيشت من لدن صاحبها. فليس المهم في مادة السيرة الذاتية العالم في حد ذاته، وإنّما أسلوب الذّات في العيش داخل العالم. ولا تكتب السيرة الذاتيّة إلّا من أجل ذلك. وإذا ما حدث أن روعي فيها غير هذا تفقد ميزتها»[3]، وينبغي التأكيد على أنّ السّير الذاتيّة، بخلاف الأشكال الأخرى من الكتابة الذاتيّة (المذكرات، واليوميات، والرسائل،...إلخ) «تكتب دائما في الحاضر، ناظرة إلى الخلف -وإلى الأمام- وجمهور معيّن ومميّز بشكل ما في الذّهن. ويعرف دائماً راوي السّيرة الذّاتيّة نتيجة قصّته. ونرى هذا عمليا في الحقيقة

[1]-فيليب لوجون: السيرة الذاتية -الميثاق والتاريخ الأدبيّ، تر. عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط1، 1994م، ص 22.

[2]-أحمد علي آل مريع: السيرة الذاتية -مقاربة الحد والمفهوم، كتاب المجلة العربية، الرياض-المملكة العربية السعودية، د.ط، 1432هـ، ص 86.

[3]-عبد الرحيم جيران: في النظرية السرديّة رواية الحي اللاتيني-مقاربة جديدة، أفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2006م، ص 20 .

البسيطة، بالغة الأهميّة، بأنّ سرديّات السّيرة الذّاتيّة تضفي معاني على أحداث لم تمتلكها وما كان من الممكن أن تمتلكها وقت حدوثها»[1]؛ ففي لحظات التذكّر «يُستدعَى واقع أحداث الماضي بثراء وعمق، وكان المستحيل معرفتها وتقييمها حين مرّت بنا "أصلا"»[2].

وتختلف السّيرة الذّاتيّة عن التّاريخ في «اعتماد كاتبها على التذكّر في استرجاع الأحداث لإعادة صياغتها، ومن طبيعة الذّاكرة أنّها تسقط بعض الأحداث، أو تصوّر للإنسان أموراً لم تحدث، وكذلك لا بدّ لكاتب السّيرة الذاتيّة من اللجوء إلى الخيال حتّى يستطيع أن يصوغ الأحداث الّتي تذكّرها في بناء فنيّ، أمّا التاريخ فإنّ دخول عنصر الخيال إليه، يُعَدُّ تشويهاً للحقائق وتزويراً لها، وليس للذّاكرة أيّ دور في صياغته، فهو لا يعتمد إلّا على الوثائق والمدوّنات. وبذلك تكون عمليّة كتابة التّاريخ مجرّد توثيق للحقائق، أمّا كتابة السّيرة الذّاتيّة، فإنّها عمليّة إبداعيّة يمزج فيها المبدع بين الحقيقة والخيال»[3]، وهذا يعضد ما أورده عبد الرحيم جيران في قوله: «لا نستطيع أن نعدّ كلّ عمل يجمع بين التحرّي التاريخيّ، والإمتاع القصصي سيرة ذاتيّة، فالتّاريخ نفسه في بعض الحالات، حين يصوغه مؤرّخ أديب نجد فيه عنصر الإمتاع القصصي، كما أنَّ مادة السّيرة الذّاتيّة لا تختلف عن مادّة المذكّرات أو اليوميّات، بل على العكس، فمن المستحبّ أن يكون لصاحب السّيرة الذّاتيّة مذكّرات أو يوميّات تعينه عند كتابة سيرته على تذكّر الأحداث الّتي مرّت به قديماً»[4].

من على شرفة هذا التصوّر، تتراءى لنا هشاشة الحدود الفاصلة بين الكتابة التاريخيّة والكتابة الأدبيّة الّتي تتّخذ من السيرة الذاتية دعامة أساسية في تأثيث النص، فالتاريخ قد يتّسم بالأدبيّة بالنّظر إلى التلوينات الجمالية الّتي تنظم الحقائق، والسيرة الذاتية تتغذّى من التاريخ لكنّها تطعّمه بالتخييل الّذي لا يخدش الحقيقة ولا يزيّفها، فكلّما تعاظمت الإشكاليات الّتي يثيرها هذا الدّمج المقصود بين

[1]-جينز بروكمبار، دونال كربو: السرد والهويّة -دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، تر. عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، القاهرة- مصر، ط1، 2015م، ص 141.

[2]-نفسه، ص ص 137- 138.

[3]-تماني عبد الفتاح شاكر: السيرة الذاتية في الأدب العربي، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2002م، ص 18.

[4]-نفسه، ص 14.

الواقع والخيال، يكون سؤال الأدبيّة وجيهاً وحاسماً. فإذا سلّمنا بأدبية السّيرة الذاتيّة، يكون الرّهان في المرحلة الثانية التبصّر في العلاقة الّتي تربطها بالفنون النثرية/السرديّة الأخرى، وهذا يثير إشكاليّات جديدة، يجملها عبد الرحيم جيران في قوله: «لا تكتسي السيرة الذاتيّة صبغتها الأدبيّة من كونها تنتمي إلى جنس الإبداع الحقّ، وإنّما من محاذاتها حقل الأدب، أو التّقاطع معه. وحين يراد معالجة العلاقة بينها وبين الأنواع الأدبيّة الّتي تشاركها فعل السّرد تطرح قضايا شائكة يجب التفكير فيها بجدّية قبل الحسم فيها بنوع من اليقين غير الحذر. ومن ضمن هذه القضايا محاكاة الرواية، أو المزج بين الواقعي والخيالي، أو تغليب عنصر التشويق على حساب بناء مجرى الحياة في تطلّبات تكوّنها الخاص»[1].

من الواضح أن هذه القضايا المكثّفة، تنظر إلى السيرة الذاتية وفق أبعاد ثلاث: الأدبيّة، الواقع، والتلقي، بيد أنّ البعد الأوّل يجعلها لصيقة بجنس الرواية، لاسيما إذا قرّر الروائي كتابة سيرته الذاتية في قالب روائي، اصطلح على تسميته بـ "رواية السيرة الذاتية"، أو "الرواية السير ذاتية"؛ إذ «تعتمد الحادثة الروائيّة في سياقها الحكائي اعتماداً شبه كلّي على واقعة سير ذاتية واقعيّة، تكتسب صفتها الروائية–المتخيّلة بدخولها في فضاء المتخيّل السرديّ على النحو الّذي يدفع صاحبها إلى وضع كلمة "رواية" على غلاف الكتاب في إشارة أجناسيّة ملزمة للقارئ وموجّهة لسياسته القرائيّة النوعيّة. وغالبا ما تخضع الرواية السير ذاتيّة لبناء سرديّ يماثل البناء السير ذاتي، خاصة في التسلسل الحدثي السير ذاتي وعلاقته بالأزمنة والأمكنة، والشخصيات الدّاعمة لموقف الذات عبر جسر المتخيّل، لذا فإنّ رواية السيرة الذاتيّة تنوّع ما أمكنها ذلك في توظيف الطاقات التقنية بآلياتها المتعدّدة للرواية والسيرة الذاتيّة معاً»[2].

من منطلق هذه الرؤية، نكون أمام كينونة لغويّة هجينة، لكنّها نوعية إذا أخذنا في الحسبان تعالي دعوات التجديد، والخروج على النماذج/الأصنام في الأدب عموماً، وفي السرد على وجه الخصوص؛

[1]– عبد الرحيم جيران: في النظرية السرديّة، ص25.

[2]–عدنان علي محمد الشريم: الخطاب السرديّ في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، د.ط، 2015م، ص ص 125– 126.

لأنّ «الدوافع إلى التجاوز ورفض القوالب الأدبيّة السّائدة وفتح أبواب الرواية العربيّة لتحتضن الجديد في المفاهيم والأشكال الأدبيّة، كامنة في صميم بنية الرواية السيرذاتيّة، ملتبسة بأخصّ مميّزات مشروعها الفنيّ، ذلك أنّ الرواية السيرذاتيّة بما تقوم عليه من حوار أجناسيّ بين الرواية والسيرة الذاتيّة ومن نوسان بين المتخيّل والمرجع، هي في جوهرها سعي إلى التلاعب بالسجلّات وكسر الثوابت والمرجعيّات الأدبيّة واختراق النواميس الأجناسيّة»[1]، فليس غريباً، تأسيساً على ما تقدّم، أن تكون رواية السيرة الذاتية متحوّلة البنية، متجدّدة الأركان، ولعلّ هذا ما دفع تهاني عبد الفتاح شاكر إلى إثارة هذه الانشغال في قولها: «ومن الجدير بالذّكر أنّنا حين نشترط وجود بناء فنيّ للسيّرة الذاتيّة، لا نتوقّع أن يكون لها بناء أو شكل فنيّ واحد لا يمكن تجاوزه، بل نحاول أن نلمس الخطوط العريضة الّتي تجمع بين مختلف أشكال السّيرة الذّاتية»[2].

وعلى هذا، ومهما يكن من أمرٍ «تظل مسألة التجنيس من مهام النقاد والدارسين في نهاية الأمر، ولاسيما عندما يتعرّضون إلى مثل هذه الخطابات السرديّة المركّبة. وحتى لا يقع الناقد فيما يشبه الحيرة الّتي واجهها النّقاد العرب عند تلقيهم للمحاولات الرائدة في القصّ العربي، يجد نفسه أمام اتجاهين: إمّا المرونة في تحديد شكل هذه النصوص، فيعدّها نصوصا تتوزّع بين جنسين هما: رواية السيرة الذاتيّة والسيرة الذاتيّة: وذلك انطلاقا من أنّ هذه النصوص، لم تحقق انقطاعًا عن كتابة الرواية، بل انبثقت في خضم تجربة الإبداع الروائيّ»[3]. ليس ذلك فحسب، بل إنّ «الاهتمام بهذا الجنس حديث العهد، ولم يرق إلى مستوى العناية بالأجناس المؤسّسة الأخرى، وهذا جعل حدود السيرة الذاتيّة ومعالجتها غير واضحة، فهي في طور التكوين، وتتّصل بهذه الجزئية الخاصة بتأخّر الاهتمام بهذا الجنس، جزئية أخرى ترتبط بجزئيّة التراتب بين الأجناس الأدبيّة، فالنّقاد والباحثون – غالبًا لأسباب عديدة– ينطلقون إلى الأجناس التاريخيّة المؤسّسة، ويهملون الأجناس الوليدة البنية»[4]،

[1]– محمد آيت ميهوب: الرواية السيرذاتية في الأدب العربي المعاصر، دار كنوز المعرفة، عمان–الأردن، ط1، 2016م، ص ص 493– 494.

[2]– تهاني عبد الفتاح شاكر: السيرة الذاتية في الأدب العربي، ص 16.

[3]– عدنان علي محمد الشريم: الخطاب السرديّ في الرواية العربية، ص 124.

[4]– عادل الدرغامي زايد: إشكاليّة النّوع والتجنيس، ص158 .

فرواية السيرة الذاتية –والحال هذه– لم تحظ بنصيب وافر من الجهود النقدية الفاحصة، فهي لم تشذ عن غيرها من الأجناس الأدبيّة المستحدثة الّتي غالباً ما يكون مصيرها الاستبعاد بدل الاحتفاء.

وفي إطار محاولة إيجاد تصوّر نظري يركن إليه التحليل النقدي، يعدّها عدنان علي محمد الشريم جنساً أدبيًّا مركّباً، والمركّب –من منظوره– يعني أنّ «رواية السيرة الذاتيّة تجمع بين نوع/جنس الرواية من جهة، وعنصر تقني هو العنصر السير ذاتي من جهة أخرى، وثمة فرق واضح بين جنس السيرة الذاتية والعنصر السير ذاتي، فالسيرة الذاتيّة استوت جنسا أدبيا بعد أن تكوَّن شكلها الأدبيّ، واستقرت تقاليدها الفنيّة المحدّدة، وأضحى لها عمرها الأدبيّ الّذي لا يتجاوز عمر الرواية، أما العنصر السير ذاتي، فهو، هنا، صيغة أدبيّة أو تقنية فنيّة لها ككل الصيغ الأدبيّة والتقنيات الفنية حدود مرنة وتقاليد غير محدّدة، وزمن ممتد ليشمل تاريخ الفن الأدبيّ كله، ومن هنا يأت تحديد العنصر/الصيغة السير ذاتيّة وفقا للنوع الأدبيّ الّذي يلحق به أو يتبعه، فينتج لدينا مصطلحات مثل: القصيدة السير ذاتية، والقصة السير ذاتية، والرواية السير الذاتيّة»[1].

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا السياق أنّ السيرة الذاتية لا تزال مشدودة إلى الرواية، وقد عني أهل النظر من الباحثين والدارسين بمحاولة تفسير هذا الأمر، مرجعينه إلى «ارتباط العمل الأول للمبدع في مجال الرواية بالاتكاء على السيرة الذاتية كمرجعية، إضافة إلى أنّه ينتج عن رهبة الكشف عن استخدام السيرة الذاتية بوصفها وثيقة لها بعد واقعي، في حين أنّ جنس الرواية له مرونة بوصفه عملا متخيلا»[2]، كما أنّ الرواية تتماسّ بالسيرة الذاتية من خلال عدة ترابطات أهمّها "الصياغة"، حيث «يلبسها الروائي رداء السرد الفني، عندما يوظّف موقفاً من مواقف السيرة في صلب روايته، أو يصوغ كاتب السيرة سيرته في أسلوب قصصي، وبالتالي تكون السيرة الذاتية الّتي عرّفناها من قبل جزءاً من السّرد القصصي وليست رواية»[3]، فلا جرم، والقول لسلطان سعد القحطاني، أن «يشكّل

[1]– عدنان علي محمد الشريم: الخطاب السرديّ في الرواية العربية، ص ص 122– 123.

[2]– عبد الله بن عبد الرحمن الحيدري: رواية السيرة الذاتية، مجلة علامات، النادي الأدبيّ الثقافي، جدّة–المملكة العربيّة السعودية، ج49، م13، سبتمبر 2003م، ص ص 586– 587.

[3]– سلطان سعد القحطاني: التماسّ بين السيرة والرواية، ص 224.

التماسّ بين الرواية والسيرة رافداً من روافد الرواية، باجتزاء جزء من السيرة يوظّف من صلب الرواية على هيئة لقطات ذهنية، بعيدة عن التصوير الفوتوغرافي، مثل اللّقطة التاريخيّة، فيما يتعلّق بالزمن، أو الجغرافية، فيما يتعلّق بالمكان، أو الرّمز الأسطوري العارض ضمن السّياق الرّوائي، أما أن توظّف السّيرة بكاملها لتكون رواية فهذا هو المستحيل، لأنّ السّيرة ليست موضوعا صغيرا يمكن أن ترفد به الرواية –كما ذكرت قبل قليل– لكنّها موضوع له حدوده ومقوماته، لا يمكن أن يكون رواية، كما أنّ الرواية لا يمكن أن تكون سيرة، مهما يكن الأمر»[1].

هذا، ويعقّب سلطان سعد القحطاني على الذين يقولون بغياب الحدود بين الأجناس الأدبيّة، قائلاً: «والذين يرون في دمج هذه الفنون في بعضها يقضون عليها من حيث لا يعلمون، ويفقدون كل فن ميزاته وقوته، بل يسمون الأشياء بغير أسمائها، وفي هذه الحالات تضيع الفنون في بعضها وتفقد ذوقها واستقلاليتها، وترابطها، بدلا من أن يقوي من أواصرها ويشد عضدها، في تكوين منظومة أدبية تمكن كل من أعطي موهبة في واحدة منها الإبداع، فيضيع بالتالي المبدع في هذا المحيط المتلاطم الأمواج، ولا إبداع بعد ذلك»[2].

وغير بعيد عن هذا السياق يؤكّد محمد آيت ميهوب أنّ الرواية السيرذاتية لم تظفر بدراسات أكاديمية جادّة، ولم يتم الاعتراف بها بوصفها «جنسا فرعيّا داخل الرواية، هو أهل لأن تعالج إشكالاته البنائيّة وتحدّد خصائصه السرديّة وتؤوّل دلالاته ومضامينه في إطار نظريّة إنشائيّة حظيت بها أنواع روائيّة أخرى لا تقل عنها الرواية السيرذاتيّة انتشارا ورسوخا كالرواية التاريخيّة والرواية التربويّة والرواية الشعريّة والرواية الأطروحة (Roman à thèse) ورواية المغامرات بل وحتى الرواية الهزلية»[3]، كما أنّ هناك تباينا لدى النّقاد في استخدام مصطلح "رواية السيرة الذاتيّة" أو مصطلح "السيرة الذاتيّة "، وهو «تباين مشروع، لأنّ التباين في المنظور النقدي بين ناقد وآخر في مقاربة أي خطاب

[1]– التماسّ بين السيرة والرواية، م.س، ص 218.

[2]– نفسه، ص ص219– 220.

[3]– محمد آيت ميهوب: الرواية السيرذاتية في الأدب العربي المعاصر، ص 42.

سرديّ مركب/مهجّن سواء أكان رواية أم سيرة ذاتيّة أم رواية سيرة ذاتية أم سيرة روائية، يبقى ممكنا ومتاحا ما دام مبَرّرا ومنطقيا ويسير وفق منهجية واضحة ومحدّدة»[1].

على هذا النحو، وقعت الرواية السيرذاتية في ورطة التهجين والتداخل الأجناسي، حيث تمّ التجديل بين الرواية والسيرة الذاتية في خطاب واحد، فهذه التوليفة الأجناسية زعزعت مقولة الجنس بوصفه مؤسسة معترف بها نقديًّا. لكنّ هذا ينبغي أن يكون دافعاً إلى محاولة التفكير في إيجاد مفهوم بديل ومرن للجنس الأدبيّ يعيد بناء التصوّرات الجديدة، ويلتفت إلى نقاط التفاعل والتأثيرات المتبادلة بين الأنواع الأدبيّة والواقع السوسيوثقافي؛ لذلك «انقلبت خلاسيّة الرواية السيرذاتيّة وغموضها الأجناسيّ من عامل إعاقة وباعث على التشكيك إلى مصدر قوّة وتميّز، منه تستمد الرواية السيرذاتيّة الجرأة على رفض السّائد المعلوم وارتياد الحادث المجهول. فكاتب الرواية السيرذاتيّة هو منذ مبتدأ عمله ناكر للالتزام بالحدود الموضوعة، مؤمن بأنّ للحقيقة في الأدب وجوها لا تحصى، ساعٍ إلى اللّهو بقارئه فيظهر حين ينتظر أن يختفي ويختفي حين ينتظر أن يظهر، محبّ للعبث بالنقّاد والمدافعين عن صفاء الأجناس الأدبيّة فيلمّ في نصّه الروائيّ المتخيّل السرديّ إلى السيرة الذاتيّة فالمقالة وأدب الرحلة والروبرتاج الصحفيّ»[2].

من الواضح أنّ التحوّل في طبيعة الفرد كان منطلقاً أساسيًّا في تناول السيرة الذاتيّة سواء في الأدب العربي، أو في الأدب الغربي؛ ذلك أنّه «ليس هناك معنى واحد للحياة، وإنّما هناك فقط المعنى الذاتي للحياة، فكاتب السيرة الذاتيّة يقدم وعيه الذّاتي بالحياة، بعيدا عن الآخرين، بمحاولة جمع الخيوط في تاريخ حياته»[3]، بيد أنّ السيرة الذاتيّة «ليست مجرّد استعادة للماضي كما جرى، لأنّ ذلك لن يقود إلّا إلى الحديث عن عالم انقضى إلى الأبد، بل محاولة للبحث عن الذّات من خلال تاريخها. وربما كان الجانب المهم في السيرة الذاتيّة هو الانسجام المنطقي والعقلانيّة، كما يقول

[1]- عدنان علي محمد الشريم: الخطاب السرديّ في الرواية العربية، ص 122.

[2]-محمد آيت ميهوب: الرواية السيرذاتية في الأدب العربي المعاصر، ص 494.

[3]-عادل الدرغامي زايد: إشكاليّة النّوع والتجنيس، ص165.

كوسدورف. ولذلك فالسرد فيها هو الوعي، وبما أنّ وعي السّارد هو الّذي يقود السرد، فإنّ الوعي هو الّذي يوجّه الحياة»[1]، فليس غريباً، والأمر على ما أقررنا، أنّ وجود السيرة الذاتية «جاء مرتبطا بوجود وعي ذاتي منفتح على وعي ثقافي ومتقاطع مع لحظة زمنية معنيّة، وهذا الوعي الذاتي يشير إلى قيمة الفرد بالنّسبة للمجتمع، ويشير إلى تنوّع في المعتقد وفي الرّصد لجزئيات الحياة»[2].

ومما لا يخفى علينا انطلاقاً من هذا التصوّر أنّ السيرة الذاتية «تقدم وجوداً أو وعياً ذاتياً متقاطعاً مع الزمان والمكان، وهذا يجعل وجودها مرتبطا ومحددا، التاريخ العام والتاريخ الفردي، ويقدم هذا الشكل الجدلي والحميمي من خلال السرد»[3]، فالسيرة الذاتية إذًا «تنبع من القاموس الإنساني، الّذي يحوي في معظم لغات البشر كلمات تعبّر عن الوحدة، والعُزْلة، والانطواء، والتّأمُّل، والاستبطان، والتفكير العقلي، والضمير، والوعي الفَرْدي ...إلخ، ومهما كان من أمر انشغال الإنسان بالعالم والآخرين، فإنّه لا بدّ من أن تجيء عليه لحظة يجد نفسه فيها في (حوار مع نفسه). وإذا كُنّا نقول إنّ الإنسان (شخص) وليس مجرّد (فرد)؛ فذلك لأنّه يملك حياة (باطنية) تحول بينه وبين الاستغراق في المجموع إلى أقصى حد»[4]، وعلى هذا الأساس فإنّ «كتابة السّيرة الذّاتيّة تتمّ حينما يكون في مقدور كاتبها قطع صلته -إلى حين- بالبيئة الخارجيّة، لكي يجمع شتات نفسه أو يتملّك زمامها، أو يلتمس لحَيَواته العديدة مركزاً يَلُمُّ شَعَثَها في النَّص الأدبيّ الّذي يتّخذ شارَة (السّيرة الذّاتيّة) بين فنون القول المختلفة»[5].

وعلى الجملة، فإنّ السيرة الذاتية «فنّ أكثر استيعابا ونضجا ووعيا بالذات من سائر الأنواع السابقة، وأنّها كلها بما فيها السيرة الذاتية أجزاء داخل فرع كبير من فروع الأدب يعنى بالشخصيات الإنسانيّة ويهتم بالبحث عن الـ(أنا) أو (الذات) ليفهمها، أو ليثري ساحتها، ويثري الإنسان بمختلف

[1]- عبد القادر الشاوي: الكتابة والوجود السيرة الذاتية في المغرب، أفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 1999م، ص 13.

[2]- عادل الدرغامي زايد: إشكالية النّوع والتجنيس، ص 165.

[3]- نفسه، ص 172.

[4]- عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية في الأدب العربي، ص 7.

[5]- نفسه، نفسها.

التجارب والعواطف، أو ينبّه الناس إلى قيمتها وما قدمته من تضحيات وما أنجزته من أعمال، أو ليراقب حركتها وتموّجاتها في الحياة، أو ليفعل ذلك كله معاً»[1]؛ ذلك أنّ «(الأنا) متحوّلة متغيّرة تبعا للمتغيّرات المختلفة الّتي تطرأ على الفرد، أو تحيط به: جسداً، أو نفساً، أو فكراً، أو ثقافةً، أو اجتماعاً، أو معيشة...إلخ، والسيرة الذاتيّة بوعي كاتبها وتوخيه/محاولته الصدق، تكشف عن تمفصلات مهمّة في هذا الجانب أو ذاك»[2].

ليس هذا فحسب، بل إنّ «المسافة الّتي يتّخذها الراوي من الشخصية، في السيرة الذاتية، تولّد ما يشبه الانعكاس الذاتي الّذي تحدثت عنه جدلية هيغل. وأوّل نتائج هذا الانعكاس وعي الراوي لحقيقته ولدوره ولحصرية انتمائه إلى الحاضر. وفيما يعي الراوي حقيقته يعي أيضاً حقيقة الشخصية المروي عنها كذات منفصلة عنه ومتّحدة فيه في آن واحد. فهما متّحدان في الهويّة ومنفصلان في الزّمن والوظيفة السرديّة. وهذا الوعي المزدوج يسمح للراوي بمقاربة الشخصية المروي عنها كموجود مستقل عنه، ويتيح له إبداء رأيه في أفعالها، وقد يشجّعه على شيء من النّقد. وقد يبلغ هذا النّقد حدود إزاحة السّتار الّذي يحجب الأسرار، وحدود التعرية التامة أو شبه التامة»[3]؛ لذلك «تتنوّع كتب السيرة الذاتيّة –رؤية ومنهجاً وأسلوباً ومقولةً ونصًّا– بحسب طبيعة الكاتب السيرذاتي من جهة وضعه الثقافي والفكري والاجتماعي والاقتصادي والحضاري وخبرته في صناعة السرد وصوغ نُظُم تعبيره وتشكيله، وبحسب الذّخيرة السيرذاتيّة الّتي ينوي سردها من جهة قيمتها الذاتيّة والموضوعيّة للكاتب ومجتمعه وتاريخه وحياته وقيمه وأفكاره، فضلا على صلة ذلك كله بطبيعة الوسط القرائي الّذي سيتلقّى هذه السيرة ويتفاعل معها، وينهل من تجربتها، ويستمتع بقراءتها، على النحو الّذي يكون لها شأن على مستويات عديدة تبرّر وجودها وتوسّع من حجم تأثيرها وتداولها وانتشارها»[4].

---

[1]- أحمد علي آل مريع: السيرة الذاتية، ص ص 79- 80.

[2]- نفسه، ص 92.

[3]- لطيف زيتوني: السيرة الذاتية بوصفها شكلا أدبيا، (ضمن كتاب: السرد العربي أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي الأول8- 2008/11/10 وملتقى السرد العربي الثاني 3- 5- 2010/07، تحر: محمد عبيد الله، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، الأردن، 2011م)، ص 224.

[4]- محمد صابر عبيد: الذات الساردة، ص 6 .

2- من السيرة الذاتية إلى أدب الاعتـــراف:

تمثّل الكتابة السيرذاتية استدعاء لتفاصيل وتجارب تتعلق بالذات الساردة بأمانة ودون تحوير، لكنّ هذا الاستدعاء يمتزج بمسحة جمالية تستجيب لمقتضيات الكتابة السرديّة، فهي «نوع سرديّ خاص وحيوي من أنواع السرد السيري، وقد يكون هو النّوع الأكثر أهميّة وتأثيرا وخطورة وقربا لمنطقة القراءة، يفيد من كل معطيات الكتابة السرديّة المتعارف عليها لكنّه لا يتمثّل رؤياتها التقانيّة ذات الكيفية التخييلية تماما، وذلك بسبب الطبيعة الذاتيّة الواقعيّة والوقائعيّة الّتي تشتغل عليها وتستمدّ رؤيتها منها، ولاسيما حين ترتكز في مرجعياتها الحكائية على حوادث وحكايات ولقطات صوريّة من حياة ومحيط وخبرة وتجربة الكاتب في الحياة الّتي تخصّه حصراً، عبر ميثاق قرائي يعترف فيه الكاتب بأنّ ما يرويه هو قصة الكاتب ذاتها كما وقعت في الحياة والواقع والطبيعة، وكما يشاء هو أن يرويها على النحو الّذي يختار زاوية الرؤية، ومسار الحدث، وقيمة الحكاية المروية المنتخبة، وأسلوبيّة التعبير السرديّ السيرذاتي ولغة خطابه، وطريقة بنائه الفنيّ ضمن سياق جمالي معين»[1].

وعلى العموم «لا تكتب السيرة الذاتية إلا في مرحلة تصير فيها الحياة مكتسبة صبغة تجربة لها من درجات الاكتمال ما يسمح بتحويلها إلى ملك مشاع ينقلها من مجال السرّ إلى العلن، أو من التملّك الحميميّ إلى التملّك العام. وربّما كان لزمن الحاجة إلى كتابة الحياة الخاصّة أثر بالغ في تشكيل الكتابة على نحو حاسم. ويجب أن نفهم من هذا أنّ تأثير التوجّهات العامة الّتي تؤسّس شكل البوح والإفصاح عن الحميميّة المهيمنة في زمن الكتابة يمدّ السيرة الذاتيّة بالحدود الّتي يجب أن تتموضع داخلها. وهذا التأثير لا يرسم لحظة بداية نشوء النّص السير-ذاتي فقط، وإنّما لحظة نهايته، ولربّما كان لهذه اللّحظة الثانية أكبر الأثر في تكوين الملامح الحاسمة للكتابة، أو قل إنّ النهاية هي الّتي تمكّن السيرة الذاتيّة من تلمّس عناصر ابتدائها»[2].

[1]- الذات الساردة، م.س، ص ص 5- 6.

[2]- عبد الرحيم جيران: في النظرية السرديّة، ص ص 21- 22.

ولعلّ اللافت في كلّ ما تطرحه السيرة الذاتية من قضايا متشعبة، أنّ بعض كتّابها يلجأون إلى «تناول ما كتبوه بالحذف والزيادة والتعديل وسعي بعضهم الآخر إلى جعل سيرهم الذاتية في أزواج وثنائيات وكأن كلا الفريقين يقرّان على هذا النحو بأنّ حياة الفرد موضوع لا يمكن أن يستغرقه القول وأن يحيط به الوصف، على أنّ أكثر ما يسترعي النّظر في هذه المدوّنة أنّ جلّ مؤلفيها لم يكتفوا بتدوين حيواتهم تدويناً باهتاً وإنّما سلكوا في ذلك مسلكا تحليليا فخاضوا في قضايا تتعلّق بالتذكّر والنسيان والصّدق والكذب في السيرة الذاتية فلامسوا بذلك تخوم التنظير»[1]، فلا جرم أنّ «عجز السيرة عن تقديم حياة كاملة يتعارض مع التزامها بالحقيقة. واختبارها الحوادث المهمّة وحدها يزيّف حقيقتها أيضًا لأنّه يجعل الحياة الّتي تصوّرها مصَفّاة وبالغة الفعالية. ويجعل صاحبها شخصيّة جادّة ومهمّة، خلافا للواقع. هذا هو مأزق السّيرة، ولكنّه أيضا مأزق كتب التّاريخ كلّها ومأزق كلّ أشكال السّرد الحقيقيّ»[2].

فالسيرة، والحال هذه «مادة وذخيرة تخضع من الراوي لعملية غربلة وانتخاب وتمييز بين ما يصلح للاستخدام السيرذاتي وما لا يصلح، اعتماداً على طبيعة المنهج الكتابي الّذي اعتمده الراوي في صوغ النموذج وتشييد عمارته على وفق رؤيات معينة وخصائص محدودة..»[3]، فواقع الأمر أنّ السيرة الذاتيّة «فنّ وتاريخ، أي يتجاور فيها الفنّ والخيال والواقع، لكنّ الخيال فيها لا يشوّه الحقيقة، بل هو بمنزلة النكهة أو الرائحة الّتي تحسن وتطيب ولا تفسد، أو بمنزلة الخيوط الّتي تسدّ الفجوات بين نسيج الحقيقة الممتد الّذي ينظم العمل من أوله إلى آخره»[4]، وفي شتّى الأحوال «سواءٌ أكانَ كاتب السّيرة الذاتيّة صادقاً أم كاذباً، فنحن لا نعدّ السّيرة الذاتيّة وثيقة تاريخيّة، ولكنّنا نتوخّى فيها الصّدق لأنّنا نعدّها وسيلة لإقامة جسور من التّعاطف، والصداقة بين القارئ والكاتب، ولكي يستطيع

[1]- الهادي غابري: خصائص البناء الفنيّ في السيرة الذاتيّة، مجلة علامات، النادي الأدبيّ الثقافي، جدّة-المملكة العربيّة السعودية، ج51، م13، مارس 2004م، ص 629.

[2]- لطيف زيتوني: السيرة الذاتية بوصفها شكلا أدبيا، ص 223.

[3]- محمد صابر عبيد: الذات الساردة، ص 23.

[4]- أحمد علي آل مريع: السيرة الذاتية، ص 96.

الكاتب أن يكسب ثقة القارئ لا بدّ أن يلتزمَ الصّدق والصّراحة»[1]؛ لأنّ الميثاق السيرذاتي «يوجب جزم كاتب السيرة الذاتيّة بصدقه وبعزمه على قول الحقيقة، وإن كان هذا الأمر من المتعذر تحقيقه، وفي المقابل فإنّ رواية السيرة الذاتيّة تتضمّن خللاً في هذا الميثاق»[2]، يعزّز ذلك «انصراف الكتاب عن إنجاز سيرة ذاتية صرفة إلى كتابة السيرة في إطار روائي لا يكشف عن التماثل بين السارد ونصّه...إنّ ذلك -في الواقع- ليس سلوكا عفويا يفرضه انفتاح النصوص على بعضها في سياق تداخل الأجناس الأدبيّة، ولكنّه سلوك مقصود يلجأ إليه المبدع تحت إلحاح ضرورات فنية واجتماعية معينة»[3].

والحقيقة أنّ «معاينة النّسق الازدواجي بوصفه عنصرا مهيمنا في السيرة الذاتيـّة، والمشـدود إلى تـوجّه إبـداعي، وتوجّه واقعي حياتي معيش، لا يؤثّر على قيمة السّيرة الذاتيّة، شريطة وجود تغيّر جوهري في فهمنا للصّدق، على أنّه صدق فني، همّه الأساسي، الإمساك بالهويّة الذاتيّة»[4]، ومن الأسباب الّتي توقف عندها الباحثون، لتبرير صعوبة تحقيق الصدق الواقعي «ما يرتبط بالذاكرة الإنسانيّة، فهناك فاصل زمني بين زمن المرور بالتجربة، وزمن الكتابة»[5]، ومنها «ما يرتبط بطبيعة الماضي، فالإنسان لا يستطيع أن يقدم الماضي في شكل آني على هيئته السابقة، لأنّ لحظة الكتابة تفرز وعيا مغايرا عن الوعي القديم لحظة المرور بالحدث، وبالنسبة لكاتب السيـرة الذاتيّة، فإنّه ليس من السهولـة تصويـر الماضي كمـا كـان، وإنّمـا يمكـن تقـديم وجـهة نظر الحـاضر، ويمكن -أيضا- تقديم المحاولة لفهمه أو الإحساس به، أو الوصول إلى المعاني، الّتي لم تكن متوفرة لحظة المرور

[1]- تهاني عبد الفتاح شاكر: السيرة الذاتية في الأدب العربي، ص 12.

[2]- عدنان علي محمد الشريم: الخطاب السرديّ في الرواية العربية، ص 126.

[3]- عبد الله بن عبد الرحمن الحيدري: رواية السيرة الذاتية، ص 586.

[4]- عادل الدرغامي زايد: إشكاليّة النّوع والتجنيس، ص 175.

[5]- نفسه، نفسها.

بالتجربة»[1]، فالصدق/الحقيقة، من هذا المنظور «وهم، وطلب للمستحيل، لأنّ الصدق الّذي يحاوله كاتب السيرة الذاتية ليس بالسهولة أو اليسر»[2].

من الجدير بالذكر في هذا السياق أنّ الصدق أو الحقيقية «مصطلحان استخدما في الدراسات الحديثة، بعد تبلور الحدود بين السيرة الذاتية والسيرة، لأنّ تأسيس السيرة الذاتية بفعل المنتج الكتابي، جعل الذات تتصدّر المشهد، ويتوارى التاريخ. وهما مصطلحان استخدما في مقابل الخيال، لمناقشة ذلك العنصر الفعّال المرتبط بازدواج الحقيقة والخيال في نسق كتابي واحد، وتجلي ذلك في الكتابات الحديثة نسبيا، بعد تأسيس المشهد الإبداعي، لجنس تم تحديد أركانه، بعيدا عن الجزئية السابقة، الّتي تجعله مرتبطا بالتاريخ»[3]، لكنّ ما يخلق المعضلة الأساسية في السّيرة الذاتيّة، يتمثّل في أنّ «كاتب السّيرة الذاتيّة يسرد عن نفسه، أو يعكس حياته في إطار لغويّ، وهذه الانعكاسات هي الّتي تسبب المشاكل، وتجعل الذات أو الهويّة الذاتية مشدودة، بل منفتحة إلى التاريخ وإلى الحقيقة وإلى الصدق»[4]، هذا، «وتعتبر مسألة الأخلاق من القضايا الّتي تذكر كلما طرح البعد القيمي بخصوص كتابة السيرة الذاتيّة. وينحصر النقاش العام حول هذا الجانب في الحقيقة وما يتعلّق بها من صدق وكذب. وينصبّ الخلاف، في هذا المجال، على الأنا بوصفها مادة السرد، وعلى من يتكلّم بوصفه ناقل هذه المادة»[5].

بيد أنّ النقاش حول الحقيقة أو درجة الصّدق وربطه بالميثاق الموجود بين الكاتب والقارئ غير مقنع من وجهة نظر عبد الرحيم جيران؛ لأنّ «هذا الميثاق نفسه ليس نتاج الكاتب أو القارئ، بقدر ما هو نتاج المجتمع النصي في عصر ما، وصياغة هذا المجتمع لمعايير الصدق والحقيقة، وموضعة فعاليتهما داخل مستويات النصّ. كما أنّ تعويم الصّدق وتحويله إلى خاصيّة ملازمة للكتابة غير وارد

[1]- إشكاليّة النّوع والتجنيس، م.س، ص 175.

[2]- نفسه، نفسها.

[3]- نفسه، نفسها.

[4]- نفسه، ص 172.

[5]- عبد الرحيم جيران: في النظرية السرديّة، ص ص22- 23.

على الإطلاق، لأنّ الصدق لا يعتبر معطى نهائيًّا للنصّ السير-الذاتي، بقدر ما يعد هدفا مبنيا يتأسّس في ضوء الجدال التاريخيّ حوله. ولعل وجود تحويل الصّدق إلى صيرورة مرتبطة بالقراءة هو ما يوفّر للنصّ السيري- الذاتي فرص الاستمرار»[1]؛ لذلك يعتقد عبد الرحيم جيران أنّ «المسألة ترتبط في مظهرها العام بالتوسّط الرمزي الّذي ينمّط فعل الكتابة في زمن ما. فالتّجديف بين الحرّية الفردانيّة المتمثّلة في فعل الكتابة والضرورة الآيلة إليها من التوجّهات والمبادئ المنظّمة للكتابة هو ما يتحكّم في الصياغة النهائيّة للسيرة الذاتيّة، ولكلّ أنواع الكتابة على اختلافها»[2]، كما أنّ البعد القيمي للسيرة الذاتيّة يكتسي أهميّته من «خاصيّة الإظهار الّتي تسم فعل كتابتها على نحو عام. ويستمد هذا الإظهار محتواه من الإعلاء الّذي يخص به العصر والمجتمع قيما معيّنة نتيجة عوامل تاريخيّة يحوّلها المجتمع النصي إلى أفعال كتابية فردانيّة من قبيل الاعتراف والحنين والمباهاة. فالسيرة الذاتيّة توظّف هذه الأفعال في أفق التعبير القيمي عن الذّات، والذي يغذّي الكتابة ويمدّها بالتميّز اللازم»[3].

هذا، ويفترض عبد الله إبراهيم أنّ السيرة الذاتية ترسّخ انتماء الكاتب إلى حاضنة ثقافية بعينها، نظراً للوظيفة التمثيلية الّتي يعزّزها سرده، إذ يقول: «يقترن أدب الاعتراف بالهويّة، سواء أكانت هويّة فردية أم جماعية، فلا يمكن انتزاع الكاتب من الحاضنة الاجتماعيّة والثقافيّة الّتي يشتبك بها؛ ذلك أنّ أدبه يقوم بمهمّة تمثيلها، وبيان موقعه فيها، فلا يطرح موضوع الهويّة في السرد، والاعتراف بها، إلّا على خلفيّة من الأسئلة الشخصيّة والجماعيّة، وتبادل المواقع فيما بينهما؛ فالكاتب منبثق من سياق ثقافيّ، وتجد الإشكاليّات المثارة كافّة في مجتمعه درجة من الحضور في مدوّنته السرديّة»[4]، من الواضح أنّ عبد الله إبراهيم يقيم علاقة ضرورية/لزومية بين الهويّة وأدب الاعتراف؛ فالوظيفة الاعترافيّة للأدب تعزّز فكرة الانتماء عندما ترتبط -بأواصر لا يمكن نكرانها- بالسياق الثقافي الّذي يحتضن الذات

[1]- في النظرية السرديّة، م.س، ص24.

[2]- نفسه، نفسها.

[3]- نفسه، ص 22.

[4]- عبد الله إبراهيم: السرد، والاعتراف، والهويّة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2011م، ص5.

كيانا وفكرا وموقفا، فالكاتب لا يمكن أن ينفصل عن معطيات ثقافية وحضارية معاشة ليعبّر عن وقائع تغيب عنه تفاصيلها.

فليس من المفيد –في تصوّر عبد الله إبراهيم– أن «يأتي الاعتراف منقطعا عن السّياق الحاضن له، وإلّا أصبح فضيحة، فالقارئ يبحث عن ذروة، ويهمّه أن يتعلّق بحادثة مثيرة، أمّا الكاتب فمشغول بسياق كامل من التحوّلات الفكريّة والجسديّة، وهو ما يشكّل صيرورة هويّته، وحينما يعيد تركيب تاريخ حياته بالتمثيل السرديّ فمن الطبيعيّ أن يدرج الأحداث في سياق منظور خاص لنفسه ولمجتمعه وللعالم الّذي يعيش فيه، ومن الخطأ انتقاء لحظة عابرة وتركيز الاهتمام عليها في منأى عن السياق الحاضن لها، فذلك انتهاك مقصود يهدف إلى تخريب فكرة الاعتراف، والترويج لغاية معيّنة توافق أيديولوجيا القارئ الّذي يقوم بذلك. ولا بدّ من الأخذ في الحسبان كيفية استعادة أحداث الماضي والموقف منها، وكيفيّة إدراجها في الكتابة السرديّة»[1]؛ ذلك أنّ «حياة الأديب مليئة بالتحوّلات والأسرار الأكثر إيلاماً، وبلا شكّ، يبقى هذا الأنين سلاحه، وإن لم يُغفر له، خاصة في عالمنا، فمعظم القراء يختلسون المفردات المخالفة له، ولا يفصل حينها بين أعماله الإبداعية وقلمه الآخر، إن كتب فكراً أو رأياً لم يعجبهم، يقيناً أنّهم لن يقربوا له أي عمل، كما حدث مع أدباء فتحوا جروحهم برغبتهم، وبكمٍّ من المشاعر الصافية، ليعتبرها العامة متهوّرة، ويقرّروا الانتقام بعدم الاطلاع عليه، ويصبح أدب الاعتراف أشبه بثأر، بعد أن يفتح ذاكرته السرية، وكأنّها عدسة خاصة للفرجة، وهو يفكّك مقاطع من حياته المجروحة، ويكشف ما كان بها من اقتراف»[2]، فلا مراء في أنّ «عشاق القراءة يحبّون "أدب الاعتراف" ويجدون فيه اللحظة الجميلة فيتسللون إلى الحميمي في حياة الأدباء»[3].

[1]– السرد، والاعتراف، والهويّة، م.س، ص7.

[2]– ريم الكمالي: أدب الاعتراف، متاح على الشبكة: www.alarabiya.net، بتاريخ: [2017/04/12].

[3]– فرح جبر: الجنس في السيرة الذاتية العربية..أدب الاعتراف كمصدر للمعرفة، متاح على الشبكة:ALANTOLOGIA.COM، بتاريخ: [2017/04/20].

لا مشاحتة في أنّ الأديب بصير بانتصاراته وانكساراته، لكنّه في الكثير من الأحيان يجد نفسه متورّطا في إفشاء أسرار كان عليه كتمانها بقلم ينزف حبرا، تحاصره الهواجس أينما حلّ، فيجد نفسه مضطرا إلى العبث بجراح لم يكتب لها أن تشفى، فيتّسع مجال الكتابة ليشمل مناطق محرّمة اجتماعيًّا، نظراً لاعتبارات أخلاقيّة في مجتمعات محافظة أو تدّعي المحافظة، ولعلّ هذا ما دفع عبد الله إبراهيم إلى إلحاقه بأدب الهامش في قوله: «يتنزّل أدب الاعتراف خارج السياق الرسميّ للأدب وللمجتمع الحاضن له، فلم تزل الثقافة العربيّة تتبرّم منه، وما زالت هذه الفكرة عصيّة على الفهم العامّ، وفي كثير من الأحيان يوصم المعترف بأنّه الشخص الّذي غدر بمجتمعه، وتنكّر له بأن فضّل اختياراً فردياً تاركاً الجماعة في وضع خامل خارج منطقة اهتمامه، أو إنّه فضح البطانة الخفيّة المسكوت عنها، فلا يقع استيعاب كامل لاعترافاته»[1]، فهذا الأدب نشأ مرتبطا بفكرة معارضة نواميس الثقافة السائدة نظراً لما يطرحه من مضامين تحفل بالفضائح، فالكاتب لا يتورّع عن تعرية حجب الآثام، والمجتمع لا يكفّ عن استهجانه واتهامه بوصفه خائنا ومتمرّدا على الأعراف، أدب الاعتراف الّذي «شكّل تراثا مهما في الأدب الغربي لم يستطع حتى الآن أن يحظى باهتمام الكتّاب والكاتبات العرب على الرغم من الفورة الكبيرة الّتي تشهدها الكتابة الروائية عربياً. وعلى خلاف ما تمارسه الرواية الغربية من تأثير واضح على الكتابة الروائية العربيّة راهناً، فإن أدب الاعتراف ظل خارج دائرة التأثير عليها»[2]، وعليه فأدب الاعتراف لم يُعترف به في مجتمعات ما زالت متردّدة.

ثمة أقلام كثيرة نأت عن خوض غمار هذه المغامرة، لأسباب اجتماعية وثقافية معروفة، لعلّ أهمها: «سطوة العرف الاجتماعي والأخلاقي. الكاتب/ة الغربي لا يواجه هذا التحدي بسبب مناخ الحرية ومنظومة القيم الأخلاقية السائدة في مجتمعه. الكاتب/ة العربي تلزمه شجاعة استثنائية لكسر هذا التابو والدخول في هذه المنطقة المحرمة. الكثير من الروائيين/ات العرب لجأوا إلى التخفي وراء

[1]- عبد الله إبراهيم: السرد، والاعتراف، والهويّة، ص7.

[2]- مفيد نجم: أدب الاعتراف، متاح على الشبكة: www.alarab.co.uk/article ، بتاريخ: [2017/05/27].

شخصيات أعمالهم لكتابة جزء من سيرتهم الذاتية الّتي تنطوي على نوع من الاعترافات»[1]، وهذا يجسّد اعترافاً مقنّعاً، لكنّه يبقى اعترافاً في نهاية المطاف، فلا نكاد نعثر على عمل روائي معاصر لا يشتغل على الثالوث المحرّم (الدين، السياسة، الجنس)، وهذا يؤكّد الحضور الشكلي للمؤسسة الدينيّة، حيث ثبّطت حرية الفن دورها الرقابي، في مجتمع تقليدي/منغلق/متشدّد/رجعي...كما يصفه كتاب إباحيون، رغم ذلك «لم تلامس غالبية السير العربيّة فضاء المكاشفات فبقيت في حيز المراوغة والتلميح لا الإيضاح، ولم تتجاوز السائد المألوف إلا بلمحات قليلة، ولم تصل مرحلة الاعتراف وبسط صورة الذات بما لها أو عليها، كما فعل كتّاب أوروبا بسبب ظروف موضوعية»[2]؛ ذلك أنّ «هذا الصنف الإبداعي منتشر بقوة في الثقافة الغربية، بصورة تطغى معها ملامح الجرأة في الحديث حول الذات بشكل أكثر مكاشفة، وهو ما يزود القارئ بجرعة أدبية فريدة ومتمايزة، تختلف تماماً عن فن السير الذاتية الّتي غالبا ما تعتمد على رصد حياة كاملة، ومع هذا لا يكون المبدع مطالباً فيها بالكشف عن جوانب حياته الصادمة، على العكس من «أدب الاعتراف»، والذي يبدو، طبقاً لأدباء كثر، قابعاً في خانة الاعتقال بانتظار قاطرة الإنقاذ والعفو المجتمعي»[3].

فالسيرة الذاتية يمكن أن نلحقها بأدب الاعتراف بالنظر إلى درجة المكاشفة الّتي تتوفّر عليها؛ ذلك أنّ حقيقة الاعتراف تعمل على «تضخيم عمليّة الفحص الذّاتيّ للفرد وتعمّقها...تتطلّب السّيرة الذاتيّة، بدورها، من أصولها الأوجستية الأكثر تأثيراً إلى شكلها الحديث، أن يقدّم المرء ماضيه، ويفهمه بوصفه شيئاً يمكن تثمينه وتقييمه وتقديره في ضوء نموذج معياري للحياة. وهكذا يتطلّب بناء الذّات في السّيرة الذاتيّة تباينا ذاتيا؛ إنّها (قراءة ثانية) للخبرة توجّهها حاجة المرء إلى أن يواجه نفسه "بصدق" ويعترف بالمناطق المضطربة في تاريخه. وهي، على هذا النّحو، الطّريقة الّتي نفهم بها حيَوَاتنا الّتي انقضت لنواجه الحَيَوات المحتملة الّتي نتصوّرها»[4]، ومن ثمّ فإنّ وعي الكاتب بحالته الوجدانية،

[1]- أدب الاعتراف، متاح على الشبكة.

[2]- فرح جبر: الجنس في السيرة الذاتية العربية، متاح على الشبكة.

[3]- أمينة عادل: أدب الاعتراف..قيود اجتماعية تحاصره عربيا، متاح على الشبكة: www.albayan.ae ، بتاريخ: [2017/06/29].

[4]- جينز بروكمير، دونال كربو: السرد والهويّة، ص ص 137- 138.

وخبراته الحياتية، والمناطق المعتمة الّتي لا يمكن لأحد أن يلجها يجعله أمام رهان صعب، يتعلّق بمواجهة نفسه ومصارحتها، وسرد عيوبه، فتكون المواجهة اعترافا، ويكون المجتمع قاضيا، أمّا إذا قرّر الكاتب نكران الحقيقة رغم معرفته بها، وأبى أن يعرض ذاته وكأنها كتاب مفتوح، فهذا سيحجب عن القارئ بعض الحلقات الّتي قد تكون حاسمة، لكنّه قد يدرأ عن الأديب أحكاما ظالمة، وقراءات مغلوطة لا تبحث عن مبرّرات موضوعية لأخطائه، لكنّ الإبداع الأدبيّ عموماً «يبرّر وجوده بأنه يتغيى، بمعنى ما، تحجيم فجوة صعبة السدّ بين تصور/سبر ما للحقيقة وتصور/سبر ما للحياة. وهو ما يعني من جهة أن كل أدب هو بمستوى ما أدب اعتراف ومن جهة ثانية أن الاعتراف بأدب الاعتراف لا يصدر عن تمخض الأخير كاعتراف، كما في التحقيقات القضائية البوليسية، ولكن عن تجسده كأدب وتكثُّفِه كقيمة أدبية إبداعية»[1]، فالاعتراف يتم تحبيكه على مستوى النص بما تقتضيه الصياغة الأدبيّة من انزياحات وحيل ورموز تشتغل على المسكوت عنه من خفايا الذات والمجتمع، فيكون بمقدور القارئ استنباط الحقائق الّتي يمرّرها الكاتب، رغم أنّ اللغة الأدبيّة المقنّعة قد تخفّف من جرأة الأديب، وتدفعه إلى المراوغة بدل الإفصاح، وفي هذا السياق تقول ريم الكمالي: «الاعتراف فنٌ راقٍ، لكن، ومهما كان إقراره هذا إبداعياً ومقنعاً، لكنه بالمقابل، عصيب وباهظ، إن سقطت دمعة هذا الكاتب وهو يمضي بذاته، يا لها من دمعة تعيسة حينها، لأنها من قِبل البعض دمعة موثقة بالتعب والضعف. في الملتقيات السرديّة للرواية، يتم هذا الاعتراف للروائي، وبدعوة وقبول دون ضغط من الطرفين، وآخر ملتقى، كان في مؤسسة سلطان بن علي العويس العريقة، والشاهد أن الاعترافات للرواة، أخذت أشكالاً متنوعة، بين شهادة تبدو عاقلة، وأخرى متحدية أو عاطفية، إلى شهادات أقرب لإفراغ شحنات من ظروف هيمنت، ليصبح القلم قراراً. كانت الشهادات قليلة التمرد، والحارس الداخلي على الكلمات كان واضحاً، وليس كما كان كتابنا الكلاسيكيون، أولئك الذين دعتهم الظروف القاسية للمضي بأقلامهم من أجل انتصار فكرة مظلومة، عاركتها التقاليد طويلاً»[2].

[1]- محمد إسماعيل زاهر: أسئلة أدب الاعتراف، متاح على الشبكة: www.alkhaleej.ae ، بتاريخ: [2017/05/18].

[2]- ريم الكمالي: أدب الاعتراف، متاح على الشبكة.

فالروائي الّذي يخطّ سيرته تحت وطأة القيود، يستحضر مع كل حرف يكتبه رد فعل القراء، فأصعب موقف قد يمرّ به هو «دعوته للجلوس أمام الناس لإلقاء شهادته، لأنه في الحقيقة لا يقرأ هذه الشهادة، بقدر ما يسكب نفسه أمامهم، كاشفاً كشفاً أدبياً شفيفاً عن سيرته تلك الّتي أودت به روائياً، لتبدو تلك الجلسة شبيهة بمغامرة حزينة على مسرح مضياف وجميل، يدعى ملتقى السرد، فيستبين الناس من خلال هذا الاعتراف، مبلغ عمقه أو بساطته، تجاربه الواسعة الّتي اتكأ عليها أو تسرعه، تراثه القوي وثقافته أو مجرد مغامرة يخوضها...حتى ينكشف عالمه للآخر، خاصة مع استرساله لأحداثه وتعسره وتعب روحه، وشقائه وكل ما مرّ به ليصبح سارداً»[1]، فالروائي يصوّر تجربته كإنسان، ويعرض صفحة روحه أمام القارئ، بما فيها من مفاخر، ومآثر، ومواقف ساذجة، لكنّ هذه الاعترافات لا تزال متردّدة في أدبنا العربي، ففي هذا المقام يؤكّد مفيد نجم أنّ: «الكتابة العارية الّتي نواجه فيها أنفسنا ونواجه القارئ هي الكتابة الّتي ما زالت مفقودة. شهادة الكاتب/ة على نفسه وعلى زمن عربي حافل بالأسرار والتحولات هي ما يفتقده هذا الأدب»[2]، وغير بعيد عن هذا الرأي يردف ضياء الكعبي قائلا: «نحن بحاجة بالفعل إلى أدب اعترافات حقيقي في الإبداع العربيّ المعاصر، كتابة لا تختزل ولا تتقنع هروباً من حقيقتها ومن لحظة المكاشفة الحقيقيّة مع الذات!»[3].

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ أدب الاعتراف في نسخته الغربية لم يسلم من الاستهجان في بداية أمره، شأنه شأن أي جديد في أي ثقافة، فقد سخر سيغموند فرويد من فكرة كتابة سيرته، واعتبرها ضرباً من السخافة قائلا: «ظاهريا..حياتي مرّت بهدوء وبشكل هادئ ويمكن تغطية أحداثها بتواريخ قليلة، ولكن داخلياً- ولمن عرفوني بشكل أفضل؟ كانت الأمور أكثر تعقيداً قليلاً؛ فمن ناحية، الاعتراف المعبّر والكامل والأمين عن الحياة، يتطلّب الكثير من التهوّر الطائش للبوح الفضائحي عن

[1]- أدب الاعتراف، متاح على الشبكة.

[2]- مفيد نجم: أدب الاعتراف، متاح على الشبكة.

[3]- ضياء الكعبيّ: استراتيجيات المسكوت عنه في الثقافة العربيّة المعاصرة!، متاح على الشبكة: akhbar- alkhaleej.com، بتاريخ: [2017/05/22].

شخصي فضلاً عن الآخرين من الأسرة والأصدقاء والأعداء، ومعظمهم لا يزال حياً، وهذا أمر، ببساطة، خارج المسألة بالنّسبة إلي. ومن ناحية أخرى، الشّيء الّذي يجعل كلّ كتب السّيرة الذاتيّة لا قيمة لها عندي، على أيّة حال، هو الكذب والزّيف والخداع وليس عندي رغبة في القيام بهذا!!!»[1]، من الجلي أنّ فرويد يراهن على الاعتراف الصادق الّذي يتعذّر تحصيله؛ لأنّه يقتضي مواجهة الذات بهفواتها وسخافاتها؛ ذلك أنّ «خصائص كتب السيرة الذاتية في التاريخ الحديث مثل الكشف غير اللّائق والمنحط لخفايا النّفس وعن الخيانات غير المستساغة، وممارسة الكذب الّذي لا مفرّ منه، ولمسات الخداع، جعلت هذا النّوع الأدبيّ (Genre) في معظم تاريخه «الحديث» سيّء الصّيت وبمثابة عار على الأنواع الأدبيّة الأخرى (الفلسفة والتّاريخ والرواية والشّعر.. إلخ) أي كأنّه ضيف مخمور وثمل في حفل زفاف لأنّه يحرج باستمرار أقرانه من الضّيوف الآخرين المهذّبين والجادّين؛ فرغبة كاتب السّيرة في الحصول على الانتباه والاهتمام تغويه بفضح أسرار الأسرة، وإحراج أصدقاء قدامى» [2].

هذا، ويضع عبد الله إبراهيم شروطا للكتابة في إطار أدب الاعتراف، إذ يقول: «كُتب كثير من الكتب لتكون مدوّنات اعتراف، وقليل منها تمسّك بالهدف الاعتباريّ للكتابة، وهي أن ما يكتب وما يرغب في استعادته، ينبغي أن يكشف خريطة التحوّلات الاجتماعيّة والفكريّة والشخصيّة، وبيان علاقة الكاتب بكل ذلك تأثّرا وتأثيرا، وإلّا أصبحت الكتابة خداعا، ثمّ أخيرا ينبغي أن يمنح الكاتب الفرصة والمناسبة والحقّ في تقديم اعترافه في الوقت الّذي يراه مناسبًا. إنّ للاعتراف قيمة تفوق كثيرا قيمة الصمت أو التزوير، ولا بد أن يمنح المعترفون فرصتهم لقول ما يريدون قوله. وتجنّب الخداع واصطناع التواريخ المزيّفة، فإعادة التعريف بالهويّة، كائنة ما كانت، يفوق أمر تعريفها الابتدائيّ»[3]، فالكاتب المعترف يخضع لسلسلة من التحوّلات عبر الزمن، لذلك فهو مطالب ببيان تفاعله مع السياق الثقافي بصدق، وفي أي وقت، فأدب الاعتراف وفق هذه الرؤية «لابد أن يتّسم بالصراحة

[1]- دانيال مندليسون وآخرون: نهاية الرواية وبداية السيرة وقضايا أخرى مترجمة، تر. حمد العيسى، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 2011م، ص 139.

[2]- نفسه، ص ص 139- 140.

[3]- عبد الله إبراهيم: السرد، والاعتراف، والهويّة، ص7.

والجرأة واللغة الحميمية السلسة، والصور السريعة..إلخ، فكلما كان أكثر كشفاً ورفضاً وتمرداً حاز على إعجابنا والقدرة على إدهاشنا وجذبنا للقراءة، في لا وعي بعض المثقفين ربما يثير الحسد ويلبي لا شعورياً حاجات البعض الآخر إلى الإحساس بالاستشهاد تجاه ذلك الوحش القامع والديكتاتور والمسمى بالمجتمع المتخلف. في جلساتهم الخاصة وبعض الكتابات المنشورة يرى البعض الاعتراف وفق هذا المفهوم ضرورة لصدمة المجتمع وإفاقته من سباته الطويل»[1]، فهو -أي الاعتراف-«اقتراب من الحقيقة، تعبير عن الداخل، وليس تفسيراً وتبريراً، نقد للذات لا يهتم بالآخرين، بساطة مفارقة لأي تنظير، قلق ومحاسبة للنفس بشجاعة ترفض الراحة والسكون والثبات، إعادة قراءة للمستقر والراسخ في الذهن وليست بحثاً عن الإمتاعي والمدهش والخلاب، مناقشة للعقل وتثويره عبر تنويره، لا دغدغة للحواس، تشريح لأخطاء المثقف قبل نقد المجتمع أو الصدام معه، إجابة صادقة لسؤال لماذا فشلنا؟ كبديل لمئات الإجابات عن سؤال لماذا أفشلنا؟ الاعتراف مسؤولية الفاعل، أما المفعول به فسيبقى أسير إحساسه بالظلم وشعوره بالاستشهاد، سجين بكائياته وذرائعه حتى يتجاوزه التاريخ»[2]، فهذا الاعتراف -إذا- يكاد يتّحد بالحقيقة غير أنّه لا يلامسها، إنّه تعبير صادق عن العالم الداخلي، لا يتجاوز ذكر الأخطاء ولا يبرّرها، إنّه بمثابة وقفة رصينة للتبصّر في خفايا الذات وكواليسها، دونما تحوير أو ملء لحلقات مفقودة.

فالسّيرة الذاتيّة -والحال هذه-«تنطلق من تحويل ما له صبغة كثافة إلى معيش يتّسم بقدر من الشفافيّة الّتي يتطلّبها الإفصاح والبوح والاعتراف. ويضاف إلى ذلك أنّ الشكّ وعدم اليقين لا يناسبان البتّة نقل المنصرم في السيرة الذاتيّة، لأنّ ذلك يضرّ بخاصيّة الموقع الّذي ينقل من خلاله وطبيعة المسافة المكوّنة له. قد يطال الشكّ بعض العناصر من الحياة، لكنّ ذلك يجب أن يفهم في إطار عدم إدراكها الفوري المصاحب لوقوعها، كأن يشكّ الكاتب في أصله من جهة أحد أبويه، أو يتّخذ هذا الشكّ هيئة إحساس غامض غير قابل للفهم. لكن لا يمكن اعتبار الشكّ عنصرا بنائيا

[1]- محمد إسماعيل زاهر: أسئلة أدب الاعتراف، متاح على الشبكة.

[2]- نفسه.

حاسما في تأسيس الموقع الخاص بالسيرة الذاتية»[1]، فالسيرة تركن إلى تعويم الحقائق وتعرية الأسرار، وتنأى عن اختبار الشكوك الّتي تبعث على التردّد، الّذي يدخل الحيرة على النّفس، فتصبح متأرجحة بين التصديق والتكذيب، وقد يؤول بها هذا الارتياب إلى دوّامة لا قرار لها، واحتمالات لا سبيل إلى تجاهلها، فرغم أنّ الشكّ أسلوب تفكير طبيعيّ عند الإنسان، إلّا أنّه قد ينقلب إلى شكّ هوسي، لا ينبغي أن يستوقف صاحب السيرة كثيراً؛ لأنّه سيؤثّر على مجرى الأحداث.

بالإضافة إلى توخي الحقيقة، يقتبس أدب الاعتراف في الأدب العالمي جوهره -حسب عبد الله إبراهيم- من الحالة النفسية المتخفّية للشخصيات، فهو يغرق -والحال هذه- في سبر الجوانب الشهوانية، والرغبات الجنسية، ويهتم بالمتفرّد لا المشترك، فيرصد التحوّل الّذي يطرأ على الشخصيات (عقيدة، مشاعر، أفكار)، أما في الوطن العربي، فهو لا يزال محتشما لا يتجاوز القضايا المشتركة إلى الحميميات، ولعلّ هذا ما يؤكّده عبد الله إبراهيم في قوله: «وقد أفضى ذلك إلى ظهور أدب يهرب من كشف البطانة الذاتيّة الحميميّة، ويلوذ بالقضايا المشتركة بين الجميع، فثمّة إحجام عن التركيز على البعد الجوانيّ للشخصيّات، حيث تقبع المادة الأكثر أهميّة في أدب الاعتراف، وقد نهلت الآداب السرديّة العالميّة من هذه المنطقة شبه المحرّمة، وبيّنت موقع الكاتب في مجتمعه وهويّته ورؤيته للعالم. ومع ذلك لم يزل أدب الاعتراف في الأدب العربي الحديث يتلقى إما بوصفه جملة أسرار، أو على إنّه مدوّنة فضائح، فسوء الظّن يتربّص بالكتّاب والقرّاء على حدّ سواء، ولا غرابة أن نجد ندرة فيه، لا يقبل البوح بالجوانب الشخصية، ولا بالآراء المخالفة للإجماع العامّ؛ إذ يعمّق الخوف الضمنيّ من المتلقّين رغبة في الصّمت لدى الكاتب، فيتجنب ذكر الوقائع غير المقبولة، وهذا يطمر في طيّاته تزييفا للتاريخ الشخصيّ وللتاريخ العامّ، ويجعل من خداع الذّات والآخرين سلوكا مقبولا وشائعا، فتتوارى الوقائع المهمّة، أو يقع تخطّيها، وكلّ هذا يتعارض مع وظيفة أدب الاعتراف الّذي يستبطن المناطق الخفيّة من حياة الأشخاص، ثمّ المجتمعات بعد ذلك»[2].

[1]- عبد الرحيم جيران: في النظرية السرديّة، ص26.

[2]- عبد الله إبراهيم: السرد، والاعتراف، والهويّة، ص ص5- 6.

فالأسرار -إذاً- يخفيها هؤلاء الكتّاب خوفاً على سمعتهم، وحرصاً على مظهرهم الاجتماعي أمام جماهيرهم الّتي تقرأ أعمالهم بنهم، وتحسّباً لانطفاء وهجهم الفنيّ، إلّا ما تسرّب منها بمحض الصّدفة، وهناك أسرار لم يتم التعرّف عليها حتى الآن؛ ذلك أنّ الفضائح ولاسيما الجنسيّة منها من أكبر الأشباح الّتي تطارد الكتّاب والمشاهير؛ لذلك لا يدّخرون جهدا في محاولة طمر تلك الآثام، فالشّعور بالخوف يدفع الكاتب إلى محاولة الفرار من مواقف محرجة، فيعدل عن ذكرها أو الإشارة إليها خشية الانطباعات السيّئة الّتي تنجم عنها، فتتسع بذلك مساحة البياضات لدى القارئ، فتكون السيرة الذاتية بذلك فقرات منتقاة من التاريخ الشخصي لا غير، وعليه «يبقى اعتراف الأديب مختلفاً عن أي اعتراف آخر، لأنه يحتاج إلى الكثير من الشجاعة والحرية ليعري دواخله، كما يحتاج طاقة عالية، ليصبح مناضلاً ومجاهداً، يبرز في تلك اللحظات تجربته المتناقضة، وإن كانت متفردة، أمام الناس، فهو لا يجلس ليتحايل على حقيقته وإبراز بلاغته أو حُسن خلقه، ليبدو كمسطرة دقيقة ومثالية، فهذا ليس باعتراف أدبي، لأنه يشبه غيره من الاعترافات النموذجية الكاذبة الّتي نسمعها على مرأى التاريخ»[1]، فأدب الاعتراف من هذه الشرفة «وجبة أدبية بنكهة ذاتية صرفة قوامها «المكاشفة» و«المصارحة» يسوقها المبدع حول أدق التفاصيل في حياته، والتي غالبا ما تبدو «سلبية». ذاك هو التوصيف الشائق لصنف «أدب الاعتراف»، والذي يمثل لوناً من «السير الذاتية». إذ تعمر به موائد الأدب والإبداع في الغرب»[2].

هذا، ويرتبط أدب الاعتراف في نسخته الغربية بالرغبة في التطهّر، فيكون بمثابة مواجهة كبرى للآخرين، إذ يراهن على الاعتراف بالآثام وتعريتها، كما أنّه يقع في منطقة برزخية، ولا ينزل عند رغبة الجماهير، بل يكسر أفق توقّعهم، وفي هذا السياق يقول عبد الله إبراهيم: «يضع أدب الاعتراف – ومثاله الأكثر وضوحا السيرة الذاتيّة والسيرة الروائيّة والرواية الّتي تستفيد من التجارب الذاتيّة للمؤلّف– الكاتب أمام المسؤولية المباشرة لصنّاع الرأي العامّ؛ لأنّ الاعتراف بذاته يقع في المنطقة

[1]– ريم الكمالي: أدب الاعتراف، متاح على الشبكة.

[2]– أمينة عادل: أدب الاعتراف..قيود اجتماعية تحاصره عربيا، متاح على الشبكة.

المتوتّرة بن رغبة الجمهور في براءة المشاهير، ورغبة هؤلاء في التطهّر ممّا لحق بهم من أخطاء اقترفوها عن قصد أو غير قصد خلال حياتهم. ويحول التّنازع بين الصّورة الخارجيّة والداخليّة للكاتب دون الاتفاق على حلّ مرضٍ للطرفين، فالجمهور الأدبيّ يصاب بخيبة أمل حينما يعرض الكاتب اعترافاً صريحاً عن حياته، وأفكاره، ومعتقداته؛ لأنّ الصوّرة النّمطيّة للكاتب -وكثير منها من نسج الخيال- تخرّب في بعض أجزائها وهذا تعبير عن رغبة يبديها متلقّون ينتظرون نقاء مطلقا دون أن يفكّروا في نقائهم الخاص، وفي مقابل ذلك يحرص بعض الكتّاب على عدم التنكّر للأخطاء الّتي انزلقوا إليها في وقت مضى، سواء كانت شخصية أم أيديولوجية، فهم يريدون تنقية صورهم الجوّانيّة حتّى لو اقتضى ذلك البوح بالأسرار الخاصة وبالأخطاء»[1]، فالكاتب ليس مشغولاً بتلميع الصور المشوّهة، بل هاجسه الأوحد تنقية سريرته ومواجهة ذاته قبل مواجهة الجماهير، إذ «سطَّرت اعترافات جان جاك روسو وأوسكار وايلد وأندريه جيد وغيرهم محوراً أساسياً في أدب الاعتراف في نسخته الغربية، بينما يواجه هذا اللون على المستوى العربي مصيراً قاتماً يكتنف إطلالته الّتي جاءت من بعض المبدعين على استحياء. وعلى الرغم من أهميته في إتاحة الفرصة أمام بعض الكُتَّاب في ممارسة التطهر أو التخلص من أعباء شكلت تجربتهم الحياتية»[2]، هذا يعني أنّ تجربة "أدب الاعتراف" لم يعترف بها بعد في مجتمعات لا تزال تتوجّس من مواجهة الآخرين بأخطاء الذات، بيد أنّ الاعتراف بالخطأ من شيم النبلاء والأقوياء، لأنّه يتطلّب شجاعة كبيرة للخروج من هذه الحالة الّتي قد تستغرق وقتا طويلاً، فهو الخطوة الأولى للتغيير والتجاوز، والتصالح مع الماضي الأسود؛ لأنّ ارتكاب الأخطاء سلوك طبيعي ولكن هذا لا يعني التعسّف وتطبيق أحكام قاسية على الذات، ونكرانها، وزعزعة الثقة بها.

فلا -والقول لعبد الله إبراهيم- «يعاب على المرء الوقوع في الخطأ، إنّما يعاب عليه نكرانه له، أو عدم تخطّيه، فينبغي عدم الخوف من اقتراف الكاتب للخطأ، ولكن يحسب عليه تقبّله والتعايش معه، فالانزلاق إلى الخطأ أمر تصعب السيطرة عليه بسبب تحوّل الوعي الخاص بالكاتب من درجة إلى

[1]- عبد الله إبراهيم: السرد، والاعتراف، والهويّة، ص6.

[2]- آلاء عثمان: أدب الاعتراف العربي بين البوح والقبول المجتمعي، متاح على الشبكة: www.albayan.ae، بتاريخ: [2017/07/20].

أخرى، وبين مرحلة وأخرى، وصولا إلى ما يصطلح عليه "لوكاش" بـ"الوعي الأصيل" بنفسه وعالمه، وذلك يتأخّر كثيرا، وقد لا يأتي أبداً. وبعبارة أخرى يتعامل الجمهور مع شخص جاهز، فيما يتعامل الكاتب مع ذاته بوصفها هويّة متحوّلة، وحالة الاعتراف بالنسبة إليه جزء من عمليّة التحوّل، لكنّها تخدش الصورة الرمزيّة له في المخيال العامّ»[1]، وهذا ما يدفع الكثير من الأدباء إلى العزوف عن الاعتراف أو تأجيله، لأنّ الصورة المثالية للكاتب في ذهن القارئ ستهتزّ لا محالة، كما أنّ صيته سيكون عرضة للأفول والاندثار بعد أن كلّفته الشهرة الكثير.

لكن هناك نفر من الأدباء يتبرّم كثيرا من ثقل تلك الأخطاء، فلا يقوى على كتمانها، لأنّه يرى في الاعتراف تنفيساً وتفريغاً للشحنات المكظومة الّتي تؤرّق الذات، وتجدر الإشارة ها هنا إلى أنّ «الاعترافات في أساسها دينية على مذهب التطهير (من اعترف بذنبه غفر الله له)...لكنّ اعترافات الرهبان والتائبين لا تعتبر سيرة ذاتية، لأنّها لم تتطرّق لحياة صاحبها منذ الطّفولة إلى حين كتابتها في زمن متأخّر من حياة صاحب السّيرة، يبدأ من زمن الكهولة فما فوق، بل تبدأ من زمن اقتراف الذّنب وما يليه من تداعيات ومبرّرات»[2]، لكنّ الاعتراف وفق هذا المذهب يندرج ضمن مطلب إلهي بحت، إذ يمارس باعتباره جزءاً من العبادة والطقوس الدينية، ويترتّب عنه في النهاية نوع من النقاء والنزاهة والبراءة إثر التخلص من الذنوب، فالاعتراف ها هنا لا يحمل قيما أدبية لأنّ سياقه غير أدبي، فالإطار الّذي ينظم هذا الاعتراف ينبغي أن يكون أدبيا خالصاً، حتّى تتسنى مقاربته بما أتيح من المناهج والإجراءات؛ لأنّه مبثوث في ثنايا جنس أدبي له سمات تميّزه عن الأجناس الأدبيّة الأخرى.

لكنّ المفارقة تكمن في أنّ الإمكانات الّتي تتوفّر عليها اللغة الأدبيّة من إيحاء ومراوغة وكثافة وتلميح ولغز وتصوير فنّي، لا تتناسب مع ما يقتضيه الاعتراف من كشف وإضاءة وتصريح وتسطيح، وفي هذا السياق يعرض عبد الرحيم جيران لهذه الإشكالية قائلاً: «كما أنّ تقنية اللّغز الّتي تجعل القارئ يبني افتراضاته الخاصة، والتي تجعله يتطلّع إلى انتهاء الحكي بغاية تحصيل المعرفة بصدد ما ظلّ

[1]- عبد الله إبراهيم: السرد، والاعتراف، والهويّة، ص ص6-7.

[2]- سلطان سعد القحطاني: التماسّ بين السيرة والرواية، ص 220.

يشكّل طيلة السّرد التباساً، لا تعدّ ملائمة للسيرة الذاتيّة على الإطلاق، لأنّ هذه الأخيرة تتضمّن داخل بنيتها ما يناقض تقنية اللّغز، إذ يكون من مهامها الكشف، بفعل خاصيّة الإظهار، عن غير المعروف في الحياة، وتحويله من طبيعته الخاصة غير المعلنة إلى صبغة علنية تتّسم بالصّفاء والوضوح»[1]، لكن البدائل الّتي تقدّمها السيرة الذاتية -فيما يحسب عبد الرحيم جيران- تتعلّق أساسا بالإثارة والجدوى لشدّ انتباه القارئ، ودرء الملل، إذ يردف قائلا: «ونظنّ أنّ الإثارة تنصرف في السيرة الذاتيّة إلى اعتماد ما هو استثنائي، أو غير مألوف، أو مخالف للعرف لما هو طبيعي ومعتاد في الحياة العادية حتى يمكن إغراء القارئ بمواصلة القراءة. وتظل الجدوى ماثلة في تحويل مادة الحياة إلى ذريعة قصد بناء معطيات بخصوص العصر الّذي كان مسرحاً لجريانها، وقد تكون هذه المعطيات ذات حمولة تاريخية، أو معلومات بصدد أنماط السلوك المميّزة للعصر، وذلك حتى يمكن تحويل السيرة الذاتية إلى مصدر هام يمكّن القرّاء من الاطلاع على معرفة نوعيّة قابلة للاستعمال»[2].

فخاصية الإثارة الّتي تسرّبت إلى الأدب من الأفلام والدراما والبرامج التلفزيونية، ما هي إلا انزياح عن العادي والمعياري إلى حيث الحيوية، والدّهشة، وفتنة الغواية، والتقاط اللامع والمثير، رغم أنّ السرد السير-ذاتي يكشف المتواري من الأحداث، ويتطلّع على ما وراء حياة الشخصية من حقائق. كما أنّ خاصية الجدوى تحيل إلى بعد براغماتي يتعلّق بتمثيل السياق الثقافي والاجتماعي والتاريخي (روح العصر) الّذي اقترفت فيه تلك الآثام. ومن الجدير بالذكر في هذا السياق، أنّ ثقافة الاعتراف بالذّنب في الإسلام عبر التوبة والاستغفار والتضرّع منزلة من منازل التواضع وتأديب النفس وتهذيبها، وبما أنّ الإسلام دين الوسطيّة في الأمور كلّها (عقيدة، عبادات، أخلاق، مبادئ)، فينبغي أن لا تزيغ الاعترافات المكتوبة عن هذا المطلب، حتى لا تكون وسيلة لإشاعة الفاحشة والضلال، يقول أحمد علي آل مريع: «وينبغي لنا نحن المسلمين أن نعتدل في نظرتنا للاعتراف؛ فنشذبه بما يخدم غايته الإنسانية ولا يخدش الحياء، أو يمس ما علم في ديننا بالضرورة، ونقبل منه ما لا يدعو إلى فحش أو

[1]- عبد الرحيم جيران: في النظرية السرديّة، ص27.

[2]- نفسه، ص ص27- 28.

منكر ويروّج لهما، ومن أفضل النّماذج الحيّة في هذا المضمار، ما نقع عليه من اعترافات شفيفة في كتب التراجم للصحابة والتابعين، وفي كتب الصوفية مثل اعترافات الغزالي في (المنقذ من الضلال)، وما نجده في (طوق الحمامة) لابن حزم، و(صيد الخاطر) لابن الجوزي، وكتابي الفقيه الزاهد الشيخ علي الطنطاوي: (من حديث النفس) و(الذكريات رحمهم الله جميعا»[1].

لا شكّ أنّ هذه النظرة المتحفّظة للاعتراف قد أثّرت على تلقي أدب الاعتراف في الوطن العربي -والإسلامي على وجه الخصوص-، فظلّ هذا الأدب -فيما يذهب إليه عبد الله إبراهيم- «محطّ شبهة وموضوع ارتياب؛ لأنّ الجمهور لم يتمرّس في قبول الحقائق السرديّة والواقعيّة، فيرى في جرأة الكاتب على كشف المستور سلوكا غير مقبول، وإفراطا في فضح المجهول، فالاعتراف محاط بكثير من ضروب الحذر في مجتمعات تقليدية تتخيل أنها بلا أخطاء، فتبالغ في ذكر نعم الله عليها، وكأنها هبات خصّت بها دون سواها، وتتحاشى ذكر عيوبها، وتتوهم أنّها تطهرت من الآثام الّتي واظبت على اقترافها مجتمعات أخرى، فتدفع المخاوف كثيرا من الكتّاب إلى اختلاق تواريخ استرضائية لمجتمعاتهم، وابتكار صور نقيّة لذواتهم، متجنبين كشف المناطق السريّة في تجاربهم، وإظهار المسكوت عليه في مجتمعاتهم، فصمتوا عمّا ينبغي عليهم قوله أو زيّفوا فيه، وربّما أنكروا وقوعه، يريدون بذلك الحفاظ على الصور الشفّافة لهم ولمجتمعاتهم»[2]، وبالتالي فكل اعتراف هو في الحقيقة «إباحة وتدمير لهذا الفضاء المغلق، لهذه الحرمة، وهو انتهاك لحقل الحرية الممارسة سراً. كل شيء يُمارس في العالم العربي بنوع من الابتعاد عن عيون الآخرين وفضولهم. كلما كان الفضول أقوى كان السر أشد تماسكاً، وكلما كان السر أشد تماسكاً يصير الفضول أشد وطأة وهكذا دواليك في معادلة مغلقة. إنّ أديباً يكتب عن تجارب جسده الصبيانية أو عن أولى عاداته السرية بل يكتب معترفا بحماقاته وضعفه البشري سيؤول أسوأ تأويل رغم الضرورات المنطقية والسايكولوجية والإنسانية لمثل هذه الكتابة الاعترافيّة. على الأديب العربي فقط أن يُشهر قوته ونقاط تفوقه وليس مواطن انكساره. إننا أبناء

[1]- أحمد علي آل مريع: السيرة الذاتية، ص 48.

[2]- عبد الله إبراهيم: السرد، والاعتراف، والهويّة، ص5.

ثقافة الانتصارات المزعومة»[1]، يبدو واضحا أنّ سطوة العرف (عادات، تقاليد، قيم) الّتي يغذيها الدين أحياناً، تفرض الالتزام ببعض السلوكات قسراً على الأفراد، فهي بمثابة القوانين النافذة الّتي تسيّر شؤون المجتمعات، وتنظّم أحوالها داخلياً وخارجياً، وكل من يقرر التمرّد على تلك النظم لا شكّ أنّه سيكون منبوذاً يشار إليه بالبنان، وإذا تعلّق الأمر بالاعتراف فلا مشاحتة في أنّه يجهز على رزنامة القيم المسطّرة، ويزعزع أركانها فيصبح كل شيء مشاع، ويدخل المجتمع في دوامة لا قرار لها من الانفلات الأخلاقي، فيكون خيار التستّر على الهفوات والحماقات أفضل من إذاعتها في هذه الحالة.

وإذا ما قرر الروائي إفشاء كلّ الأسرار، فإنّه سيتقنّع باللغة، ويختبئ خلف شخصياته، ويطمر مواقفه في البنية العميقة للنص، فلا يتسلّل إليها إلّا ناقد خبير، فللرواية إذاً «مقدرة عالية على المباعدة بين النصّ وشخصيّة المؤلّف وحماية حياته الخاصة ومواقفه الدينيّة والسياسيّة من التعرّي والافتضاح، وقد يصل هذا التباعد إلى حدّ التنافر التام بين الروائيّ وبطله وبين حياته وأحداث الرواية، وليس (بلزاك) البرجوازيّ في الواقع، الساخر من البورجوازيّة في رواياته مثالاً فريداً على ذلك. فلطالما انقلب الروائيّ في نصّه على شخصيّته الاجتماعيّة ليبتدع شخصيّات بعيدة عنه ومال إلى رؤى للعالم غريبة عمّا عرف عنه في الواقع، وما بالأمر النّادر أن تشهد علاقة الكاتب بنظم المجتمع ومواضعاته وطابوهاته تحوّلاً جذريّا في الرواية. فكثير من الكتّاب المتديّنين، المطمئنّين إلى معتقداتهم، أبدعوا شخصيّات قلقة تنزع إلى التصادم مع الدّين، وكثير ممّن كانوا في وفاق مع النظام السياسيّ، تمرّدت عليهم شخصيّاتهم واتّخذت من السلطة غير ما اتخذوا من مواقف...»[2].

لكنّ هذه الحصون المنيعة الّتي توفّرها اللغة الأدبيّة في الرواية، لا تصمد إذا انتقلنا إلى السيرة الذاتية، فعلى نقيض الروائي، «يجد كاتب السيرة الذاتيّة نفسه محروماً من الحماية الّتي توفّرها الرواية، مجبراً على أن يعرّي نفسه أو يصمت. فبغضّ النّظر عن صدق كاتب السيرة الذاتيّة أو كذبه، فإنّ التزامه بالميثاق السيرذاتي يجعل كلّ ما يرويه عن نفسه دليلا إلى شخصيّته ووثيقة يمكن أن يحاسب

[1]- شاكر لعيبي: أدب الاعتراف..الغائب في الثقافة العربية، متاح على الشبكة: www.perso.ch، بتاريخ: [2017/07/16].

[2]- محمد آيت ميهوب: الرواية السيرذاتية في الأدب العربي المعاصر، ص502.

عليها ويساءل عنها وقد تغيّر نظرة معاصريه إليه»[1]، أما فيما يخصّ الرواية، «فمهما تكن شدّة الرقابة ومهما تكن قراءة السلطة أو المجتمع عدائيّة سطحيّة في ربطها بين النصّ الروائيّ وصاحبه، يظلّ المتخيّل الروائيّ مع ذلك، قادراً على أن يضمن مسافة فاصلة بين النصّ والواقع التاريخيّ وبين الشخصيّة الروائيّة وخالقها الكاتب، وإذا ما حوسب الكاتب فإنّما يحاسب لأنّه خلق تلك الشخصيّة لا لأنّه اعتقد ما اعتقدت في الرواية من آراء دينيّة أو تمرّد مثلها على ما تمرّدت عليه من نظم سياسيّة أو اجترح ما اجترحت هي من آثام أخلاقيّة وعاش ما عاشت من تجارب جنسيّة»[2]، ولعلّ هذه الإشكاليّة دفعت محمد آيت ميهوب إلى بسط الحديث عن جنس ثالث يجمع بين ألغاز الرواية، وشفافية السيرة الذاتية في توليفة ارتأى أن يسميها الرواية السيرذاتية، فالقناع في هذه الرواية «قناع شفيف كشّاف يفضح أكثر ممّا يستر ويبرز أكثر ممّا يخفي، فالحدود تبدو ضبابيّة زلّاقة بين القناع ونزع القناع وبين الهروب والمواجهة والتخفّي والتجلّي والتستّر والبوح»[3]، وبهذا ينخرط الروائي في لعبة محبوكة، كأن يتنكّر عبر الاختباء وراء اسم مستعار، فعبر فلسفة التخفي هذه يتم تضليل القارئ حتى لا يسري بمصابيح قراءته إلى واقع الشخصية السميك، وإنّ مسحة من الارتياب لتتسرّب عبر السطور لتطمر الأسباب الّتي تقبع خلف ظاهر السلوكات، فهذا الظهور المحتشم يهيّئ للكاتب فرصة لخداع القارئ، وتحاشي انطباعاته، لكنّ الرواية السيرذاتية من هذا المنظور توفّر «فضاء مناسبا للحديث عن الذّات في حقيقتها وجوهرها، بآثامها وآلامها وعقدها دونما خشية من الافتضاح والتعرّي. فقد حمل الراوي عن المؤلّف وزر كلّ ما أتى البطل من "كبائر" واجترح من آثام»[4]، لكنّ هذا السرد الاستعاري الّذي يطمس معالم شخصية الكاتب، ويرسّخ ما يريد تمريره على ألسنة شخصيات تولد من رحم اللغة، ويخترعها خياله الإبداعي، مُدَان لا محالة؛ ذلك أنّ «كاتب السيرة الذاتيّة سواء اعترف بالحقيقة أو تستّر، لا يسلم في كلتا الحالتين من انتقاد النّاس. فإذا اختار أن يقول كلّ شيء

[1]- الرواية السيرذاتية في الأدب العربي المعاصر، م.س، ص502.

[2]- نفسه، نفسها.

[3]- نفسه، ص 510.

[4]- نفسه، ص 503.

فيما يهمّ الجنس، فإنّه واقع لا محالة، لاسيما إزاء أقاربه، موقع الاتّهام والمساءلة وغالبا ما ينظر إليه على أنّه مثال أخلاقيّ أعلى تهاوى وسقط. وإذا اختار أن يقول حقيقة آرائه السياسيّة ومواقفه من النظام الحاكم، فإنّه سيجلب لنفسه غضب السّلطة ومحاصرتها إيّاه، هذا إن سمح للكتاب أن يرى النّور أصلاً. أمّا إذا اختار الكاتب أن يتجنّب "المحرّمات" فيبرز خضوعه للسّلطة الدينيّة والسياسيّة والأخلاقيّة، وهو ما قد يكون حقيقة فعلاً، فإنّ أغلب القرّاء سيصابون بخيبة أمل، فستبدو لهم حياة المؤلّف عادية لا بطولة فيها، ولن يجدوا فيها من التمرّد والتحدّي والفوضى ما يؤهّلها لتكون موضوع سيرة ذاتيّة يقبل عليها القرّاء»[1]، فالكتابة السيرية عندما تندرج ضمن الأدب الإباحي الّذي يكشف كما من التحرّر الجنسي، وينغمس في تصوير العلاقات والمشاهد الحميمة، يمثّل من منظور المجتمعات المحافظة تهديداً للقيم الأخلاقيّة، وخروجاً على المؤسّسة الدينيّة، وإذا جاهر الكاتب بمواقفه السياسية فإنّه يعتبر متمرّداً على النظام السائد، ومع ذلك فإنّ هذه المادة الدسمة ستمثّل فسحة لإثارة القارئ وتأجيج مشاعره، وكسر أفق توقّعاته، وربّما بعثرته في كثير من الأحيان، وإلّا كان السرد رتيباً لا متعة فيه.

من الواضح أنّ وظيفة الاعتراف ستهيمن على فضاء السيرة الذاتية حيث تؤدي إلى «إعطاء الكاتب حريّة أكبر في اختيار شخصيّاته وعددهم وطريقة نَمْذَجَتهم؛ وفي تصوير الحالة النّفسيّة والفكريّة، وقت كتابة السّيرة الذاتية»[2]، كما أنها تتيح له أن «يفضي بمكنونات حياته في سيرته الذّاتيَّة»[3].

بيد أنّ تجارب الاعتراف في الوطن العربي اصطدمت باعتبارات دينيّة وعرفيّة فكان مصيرها الرفض القاطع، وانهالت عليها الاتّهامات والأحكام المتعسّفة؛ لذلك كثيراً ما يختار الكاتب العربيّ سبيل الكتمان للحفاظ على سمعته وجمهوره، وليس هذا بغريب، ففي علم النفس التحليلي «تلجأ

[1]- الرواية السيرذاتية في الأدب العربي المعاصر، م.س، ص 503.

[2]- عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية في الأدب العربي، ص 65.

[3]- نفسه، ص 7.

الشخصية غالبا إلى حذف المواقف والأشياء الّتي تشكل مصدر شعور بالألم والتوتر. الكاتب/ة العربي في ابتعاده عن أدب الاعتراف يخضع نفسه لهذه الآلية النفسية، لأنه لا يريد الاعتراف بالجانب المخفي من سيرته الخاصة أمام نفسه والقارئ معا»[1].

إذاً، فكتابة السيرة الذاتية، والحال هذه، «لا تزال بعيدة عن اهتمامات العديد من الأدباء العرب، فلم يقبل عليها إلا القلائل من الرواد والأدباء المعاصرين. وفي حين يرى بعضهم أن أدب الاعتراف يحتاج إلى شجاعة وأن يكون كاتبه جديراً بتاريخ نفسه، يرى آخرون الاكتفاء بلمحات من سيرهم في أعمالهم الأدبيّة من دون الانزلاق إلى اعترافات كاملة، ذلك أن "الأنا" العربيّة تظل تفضل الاختباء خلف ضمائر الجماعة أو خلف ضمير مجهول»[2]، وفي هذا المقام تقول ضياء الكعبي: «قرأتُ كمًّا كبيرًا من السير الذاتية العربيّة على اختلاف مناحي سرد الذات ومرجعياتها المختلفة، وقراءتي لهذا الكم الكبير كان منطلقها وجود شغف عميق وحقيقي لديّ لتتبع هذا النوع السرديّ الحديث والطارئ نسبيًّا على الثقافة العربيّة الحديثة والمعاصرة رغم الحديث عن أنواع من الكتابة السيرية في مصنفات عربية قديمة أهمها "التعريف بابن خَلدون وسيرته شرقًا وغربًا" وكتاب "الاعتبار" لأسامة بن منقذ وغيرهما. ما لفت انتباهي فعلاً هو وجود ذلك التحرُّز الكبير في الكتابة السيرية العربيّة الحديثة في الحديث عن المناطق الإشكالية من حياة السارد، ويعبَّر عن هذا التحرُّز بآلية الانتقاء والإقصاء لسيرة الذات الساردة، ومن يقوم بهذا الإقصاء هو الكاتب نفسه!!!»[3]، ففي الوقت الّذي قطعت فيه الثقافة الغربية شوطا كبيرا في مجال أدب الاعتراف «نعاني نحن، الشح في مواده وموضوعاته، ما يحرمنا من مساق إبداعي يميزه كنوع واقع كون صاحبه يقدم إلى جمهوره وقرائه، جملة حكايات وقصص عنه وعن حياته وأسراره، وهي مما لا يجرؤ أن يتحدث فيها مع غيره. ذاك

[1]- مفيد نجم: أدب الاعتراف، متاح على الشبكة.

[2]- فرح جبر: الجنس في السيرة الذاتية العربية..أدب الاعتراف كمصدر للمعرفة، متاح على الشبكة.

[3]- ضياء الكعبيّ: استراتيجيات المسكوت عنه في الثقافة العربيّة المعاصرة!، متاح على الشبكة.

إضافة إلى عرضه المواقف أو المراحل المختلفة الّتي مرّ بها، ومواطن الضعف الإنساني والخلل الناتج عن ذلك»[1].

يمكن أن نستقرئ من كل ما سبق، ذلك الارتباط الوثيق بين الرواية السيرذاتية وفكرة الاعتراف، فالروائي إذا قرّر يوماً ما كتابة سيرته الشخصية، سيكون مضطراً إلى البوح بكل الذنوب والخطايا، وإماطة كل الأقنعة، مع المحافظة على الهويّة الأجناسية لكتابته، فالسيرة الذاتية المجردة من تقنيات السرد، تتعذر مقاربتها لأنها لا تنتمي إلى أي جنس أدبي.

3- تيمة المنفى والأوطان المتخيّلة:

يرتبط المنفى بالارتحال أو الهجرة الجماعية للشعوب طوعاً أو كرهاً، فهو «ذو طبيعة معقّدة؛ إنّه مفروض ومرغوب، يجري السعي إليه وتفضيل الإقامة فيه، وكذلك ذمّه بوصفه حالة من الإبعاد والاغتراب الّتي يدفع المرء إليها أو يجبر على عناقها»[2]، هذه مفارقة حقا، فالمنفى يحمل في طياته معنى الجبرية؛ لأنّه اقتلاع قسري لشخص ما من وطنه، واجتثاثه من عائلته الّتي ترعرع في كنفها، ومن ثقافته الّتي احتضنته منذ الصغر، حيث يضطر إلى محاولة التأقلم مع ثقافة أخرى قد تكون معادية لثقافته، لأنّ المنفى هو إزاحة لإرادة الذات من جهة، واختيار للنجاة من جهة أخرى، فالمنفيّ سيعاني من لعنات الغربة، رغم الامتيازات الّتي قد يحصّلها؛ ذلك أنّ كل منفى بالنسبة لوطنه الأم جحيم لا يطاق، فالنّجاة لا تعني الحياة بمفهومها العميق، فالمنفى «إبعاد عن الموطن، ونبذ، ونزع للألفة. والمنفى "منزلة بين منزلتين" زمكان مؤقت يقع بين زمكانين، أحدهما ماض صيغت ملامحه في الوطن المُبْعَد، والآخر وشيك الحدوث في المستقبل القريب (=الموت). وهكذا، يكون المنفى هو (البرزخ)، أو هو

[1]- أمينة عادل: أدب الاعتراف..قيود اجتماعية تحاصره عربيا، متاح على الشبكة.

[2]- فخري صالح، مفهوم أدب المنفى: (ضمن كتاب: الكتابة والمنفى، تحر: عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربيّة للدراسات، بيروت-لبنان، ط1، 2012م)، ص ص 21- 22.

ذلك الاستثناء بين الحياة والموت، إنّه الحياة البينيّة لكثير من البشر والفنّانين والكتّاب في مجتمعاتنا المعاصرة»[1].

فإذا كان الوطن رديفاً للانتماء، يترجم علاقة حميمة بين الأنا والمحيط الثقافي، فإنّ المنفى بقعة مختارة تنقطع فيها صلة الذات بأواصرها الثقافيّة والاجتماعيّة وتدخل في علاقات مفروضة مع هويّات أخرى، في نوع من الاستنبات والإكراه الّذي لا مناص منه إلا إليه، وربما يكون نافعاً الإشارة –منذ البداية– إلى التداخل المفهومي بين مصطلحي اللجوء والمنفى، الأمر الّذي دفع فيصل دراج إلى التميز بينهما في قوله: «...فالأوّل انتقال قسري من موقع إلى آخر، يفرض على اللاجئ مغادرة مكان عاش فيه، واكتسب عادات متوارثة، لها شكل السلطة والقانون. يتعيّن اللجوء، في وجوهه المختلفة، بالمكان والذاكرة، راضيا، أحيانا، بمكان بديل، ورافضا، في أحيان أخرى، كل بديل محتمل، لأنّ المكان الأوّل ذاكرة وهويّة. وعلى خلاف ذلك فإنّ المنفى متحرّر من دلالة المكان، فهو حالة وجدانية، قبل المكان وبعده، بل حالة وجدانية–معرفية، إن صحّ القول، تضع المنفيَّ بين البشر، دون أن يكون معهم»[2]، وعليه فاللجوء هو مغادرة الوطن، والاحتماء في بلد آخر خوفا من الاضطهاد أو السّجن أو التنكيل، أما المنفى فهو معنى فلسفي عميق لا يرتبط بالمكان بشكل مطلق، وإنّما يرتبط أكثر بالأفكار والآراء والتوجّهات، فالتقوقع على الذات، والانتماء إلى رقعة جغرافية محدّدة لا ينسجم فيها المرء وجدانيا مع الجماعة الّتي تعيش معه، هو المنفى الحقيقي.

وفي هذا السياق يورد عبد الله إبراهيم موقفاً نقديًّا يتآلف فيه اللّجوء مع المنفى، إذ يقول: «يكرّس المنفى شعوراً من عدم الانتماء، فالمنفَى ليس مكانا غريبا فحسب، إنّما هو مكان يتعذّر فيه ممارسة الانتماء؛ لأنّه طارئ ومخرّب، ومفتقر إلى العمق الحميم، بل إنّه يضمر قوّة طاردة في العلاقات القائمة فيه بالنّسبة للمنفي، ويخيّم عليه برود الأسى وضحالة المشاركة. ولطالما وقع تعارض، بل انفصام بين المنفيّ والمكان الّذي رُحّل/ارتحل إليه، وندر أن تكلّلت محاولات المنفيّين بالنجاح في إعادة

[1] –محمد الشحّات: سرديّات المنفى الرواية العربيّة بعد عام 1967، دار أزمنة، بيروت–لبنان، ط1، 2006م، ص 23– 24.

[2] –فيصل درّاج: الكتابة الذاتية والمنفى، (ضمن كتاب: الكتابة والمنفى، تحر: عبد الله إبراهيم)، ص 231.

تشكيل ذواتهم حسب مقتضيات المنفى وشروطه»[1]، ونحن لا نتفق معه في هذا الدّمج، إذ نتصوّر أنّ اللجوء ليس قسريًّا، بل ينطوي على درجة من الحرية والاختيار، فشتّان بين الّذي يرتحل طوعاً، والذي يُرحّل إجباريًّا، رغم أنّ الشحنات الوجدانية ذاتها تقريباً؛ لأنّهما سيضطران إلى الانفتاح ومحاولة التكيّف مع الآخر/المختلف عقائديًّا وثقافيًّا ولغويًّا، فتنشطر الذات بين عالم لفظها، وعالم تحاول أن تجد لها مكان فيه.

ومن جهة أخرى يربط فيصل درّاج مفهوم المنفى بمصطلح آخر له أبعاد فلسفية عميقة ألا وهو: الاغتراب، فالمنفى كما يتصوّره «غربة واغتراب، وهو اغتراب قبل أن يكون غربة، لأنّ المنفى لا يتحدّد بالمكان، بل بأثر المكان على روح الإنسان وعقله. ولهذا يمكن أن يكون الإنسان منفيًّا في وطنه، وأن يكون طليقاً في مكان بعيد عن الوطن، والمنفى حالة شعوريّة وجدانيّة ثقافيّة، مرجعها نظر الإنسان إلى الوجود، الّذي قد يبدو شفافاً لا ألغاز فيه، لدى الأرواح المطمئنة، وملتبساً غامضاً شائكاً، لدى أرواح لا تقبل باليقين الميسور، وقد يولد الإنسان راضيًّا، مصالحاً مع الوجود ذاته، إلى أن تعيد الحياة صوغ مساره، وتجبره على قراءة بدايته ونهايته بشكل مختلف، منتهيا إلى وعي أسيان مخذول، يتّهم الجميع ولا يتّهم أحداً»[2]، فالاغتراب إذاً، حالة نفسية معقّدة، إذ يعيش المنفيّ في وطنه أو خارجه عزلة مرّة، تعكس غياب التفاعل الإيجابيّ بين الذات والآخر.

وغير بعيد عن هذا المذهب، يصرّح أدونيس قائلاً: «لا يكون المنفى في المكان وحده، المنفى قائم كذلك داخل الذات، في اللغة ذاتها، وقد يكون أشد هولاً في مسقط الرأس منه في أي مكان آخر، أقول إذًا، ولدت منفيًّا. فمنفاي الأوّل، الحقيقيّ المتواصل، هو الوطن الّذي وُلدت فيه، والثقافة الّتي ربيت عليها، وسوف أقصّ عليكم حكاية منفاي داخل مواطنيتي. دون تستّر وراء قضيّة، دون دعاوى رسولية أو رسالية، دون حجب للفرديّ الخاصّ باسْم الجمعي العامّ، ودون أي نزوعٍ إيديولوجي يَحْرِف ويموّه ويرائي، سأقصّها كما عشتها، لن أكون كمثل كثيرين يتكلّمون على قضايا

[1]- عبد الله إبراهيم: السرد، والاعتراف، والهويّة، ص ص14- 15.

[2]- فيصل درّاج: الكتابة الذاتية والمنفى، ص ص 241- 242 .

يتخيّلونها أو يتمنّونها، وعلى بشر لا يعرفونهم، فيما يتجاهلون الأساسيّ الحيّ: الإنسان الّذي فيهم. هكذا لا يكون الكلام آنذاك إلّا حجابًا»[1]، فالوطن يتحوّل إلى منفى عندما لا يستوعب تطلّعات الذات، ولا يحتويها، فيلجأ الأديب إلى نوع من التأليف الفلسفي، يشيّد فيه مدنا فاضلة (يوتوبيا)، ويتخيّل الحياة في مجتمع مثالي لا وجود له، تسود فيه الحرية والعدالة والسكينة، فملاذه هنا هو حلمه الجميل الّذي يصوغه في قالب ساخر.

لكن هذا العالم المنشود، يتحوّل إلى منفى آخر في تصوّر واسيني الأعرج؛ لأنّه عالم لغوي خالص، «...المنفى كلمة صغيرة تخبّئ ورائها إرثا بشريا ثقيلا ومرّا، مخترقا بالأشواق والفقدان، ومؤثّثا بالسّعادات الصغيرة غير المرئية. ولهذا فكلّما سمعت كلمة منفى، ينتابني إحساس غريب بالبياض، وهذا السؤال المرتبك والهش: ما معنى المنفى بالنسبة لفنان منفاه الأول هو عتاده ولغته الّتي يكتب بها كما يقول رولان بارت؟ أهو في المنفى من حيث هو كاتب؟ اللغة تصنع عالما موازيا يعجّ بتفاصيل الحياة الّتي نحس بانتماءاتها لنا ولكنّها لا تنتمي في نهاية المطاف إلّا إلى اللغة ونظامها الصارم»[2].

كما أنّ لغة التخاطب اليومي إذا امتزجت بلسان آخر، فإنّها تحيل إلى وجه من وجوه المنفى في مذهب أدونيس: «...وعندما أتكلّم لغة أخرى، داخل لغتي نفسها، فإنني أكون في حالة من حالات المنفى: منفى اللغة، أو المنفى في اللغة. المنفى داخل اللغة-الأم، خروج من الرحم إلى العالم. كأنّ أمي الّتي أخرجتني إلى العالم هي الّتي تنفيني من أحشائها. لا ملجأ لي حتى في اللغة. تائه فيها. مشرّد فيها. كأنني أنا نفسي، أنفي نفسي. ومنفاي هنا يتحرّك باستمرار: لا أتوقّف عن نفي نفسي، لكي أعرف كيف أحظى بها، أو لكي أحسنَ الوصول إليها. ولن أصل. لحسن الحظّ. لأنّ الوصولَ هنا نوعٌ من الاندراج في ركود المادّة»[3].

[1]-أدونيس: مكان آخر في ما وراء الوطن والمنفى، (ضمن كتاب: الكتابة والمنفى، تحر: عبد الله إبراهيم)، ص 81.

[2]-واسيني الأعرج: أراضي المنفى، وطن الكتابة، (ضمن كتاب: الكتابة والمنفى، تحر: عبد الله إبراهيم)، ص ص 101- 102.

[3]- مكان آخر في ما وراء الوطن والمنفى، م.س، ص 81.

وفي سياق آخر، يتحوّل المنفى عند أدونيس إلى فلسفة تكبّل حريته الفكرية المرصوفة بالأسئلة والأفكار، «المنفى هو المكان الّذي ينظر إلى لون بشرتي وأسماء أجدادي ليحدّد لي هويّتي. هو الّذي يرسم لي نطاق الحركة ودرجة الحقوق ونسبة المواطنة ومسافة التأمّل ومرجع الأسئلة. إن كنت لا أملك حريّة فكري كاملة، أو كنت لا أملك تقرير مصيري وتوسيع وجودي الفكري، إن كنت لا أقدر أن أطرح أسئلتي بلا مواربة وأعلن تحفظاتي بلا تقية وأناقش القضايا الجوهريّة الكيانيّة بلا حدود ولا كوابح ومحرّمات فكريّة من أي مستوى كانت، فإمّا أن أتمرد وإمّا أن أقبل المنفى. فالمنفى الفعليّ هو الإطار الثقافيّ الّذي يحدّ من شكوكي وتساؤلاتي حول الكون والمصير. وبديهيّ، بالمقابل، أن أقول بحرية المختلف في الرأي والتفكير. المنفى هو أولاً غربة الإنسان عن ذاته وحريته الفكرية. هو الحجاب على العقل ورباط الأسئلة وتمويه القلق والحيرة وقبول الإذعان والتسليم بدل التعبير والمساءلة»[1]، فالحرية أو الديمقراطيّة الفكريّة -إن جاز هذا التعبير- تسمح لأيّ مثقف واعٍ، أو فكر متَّقد باعتناق وتلقي وإذاعة الأفكار دون قيود، وأي فضاء يئِد تلك التصوّرات، ويسحق إرادة الذات، ويكبت حريّتها ولا يحترم آراءها المستقلة، يعتبر منفى بالنسبة لأدونيس، فالمنفى إذاً، «ليس شيئاً ماديا، إنّه شيء معنويّ، كلّ أركان الأرض عنده سواء، ضاحكة، تناسبه كل الأحلام، على أن يكون في ركن مظلم، وأفق فسيح»[2].

من الصعوبة بمكان إيجاد مفهوم ناجز للمنفى، لأنّ بناء المفاهيم وتحديدها يختلف باختلاف مشارب وثقافات وخبرات المفكرين والأدباء والمنظرين من جهة، ومن جهة أخرى يتسيّج هذا المعنى بسلسلة من الظروف المعقّدة الّتي تشمل عمليات: «النزوح، والشّتات، والاغتراب، والاقتلاع، والتشريد، والنفي، والرحيل الطوعي، أو الهجرة، بحثاً عن الحرية أو الرغبة في تحسين الأوضاع المعيشيّة؛ فبينما كان الارتحال فرديا من العصور السابقة، أو أنّه يتضمّن جماعات صغيرة، صار الآن هناك مجتمعات شتات كاملة تبتعد عن أوطانها الأصليّة، وبعض مجتمعات الشّتات هذه أجبرت لا على ترك

[1]- مكان آخر في ما وراء الوطن والمنفى، م.س، ص ص 81- 82.

[2]-فكتور هوجو: رسائل وأحاديث من المنفى، تر. أحمد رضا محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1986م، ص 7.

أوطانها فقط بل على التخلّي عن لغتها الأم، وثقافاتها الأصلية لتصبح جزءاً مزاحاً من المجتمعات والثّقافات الجديدة، مثل الأفارقة الذين يعيشون في فرنسا، والهنود والباكستانيين الّذين يعيشون في بريطانيا»[1].

هكذا تضفي تجربة المنفى بظلالها الثقيلة على الإنسان المنفي، من حيث هو «كائن منبوذ دائما يحيا في زمان ومكان غريبين عنه، وإلى جوار بشر آخرين يلفظونه ولا يألفهم»[2]، ويعرّف عبد الله إبراهيم المنفي بأنّه «الإنسان المنشطر بين حال من الحنين الهوسيّ إلى المكان الأوّل، وعدم اتخاذ القرار بالعودة إليه، وينتج هذا الوضع إحساساً مفرطاً بالشّقاء لا يدركه إلّا المنفيّون الّذين فارقوا أوطانهم، ومكثوا طويلا مبعدين عنه، فاقتلعوا عن جذورهم الأصلية، وأخفقوا في مدّ جذورهم في الأمكنة البديلة، فخيّم عليهم وجوه الاغتراب والشعور المريع بالحسّ التراجيديّ لمصائرهم الشخصيّة؛ إذ عَطِبَت أعماقُهم جرّاء ذلك التمزّق والتصدّع، وقد دفع الحنين إلى المكان الأوّل رغبة عارمة لاستدعاء الذكريات الممزوجة بالتخيّلات، فالمنفيّ وقد افتقد بوصلته الموجِّهة، يستعيد مكانًا على سبيل الافتراض ليجعل منه مركزاً لذاته، ومحوراً لوجوده، فيلوذ بالوهم بحثاً عن توازن مفقود»[3].

من خلال هذا الموقف تتبدّى الأزمة الروحيّة الّتي يعيشها المنفي، بعد أن أخفق في تشكيل معادلة الأنا والآخر، فلعنة المنفى تجثم على صدره، وتضرب أعمق العلاقات الإنسانيّة، وتعمّق معاناة ذلك الإنسان المطارد؛ لأنّه تجرّأ على الحلم بواقع أفضل. ولعلّ هذه الصورة المونودرامية الموجعة هي الّتي يرسمها فيكتور هوجو في قوله: «هاكم رجلاً محطّماً حتى لم يعد يملك سوى شرفة، وتجرّد من كلّ شيء حتى لم يعد له سوى ضميره، وانعزل عن الدنيا حتى لم يبق بالقرب منه سوى العدالة، وأنكره النّاس حتّى لم يبق معه سوى الحقيقة، وألقي به في الظّلمات حتّى لم يبق له سوى الشّمس. ذلك هو رجل المنفى»[4].

---

[1]-فخري صالح: مفهوم أدب المنفى، ص 23.

[2]-محمد الشحّات: سرديّات المنفى، ص 9.

[3]- عبد الله إبراهيم: السرد، والاعتراف، والهويّة، ص14.

[4]- فكتور هوجو: رسائل وأحاديث من المنفى، ص 6.

هذه الحالة الطارئة الّتي ينصهر فيها أفق الماضي الّذي يمثّل الانتماء إلى الوطن، والحاضر الّذي يمثّل اللاانتماء والضياع، ينبثق عنها رؤية جديدة للذات والعالم، فيعيش المنفيّ بين خيار عودة محفوف بالمخاطر، ومحاولة اندماج وتكيّف مع المجتمع الجديد كثيراً ما تبوء بالفشل، يقول عبد الله إبراهيم في هذا السياق: «لا يستطيع المنفيّ الانخراط الكامل في المجتمع الجديد، ولا يتمكن من قطع الصلة بالمجتمع القديم الّذي ولد فيه، فيتوهّم صلة مضطربة وانتماء مهجّنا، ويختلق بلاداً لاحقته أطيافها في المنفى، فما إن يرتحل المرء أو يُرحَّل عن مكانه الأوّل حتى تتساقط كثافة الحياة اليومية وتنحسر وتتلاشى، وتحلّ محلّها ذكريات شفّافة تدفع به إلى نسيان الوقائع المريرة، وبمضيّ السنوات يبدأ المنفيّ في تخيّل بلاد على سبيل الاستعادة والتعويض، وهي أمكنة تتخلّق في ذاكرته كتجربة شفّافة وأثيريّة، يغذّيها شوق إلى أماكن حقيقيّة تلاشت إلّا كومضات بعيدة في عتمة حالكة. ذلك هو الحنين بدلالته الفكريّة والعاطفيّة»[1].

ويرى عبد الله إبراهيم أنّ المنفى سواء أكان قسرياً أم اختيارياً، فإنّه يمارس استراتيجيّة واحدة ضدّ كل من ينتسب إليه، وهي «الانغلاق على من يكون فيه، ووضعه تحت طائلة انتظار دائم، فانتهى الأمر بالمنفيين إلى غير ما صبوا إليه، فقد أصبح المنفى اختياراً غامضاً يختلف عمّا كان يتوقّع منه، لمن أراده أو أُجبر عليه، فتمخّض عن كل ذلك شعور مركّب من الآمال والإخفاقات، ومن الإقدام والتردّد، ومن الاندماج والعزلة، ومن الاطمئنان والخوف، ومن النبذ والاشتياق، فكان أن تلاشت الفكرة البرّاقة الّتي اجتذبت المنفيّين للعيش في عالم آمن يخلو من مخاوف الأوطان؛ إذ نشأت غيرها في المكان الجديد، وسواء تعايش المرء مع هذه أو تلك، فإن إحساسه المريع بفقدان مكانه أورثه شكاً بأنه خارج الدائرة الحميمة للانتماء البشري»[2].

وفي ظلّ هذه الأزمات المتلاحقة، تتشكّل هويّة المنفيّ من ماضٍ مكلوم، ومصير مجهول، وانتماء متأرجح، إنّها هويّة مؤجّلة وهجينة تنتمي إلى عالمين ولا تنتمي إليهما في آن واحد؛ لأنّ الأنا تنفصم

[1]- عبد الله إبراهيم: السرد، والاعتراف، والهويّة، ص13.

[2]- نفسه، ص 15.

في منفاها بين آمالها وواقعها الجديد، هذه الحالة من الشتات الحاد يصفها عبد الله إبراهيم بأنّها «"شقاء أخلاقيّ" دائم فالمنفيّ هو منْ اقتُلع من المكان الّذي ولد فيه لسبب ما، وأخفق في مدّ جسور الاندماج مع المكان الّذي أصبح فيه، فحياته متوتّرة ومصيره ملتبس، وهو يتآكل باستمرار، ولا يلبث أن ينطفئ بالمعنى المباشر، ليتوهّج مرة أخرى بالمعنى الرمزيّ. فالمنفيّ ينطوي على ذات ممزّقة، لا سبيل إلى إعادة تشكيلها في كينونة منسجمة مع نفسها أو مع العالم»[1].

على هذا الأساس، مثّل جسر العبور إلى جغرافية أخرى بحثا عن وطن جديد تجربة مضاعفة من المرارة، لها أثرها البالغ على نفسية المغترب، يصفها كمال أبو ديب بأنّها «على قدر هائل من التعقيد وذات غياهب وتلافيف تشحن محاولة اكتناهها الروح والذّهن بما لا يحصى من الصور والنماذج والأفكار والمشاعر، ويستحيل على المنفيّ أن يعاينها دون أن ترشح تجربته الشخصية إلى هذه الصور والانفعالات الّتي تشكّلت في منابع أخرى»[2]، وإذا تعلق الأمر بالأدباء، فلا شكّ أنّ معاناتهم في المنفى ستمتزج بقدر معتبر من الخبرات والمعارف؛ لذلك يتوقّع عبد الله إبراهيم أن يقدّم أدب المنفى «تمثيلا سرديًّا عميقاً لهذه الحالات المتضاربة من الرؤى والمصائر والتجارب الّتي يخوضها المنفيّ، وبخاصة حينما يلجأ إلى الكتابة السرديّة الّتي تتعرّض لارتحالاته بين الأمكنة والأزمنة والثقافات واللغات والتقاليد والمجتمعات، والبحث عن موقع له بينها، وكشف موقفه منها، ثمّ الكيفية الّتي يعيد فيها بناء مسار حياته ضمن رؤيته بوصفه منفيا يقف على حافة كلّ الحالات، ولا ينخرط فيها»[3].

هذا، ويؤكّد أحمد يوسف أنّ هذا الضّرب من الأدب قد انبثق في الثقافة العربيّة الحديثة من «...جوّ الهزائم المتتالية والإحباطات المتلاحقة في القرن العشرين، ولعلّ أبرزها هزائم العرب أمام المشروع الصهيوني الّذي تقوده إسرائيل في المنطقتين العربيّة والإسلامية وإخفاقات التنمية الشّاملة»[4]، وفي هذا الصدد، يورد عبد الله إبراهيم تعريفا لأدب المنفى، إذ يصفه بأنّه «ظاهرة ثقافية يتنامى

[1]-السرد، والاعتراف، والهوية، م.س، ص ص 15- 16.

[2]-كمال أبو ديب: نحو شعريات لكتابة المنفى، (ضمن كتاب: الكتابة والمنفى، تحر: عبد الله إبراهيم)، ص 129.

[3]- السرد، والاعتراف، والهويّة، م.س، ص 16.

[4]-أحمد يوسف: اللغة وآداب المنفى (ضمن كتاب: الكتابة والمنفى، تحر: عبد الله إبراهيم)، ص ص 284- 285.

حضورها في آداب الأمم الّتي خضعت للتجربة الاستعمارية، وتشكل الكتابة السرديّة لبها الجوهري، وهي تطفح برغبات هوسية من الاشتياق والحنين والقلق، ومسكونة بفكرة إعادة كشف موقع الفرد في وطنه وفي منفاه على حد سواء»[1]، وفي موضع آخر، يرى عبد الله إبراهيم أنّ أدب المنفى: «...سجلّ متنّوع أسهم فيه عدد كبير من الكتّاب المنفيّين الّذي استلهملوا تجاربهم، وجعلوا منها خلفيات لعوالم افتراضية أفضوا بحنينهم إليها، ورغبوا في أن تكون المكافئ المتخيّل لإحساسهم بالفقدان والغياب»[2].

وبذلك شكّلت أساليب القمع والاستبداد والاستبعاد والمشاعر المتضاربة للمنفيّ «علامات محفّزة على كتابة المنفى، فهي تتيح فضاء للتفكير والتأمل والنقد داخل الذّات الكاتبة. ليس فقط لأنّها ممارسات أدبيّة عنيفة تتدرّج في منطق ردّ الفعل، وإنّما تؤسّس لوضع يسمح بقراءة الذّات ورؤيتها على نحو قد لا تتيحه المرآة. فالأديب المنفي يستكشف ذاته من جديد، ويبني علاقات مغايرة مع ذاته ومع الآخرين ومع العالم»[3]، ومن المعلوم أنّ تلك المدوّنة الضّخمة من الكتابة الشعرية والسرديّة هي «نتاج تجارب أدباء وكتّاب منفيّين، ضاقت بهم الأوطان، وتجرّعوا ألوان الهزيمة في نفوسهم، وأصناف القهر الاجتماعيّ والاضطهاد السياسيّ، ونال منهم الإحباط منالاً يصعب نسيانه. حتى إنّهم باتوا لا يثقون في قدرة شعريات الحرف وجماليات تعبيره على استرجاع ما ضاع منهم، والعودة إلى الوطن فاحتفظوا بطفولته واستبدلوه بوطن الحلم ووطن اللغة»[4].

يرى عبد الله إبراهيم أنّ مفهوم أدب المنفى قد تعرّض لتحوّلات عديدة خلال الربع الأخير من القرن العشرين، إذ يؤكّد أنّه «غادر معناه اللغوي، الّذي جعل منه دالا على أدب الغربة والهجرة والاقتلاع والنفي والتشرّد، فأصبح تجربة مجازيّة تدل على النّظر بعيون جديدة إلى العالم وتجارب البشر وتفاعل الثقافات ومفهوم الحرّيّة والرؤية غير المتحيّزة والابتعاد عن مفهوم الهويّة المغلقة، وطرح مفاهيم

[1]-عبد الله إبراهيم: السرد، والاعتراف، والهويّة، ص 20.
[2]- نفسه، ص18.
[3]-أحمد يوسف: اللغة وآداب المنفى، ص 289.
[4]-نفسه، ص ص 283- 284.

مثل الأصل والقومية والآداب الوطنيّة على بساط البحث مجدّدا»[1]، فالتفاعل الثقافي الّذي هو وليد الانفتاح على الآخر طعّم تجربة المنفى بمعانٍ جديدة غير مسبوقة، خفّفت من وطأة المنفى، ووسّعت آفاق الرؤى والمنظورات.

يبدو مفيدا التنويه إلى أنّ أدب المنفى «ليس جنسا أدبيا بقدر ما هو أدب يلازمه حدث هام ألا وهو النفي، فهو موازٍ لأدب السّجون أو أدب المقاومة أو أدب الرحلة، إلخ. ويغطي أدب المنفى كل الأجناس الأدبيّة المعروفة من شعر ورواية وقصة قصيرة وملحمة ومسرحية، وأحيانا يتجاوز المتعارف عليه من الأجناس الأدبيّة الرفيعة ليقدّم يوميات أو شهادات أو سيرة. فأدبيات المنفى لا تقتصر على المبدع وإنّما تتضافر مع كلّ أشكال التعبير الّتي يقوم بها المنفيّون والمنفيات من حكي وسرد شفويّ وتذكّر وأفلام تسجيليّة ورسوم تشكيليّة تجعل من النّفي علامة فارقة في حياتهم»[2]، كما السير الذاتية للمنفيين تقع –والقول لعبد الله إبراهيم– في«قلب المدونة السرديّة لأدب المنفى، ومعلوم أن أدب السيرة يظهر في إطار التعبير الشخصي الّذي يفرضه الوعي الذاتي، وهو يبحث عن معنى لتطوره عبر الزمن»[3]، أما "رواية المنفى" فهي «...رواية كتبها كاتب منفيّ بالفعل، أو قد عانى فعل النّفي في فترة من حياته، وهي رواية تمثّل تيمة النّفي فيها تيمة مركزيّة تنهض عليها العمليّة السرديّة بأسرها...»[4].

لكن تبقى تجربة النفي في كل هذه الأنواع تيمة مركزية تهيمن على الكتابة الإبداعية، بمفرداتها المتعدّدة من: نبذ، وطرد، وإقصاء، وإبعاد...الخ. وبهذا دخل أدب المنفى دائرة المسائلة النقدية؛ من حيث إنّه «يؤلّف ظاهرة إنسانيّة عالميّة تنضاف إلى إشكالات أدب المهجر والأدب المغترب وأدب الخارج، ولاسيّما بعد أن هجر المثقّفون والأدباء والفنانون أوطانهم هجرة قسرية أو طوعيّة، وجعلوا من المنفى مصدرا لتأملاتهم ونضالهم من أجل إصلاح العالم الّذي أفسد نظامه طغيان البشر. فكان أن

[1]–عبد الله إبراهيم: السرد، والاعتراف، والهويّة، ص 19.

[2]–فريال غزّول: الأسس النظرية والثقافيّة لكتابة المنفى، (ضمن كتاب: الكتابة والمنفى، تحر: عبد الله إبراهيم)، ص ص 39– 40.

[3]–عبد الله إبراهيم: السرد، والاعتراف، والهويّة، ص21.

[4]–محمد الشحّات: سرديّات المنفى، ص 33.

انتقلت كتاباتهم للبحث عن الممكنات والضرورات في عوالم لم تكن متاحة لهم في أوطانهم الأصلية، أو صارت في متناولهم لأنهم وضعوا مسافات قريبة وبعيدة في آن واحد لتأمل النفس البشرية في حالات الإحساس بوطن القسوة والشعور بالإحباط»[1]، فتشكّلت بذلك أوطان متخيّلة بديلة تسود فيها قيم الحق والخير والمساواة، ليحتضن المنفى -والحال هذه- لحظات التأمّل العميق، والالتقاطات الّتي تمسك ببعض الأطياف الهاربة، والمثل العليا.

ونظرا لتداخل مفهومي المنفى والمهجر، يؤكّد عبد الله إبراهيم أنّ "كتابة المنفى" هي الأنسب للتعبير عن الرؤى والتصدّعات الّتي يعيشها الكاتب في منفاه، إذ يقول: «وقد آن الأوان لتنشيط جدل ثقافي ينتهي بإحلال عبارة "كتابة المنْفَى" محل عبارة "كتابة المهجر" لأنّ الثانية تخلو من المحمول الّذي جرى وصفه من قبل، فيما الأولى مشبّعة به، فهو يترشّح منها حيثما درست مستوياته الدلاليّة، ووقع تأويله، وعليه فـ "أدب المنْفَى" يختلف عن "أدب المهجر" اختلافا واضحا، كون الأخير حبس نفسه في الدلالة الجغرافية، فيما انفتح الأول على سائر القضايا المتّصلة بموقع المنفيّ في العالم الّذي أصبح فيه دون أن تغييب عنه قضايا العالم الّذي غادره»[2]، لكنّنا لا نتصوّر أنّ هذا الإحلال -رغم رجاحته- سيزيح التداخل الحاصل بين الكتابتين؛ ذلك أنّ «للمنفى طرائق تعبير وأسلوب كتابة تتقاطع مع (أدب المهجر) في موضوعاته وقضاياه الّتي تشتمل على متطلبات الحداثة وصيرورتها مثل الحرية والتطلّع إلى التقدّم وإشراك المرأة في بناء المجتمع، وتسلك سبيلا مغايرا له علاقة مباشرة براهن التحوّلات السياسيّة والثقافيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة قد يتجاوز مظاهر الحداثة إلى ما بعدها، على الرّغم من تعدّد الهزائم وكثرة الخسائر الّتي تكبدتها أحلام المنفيّين وهي تنشد حق الاختلاف وضرورات الحوار واحترام التعدّد والتنوّع، ويجمعهم قاسم مشترك يتمثّل في الحنين إلى الأوطان، وهو حنين مشوب بالقلق والاشتياق»[3].

[1]-أحمد يوسف: اللغة وآداب المنفى، ص 279.

[2]-عبد الله إبراهيم: السرد، والاعتراف، والهويّة، ص 16.

[3]- اللغة وآداب المنفى، م.س، ص 280.

مهما قيل، لا يمكن تبسيط قضية المنفى؛ لأنّها تزداد تعقيداً كلّما توغلنا في تلافيفها، لتحكي مأساة الخروج من الوطن، ومحاولة الاندماج في وطن بديل، ومما لا مراء فيه أنّ اللغة الأم تهجّر أيضا وليس فقط الانسان، فنجد الذات الروائية تصوغ وعيها بلغة أخرى، فتعيش بذلك منفًى مزدوجاً، يعبّر عن «ازدواج هويّة أولئك الكتّاب العرب الّذين يحملون وعيا عربيا ولسانا أجنبيا، وتطرح رواياتهم مثل هذا الازدواج بين وعي الثّقافة ووعي اللّغة. ويتجسّد هذا الوجه من وجوه المنفى في أغلب إنتاج كتّاب المغرب العربي وكاتباته ممّن يمارسون (أو يمارسن) الكتابة بالفرنسيّة...ولا ينفصل هذا الإنتاج الرّوائي الضّخم لكتّاب المغرب العربي وكاتباته عن سنوات من المدّ (أو الغزو) الاستعماري الفرنسي لهذه المنطقة من العالم العربي، رغم تمرّد الكثير من مبدعي هذه المنطقة الآن، وظهور كتابات تناهض مثل هذه الهيمنة (الثقافيّة إلى الآن على الأقل). وهي كتابات تمتاح من وعي الآداب ما بعد الكولونياليّة، سواء في أفريقيا أو الهند الغربية أو في جنوب آسيا، ممّن يشاركونهم التوجّه المناهض نفسه»[1]، وبذلك مثّلت تلك الأعمال بيانا صريحا ضد الهيمنة الاستعمارية، لأنّها تعالج قضايا وإشكاليات ومؤامرات الاستعمار، وما يحرّكه من تجاذبات بإيقاعات ثورية تحررية.

وفي هذا السياق يشير عبد الله إبراهيم إلى العلاقة الجدلية بين وعي اللغة ووعي الثقافة في هذا النمط من الكتابة، قائلا: «وأفضت التجربة الاستعماريّة إلى بروز ظاهرة ثقافيّة لم تكن معروفة في التاريخ من قبل إلّا في نطاق ضيّق، هي تبنّي لغة المستعمر وسيلة للتعبير عن مشكلات المجتمعات المستعمَرة، فأصبح المستعمِر غير مسيطر على تلك المجتمعات، فحسب، إنّما جرى استعارة لغته للتعبير عن البطانة الداخليّة لمشاعرها وأحاسيسها وطموحاتها ومشكلاتها وتاريخها، بل وأعيد إنتاج موروث تلك المجتمعات بلغة المستعمِر، فوصف وحُلّل بها وقُيّم، فظهر بوْن بين المخيال الجماعيّ الأصليّ، والذّاكرة التاريخيّة، وبين وسيلة التعبير عنهما، فقد انحسرت اللّغات القوميّة أو الوطنيّة، وتوارى استعمالها، فهُجرت ونُسيت واستعيرت لغات جديدة أصبحت وسيلة التواصل والتعبير في كثير

[1]-محمد الشحّات: سرديّات المنفى، ص 38.

من قارّات العالم طوال العهد الاستعماريّ»[1]، على هذا الأساس، زعزعت التجربة الاستعمارية ليس فقط البنية التحتية للمستعمرات التابعة لها، بل دفعتها إلى الانخراط في ثقافتها عبر ما يمكن تسميته بـ"الغزو الثقافي" فكان تبني لغة المستعمر في التعبير عن توجسات الشعوب المستعمرة تهديداً للأمن الفكري واللغوي، وذلك عبر مخاطبة الآخر /الغربي/ المستعمِر بلغته، والاسترسال في الحديث عن مأساة الوطن بلغة المحتل الغاشم، فأزمة اللغة العربيّة في بلدان المغرب العربي على وجه الخصوص، بدأت مع الوجود الاستعماري واستمرت إلى ما بعد الاستقلال.

استناداً إلى ما تم تقريره آنفاً، يبدو جليًّا أنّ هيمنة لغة المستعمر في آداب ما بعد الاستعمار ستشكل –وبلا منازع– منفى من نوع آخر، يوضحه عبد الله إبراهيم في قول: «تنتسب هذه الكتابة إلى (المنفى الثقافيّ) الّذي وضع كثيرًا من كتّاب المستعمرات السابقة في مواجهة مأزق خطير، إذ استعاروا اللغة الاستعماريّة للكتابة عن مجتمعاتهم، فغابت الرؤية النقديّة لدى بعضهم، حينما ركزوا الاهتمام على الوقائع الغريبة الّتي نظر إليها المستعمرون باستعلاء، فكأنّهم بذلك يسترضونهم بلغتهم، أو يستجيبون لتوقّعاتهم، وكلّما بالغ الكتّاب في ادّعاء التمسّك بالموضوعات المحلّية فإنّما لعرض الأخطاء، ووصف العيوب، وكأنّ الكتابة سجل انثروبولوجيّ للعادات والتقاليد والأساطير، دبّج برؤية رومانسيّة تميط اللثام عن الأسرار والخبايا، فتقوم على تحيّزات ثقافيّة مضمرة، وبذلك امتثلوا لحكم القيمة الغربيّ في أنّ تقدير قيمة الأشياء، يتأتّى من مقدار إذعانها أو مخالفتها للذوق الغربيّ»[2]، فالمنفى الثقافي –والحال هذه– عقوبة مختارة بعناية ودون إكراه، إذ يكون الكاتب العربي ممتثلا فكراً ورؤية لنواميس الكتابة الغربية، وهناك نفر من الكتاب العرب يكتب بلغة أجنبية عن قضايا وطنية بجرأة المغامر، وقلم المناضل، وبصيرة الناقد في إطار ما يسمى بالأدب ما بعد الكولونيالي، لكنّ اللغة الأم ترحّل بل تستبعد في كلتا التجربتين.

[1]–عبد الله إبراهيم: التجربة الاستعمارية وكتابة المنفى، (ضمن كتاب: الكتابة والمنفى، تحر: عبد الله إبراهيم)، ص ص 57– 58 .

[2]– نفسه، ص60.

وبما أنّ النفيّ عقاب فضيع، ونبذ مستمر، وعدم شعور بالألفة والانسجام، فإنّ أدب المنفى – وبأي اللغات صِيغَ– سيوثّق لهذه العلاقة الأزلية بين فكرة المنفى ومظاهر الذعر، وهاجس البحث عن هويّة ضائعة، ولعلّ هذا ما يعبر عنه عبد الله إبراهيم في قوله: «ويتميّز أدب المنفى بأنّه مزيج من الاغتراب والنّفور المركّب، لكونه نتاجا لوهم الانتماء المزدوج إلى هويّتين أو أكثر، ثمّ في الوقت نفسه عدم الانتماء لأي من ذلك، بل إنّه أدب يستند في رؤيته الكلية، إلى فكرة تخريب الهويّة الواحدة والمطلقة، وبصفته تلك فهو أدب عابر للحدود الثقافيّة والجغرافيّة والتاريخيّة، ويخفي في طيّاته إشكاليّة خلافيّة، لأنّه يتشكّل عبر رؤية نافذة ومنظور حاد يتعالى على التّسطيح، ويتضمن قسوة عالية من التشريح المباشر لأوضاع المنفي، ولكل من الجماعة الّتي اقتلع منها والجماعة الحاضنة له، لكنه أدب ينأى بنفسه عن الكراهيّة والتعصب، وهو يتخطّى الموضوعات الجاهزة والنّمطية، ويعرض شخصيات منهمكة في قطيعة مع الجماعة التقليديّة، وفي الوقت نفسه ينبض برؤية ذات ارتدادات متواصلة نحو مناطق مجهولة داخل النفس الإنسانيّة»[1].

وبذلك «يغدو الاغتراب مركّباً، وينقلب المنفى قدراً؛ لأنّ الإبداع طبيعة لا تتغذّى من ينابيع الهويّة الدنيوية، ولكن من ينابيع الهويّة الضائعة، من ينابيع الهويّة الاغترابية، من ينابيع الحرية. والجدل بين هذين القطبين الاغترابيين المجبولين بالفقد لا بد أن يستعيد هويّة المحال إذا لم يقطع عليهما الانتحار الطريق، لأنّ الإبداع جَارُ الأبدية الخالد. كما أن الاغتراب قوت يومه الخالد.»[2]، يقول واسيني الأعرج في هذا السياق: «كنت أظنّ أن المنفى مجرد كذبة نحمّل بها النصوص. لم أكن أعرف أن لعبة الكتابة ستصبح فعلاً جدّياً. وأن النص الأوّل الّذي نشرته في حياتي الأدبيّة: ألم الكتابة عن أحزان المنفى، سيضعني أمام اختبار صعب كنت أظنه مجرد لغة أو لعبة لفظية حاسبني عليها الأصدقاء وقتها بأني أتحدث عن شيء لا أعرفه. لم يكن المنفى كذبة، كان جرحاً بليغاً»[3].

[1]– عبد الله إبراهيم: السرد، والاعتراف، والهويّة، ص 34.

[2]–إبراهيم الكوني: من اغتراب الطبيعة إلى اغتراب الهويّة، (ضمن كتاب: الكتابة والمنفى، تحر: عبد الله إبراهيم)، ص94 .

[3]–واسيني الأعرج: أراضي المنفى–وطن الكتابة، ص ص 109– 110 .

من الجلي أنّ كل حديث عن المنفى سواء أكان مجازيا أو حقيقيا يمتزج بنزعة من الألم، والإرباك، والخذلان، والانشطار بين عالمين، الوطن الّذي يمثل الماضي، والمنفى /الحاضر الّذي يستحضره في كل مشهد يصادف المنفيّ في غربته، أو يؤثّثه في خياله الأدبيّ في إطار "ما يجب أن يكون"، فيتحوّل الوطن إلى يوتوبيا تزدان بالموشّحات الفنية؛ فقضية تخيّل الأوطان -فيما يحسب عبد الله إبراهيم- تشكّل «البؤرة المركزيّة لأدب المنفى، فثمّة تزاحم بين الأوطان والمنافي في التخيّلات السرديّة الّتي يكتبها المنفيون»[1].

مثّلت السيرة الذاتية للناقد المفكر الفلسطيني-الأمريكي- إدوارد سعيد "خارج المكان Aout of place" مدوّنة أساسية اشتغل عليها النّاقد عبد الله إبراهيم؛ لأنّها تستضيف كل الأفكار النظرية الّتي طرحها بخصوص السيرة الذاتية، وأدب الاعتراف، وتيمة المنفى، فالمنفى ظل حاضرا بقوّة في كتابات إدوارد سعيد بوصفه مسألة وجودية تتعلّق بتحديد هويّة الذات، وتمزّقاتها عبر الأزمنة.

هذا، ويفتتح عبد الله إبراهيم قراءته لهذه السيرة الذاتية بإضاءة شاملة لمختلف جهود إدوارد سعيد الأدبيّة والفكرية والثقافيّة، يلخصها في قوله: «وكثيرا ما نظر إلى إدوارد سعيد على أنّه ناقد راديكالي ترك تراثا فكريا في أكثر من عشرين كتابا توزّعت بين الدراسات النقديّة، ونقد الاستشراق، وتصحيح صورة الإسلام، والتعريف بالقضيّة الفلسطينيّة، ومواجهة خصومها، إلى ذلك أسهم في تصحيح كثير من المفاهيم الشائعة، فقد فضح مصادرات الاستشراق إلى درجة يعزى فيها إليه التسبب في انهيار الاستشراق التقليدي، كما ربط بين صعود الحركة الاستعماريّة ونشأة الرواية، وهو من أهم النّقاد المعاصرين لـ (نظريّة التمثيل الأدبيّ) إذ كشف تورّط الرّؤى في إعادة صوغ المرجعيّات على وفق موقف نمطي ثابت يحيل على تصوّر جامد ذي طبيعة جوهريّة، الأمر الّذي أفضى إلى سلسلة من عمليّات التمثيل الّتي يمكن اعتبارها وثائق رمزيّة دالّة على العلاقة بين المرجع الفكري وتجلياته الخطابيّة»[2].

[1]- عبد الله إبراهيم: السرد، والاعتراف، والهويّة، ص14.

[2]- نفسه، ص ص40- 41.

يجسّد إدوارد سعيد-بالفعل- هويّة خارج المكان؛ لأنّ تجربة المنفى حاسمة بالنسبة إليه، فقد «حجز سعيد خلف جدران عالية أخذت بها أسرة متوسطة الحال تنتمي إلى أقليّة شاميّة مهاجرة، لم تتوافر لها ظروف الاندماج بالمجتمع المصريّ، وظلّت علاقتها مضطربة بكلّ من السكان الأصليّين والإدارة الاستعماريّة...وقد شكّل الشّاميون في مصر عالما خاصا غلّفه حسّ بالاغتراب، والعزوف عن الاندماج والشعور بدرجة من التعالي، بسبب الهجنة الّتي جعلتهم في منتصف الطريق بين الأجانب الغربيين والأهالي، فذاكرة تلك الأقليّة استمدت وجودها من الأصول الشاميّة، ولكنّه وجود منشبك بالمصالح الغربيّة، وهذا الوضع غير المستقر جعلها أسيرة نوع من الانكفاء الحذر على الذات»[1]، بعد أن اضطرت إلى مغادرة الوطن، وأجبرت على العيش في المنفى.

يسرد إدوارد سعيد في سيرته حكايته وحكاية أسرته المرتحلة عبر الأمكنة والهويات واللغات، يجتاحها أينما حلّت إحساس عارم بالفقدان، يقول عبد الله إبراهيم في هذا السياق: «ارتسم كل ذلك بوضوح في عائلة سعيد الّتي تجنّبت الاندماج الاجتماعي باعتبارها ليست مصريّة، إنّما تحمل الجنسيّة الأمريكيّة، وتتلقى تعليمها في المدارس الأجنبيّة الّتي أخذت بالتعليم الاستعماري، حيث يلقن الطلبة معلومات عن الأمجاد البريطانية في منأى عن الاهتمام بالبيئة المحليّة، فزاد كل ذلك من انقسام سعيد على نفسه، ففي أعماقه كان يشعر بأنّه عربي بصورة أو بأخرى، لكنّ نظام العلاقات والمصالح في العائلة والمدرسة والمجتمع، حال دون الاعتراف بذلك، بل وربّما التنكّر له»[2].

إدوارد سعيد المثقف الّذي يحمل الهويّة الفلسطينية والأمريكية، تتضارب في أعماقه حقيقتان؛ الأولى انتماؤه العربي، والثانية نظرة الإنجليز الدونية له، «...فبإزاء المصريين كان يلقَّن بالرفعة، وبإزاء الإنجليز كان يوحى له بالدّونيّة، فثمّة خط أحمر ينبغي عدم الاقتراب إليه، وبانهيار موقع الأقليّات في مصر، وتقويض الإدارة الاستعماريّة بثورة 1952، ظهر وكأنّ سعيدًا قد جرِّد من مقوّمات القوّة الّتي

[1]- السرد، والاعتراف، والهويّة، م.س، ص ص37- 38.

[2]- نفسه، ص38.

اكتسبها من مكانة أسرته وأقليّته الشّامية وتعليمه الاستعماريّ»[1]، حيث إنّ الثورة «لم تصحّح في داخله الشعور المرتبك بالدّونية أمام الإنجليز، فذلك من مغذّيات السّلوك اليوميّ والتلقين المدرسي المغذي للأخلاقيّات الاستعماريّة، إنّما أفقدت عائلته امتيازاتها كافة، فاضطرت إلى نزوح ثانٍ إلى أمريكا، وهو غير النّزوح الأوّل من فلسطين إلى مصر. وبوصوله إلى أمريكا وجد نفسه يرث المتناقضات كافّة الّتي تربى عليها وتعلّمها، فثمّة حيرة كاملة في تحديد الهويّة واللغة والرؤية والانتماء والمكان والمرجعيّة والموقع. وبمرور الزّمن انشطر سعيد إلى شخصية جوّانيّة هشّة، وأخرى خارجيّة صلبة»[2]، فقد مثّل وداع الأهل والأصدقاء، والإحساس بالحنين إلى الوطن، والسّفر الدائم، الخلفية الّتي انبنت عليها ذكريات الشباب عند إدوارد سعيد، والتي أسهمت في تشكيل هويّته المضطربة، ووعيه بذاته، ونظرته إلى الآخرين.

وهكذا اتّخذ إدوارد سعيد من المرض (سرطان الدم) ذريعة لترجمة تجارب النّزوح المتواصل من جهة، وهشاشة صلته بلغته الأم من جهة أخرى، إذ يحلّل عبد الله إبراهيم هذا الانشطار في شخصية إدوارد سعيد في قوله: «...وفي جميع ذلك ظهر سعيد منقسما على نفسه بين قوة مستترة وضعف معلن، فلا هو قادر على الإفصاح عن قوّته الجوّانية- وهو ما يقع الاحتفاء به عادة في السّير الذاتية- ولا هو متمكن من ستر الوهن العميق الّذي يجتاح أعماقه- وهو ما يجري غالبا طمسه في الكتابة السيرية- فكل قوّة طبيعيّة في داخله كبحها ضغط خارجي فرضته التربية العائليّة الصارمة، ولم تتح له فرص التفتّح والمشاركة، إنّما الانكفاء على الذات وتكبيل الرغبات. وبمرور الزّمن فإنّ كل ضعف تسببت به تلك التربية استبدل بقوّة خارجيّة أمكن تحويرها لتحرّر سعيد المثقّف من هشاشته الداخليّة المرتبكة، وتجعل منه شخصيّة ثقافيّة أو أكاديميّة صلبة وحادّة وعنيفة وسجاليّة في موقفها وأفكارها...»[3].

[1]- السرد، والاعتراف، والهويّة، م.س، ص39.
[2]- نفسه، ص39.
[3]- نفسه، ص22.

بالإضافة إلى كلّ ذلك، كشفت قراءة عبد الله إبراهيم لـ "خارج المكان" عن علاقة إدوارد سعيد المعقدة بالمكان، إذ يقع في منطقة برزخية بين الانتماء وعدمه؛ فهو «لم يدّخر جهدا في تصوير علاقته الواهنة بالأمكنة، وتوسيع دلالتها ليجعل منها فضاءات ثقافيّة، مصورا نفسه عالقا بينها، ومن خلال ذلك ينزلق إلى المنطقة الجوهرية في أية سيرة ذاتية وهي تكوين الذات في وسط أسري واجتماعي قلق ضمن حقبة تاريخية متقلّبة جعلت المصيرين العائلي والاجتماعي في وضع متأرجح بين المنفى كمكان غير محدد الملامح، وفقدان الوطن، والتفكّك الّذي مثّله غياب الداعمين الأساسيين له، وهما الأب والأم، ثمّ تجربة المرض بالسّرطان، وهي الّتي فرضت الشّروع بكتابة السيرة، وحدّدت شروطها...»[1].

وكل ذلك جعل من كتاب "خارج المكان" كما يقول مؤلفه، عبارة عن «سجلّ لعالم مفقود أو منسيّ، منذ عدة سنوات تلقّيت تشخيصا طبيا بدا مُبْرَمًا فشعرت بأهميّة أن أخلّف سيرة ذاتيّة عن حياتي في العالم العربيّ، حيث ولدت وأمضيت سنواتي التكوينية، كما في الولايات المتّحدة حيث ارْتَدت المدرسة والكلية والجامعة العديد من الأمكنة والأشخاص الّتي أستذكرها هنا لم تعد موجودة، على الرّغم من أنّي أندهش باستمرار لاكتشافي إلى أيّ مدى استنبطها، وغالبا بأدقّ تفاصيلها بل بتشخيصاتها المروّعة»[2]، وهذا الموقع "المنزلق خارج المكان" كما يصفه عبد الله إبراهيم «...انعكس أثره مباشرة في التوتر الّذي يشوب السيرة بكاملها، إلى ذلك فقد كتب النص في ظل مرض عضال لا سبيل إلى وقف زحفه، فقد ربط سعيد كتابه بمرضه. وهذه هي التفاصيل الّتي حددت الإطار الخارجي والمباشر لكيفية تأليف الكتاب بوصفه معادلا لتآكل ذاتي متواصل»[3].

بيد أنّ المهمة المعقدة الّتي تنضاف إلى إشكالية المكان، هي تلك المتعلقة باللغة، فإدوارد سعيد ترجم تجاربه الّتي عاشها في وطنه الأصلي وفي المنافي باللغة الإنجليزية، فالشرخ العميق في حياته هو

[1]- السرد، والاعتراف، والهويّة، م.س، ص26.

[2]- إدوارد سعيد: خارج المكان، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط1، 2000م، ص 19.

[3]- السرد، والاعتراف، والهويّة، م.س، ص29.

ذلك الفصل بين اللغة العربيّة (اللغة الأم) واللغة الإنجليزية (لغة الكتابة)، إذ يقول: «لذا ساوربي شعور عظيم بالارتياب عندما أقدمتُ على تأليف هذا الكتاب عن حياتي المبكرة وقد عشتها في معظمها في القدس والقاهرة وضهور الشوير. إذ أدركت أنني مقدم على عمل متناقض جذرياً هو إعادة بناء عالم في مصطلحات عالم آخر. كان لي أن أستخدم اللغة الإنجليزية، ولكن كان علي أن أستذكر التجارب وأعبّر عنها بالعربية. طبعاً، كان من العبث إنكار التغاير والتباعد الكاملين بين هذين العالمين...»[1].

لكن الهاجس الكامن خلف كتابة هذه السيرة الذاتية كان –دوما– ربط الجسور بين الماضي والحاضر، إذ يقول: «غير أنّ الدافع الرئيسيّ لكتابة هذه المذكّرات هو طبعا حاجتي إلى أن أجسر المسافة، في الزّمان والمكان، بين حياتي اليوم وحياتي بالأمس. أرغب فقط في تسجيل ذلك بما هو واقع بديهيّ دون أن أعالجه أو أناقشه، علاوة على أنّ انكبابي على مهمّة إعادة تركيب زمن قديم وتجربة قديمة قد استدعى شيئا من البُعاد ومن السّخرية في الموقف والنّبرة»[2]، ورغم لحظات الضعف والهوان، إلى أنّ هذه السيرة الذاتية كان قوامها الاشتغال الفعال للذاكرة، إذ يقول: «لعبت ذاكرتي دوراً حاسماً في تمكيني من المقاومة خلال فترات المرض والعلاج والقلق الموهِنة. ففي كل يوم تقريبا، وأيضا فيما أنا أؤلف نصوصا أخرى، كانت مواعيدي مع هذه المخطوطة تمدّني بتماسك وانضباط ممتعين ومتطلّبين معا. ومع أنّ كتاباتي الأخرى وتدريسي أبعدتني كثيرا عن العوالم والتجارب المختلفة الّتي ينطوي عليها هذا الكتاب، فالأكيد أنّ الذاكرة تشتغل بطريقة أفضل وبحريّة أكبر عندما لا تفرض عليها الأساليب أو النشاطات المعدّة أصلا لتشغيلها فلا شكّ في أنّ كتاباتي السياسيّة عن الوضع الفلسطيني، ودراساتي عن العلاقة بين السياسة والجماليات، وخصوصا الأوبرا والنثر المتخيّل،

[1]–إدوارد سعيد: خارج المكان، ص 6.

[2]– نفسه، ص22.

وافتتاني بموضوع كتاب أكتبه عن الأسلوب المتأخر (بدءًا ببتهوفن وأدورنو) قد غذّت هذه المذكّرات بروافد خفيّة»[1].

ومع كل هذا الشتات، تتعاظم إشكاليات هذه الكتابة، فإلى جانب مغادرة المكان، وهجران اللغة الأم، تتولد هويّة مغتربة، زئبقية، متحوّلة، ...الخ، تخفق في بناء علاقة فعّالة مع المكان الجديد، إذ يصفها عبد الله إبراهيم في قوله: «وفي ضوء هذا الانزلاق اللّغوي والثّقافي تنزلق الهويّة بصورة متواصلة، فلا تكتمل ولا ترسخ ولا تتّضح معالمها ولا تعرف الثّبات النّهائيّ»[2]، وفي السياق ذاته، يعبّر عنه إدوارد سعيد قائلا: «إن هويتي ذاتها تتكوّن من تيارات وحركات لا من عناصر ثابتة جامدة»[3]، فإدوارد سعيد المثقف غرف من كل المناهج، وانفتح على كل الثقافات وتلاقحت في ذهنه جميع الأفكار، إلّا أنّ حلم العودة إلى الوطن ظلّ يراوده في حلّه وترحاله، رغم أنّه –والقول لعبد الله إبراهيم– «... لم يتبرم من كونه أمريكيا، ولكن من الصعب أن يعثر المرء على كتابة له لا تمور فيها فكرة الاقتلاع، ولا تموج بمشاعر الاغتراب، ولا يتعالى فيها القلق، ولا تضطرب فيها الشكوك»[4].

فبعد محاولات حثيثة لاستعادة الهويّة الفلسطينية المتأصّلة في أعماقه، أصيب إدوارد بخيبة أمل خانقة، بعد أن تحوّل إلى رجل طوباوي، يرتاد أفق الأمنيات، ويحلّق خارج السرب وينشئ عوالم مثالية بعيدة عن الواقع، لينتقل بعد ذلك من الانتماء إلى اللاانتماء بشكل مطلق، لكن استهلاكه لقيمة "اللاانتماء" دفعه إلى التحرّر من القيم الدينية والعادات والتقاليد؛ لأنّها في تصوّره مجرد أغلال، إذ يقول: «...اخترت أن أستعيد هويتي العربية، ولكنّي عربي لا يتلاءم تاريخه تماما مع تقدّمه في العمر. ومن منظاري الجديد بوصفي عربيا بالاختيار، أعدت قراءة حياتي المبكّرة بما هي حياة من البحث عن الانعتاق والتحرر من القوالب الجامدة للعائلة والدّين والقوميّة واللّغة أيضا، قراءة تعيد إليّ ما كنت أرغب فيه من تكيّف أفضل وأكثر تناغما بين ذاتي العربيّة وذاتي الأمريكيّة. وكلّما أوغلت في

[1]– خارج المكان، م.س، ص 19.

[2]–عبد الله إبراهيم: السرد، والاعتراف، والهويّة، ص24.

[3]– خارج المكان، م.س، ص 9.

[4]– السرد، والاعتراف، والهويّة، م.س، ص23.

ذلك الجهد ازددت اقتناعا بأنّي إنّما أسعى إلى تحقيق فكرة طوباوية»[1]، وبذلك يظل سؤال الهويّة (من أنا؟) وجيها لمواجهة تحديات تخص صورة الآخر.

ومن المعلوم أنّ العلاقة بين الشرق والغرب تحكمها تراكمات التاريخ، وهي تراكمات متخمة بالتوتر، والاحتقان، والعنف، وإدوارد سعيد بوصفه منفيا لم يسلم من تبعات هذا العداء الدائم، ووجد نفسه في فسيفساء لغوية يصعب فهمها، أو التحكّم في الصراع الّذي نشب بين اللغتين العربيّة والإنجليزية في ضوء هذا الارتحال، وقد أدّى هذا الاشتباك في نهاية المطاف إلى تغلّب لغة المنفى على اللغة الأم، ليدخل إدوارد سعيد في لعبة التذكّر والنسيان، إنّه يستحضر كل المعلومات المتعلّقة بفضاءات الوطن والشخصيات، لكنّه أثناء فعل الكتابة يلوذ بالنسيان أو يؤجل الذكرى حتى تلتئم ذاته المثخنة بالجراح، فالنسيان يسعفه في التقاط تلك الذكريات قبل أن تفصح عن نفسها بالكلمات، كما أنّ تأجيل الحديث عن الخيبات المرتبطة بالماضي، دفع الكاتب إلى التنكر للغة الأم، واستبدالها بلغة جديدة تناسب قواعد اللعبة، إذ يقول: «وأما في حالتي أنا، فالفارق بين الإنكليزية والعربية يتّخذ شكل توتر حاد غير محسوم بين عالمين مختلفين كليًا بل متعاديْن: العالم الّذي تنتمي إليه عائلتي وتاريخي وبيئتي وذاتي الأولية الحميمة –وهي كلها عربيّة– من جهة، وعالم تربيتي الكولونياليّ وأذواقي وحساسياتي المكتسبة ومجمل حياتي المهنية معلّماً وكاتباً من جهة أخرى. لم يُعْفني هذا النزاعُ منه يوماً واحداً، ولم أحظَ بلحظةِ راحةٍ واحدةٍ من ضغط واحدة من هاتين اللغتين على الأخرى، ولا نعِمْت مرةً بشعور من التناغم بين ماهيتي على صعيد أوّل وصيرورتي على صعيد آخر. وهكذا فالكتابة عندي فعلُ استذكار، وهي، إلى ذلك، فعل نسيان، أو هي عملية استبدال اللغة القديمة باللغة الجديدة»[2].

لكن لعبة التذكر والنسيان الّتي مارسها إدوارد سعيد لم تكن هيّنة، بل احتوت على درجة معتبرة من التعقيد، يوضّحها في قوله: «والأكثر إثارة بالنسبة إليّ ككاتب هو إحساسي بأنّي أحاول دائما

[1]- إدوارد سعيد: خارج المكان، ص 9.

[2]- نفسه، ص 6.

ترجمة التّجارب الّتي عشتها لا في بيئة نائية فحسب وإنّما أيضا في لغة مختلفة ذلك أنّ كلا منّا يعيش حياته في لغة معيّنة، ومن هنا فإنّ الكل يختبر تجاربه ويستوعبها ويستعيدها في تلك اللّغة بالذّات. والانفصام الكبير في حياتي هو ذلك الانفصام بين اللغة العربية، لغتي الأم، وبين اللغة الانكليزية، وهي اللغة الّتي بها تعلّمت وعبّرت تاليا بما أنا باحث ومعلّم. لذا كانت محاولتي سرد التجارب الّتي عشتها في اللغة الأولى بواسطة اللغة الأخرى، مهمّة معقّدة، ناهيك عن الطّرائق المختلفة الّتي بها تختلط عليّ اللّغتان وتعبُران من حقل إلى آخر، وهكذا صَعُبَ عليّ التّعبير في الإنكليزيّة عن الفروقات اللفظيّة (والوشائج العينيّة) الّتي تستخدمها العربية، للتمييز مثلا، بين العمّ/ـة، الخال/ـة، ولكنّي اضطررت إلى محاولة التّعبير عن تلك التّلاوين لأهمية الدّور الّذي لعبته في حياتي المبكّرة»[1]،وبذلك مثّلت تجارب المنفى بالنّسبة لسعيد ينبوع الكتابة الّذي لا ينضب.

وأخيرا، ضجّت السيرة الذاتية لإدوارد سعيد "خارج المكان" بعديد القضايا والإشكاليات، حيث استطاع عبد الله إبراهيم من خلال تحليله الثقافي الظفر بالأبعاد المختلفة الّتي اكتسبها المنفى في مدوّنة سعيد، فكان مجازيا؛ بالنظر إلى الوطن المتخيّل ذلك الحلم الجميل الّذي ظلّ يراوده أينما حلّ، وحقيقيا؛ لأنّه عاش مرتحلا، ولغويا؛ على اعتبار أنّ اللغة الّتي اختارها لترجمة تجاربه في وطنه الأصلي، وفي منفاه كانت اللغة الانجليزية، وبذلك جمعت السيرة الذاتية لإدوارد سعيد في طيّاتها بين تأملات المنفى ولوعة الاغتراب.

[1]- خارج المكان، م.س، ص ص 21- 22.

نتائج الباب الثاني:

ويمكن أن نوجز أهم النتائج المتوصّل إليها في النّقاط الآتية:

-إنّ مسعى تفكيك مسلّمات الخطاب الاستعماري الّذي تحشمه عبد الله إبراهيم، في إطار إعادة ترتيب واقع الثقافة العربيّة الحديثة، لا سيما ما تعلّق بواقعة الحملة الفرنسية على مصر، يجعلنا نضع أطروحة النّاقد ضمن الدراسات ما بعد الكولونيالية الّتي رصدت كيفية تلقي خطاب المستعمر، وألقت الضوء على طرائق الإخضاع والإقصاء، وما ترتّب عنها من تشويه للحقائق، وطمس للهويات الثقافيّة.

- إنّ التحليل الثقافي الّذي أفاد عبد الله إبراهيم من إجراءاته، ينسجم والأهداف العامة لمشروعه، والتي لا ترى بدا في الرّبط بين النصوص والمرجعيّات الثقافيّة الّتي تغذيها بالمضامين والدّلالات، لكن الوظيفة التمثيلية عندما ترتبط بفكرة التمركز يضيق أفقها، وتنحسر إمكاناتها.

- يكشف هذا التحليل عن التّماسك والتناغم في مشروع عبد الله إبراهيم، فهو يوظّف جهوده في نقد المركزيات الثقافيّة توظيفا مقصودا ومدروسا، ويستثمرها في إضاءة السياقات الثقافيّة الحاضنة للسّرود.

- تنهل أطروحة نشأة الرواية كما يتصوّرها عبد الله إبراهيم من معين تراثي شعبي، وهذا ما جعله -في لفتة جريئة- يغفل دور المؤثرات الغربية، مما يكشف أهمية التفكيك كاستراتيجية منهجية، أسهمت في تشييد إمكانيات جديدة للنّشأة بعيدا عن تهكّم المصادرات، وزخم المقولات.

- عالج عبد الله إبراهيم إشكالية الكاتب المنفي الّذي يجد نفسه مقتلعا من أرضه، وواقفا على تخوم ثقافات أخرى، فيعيش في غربته حالة اشتياق دائمة لتلك الأرض الّتي غادرها، وطالما أنّه لا يستطيع العودة إليها، فإنّه سيخلق وطنا بديلا، لكنّه في النهاية ليس سوى وطنا متخيّلا، لا يوجد إلا في ذهنه.

- يكرّس "التخيل التاريخي" كما يتصوّره عبد الله إبراهيم مبدأ التفاعل بين الماضي والحاضر، فالروائي يستحضر التاريخ بشكل انتقائي، يستهدف القيم المضيئة والنماذج المشرقة، بغية المساهمة في بناء الحاضر، لكنّ أخطر ما في هذا الانتقاء أنّه يخدم بالدرجة الأولى أيديولوجيا الكاتب.

الباب الثالث

السرد النسوي ورهانات الحضور

الفصل الأول: التمثيلات النسويّة وسياقاتها الثقافيّة.

الفصل الثاني: الرؤية الأنثويّة وتشكل عالم مفارق.

الفصل الثالث: فعاليّة حضور الجسد في الإبداع النسوي.

الفصل الأول

التمثيلات النسويّة وسياقاتها الثقافيّة

1- الكتابة النسويّة وإشكاليّة المصطلح.

2- الكتابة النسويّة والاختلاف.

3- لغة الأنثى وسؤال الخصوصيّة.

4- تفكيك المركزيّة الذكوريّة في السّرد النسوي.

شغل نتاج حواء العربيّة في مجال السرد قسطا وافرا من اهتمام الناقد عبد الله إبراهيم، فجاء كتابه الموسوم: (السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، الجسد)، ليضيء الجوانب المعتمة في الكتابة النسويّة العربيّة، ويخاتل هذه النصوص الناعمة، الّتي تبوح بسحر الأنوثة وعنفوانها، وتزخر بفسيفساء الجمال، وعذوبة الطلعة، وتأرجح المصائر وقساوتها، ووجع القيود وجبروتها، وتطلّعات التحرّر، ووهج الاندماج بالذات، والتعبير عنها للظفر بلحظات هاربة يمكن أن تخلّصها من هواجس التهميش والإقصاء، وتأخذها أخذا أمينا إلى أرحب فضاءات الاختلاف والاستحقاق، وستكون فاتحة هذا الفصل فضاء لبسط ما يطرحه مصطلح الكتابة النسويّة من جدل.

1- الكتابة النسويّة وإشكاليّة المصطلح:

لا شكّ أنّ قضيّة ضبط المصطلح وتعيين حدوده ومجال اشتغاله الدلالي تعدّ من القضايا الإشكاليّة البارزة الّتي يطرحها راهن النقد، فهي ترتبط أساسا بـ «تعدّد التيارات النقديّة، والاجتهادات والمرجعيات الّتي تستند إليها هذه التيارات في صياغة رؤيتها ومفاهيمها وأدواتها ولذلك فإنّ هذه القضايا لا تخصّ النقد النسوي وحده، ولا تدلّ على ضبابيّة الرؤية، والاختلاف في المفاهيم داخل حقل الممارسة النقديّة النسويّة فقط، بل هي تطال كلّ هذه المناهج النقديّة بتيّاراتها المختلفة»[1]، ولعلّ ما يعمّق هذه الإشكاليّة ويزيدها لبسا ما يدرّه الآخر/الغرب من معارف ونظريات، حيث يصطدم هذا الوافد بتعدّد المقابلات للمفهوم الواحد.

ولا يعزب عنّا، من على شرفة هذا الزخم المصطلحيّ الّذي يرتبط بالكتابة النسويّة، إغراقه في المسمّيات من قبيل: الأدب النسوي، الأدب النسائي، الكتابة الأنثويّة، الكتابة النسويّة، النصّ المؤنّث... إلخ، على حساب تلمّس الجوانب الفنيّة للنصّ باعتباره كينونة لغويّة مفعمة بالدلالات، والأمر لم يقتصر على الخوض في إشكاليّة التسمية، بل تجاوزه إلى «نقاشات عقيمة يتمحور أغلبها أو جلّها حول ثنائيّة الأنوثة/الذكورة، الّتي تجعل علامات الاستفهام تطرح على هذا تسمية (الكتابة

[1]- مفيد نجم: الأدب النسوي، إشكاليّة المصطلح، مجلة علامات، النادي الثقافي، جدة-المملكة العربية السعودية، ج57، م15، سبتمبر2005م، ص164.

النسائيّة) الّتي يعتبرها البعض زجاً بهذه الكتـابة في خانة التمييز الجنسيّ، وما يتبع ذلك من إقصاء جديد يهمّ الجانب الثقافيّ والفكريّ لمسيرة المرأة، بعد أن كان هذا التمييز يصطبغ بالصبغة الاجتماعيّة والسّياسيّة»[1].

فلا ريب، أن يثير الاشتغال على الأدب النسويّ عدّة إشكاليات، لعلّ أبرزها ينصرف إلى «التشكيك في قدرة المصطلح نفسه، على رسم معالم تميّزه ضمن الأدب العام حيث تتعالى مجموعة من الأصوات لدحض وجود "أدب نسوي" يمكن تمييزه عن أدب الرجل»[2]، فهو –والحال هذه– يشير إلى «الأدب الّذي تكتبه المرأة، أي أنّه ارتبط بمفهوم الهويّة الجنسانيّة للمرأة، وقد كشف ذلك عن الفقر النظري والمنهجي–إن لم نقل– غيابهما، الّذي ترافق مع استخدام المصطلح، وكان من الطبيعي أن يؤثر ذلك على عمليّة استقبال المصطلح، والتعاطي معه حتّى إنّ الكثير من الكاتبات والكتّاب العرب فهموا منه أنّه يضع الأدب الّذي تكتبه المرأة في مقابل الأدب الّذي يكتبه الرجال»[3].

إذاً، لا يمكن بحال التغاضي عن مسألة التمييز الجنسي الّتي تطفو على السّطح كلما جرى الحديث عن حيثيات الإبداع النسوي، فهي أمر «حاصل بين ذكر وأنثى ولا أحد يمكن أن يدعي عكس ذلك، بيولوجيا هناك فرق وهذا أمر بديهي، والفرق أيضا حاصل في طرق التفكير والتحليل ووجهات النظر بين ذكر وأنثى، فكيف نثور على تسميات من قبيل الكتابة النسائيّة وأدب المرأة...ونقول بأن الكتابة هي ذاتها عند الرجل والمرأة»[4]، وعلى أيّة حال، فإنّ ثنائيّة ذكورة/أنوثة مبثوثة في تلافيف أي سجال نقدي يرنو إلى فتح مغاليق هذا الفيض، ولئن بدا «مفهوم "الأدب الرجالي" غير مستعمل ولا متداول فإنّ هناك ما يوحي به، ويشير إليه»[5].

[1]– فاطمة كدو: الخطاب النسائي ولغة الاختلاف –مقاربة للأنّساق الثقافيّة، دار الأمان، الرباط–المغرب، د.ط، د.ت، ص111.

[2]– عبد الرحيم وهابي: السّرد النسوي العربي –من حبكة الحدث إلى حبكة الشخصيّة، دار كنوز المعرفة، عمّان–الأردن، ط1، 2016م، ص5.

[3]– مفيد نجم: الأدب النسوي، ص160.

[4]– فاطمة كدو: الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، ص112.

[5]– سعيد يقطين: قضايا الرواية العربيّة الجديدة، ص279.

وجدير بالذكر في هذا السّياق أنّ هذا الحد المفهومي لم يسلم من غلواء الأيديولوجيا، فهو مشبّع بآثار الصراع الأزلي بين الرجل والمرأة، وإن عمد بعضهم إلى التخفيف من حدّة الروح الثوريّة المبسوطة في ثناياه، وعلى غرار هذا الموقف تذهب فاطمة كدو إلى التأكيد على ارتباط هذا المصطلح بتجربة المرأة -أولا وأخيرا- بعيدا عن اعتبارات التمييز، في قولها: «يتبين لنا أنّ تسميّة "نسائي" لا ترمي إلى التخصيص والتمييز بشكل مسبق، بين كتابة المرأة وكتابة الرجل، بل تحيل على علاقتها الوطيدة بواقع المرأة وتجربتها وأحاسيسها ونظرتها الخاصة إلى الوجود والآخر»[1].

ولما كانت الكتابة استكناه لدهاليز الروح، وإفصاح عمّا وقر في النفس من هواجس، ومحاولة لتشييد عوالم تخييليّة حالمة ومفارقة للواقع، فهي «فعل تشترك فيه المرأة والرجل معا، ولكن حين كان وضع المرأة في القوانين والدساتير والتشريعات العربيّة مفارقا لوضع الرجل، فإنّ التعامل مع الكتابة من طرف المرأة أخذ مظاهر عديدة؛ لأنّ علاقتها بالكتابة مرتبطة بنوعيّة الفضاء الّذي تعيشه والّذي يعمل إمّا على تضييق رؤيتها أو إطلاق خيالها نحو تأسيس عوالم جديدة تؤهّلها للوعي أكثر بالذات والعالم»[2].

ومهما يكن من أمر، فلا يسعنا إلّا التسليم بانفتاح أفق الكتابة على الجنسين، فهي «ذاتها عند كليهما على مستوى استعمال الحروف الأبجديّة، لكن على مستوى شحنة المعاناة والرؤية والرصيد الثقيل من النضالات ضدّ الإقصاء والتهميش تختلف كلّ المعطيات»[3]؛ ذلك أنّ «الخطاب الذكوري الّذي شيّأ المرأة وسلبها فاعليّة شخصيتها داخل المجتمع، قد أضاف لهذا الاستلاب الاجتماعي استلابا آخر ذا ملامح أدبيّة وفنيّة»[4].

---

[1]- نورة الجرموني: الأدب السّردي النسائي وإشكاليّة التسميّة، مجلة الراوي، النادي الأدبي الثقافي، جدة-المملكة العربية السعودية، ج23، سبتمبر2010م، ص43.

[2]- زهور كرام: السّرد النسائي العربي مقاربة في المفهوم والخطاب، المدارس، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2004م، ص55.

[3]- فاطمة كدو: الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، ص113.

[4]- عبد النور إدريس: التمثلات الثقافية للجسد الأنثوي -الرواية النسائية أنموذجا، منشورات دفاتر الاختلاف، مكناس-المغرب، ط1، 2015م، ص5.

وفي ردّها على بعض الباحثين الّذين يعتبرون الكتابة ملكا مشاعا، لا يمكن بأيّ حال من الأحوال إخضاعه لإجراءات التقسيم الجنسي، تلتفت فاطمة كدو إلى تاريخ إقصاء الأنثى في مقابل تمركز الذكر، بوصفها الجذور الأولى الّتي مهّدت للتّعاطي مع هذا التصنيف في الفكر المعاصر، إذ تقول: «أكّد بعض الباحثين والدارسين أنّ الكتابة هي شيء واحد لا يقبل القسمة بين ذكر وأنثى، وينسى هذا الفريق تلك القسمة الّتي فرضها المجتمع حين قسّم الأدوار بين الرجل والمرأة، فاصطفى للأوّل المركزيّة وأعطى للثانية الأطراف والهامش، وقد طالت هذه القسمة كافة المجالات لتكتسح الثقافي والفكري والفلسفي والعلمي»[1].

وتستبعد زهور كرام أن تنشغل الكتابة النسائيّة بالبحث عن رهانات تأسيس تمركز جديد، بعد زحزحة التمركز الذكوري، فأسمى ما تطمح إليه هذه القرائح الصاعدة الوصول إلى حالة من التوازن الإنساني بين الرجل والمرأة، في قولها: «حين نتحدث عن الإبداع النسائي فليس معناه أنّ المرأة تدخل في صراع مع الرجل من أجل إلغاء موقعه، أو تستثمر منطق الثقافة السّائدة في أسلوب التهميش والتغييب، وإنّما بهدف الدعوة إلى إعادة النظر في اللاتوازن الإنساني»[2].

لكنّ اللّافت أنّ فهم مصطلح الأدب النسوي من منظور التقابل بين الأدب الّذي تكتبه المرأة والأدب الّذي يكتبه الرجل، دفع العديد من الكاتبات إلى رفضه، والإعراض عنه؛ لأنّهن «وجدن فيه محاولة لتقسيم الأدب على أساس الهويّة الجنسانيّة لكاتبه أو كاتبته، من أجل ترسيخ وضع المرأة القائم، وإعاقة عمليّة اندماجها في المجتمع، إذ رأت بعض الكاتبات أنّ الحديث عن أدب نسوي هو طرح خاطئ، ومفتعل لقضيّة الأدب، لأنّه يجعل المرأة تستخدم سلاح أنوثتها من أجل ترويج كلماتها في مجتمع مكبوت تاريخيّا»[3]، فقد كان منتظرا ،كما ألمحنا من قبل، أن تشيع هذه التنويعات الأدبيّة والجماليّة معان تتصل بنوازع أيديولوجيّة صراعيّة، ولكنّها –أولا وأخيرا– مرحلة تطوريّة لابد منها،

[1]– فاطمة كدو: الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، ص111.

[2]– زهور كرام: السّرد النسائي العربي، ص185.

[3]– شهلا العجيلي: الخصوصية الثقافيّة في الرواية العربيّة، الدار المصريّة اللبنانيّة، القاهرة–مصر، ط1، 2011 م، ص77.

«تأتي استجابة لتحوّلات يعرفها هذا المجتمع. ولكنّها تشترك مجتمعة في أنّ محدّداتها تتشكّل أوّلا خارج الأدب وتلحق به لتتّخذ مشروعيّتها داخل المؤسّسة الأدبيّة باعتبارها جزءا من مشروعيّة عامة منشودة»[1].

والحقيقة أنّه لا فكاك لأيّ دراسة تتوخى مساءلة المسكوت عنه في هذه الكتابة، من الوقوف على تمثّلات الأنوثة، فلا ريب أنّ «الإقرار بالأنوثة والاعتداد بها علامة نضج وبداية نحو تأسيس قيمة فنيّة، وخصوصيّة جماليّة على غرار الفحولة، هذه الإيجابيّة وروح الاعتداد بالهويّة أول خطوة في طريق تغيير الذهنيات المقزّمة والمنتقصة لأيّ شأن نسويّ، ولا يتمّ الأمر إلّا بشيوع وعي ثقافيّ يؤدّي إلى التعامل مع خصوصيّة الأنوثة كمكسب وقيمة لإعادة قراءة الحياة والأدب من منظور الاختلاف والتميّز»[2]، بيد أنّه من قبيل المجازفة، والمهمّة الشاقة العمل على إيجاد نقاط فارقة بين الكتابتين، ولعلّ ما يعيق هذا المبتغى حسب سعيد يقطين هو تداخل الخصائص والقيم الفنيّة إلى درجة التطابق؛ لأنّ، والقول لسعيد يقطين، «ما يمكن أن نزعم أنّه خاصيّة في الكتابة النسائيّة، يمكن أن نعثر له على نظير في "الكتابة الرجاليّة" والعكس»[3].

ويعتقد عبد النور إدريس أنّ التفسير النقدي لهذا اللّبس الّذي يكتنف مصطلح ومفهوم الكتابة النسائيّة «ما هو إلّا نتيجة للخلط المنهجي الحاصل بين صيغتين: صيغة "الأنثى والكتابة" وصيغة "المرأة والكتابة"، فالصيغة الأولى تركز على أهم خاصيّة لدى المرأة وهي الأنوثة، وتلخّص المرأة في صفتها الجنسيّة ولا تجعل الدائرة تتجاوز الطرح المقتصر على الأنوثة والذكورة في بعدهما الطبيعي، أمّا بالنسبة للصّيغة الثانيّة "المرأة والكتابة" فإنّها تعتبر في المرأة الجنس والكيان والشخصيّة القائمة على البناء الثقافي، باعتبارها مكمّلة لجنس الرجل في الحياة والمجتمع»[4].

---

[1]- سعيد يقطين: قضايا الرواية العربيّة الجديدة، ص ص281-282.

[2]- ليلى محمد بلخير: خطاب المؤنّث في الرواية الجزائريّة المعاصرة، مؤسسة حسين راس الجبل، قسنطينة-الجزائر، د.ط، 2016م، ص34.

[3]- سعيد يقطين: قضايا الرواية العربيّة الجديدة، ص294.

[4]- عبد النور إدريس: النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي(الجندر) -تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائيّة، سلسلة دفاتر الاختلاف، مكناس-المغرب، د.ط، 2011م، ص30.

هذا، ويقترح سعيد يقطين الاحتكام إلى مناهج موضوعيّة لمخاتلة الأدب النسوي، سبيلا للإمساك بالخيط الناظم لهذه التجربة، إذ يقول: «ولكن تأصيل السّرد النسائي أو الأدب النسائي عموما...أو استئصاله بالأحرى، لتجاوز الاضطراب أو الغموض المفهومي الّذي يلفّه، رهين بمدى قدرتنا على تحديد بعده النوعي، وتتجسّد أهم خصائصه البنيويّة، وملامحه من داخل نظريّة الأدب، وليس من خارجها. وعلى أي تحديد أن ينصت إلى هذه التجربة الإبداعيّة بعيدا عن أيّ تعاطف متسرّع، أو مصادرة مسبقة، وذلك بهدف الوصول إلى الإمساك بأهمّ ملامحها، والكشف عن أدقّ مميّزاتها»[1].

هكذا، نشهد من منظور هذا الأفق، شبه إجماع على تعذّر الوصول إلى تحديد ناجز يعبّر عن فحوى هذه الحساسيّة الجديدة، فكل ناقد أغفل جانبا من الجوانب بحسب فهمه الذاتي لها، ويحسن في هذا المقام أن نشير إلى محاولات بعض الباحثين، نذكر منهم زهرة الجلاصي، الّتي تطلق على كتابة المرأة مسمّى "النص المؤنّث"، وتنظر إليه بوصفه: «ممارسة وطريقة تعبير وكتابة ومن هذا المنظور قد تتاح للمرأة فرصة الامتياز -بمعنى الاختلاف لا بمعنى المفاضلة- وهذه ليست قاعدة، فعندما يجتمع النص المؤنّث المتضمّن والمؤنّث الحقيقيّ، تتضافر الطاقة الكامنة "الأنيما" مع التجربة المعيشة»[2].

ومن جهة أخرى تعتبر الجلاصي أنّ مصطلح "النص المؤنّث" يتضمّن دعوة للاشتغال في مجال أرحب، حيث تتّسع دائرة المؤنّث -في تصوّرها- فتتعدّى جنس النساء، لتشمل أيّ أيقونة حقيقيّة أو مجازيّة يمكن أن تنتسب للمؤنّث، في قولها: «إنّ حقل المؤنّث لا يقف عند حد الأوحد، أي كصفة مميّزة لجنس النساء، فالمؤنّث حقل شاسع يمتلك عدّة سجلّات، فإلى جانب المؤنّث الحقيقيّ الّذي يحيل مباشرة إلى جنس النساء، هناك المؤنّث اللّفظي والمجازي، إضافة إلى ما يمتلكه من قابليّة الاشتغال في مستويي الرمز والعلامة»[3]، وإذ تحتفي الجلاصي بالفضاءات اللانهائيّة الّتي يمكن أن

[1]- سعيد يقطين: قضايا الرواية العربيّة الجديدة، ص293.

[2]- زهرة الجلاصي: النص المؤنّث، دار سراس، تونس، د.ط، 2000م، ص27.

[3]- نفسه، ص13.

يستوعبها المؤنّث: أسماء مجرّدة، أشياء، حيوانات...إلخ، فهي تقرّ بأنّه ليس بمنأى عن المحمولات الّتي تفد بغزارة من ماض يعجّ بالإقصاءات، فالمؤنّث -حسبها- «يرزح تحت وطأة إيديولوجيا جنساويّة محملة بأعباء موروث ثقافيّ كامل»[1].

وإذ تستشعر الباحثة صعوبة اقتراحها لتسمية ما تكتبه المرأة تحت عنوان "النص المؤنّث"، فهي تحيلنا إلى أنّ جوهر الصعوبة يكمن في عدم إدراك المؤنّث معزولا عن عالم النساء، إذ تقول: «إنّ اقتراح مصطلح "النص المؤنّث" قد لا يعني أننا سلمنا من الوقوع في المزالق الّتي حفت بمصطلح "الأدب النسائي" والت إلى الإجماع على الإقرار بعجزه وقصوره، وذلك لسبب بسيط وهو أنّ مظاهر التشابك والالتباس، بين النص المؤنّث والكتابة النسائيّة واردة أيضا، ويعزى ذلك إلى صعوبة تمثّل المؤنّث منفصلا عن النساء، رغم أنّ المؤنّث يبدو أقرب للبيولوجي بينما يبقى مصطلح نسائي رهين صفة التخصيص، وتعيين مبدأ ارتباط النص بجنس كاتبه، أي من الخارج»[2].

ومن جهته، يقترح سعيد يقطين مصطلح "رواية الأطروحة النسائيّة"، الّتي تغدو في تصوّره: «نوعا من الأنواع الروائيّة، الّتي يمكننا الكشف عن خصوصيتها النوعيّة وملامحها الخطابيّة، وتشكّلها وتطوّرها في الزمان، وعلاقتها المختلفة بباقي الأنواع الروائيّة العربيّة»[3]، ويضع فرضيّة لهذا المقترح يوضّحها في قوله: «يمكننا أن نسمّي "الرواية النسائيّة" ذات الملامح المتميّزة والميثاق السّردي الخاص بها، والتجسيدات المختلفة: "رواية الأطروحة النسائيّة"، ونضع من بين أسسها الانطلاق من المرأة باعتبارها ذاتا وموضوعا للكتابة. أمّا الرواية الّتي لا يتحقّق فيها هذا الأساس، فيمكن التعاطي معها خارج "رواية الأطروحة النسائيّة"، لأنّ العديد من الروايات الّتي يكتبها الرجال يمكن أن نجد فيها

[1]- النص المؤنّث، م.س، ص9.

[2]- نفسه، ص13.

[3]- سعيد يقطين: قضايا الرواية العربيّة الجديدة، ص298.

"الخصوصيّات" الّتي ركّزت عليها كلّ من برجيتلوغار وهي تنافح عن "كتابة أنثويّة" خاصّة أو الّتي وقفت عليها سعاد المانع»[1].

وفي مجال النقد اللاذع والإنكار الفظيع للرواية النسائيّة، ذهب بعض الدارسين إلى حدّ التشكيك في نسبة تلك النصوص إلى جنس النساء، زعما منهم بأنّها روايات «كتبها رجال وأعاروها لنساء، وكأنّ الرجل يلقّن المرأة الكلام واللّغة والسّرد، في تناس تام لتلك الأعجوبة الأدبيّة: "ألف ليلة وليلة"، حيث تبرز قضيّة تأنيث القول، وتلقين الرجل السّرد في شكل شيق»[2]، وعليه أضحى من غير المجدي أن نبخس المرأة حقّها في الإبداع والتأليف، فإذا كانت شهرزاد «قد أنقضت جنسها الأنثوي من الموت المرتقب من قبل شهريار، فإنّ المرأة المبدعة تستطيع أن تنقذ جنسها من الوأد المعنوي عبر الفعل في اللّغة والثقافة معا، وعبر إخراج المرأة من صورة تعدديّة المواصفات إلى صورة الذات القائمة بذاتها وفعلها»[3].

وفي مستهل قراءته للسرد النسوي يطالب الناقد عبد الله إبراهيم بضرورة التفريق بين "كتابة النساء" و"الكتابة النسويّة"؛ حيث يتصوّر أنّ الأولى «تتمّ بمنأى عن فرضيّة الرؤية الأنثويّة للعالم وللذات إلّا ما يتسرّب منها دون قصد، وقد تماثل كتابة الرجال في الموضوعات والقضايا العامة، أمّا الثانيّة فتتقصّد التعبير عن حال المرأة، استنادا إلى تلك الرؤية في معاينتها للذّات وللعالم، ثم نقد الثقافة الأبويّة السّائدة، وأخيرا اعتبار جسد المرأة مكوّنا جوهريّا في الكتابة، بحيث يتمّ كلّ ذلك في إطار الفكر النسوي، ويستفيد من فرضيّاته وتصوّراته ومقولاته، ويسعى إلى بلورة مفاهيم أنثويّة من خلال السّرد، وتفكيك النظام الأبوي بفضح عجزه»[4]، ولعلّ المتأمّل في هذا الموقف النقدي، يكشف عن تمسّك الناقد بفرضيّة الرؤية الأنثويّة للذّات والعالم، فهي بمثابة الفيصل الحاسم الّذي تنزع

[1]- قضايا الرواية العربيّة الجديدة، م.س، ص297.

[2]- محمود عبد الغني: تأنيث الاعتراف، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، الرباط-المغرب، ط1، 2014م، ص15.

[3]- زهور كرام: السّرد النسائي العربي، ص186.

[4]- عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي -الثقافة الأبويّة، الهويّة الأنثويّة، والجسد، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2011 م، ص5.

بموجبه الكتابة النسويّة إلى تناول موضوع المرأة في ضوء رؤيتها، وفي إطار الفكر النسوي وفرضيّاته وتصوّراته وتطلّعاته، سعيا إلى بلورة مفهوم أنثويّ من داخل الكتابة السّرديّة، فيما تبتعد "كتابة النساء" -بحسبه- عن جوهر الرؤية الأنثويّة للذّات والعالم، ما يجعلها أقرب إلى كتابة الرجال في موضوعاتها.

وغير بعيد عن هذا الفهم، تعتقد زهور كرام أنّ "الإبداع النسائي" هو الّذي «تنتجه المرأة بشكل يشخص حساسيّتها الأنثويّة ومظاهرها النسائيّة من خلال موقف يصوغ المفاهيم بشكل يبدو جديدا، تنتج عنه معرفة جديدة بالأشياء. وهذا المنظور يمكن أن يفعل في تركيبة الإبداع ويعمل على تطويره»[1]، فهو -حسب هذا التحديد- «لا يعني كل كتابة تنجزها المرأة، وتتحدّث عن مواضيع تهمّ المرأة، ولكنّه يعدّ آليّة إجرائيّة توجد مظاهرها في بعض النصوص من إبداع نساء دون أن يعني كلّ نصوص النساء»[2]، فالرواية -وفق هذا التصوّر- «لا تكون نسويّة لمجرّد أنّ كاتبتها امرأة بل لابد للرواية الّتي تحمل صفة النسويّة أن تكون معنيّة بصورة جزئيّة أو كليّة بطرح قضيّة المرأة بالمعنى الجنسوي أو الجندري، وليس كتصنيف طبيعي لوجود شخصيّات من الرجال أو النساء داخل النص الروائي»[3].

وعلى خلفيّة القيم الجماليّة والخصائص النوعيّة الّتي تستبطن رؤية الأنثى للذات والعالم في الإبداع النسوي، يرجّح بعض الباحثين إمكانيّة أن يكتب الرجل نصا مؤنّثا، وفي هذا السّياق تورد ليلى بلخير تسويغا لهذا الطرح، إذ تقول: «والسّؤال الّذي يطرح نفسه هل يكتب الرجل نصا مؤنّثا؟ بالتأكيد والدليل على ذلك أن كثيرا من الأدباء والشعراء، حاولوا تقمّص الذات الأنثويّة وترجمة نبضاتها بصدق، هناك نصوص محايدة لا تحمل صفة المؤنّث كتبت من طرف نساء، فالقضيّة ليست

[1]- زهور كرام: السّرد النسائي العربي، ص109.

[2]- نفسه، ص186.

[3]- نزيه أبو نضال: تمرّد الأنثى، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2004م، ص11.

البحث عن جنس الكاتب، ولا الغاية هي تجزئة فعل الكتابة، بل المهمّة تتمثّل في الاقتراب من النص وإرهاف السّمع لإيحاءاته»[1].

وإلى جانب أشكال الرفض والاحتجاج الّتي رشقت بها هذه الكتابة من منطلق إبحارها ضد التيار السّائد، لا يستبعد عبد الله إبراهيم أن تعاني هذه الكتابة من إرهاصات البدايّة، قبل مرحلة النضج والاكتمال الفني، في قوله: «ومن الطبيعي أن تمر هذه الكتابة بصعاب التقليد والمحاكاة بل والتبعيّة، قبل أن تستقل وتتميّز بذاتها، ولهذا ترى إيلين شوالتر أن كتابات المرأة تشبه الكتابات النابعة من أيّة ثقافة أخرى تابعة، فهي تمرّ بثلاث مراحل من التطور المتعاقب: "محاكاة الأشكال السّائدة للتّقاليد الأدبيّة المهيمنة"، "والاعتراض على هذه المعايير والقيم"، "واكتشاف الذات" أي "البحث عن الهويّة"»[2].

ومن منطلق هذه المراحل الّتي حددتها شوالتر، يرى مفيد نجم أن كل مرحلة تدفع بحدّ مفهومي يعمّق إشكاليّة المصطلح، حيث يقول: «وكما هو واضح فإنّ هناك ثلاثة مفاهيم يجب تحديد معناها لإزالة اللّبس، أو التداخل بين حدود ومجال اشتغالها الدلالي إذ إن هناك "المؤنّث" و"النسوي" و"الأنثوي" ولهذا تظهر الإشكاليّة الأولى المتمثّلة في إشكاليّة ضبط المصطلح، وتحديد معناه الدلالي وصياغته»[3].

بيد أنّ اللّبس لا يحفّ هذه المصطلحات فحسب، بل هو قائم بين مصطلح "نسوي" وبين مصطلح آخر من عائلته: "نسائي"، حيث عمدت نورة الجرموني إلى حصر أبعادهما الدلاليّة في قولها: «إنّ عمق الرؤية الإبداعيّة المنبثقة من ثنايا النص تستحق أن يشاد بها على مستوى الإبداع وهو الأمر الّذي يستدعي منّا تمييزا بين ما هو "نسائي" مكتوب من قبل المرأة، وما هو نسوي أي "وعي فكري ومعرفي". وعليه فإنّ النسوي أشمل وأعمّ من النسائي، كما أنّه ينحو نحو ما هو إيجابي وخلاق،

[1]- ليلى محمد بلخير: خطاب المؤنّث في الرواية الجزائريّة المعاصرة، ص32.

[2]- عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص5.

[3]- مفيد نجم: الأدب النسوي، ص164.

في حين أن النسائي قد يتضمّن أبعادا إيجابيّة أو العكس، حسب مدى عمق وشفافيّة رؤية المرأة الكاتبة وكذا طبيعة نظرتها ونقدها لواقعها الاجتماعي»[1].

وبغية استجلاء طروحات رائدات الفكر النسوي الغربي، يسهب عبد الله إبراهيم في تقديم رؤاهن، من أمثال لوسي إيغاري، وإيلين شوالتر، وهيلين سيكسو، وفي إطار محاولة فضّ إشكاليّة الضبط المصطلحي، والتحديد المفهومي، يستعرض الناقد رأيا لهذه الأخيرة، تعتقد فيه أنّه من الصعوبة بمكان تعريف الكتابة الأنثويّة بتوسّل مفاهيم ذكوريّة، وإذ يبدي عبد الله إبراهيم اطمئنانه لهذا الطرح، فهو يعقّب عليه بقوله: «لا يجوز استعارة مفاهيم جاهزة من تراث أبوي مهيمن لتعريف كتابة ناشئة تتوغّل في مناطق لم يعترف بها الفكر الأبوي، فذلك سوف يجعلها كتابة شاذة عن قاعدة معياريّة راسخة، فيها من شروط المروق أكثر مما فيها من شروط الامتثال ولن تكون جديرة بالتقدير لأنّها تمثيلات نزويّة عابثة»[2].

غير أنّ التفسير النقدي الّذي يقترحه لتعذّر هذا الإمكان، يعود إلى أنّ «أدوات تعريف الكتابة الأنثويّة قد أخذت من حقل لم تتعمّق فيه مفاهيم الاختلاف إنّما خضع برمّته إمّا للمماثلة أو التضاد، فتكون الكتابة الأنثويّة في الحالة الأولى فضلة زائدة لأنّها تماثل كتابة الذكور فلا حاجة لها، أو أنّها تكون في الحالة الثانيّة نقيضا لها فلا تتوفّر على الشروط المعياريّة الّتي ترتقي بها إلى مستوى الكتابة الحقيقيّة فسواء تماثلت أو تضادت فسوف تكون إمّا حائزة على صفات أقل مما في الكتابة الذكوريّة أو فاقدة لتلك الشروط، فيتعذّر تعريف الكتابة الأنثويّة بتصوّر مستعار من نظام فكريّ مهيمن»[3].

ولعلّ ما ينبغي إبرازه في هذا المقام أنّ الإبداع النسوي يكتسب وجودا فعليا باعتباره نصّا لغويّا، لكنّ وجوده في عالم الأفكار والمفاهيم المجرّدة لم يكتب له التبلور، فهو «لا يملك تصنيفا مسبقا، أو مكوّنات نظريّة محدّدة لأنّه لا يوجد إلّا في ممارسة فعل الكتابة ولا يكتسب صفة مؤنّث إلّا بواسطة

[1]- نورة الجرموني: الأدب السّردي النسائي وإشكاليّة التسميّة، ص ص43-44.
[2]- عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص102.
[3]- نفسه، ص ص 102-103.

طاقاته الكامنة، الّتي يسائلها التحليل. وقد يحتاج إلى قانون افتراضيّ مؤقّت متعدّد الآليّات، لرصد المختلف فيه، فهو مختلف في عدوله عن منزلة النص المحايد، هناك مؤنّث يسري في النص عندما ينحرف عن منطقة الحياد»[1]، الّتي ترتبط أساسا بالمذكر، أما المؤنّث فهو «موقف العدول عن منطقة الحياد، والأمر بعيد عن تراتبيّة النخبويّة، الأصل هو التذكير، والتأنيث تابع وملحق، بل كلّ ما في الأمر أنّ المؤنّث هو علامة جماليّة وخصوصيّة فنيّة لا تحتاج إل قراءة بيولوجيّة أو أيديولوجيّة، بقدر ما تحتاج إلى قراءة أدبيّة بحس فني»[2]، تنشغل حساسيّتها في «الكشف عن "علاماته" وخصوصيّته سواء في بنيّة الخطاب، أو في بلاغته أو أدواته التعبيريّة والفنيّة»[3].

ويعتقد عبد النور إدريس أنّ إشكاليّة مصطلح الكتابة النسائيّة، ترتبط بـ: «المناهج النقديّة الّتي تستعمل لحد الآن في التعاطي النقدي مع ما تنتجه المرأة من إبداع أدبي، وعدم استطاعة بعض هذه المناهج الغوص في متخيّل المرأة وإنتاج قراءات عميقة في المنطق الذكوري، فنحن لا نحتاج إلى فصل أو تجزئة فعل الكتابة إلى ذكوري وأنثوي، بل نحتاج فقط إلى المنهج الأدبي المعتمد على الاختلاف الجنسيّ قصد ولوج النص النسائي، والإصغاء إلى صوته وقراءته قراءة موضوعيّة تكشف عن كوامنه وخصوصيّاته الإبداعيّة والفنيّة، ولهذا يبقى المصطلح في حاجة إلى إغناء وتقييم شاملين بسبب طبيعة استثماره من طرف العقليّة البطريركيّة، من حيث أنّ جوهر هذه العقليّة يرتكز على تهميش المرأة وما ينتج عنها من إبداع»[4]، ومما يوسّع شقة الخلاف خاصة حول تحديد مصطلح النسوي والموافقة عليه أنّ «النقاد دأبوا على تصنيف كلّ كتابة تكتبها المرأة باعتبار أنّها كتابة سيرة ذاتيّة، مما جعل المرأة الكاتبة مدانة مسبقا فيتعامل الناقد والقارئ كلاهما باعتبار أنّ تجارب الكتابة، تجارب شخصيّة، وهذا يتعارض مع الأعراف والتقاليد»[5].

---

[1]- زهرة الجلاصي: النص المؤنّث، ص15.

[2]- ليلى محمد بلخير: خطاب المؤنّث في الرواية الجزائريّة المعاصرة، ص32.

[3]- مفيد نجم: الأدب النسوي، ص171.

[4]- عبد النور إدريس: النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي(الجندر)، ص31.

[5]- هويدا صالح: نقد الخطاب المفارق -السّرد النسوي بين النظريّة والتطبيق، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط1، 2014م، ص118.

وجِماع القول من كل ما مضى، أن ما تخطه أنامل حواء العربيّة يمثّل أرضا خصبة لتراكم الأسئلة، تتصدّرها إشكاليّة المصطلح والمفهوم الّتي لم يتم الحسم فيها، وقد رأينا من خلال ما صاغه عبد الله إبراهيم من موقف حول هذه المسألة، أنّ تصنيف أي كتابة في خانة "الكتابة النسويّة" يتعلّق بالمحمول الرؤيوي الّذي يمرّر ما تتوفّر عليه الأنثى من وعي أصيل بذاتها وبعالمها، فمناط هذا التصنيف لا يرتبط بجنس الكاتب، بل ينصرف إلى رصيد التجربة الفكريّة والشعوريّة الّتي تبثّها الأنثى في سردها، وتمررها عبر شخوصها، من هذا المنطلق قد يبرع الرجل في تمثيل قضايا المرأة فتنتسب كتابته "للنّسويّة"، وقد تعزف المرأة عن تناول هذه الجزئيّات، فتنأى عن هذا التصنيف، ولكن نعتقد جازمين أنّ الذات الأنثويّة خبيرة بعوالمها أكثر من الرجل الّذي قد تغيب عنه بعض التفاصيل، لاسيما ما تعلّق بنقدها للأبويّة الّذي سنناقشه في حينه، فلا نتصوّر أنّ الرجل سيكون أمينا في صياغة كواليس إقصائه لها.

2- الكتابة النسويّة والاختلاف:

التباسات كثيرة تحفّ مفهوم الكتابة الأنثويّة، وتحول دون تحديد واضح يكشف عمق خصوصيّاتها، فبين خيار المماثلة أو التضاد مع الكتابة الذكوريّة، يدعّم عبد الله إبراهيم خيارا ثالثا يقول بالاختلاف، مؤكّدا أنّ هذه الكتابة لا ينبغي أن تدخل في علاقة تضاد مع الكتابة الذكوريّة، فهي «لا تطرح نفسها نقيضا إنّما رديفا كاشفا لكلّ ما جرى إهماله عن قصد أو عن غير قصد في الثقافة الأبويّة، فتكون الكتابة الأنثويّة كتابة اختلاف وليست كتابة تضاد»[1]، وبعبارة أخرى إنّها «إثبات لحضور مختلف عبر نص مختلف»[2].

ومعنى هذا، أنّ الذات الأنثويّة تنهل من فضاء يحكمه الاختلاف، فتشتغل من خلال نصها على إعادة ترتيب علاقتها بالعالم وفق رؤيتها الخاصّة، وبتدشينها لهذه الإمكانيّة تتزحزح من «مرحلة النسق الغائب إلى مرحلة أكثر استقلالا، يصارع فيها النسق المسيطر صراعا غير مصحوب بالصخب، ولا يتّخذ الكتابة المضادة وسيلة، وإنّما يستعمل الكتابة بالاختلاف، وذلك نتيجة التجربة الطويلة

[1]- عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص5.

[2]- شهلا العجيلي: الخصوصيّة الثقافيّة في الرواية العربيّة، ص82.

الّتي اختمرت، فأثمرت خبرة ووعيا»[1]، فيغدو الإبداع النسائي -والحال هذه- «رؤية نقديّة توجه القراءة، وتحدّد شروطها، انطلاقا من سؤال الاختلاف والتميّز»[2].

وغنيّ عن البيان أنّ المجتمع الذكوري كرّس هذا التمايز بين تجارب النساء وتجارب الرجال، عندما جعلهنّ -أي النساء- في «طبقة مختلفة، أطّر تجاربها، وحدّد لها المسموح والممنوع، فهنّ يختلفن بيولوجيّا لذلك اختلفن اجتماعيّا، ويمكن القول أنّ اختلافهن بيولوجيّا هو مجرّد فروقات وليس تفوّقا أو دونيّة، أمّا الاختلاف الاجتماعي فهو تفوّق للرّجال على النساء، وهذا ما أرادته القوى الاجتماعيّة، معلنة ذلك، أو مضمرة إيّاه»[3]، ومن هنا صاغت المرأة كتاباتها بشكل مغاير، باعتبارها «مختلفة عن الرجل في كليّتها، مختلفة عن نفسها ذاتها بتغيّراتها الشخصيّة»[4] من جهة، ونظرا لتواجدها في مجتمع مشبّع بالقيم الأبويّة الإقصائيّة من جهة ثانية، فسعت جاهدة إلى إظهار ذاتها من خلال مراودتها فنيّا.

وفي رؤية استشرافيّة، تتوقّع زهور كرام أنّ التسليم بالكينونة الإبداعيّة النسائيّة، والاعتراف بمظاهر الخصوصيّة والفرادة فيها، من شأنه أن «يطوّر نظريّة الإبداع بشكل عام، كما يضيف إلى المعرفة مجالات أوسع لتقصّي وعي الإنسان. فحين تكتب المرأة عن فضاءاتها الخاصّة، ثمّ عن الفضاءات العامة برؤيتها وبأسلوب يختلف عن المتعارف عليه، فمعنى هذا أنّها تحرّر الإبداع من إيقاعه الرتيب، وتفعل في نظريّة المعرفة حين تعطي لنفس اللّغة المتعامل بها أشكالا مختلفة وطرقا جديدة، كما أنّها تعمّق سؤال الإبداع ومن خلاله سؤال النقد»[5]، ولا نبالغ إذا سلمنا مع عبد الرحيم عطيّة بأنّ: «الاعتراف بحقّ الآخر في أن يكون مختلفا هو الطريق إلى الوحدة والائتلاف»[6].

---

[1]- الخصوصيّة الثقافيّة في الرواية العربيّة، م.س، ص73.

[2]- زهور كرام: السّرد النسائي العربي، ص186.

[3]- نفسه، ص77.

[4]- آني آنزيو: المرأة الأنثى بعيدا عن صفاتها -رؤية إجمالية للأنوثة من زاوية التحليل النفسي، تر. طلال حرب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 1992م، ص13.

[5]- السّرد النسائي العربي، م.س، ص86.

[6]- عبد الحليم عطيّة: جاك دريدا والتفكيك، دار الفارابي، بيروت-لبنان، ط1، 2010م، ص99.

ويعزو النقاد هذا الاختلاف الّذي يحقّق خصوصيّة خطاب الأنثى إلى «شكل تحرّر المرأة لكونها حين تكتب فإنّها تخرق قوالب جاهزة بكل تلقائيّة...»[1]، فهي تروم تقويض التقاليد الراسخة، وإعادة تشكيل نص مختلف، تخلقه خلقا بعد خلق على غير مثال، فيكون خطابها اكتشافا لمناطق مغمورة، أزيحت أو أضمرت بفعل القهر والإلغاء. ولعلّ ما ينبغي إقراره أنّ إبحار هذه الكتابة ضدّ التيار من خلال انصهارها داخل أفق جديد، و«وفق منطق مخالف لمعيار سابق فيه ألم التجربة، تجربة الكتابة، وفي هذا الألم متعة المعرفة الناتجة عن الاصطدام بين الراهن والمحتمل»[2].

ومن خلال هذه الرؤية، ترفض الأنثى ترديد ما قيل، ولا تسمع إلّا لصوتها، بحثا عن المستحيل والممكن، وهو ما يجسّد حقيقة رغبة جامحة في تعرية حجب التمركز الذكوري، وفضح سلطويّته؛ لذلك «تختار النساء بعد عرض تجربتهن وانكسار رؤاهنّ الانسحاب نحو الغرفة، وممارسة الحياة منها، بعيدا عن منطقة التقاطعات مع الرجل، هذا ما يفصح عن وعي المرأة بالاختلاف»[3]، الّذي يقبع في «المساحة الّتي تفارق فيها الكتابة الصورة النمطيّة في الثقافة؛ إذ يبني المبدع/الأنثى عالما مضاعف الخصوصيّة، فهو عالم الإبداع الخاص، وعالم المرأة الخاص، فهو عالم غير نمطي بالنسبة لعالم المرأة المعتاد. ويسرد النص بشكل مغاير، إذ اختلفت الرؤية، وتغيرت نبرة الصوت، مما يشكل صدمة المعرفة لدى المتلقي، فيتورط بورطة المتلقي المختلف، ويحتاج إلى استعمال أدوات التلقي بطريقة جديدة أو تحديد الأداة نفسها»[4].

إذاً، لا يمكن بأي حال من الأحوال التغاضي عن مسألة الاختلاف في صيغ الخطاب الأنثوي المفارق، حيث تصبح فكرة التجاوز والعبور تأسيسا لخطاب قوامه الانّفصال عن القوالب الجاهزة، وإزاحة وهم الهيمنة، وفضح المركزيّة الذكوريّة، فالخطاب المهمّش يصبح -والحال هذه- المرآة الّتي يرى فيها الآخر/الرجل تجاوزاته الّتي لا طالما أغلق عليها بدعوى التعالي، كما أنّ هذا الهامش وفق

[1]- جاك دريدا والتفكيك، م.س، ص86.

[2]- نفسه، ص34.

[3]- شهلا العجيلي: الخصوصيّة الثقافيّة في الرواية العربيّة، ص127.

[4]- نفسه، ص165.

فلسفة التقويض الّتي يتبنّاها، لا يصبح في حكم العدم، بل يشكّل عبر خطابه مبرّرا لوجوده، فوجوده مرهون بثورته، فالاختلاف –وفق هذا التصوّر– «ليس عيبا أو نقصا، أنّه على العكس إمكان وقوّة»[1].

ومن جهتها، تحذّر زهرة الجلاصي من الوقوع في شرك التفريق من خلال تعميم مسألة الاختلاف؛ «فيحيل النص المؤنّث الّذي تنتجه المرأة على علاقة مقابلة مع نص مذكّر ينتجه الرجل. فيكون المذكّر معادلا للذّكاء والهندسة وامتلاك مهارات التشكيل المهيكل، ويكتفي المؤنّث بالانقياد خلف عبقريّة "التلقائيّة"، واللاوعي، والدفق الطبيعي، واللاتجانس، ورفض الهيكلة...»[2]، فتتعمّق بذلك الثنائيات الضديّة، ويتحوّل الاختلاف إلى هجوم عنيف، بدل أن يمثّل إضافة نوعيّة.

وفي هذا السّياق يدعو عبد الرحيم وهابي إلى ضرورة تفحّص القوانين الّتي يشتغل ضمنها هذا الخطاب المفارق، وترصد وجوهه المختلفة، في حدود ما يتيحه عبر فجواته، ومناطق الغياب فيه، بوصفها مداخل أساسيّة، للظّفر بمعايير شموليّة تحضر في جلّ التجارب النسويّة، إذ يقول: «والواقع أنّ تبني فكرة الاختلاف، ووجود أدب مختلف للمرأة، يفرض علينا تجاوز تحليل الأعمال المفردة، إلى تحليل أوسع يمسك بذلك الخيط الناظم بين أعمال متعدّدة، تشكّل في آخر المطاف، ظاهرة أدبيّة متميّزة، وهذا أمر بديهي، فكما أنّنا عندما نتحدّث عن تيار أدبي ما، نكشف عن خصائصه انطلاقا من رصد أوجه التوافق بين أعمال مختلفة ظهرت في حقبة زمنيّة محدّدة، فكذلك الأمر بالنسبة للقول بوجود أدب نسوي»[3].

وحاصل الأمر من كلّ ما تمّ عرضه من آراء حول مسألة الاختلاف، الّتي تطوف –نظريّا– حول رهانات التميّز، الّذي يبتعد عمّا يمكن أن تشيعه القراءة المتسرّعة لهذا المفهوم من معان تتّصل بالتضاد والتقابل، ومن ثمّ الانطلاق من النموذج الذكوري لزحزحته في الأخير، والنسج على منوال معاكس،

[1]– عبد الحليم عطيّة: جاك دريدا والتفكيك، ص98.

[2]– زهرة الجلاصي: النص المؤنّث، ص26.

[3]– عبد الرحيم وهابي: السّرد النسوي العربي، ص81.

لكن مسعى الاختلاف الّذي يؤيّده عبد الله إبراهيم، وتدعمه ثلّة من الأقلام النقديّة، لا ينسجم وتطلّعات الاختلاف من أجل إلغاء الآخر/الرجل، ومن ثمّ تمركز الأنا/الأنثى، بل يرتبط نظريا بالخروج عن الصور النمطيّة الّتي ارتسمت المرأة في فضاءاتها، والبحث عن آفاق جديدة ومبتدعة عبر تجنيد الطاقات المحمومة للحرف، لكنّنا نتصوّر أنّ هذا المعطى النظري يتطلّب تفعيل إجراءات نقديّة تكشف عن بنية الاختلاف ومحدّداتها، ومستويات المروق في رحاب السّرود النسويّة.

3- لغة الأنثى وسؤال الخصوصيّة:

نهضت اللّغة بوصفها نظاما رمزيّا مكثّفا بالدلالات، بمهمة تمثيل حال المرأة عبر التاريخ، حيث ألقت الثقافة الأبويّة بظلالها على هذه الصورة فأثقلتها بالسّلبيّة، والدونيّة، وتتوقّع الناقدات النسويات أن تتكفّل اللّغة برسم معالم صورة جديدة تمثّل تجارب المرأة، ومن هنا كان لهذه الكتابة أن تتّخذ منحى غير متعارف عليه فتنفتح على فضاءات جديدة توفّرها حساسيّة المتخيّل، وتشتغل على طاقات مغايرة لم يكن يلتفت إلى أهميتها، فكان أن اشتغلت على المهمل والثانوي والمهمّش من خلال تخصيبه وإثرائه، ومن ثمّ تقديمه في ساحة المتن عن طريق الاستعانة بالحيل السّرديّة.

ومن هذا المنطلق، أسهمت الكتابة النسويّة في «كشف الغطاء عن المناطق الخفيّة المعتمة، ونبشت في تلك الأخاديد السّريّة للوقائع والأشياء وأظهرت للواجهة تلك الدهاليز المسكوت عنها، واللامفكر فيها»[1]، فما كان من قبيل «"السّطوح" لا يرمز في فكر الرجال إلّا إلى الهامش باعتباره مكانا غير مركزي في الفضاء الّذي يعيش فيه ويحيا، لكنّه عند المرأة يأتي في إبداعاتها "مركزا" يدور حوله الكون»[2]، فلمّا تنقلب الموازين، وتتغيّر معادلة الإبداع، «يختلف التعاطي مع هذا الواقع الّذي يصبح فيه الجزئي والهامشي والصغير والبسيط والدوني، والمعقد والمركب، والمضمر والخفي، والمقصي والغامض...إلخ كما يتصوّره الرجل وكما يتخيّله، هو المركز، وهو البؤرة الّتي يتشكّل منها الإبداع عند

[1]- الأخضر بن السّايح: نص المرأة وعنفوان الكتابة، مجلة الراوي، النادي الأدبي الثقافي، جدة-المملكة العربية السعودية، ع18، مارس 2008م، ص38.

[2]- فاطمة كدو: الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، ص113.

المرأة، سواء على مستوى الأمكنة أم على مستوى الأعمال اليدويّة أم على مستوى الأحاسيس والأشياء المعنويّة»[1].

وفي هذا السّياق تورد شهلا العجيلي نقاطا فارقة بين المهمّش واللامفكر فيه، إذ لا يستويان من الناحيّة المفهوميّة؛ لأنّ المهمّش -في تصوّرها-: «مفكر فيه، وهو ليس بعيدا عن العمليّة الإبداعيّة المنتجة للثّقافة، لأنّه مقصى عنها، إذ يمتلك نتاجاته، الّتي تحاول دائما النيل من "التابو" في المتن، لذا فهو ما يراقب بوصفه جيبا للخطر قد ينفجر في أيّة لحظة»[2]، بينما تنظر إلى اللّامفكر فيه على أنّه: «ما انصرف عنه الدارسون والباحثون والمبدعون، إلى قضايا أخرى، لاعتقادهم أنّها أكثر أهميّة، وأكثر جذبا للمتلقي، بوصفها المتن في الثقافة، وأنّ ذلك اللّامفكر فيه هو الثانوي، الّذي لا يهم ولا يجذب، ولا يشكّل خطرا، بوصفه غادر المتن باتجاه الهامش في الثقافة، إلّا أنّه لم يدخل الهامش ويستقر فيه»[3].

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا الموضع، أنّ المرأة ناضلت لعدّة أشواط من أجل افتكاك ما تيسّر من حريّة في مجتمع ذكوري يؤمن بأنّ الإبداع والفكر واللّغة أيضا من نصيب الفحول، وهنا تحاول المرأة التملّص من جلباب الرجل الّذي يحيطها ويضيق عليها، فتأتي إلى اللّغة بعد أن «سيطر الرجل على كلّ الإمكانات اللّغويّة وقرّر ما هو حقيقي وما هو مجازي في الخطاب التعبيري ولم تكن المرأة في هذا التكوين سوى مجاز رمزي أو مخيال ذهني يكتبه الرجل وينسجه حسب دواعيه البيانيّة والحياتيّة»[4]، وإذا ما رجّحت المرأة خيار الولوج إلى الوجود اللّغوي، بتوسّل مهارات نوعيّة، فإنّها تسافر بصوت حاد يكسّر جدار الصمت، ويحلّق في فضاءات رحبة، يلهب المشاعر، ويطرق أبواب العقول الموصدة، ليتغلغل في كيانات المتلقي، بأسئلة جوهريّة تتعلّق أساسا بـ: «الدور الّذي يمكن أن

[1]- الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، م.س، ص113.

[2]- شهلا العجيلي: الخصوصيّة الثقافيّة، ص139.

[3]- نفسه، نفسها.

[4]- عبد الله الغذامي: المرأة واللّغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1996م، ص7.

تصنعه لنفسها في لغة ليست من صنعها، وليست من إنتاجها، وليست المرأة فيها سوى مادة لغويّة قرّر الرجل أبعادها ومراميها وموحياتها»[1].

ونظرا لثقل هذا الرهان، اتّجهت المرأة في ظلّ ما يؤطّرها من حركات نسويّة داعمة إلى «محاولة تقويض البنيّة المؤسّسة للّغة، لتنفذ من خلالها، إلى خلخلة كلّ أشكال التنظيم والاعتقاد السّائدة، ولتحدّث خروقا في جدران كلّ فكر نسقي، وتضعه موضع الشك والشبهة والمساءلة. وقد اعتمدت في مسعاها هذا على أطروحات كل من "دريدا" و"لاكان"، فاستلهمت عمل الأوّل منهما في "التفكيك" من حيث هو الممارسة الّتي تعصف بالثنائيات الراسخة، وتعمل معمولها في هدم المبدأ الّذي تقوم عليه. وهو ما تمثلته حركة النقد النسوي؛ ورأت فيه أسلوبا ناجعا يستجيب لما تتوخاه من هدم منظومة التضاد، وكسر ثنائيّاتها، لتجاوز هوّة الفصل الحاد بين الذات وآخرها، عبر إيقاع التشويش والتخريب في اللّغة، الّتي تحفظ امتلاء الفكر الأبوي، وتصون خطابه القائم على مركزيّة الكلمة الذكوريّة»[2].

ومن هنا برزت صدارة اللّغة في المنظومة الذكوريّة المهيمنة، فكانت السّياسة اللغويّة من «أهم الأشكال الّتي تنبني فيها القوة وتتركز، بل لعلها المرتكز الأهم، الّذي يتاح لها أن تتمدّد فيه وتنغرس، ومن هنا كانت السّلطة تحرص على إدارة هذه المؤسّسة وحمايتها وصيانة سننها وربما كانت معظم الأشكال الأخرى لممارسة القوّة تنبثق في اللّغة، وتنحل في نسيجها، وتعمل من داخلها. وهذا ما يمنحها التسويغ اللّازم، ويشكّل ضامنا لها، لأنّ رسوخ القوّة في بنيّة اللّسان، يهيّئ لها إمكانيّة الفعل على نحو أشمل. فهي، بأثر هذا الاستقرار، ترتد إلى كونها حدثا أولا. له تمكّن في الطبيعة والأصل. وتتبدّى القوّة في اللّغة، من خلال ما تفرضه على الجماعة من خضوع لها، وامتثال لقواعدها»[3].

[1]- زهرة الجلاصي: النص المؤنّث، ص27.

[2]- وفيق سليطين: الكتابة السّالبة من المتابعة إلى الحوار، دار الحوار، سوريّة، ط1، 2006م، ص ص15-16.

[3]- نفسه، ص19.

وتأسيسا على ما تقدّم، ينبغي التأكيد على أنّ الكيان الذكوري تمركز إبداعيا، عندما أثبت مشروعيّة سيادته على اللّغة، لتتواطأ هذه الأخيرة مع المركز، بعدما وظّفت كمعول لتكريس العنف الأبوي، الّذي يتجلّى في «قوّة الإخضاع الّتي تحوزها اللّغة، بحيث لا يجد الأنثوي بدًّا من الرضوخ لها والاستجابة لشروطها وطرائقها، فكان يتعيّن عليه، بحكم هذا الإرغام، أن يواجه النظام المهيمن باستخدام لغته نفسها. ومن منطلق هذا الاشتراط، كان على الأنثوي أن يموضع نفسه في تجاويف الخطاب الذكوري، أو في تجاويف اللّغة الّتي يحتلّها ويسيطر عليها، وأن يعمل من هناك، أي من داخلها، ليهدّد بنيتها المشيّدة، بما يمكن أن يخلقه فيها من صدوع وفجوات. وبهذا تغدو اللّغة حقلا للمواجهة ومساحة للصّراع، تنسرب الأنوثة في فراغاتها، وتضخّ محتواها في الممكن من قنواتها، لتطهّرها من العنف الّذي يهدف إلى إعادة بناء اللّغة والوعي على نحو مغاير، يحمل معه وعدا بالتأنيث»[1].

فلا نجافي الصواب إذا قلنا أنّ مرام هذه الكتابة ينصرف إلى بلورة نموذج مفارق عبر وسيط اللّغة، حيث يختفي ما هو عميق وجوهري، وتثار سلسلة من الأسئلة المصادرة الّتي تؤكد فاعليّة المرأة وحضورها، مما «يجعل لغتها تعبّر عن شحنة خاصة بل تقدّم نمطا من الوعي. بالإضافة إلى أنّ الوضع النفسيّ الّذي يشكّل أحد مظاهر عالم المرأة قد ينعكس على تفكيرها وردود أفعالها ويفجّر لغة خاصة بها...»[2].

إذاً، اتّخذت المرأة من اللّغة ترجمانا لأفكارها، ودليلا لها في مسعاها، و«وسيلة لإعلان فلسفة الاختلاف والتعدديّة، والمشاركة المتفاعلة، الّتي لا تترك مجالا لهيمنة النوع الواحد وتفرّده بوضع آليات وأسس اللّغة، وكذا القيم الإنسانيّة»[3]، ويتيح موقع الفاعل/المنتج للكاتبة إمكانات لا حصر لها، مما «يجعلها تفعل في اللّغة والأسلوب والتركيب الفني، انسجاما مع شكل رؤيتها للأشياء باعتبارها ممارسة

[1]- الكتابة السّالبة، م.س، ص20.

[2]- زهور كرام: السّرد النسائي العربي، ص84.

[3]- فاطمة كدو: الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، ص171.

لفعل الإنجاز. بهذا، فهي تؤسّس عالما حكائيا يخضع في نسيجه لتركيب أسلوبي مستمد من شكل تعامل المرأة مع القضايا»[1].

وما دامت غاية الكتابة الإبداعيّة التعبير عن الرؤى الشخصيّة، وما تحتويه من انفعالات، وما تمرّره من وعي كائن وممكن، فإنّ المرأة حين «تكتب بشكل متحرّر من القوالب الجاهزة، فإنّها تعمل على طرح إمكانيات جديدة في تطوير السّياق الكلامي للخطاب الروائي، كما تدفع بالحوار نحو التحقّق وذلك حين يصبح تبادل الكلام مبنيا على وجود وجهات نظر أصحابها»[2]، بدل أن تبقى الأنثى حبيسة سلطة النموذج الأبوي، ولعلّ أولّ ما يطالع المتأمّل في هذا الفيض الأنثوي هاجس «الكشف التدريجي عن الهويّة المخادعة، وفضح أوهام الذكورة الفظّة، بتقشير إكسسوارات الرجولة الشكليّة، وإبراز بعض سجايا الأنوثة، لتأوين الكائن الطبيعي في نص الحياة»[3].

هكذا، ومن على شرفة هذه الرؤية التحرريّة، الّتي ترسّخ الروح التقويضيّة، وتتمادى في الفضح، وتتمسّك برهانات الوعي الأنثوي الرافض لفكرة الانحباس في نموذج فحولي متعالي، عبر تجنيد الطاقات اللّغويّة، والدلالات المبطّنة «كأن تعمد الذات الكاتبة إلى خلق رموزها الجديدة داخل بيان النص الّذي يستند إلى مكوّن أساسيّ وهو الانزياح عن الواقع إلى التخلي عن نقله أو محاكاته أو بعبارة أخرى إعلان القطيعة مع التصور السّائد للواقع اللعبة، ذلك الّذي يتسلّط إرهابه أساسا على الذات الكاتبة المؤنّثة ويقيّدها»[4]، فتكون الكتابة في أسمى معانيها «قراءة يطلّ منها الغائب، والممتنع، وما لم يفكّر فيه، والهامشي، والمنفي، وما لم يتخلّق جسدا على: المحتمل، والممكن، والكائن من غير ابتداء، والصائر من غير انتهاء»[5].

---

[1]- زهور كرام: السّرد النسائي العربي، ص185.

[2]- نفسه، ص86.

[3]- محمد العباس: الإقامة في جسر الآخر-الوعي الأنثوي يقشّر إكسسوارات الرجولة، متاح على الشبكة: www.alriyadh.com. بتاريخ [2016/01/14].

[4]- زهرة الجلاصي: النص المؤنّث، ص ص119-120.

[5]- منذر عياشي: الكتابة الثانيّة وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1998م، ص27.

ولما كانت الحداثة تجسّد خروجا عن المألوف في أبسط مفاهيمها، فإنّ التعبير عن الواقع المعزّز بالخيال، والمقنّع بالتطلّعات الحلميّة، يجعل تجارب الأنثى تغتني بالملامح الحداثيّة، وهو عينه ما تتبنّاه نورة الجرموني، حيث تعتقد أنّ كلّ نص أدبيّ نسائيّ يتنزّل بوصفه نموذجا حداثيّا في حدّ ذاته، إذا «تمكّن من تجاوز الواقع، والإيماء إلى واقع حلم؛ يسعى باستمرار إلى محاربة الأفكار السّائدة مجانا، ما دام الفنّ-في مفهوم الحداثة-إدراكا للواقع، لا يعكسه عكسا آليّا، بل يخلق بطرائق التعبير التخييلي موازاة رمزيّة لهذا الواقع، فالنص السّردي النسائي إذن، لن يكون نسويّا...إلّا إذا كان موقفا أو تشكيلا في الآن نفسه: موقفا من العالم، وتشكيلا لهذا الموقف من خلال اللّغة وغيرها من المكوّنات الفنيّة»[1]، ومن ثمّ «لابد أن يعترف للذّات الكاتبة المؤنّثة بنصيبها من "الكذب الجميل" بلا قيد أو شرط، أي أن تعامل كذات كاتبة»[2]، فالكذب هنا لا يعني الكذب المتعارف عليه، وإنّما هو ما ينسجه الخيال من حكايات ووقائع وشخوص قادرة كلّها معا على تمرير معاني معينة، أو فتح الطريق أمام القارئ كي يرى العالم من زاويّة أخرى.

انطلاقا من هذا الأفق، يسمح هذا الانزياح العنيد بزحزحة العلاقة بين الدوال ومدلولاتها، فيتشكّل عالم مفارق للواقع الفعلي، يولد من رحم اللّغة، وتصوغه الأنثى وفق رؤيتها الخاصة، كيف لا وهي «العارفة المراوغة لأنّها تصرّ على خرق "قناعات الحكي" لكي تنظر "للنّص المؤنّث" الّذي يسعى لافتكاك شرعيته في "الفوضى" ودمج العلاقات وفق نظام جديد غير خاضع للقيود والشروط المجحفة...»[3]، بيد أنّ الملفت في هذا النص هو التقاء مسعى الاختلاف/المغايرة بخاصيّة الانزياح/الزيغ، إذ يؤسّس هذا الربط لخيار ثالث هو خصوصيّة الكتابة الأنثويّة، فهي تمثّل «شعريّة المغاير لأنّها تتغاير مع اللّغة السّائدة الذكوريّة، الّتي هي لغة المؤسسة الثقافيّة المهيمنة من جهة، وهي

[1]- نورة الجرموني: الأدب السّردي النسائي، ص ص44-45.
[2]- زهرة الجلاصي: النص المؤنّث، ص120.
[3]- نفسه، ص123.

شعريّة زيغ، لأنّها تخالف أفق التوقّعات لدى المتلقي، الّذي اعتاد على أن تكون شعريّة نص المرأة ناتجة من علاقة اللّغة باللّغة»[1].

وغير بعيد عن هذا الفهم، يدرج الناقد عبد الله إبراهيم السّرود النسويّة في سياق سرود المتعة، وهي «تلك النصوص الّتي تزعزع معتقدات المتلقي، وربّما تخرّبها، فتخلّف لديه إحساسا بأنّه يقرأ نصوصا لا تنسجم وما عهده من تخيّلات موروثة عن العالم الّذي يعيش فيه، فهي تضمر نقدا له، وتبرّما به، وبكل ذلك تستبدل رغبة في حريّات فرديّة مغايرة للحريّات الجماعيّة المبهمة الّتي تواطأ عليها الآخرون. إلى ذلك تقوم بتمثيل تجارب نسويّة لا تعرف الولاء، وفيها من الخروج عن الأعراف أكثر من الامتثال لها، فتتحرّك في مناطق شبه محرّمة، وتحدث قلقا في الانسجام المجتمعي؛ لأنّها تريد أن تقطع صلتها بالموروث حينما تشكّ في كفاءته وجدواه، وهي بمجموعها تختلف عن الكتابة الباعثة على الارتياح الّتي تستجيب لتوقّعات المتلقي، وتشبع رغباته، وتتوافق مع الأعراف السّائدة. براعة السّرود النسويّة فيما تترك من أسئلة لا ما تخلّف من استرخاء»[2].

ومن هنا، تتكفّل هذه الكتابة المارقة بكسر أفق توقّع المتلقي، وجَبِّ معتقداته؛ لأنّها مشحونة برغبات التجاوز، متمرّدة على الأعراف السّائدة، والأنّظمة الأبويّة المتواضع عليها، ممتثلة لنزواتها، تعانق محظورات اجتماعيّة، ولا تثق في قدرة الآخر/الرجل على تمثيل تجاربها. وإذا كانت تقوّض نظاما لتؤسّس لشرعيّة نظام آخر، فهي تتحرّك من التهميش المقصود إلى رحاب التمركز، وهذا ما تروّج له الكتابة الأنثويّة الّتي لا تكتفي بتمثيل ذات المرأة فحسب، بل تتطلّع إلى «زحزحة الهيمنة الذكوريّة المتغلغلة في الثنائيات المتضادة السّائدة: الرجل/المرأة، العقل/العاطفة، القوّة/الضعف؛ إذ تضفي الثقافة السّائدة قيمة أعلى على الطرف الأوّل من تلك الثنائيّة، وتخفض أهميّة الطرف الثاني»[3].

[1]- شهلا العجيلي: الخصوصيّة الثقافيّة في الرواية العربيّة، ص107.

[2]- عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص 7.

[3]- نفسه، ص101.

ومنطلق وعي الذات الكاتبة بضرورة إبداع المختلف في كل أنواعه، المختلف الّذي يملأ الفراغات المظلمة، ويفتّت الاعتقادات المتزمّتة، ويؤسّس للرّؤى المشروعة، اتّجهت صوب «تجريب الأدوات الفنيّة الّتي تخوّل لها توظيف حساسيتها في "نصيّة النص" على أساس تلك العلاقة الاستعاريّة بالواقع لأنّها تضع في الاعتبار المسافة بين المستعار والمستعار له "الواقع" و"النص"، بواسطة مسافة التباين الّتي تخوّلها العلاقة الاستعاريّة يتحقّق للذّات الكاتبة عطاؤها النوعيّ عبر تفاعليتها الذاتيّة مع المجالين، حيث يوضع في الاعتبار مسألة الاختلاف والتحريف الّذي لا ينفي في ذات الوقت العلاقة الجدليّة المستمرة بين العالمين: عالم النص وعالم الواقع، لأنّها علاقة خارج المواصفات المنجزة أو المنمّطة»[1]؛ ذلك أنّ اللّغة «تعيش وجودها في جدل مع الواقع، تجاذبه ويجاذبها، فإنّ فهم الواقع والتعبير عنه، أو تزويره والانحراف به، أو ولوجه والاستحواذ عليه، لدليل على سيطرة اللّغة عليه، بل على تحويله وإعادة إبداعه تركيبا، وصياغة، وإنشاء»[2]، غير أنّ هذه الإمكانات المفتوحة، والقوى الخلّاقة الّتي «يميل النص إلى التعويل عليها لاكتساب ديناميكيّته كسمة دالّة على المؤنّث، لا تمرّ هي الأخرى بدون تشذيب وتهذيب وتشكيل وفق قواعد الفن. إذاً سيكون من باب التجني والتعسف أن ندعي أنّ المرأة الكاتبة قد قلبت معادلة الكتابة وصارت تملك مفاهيم صرفة خاصة بها»[3].

وجدير بالذكر في مثل هذا الموضع أنّ «السّرد النسوي إذ يسعى إلى إبراز قدرة المرأة على سبر أغوار العالم من خلال الحواس، فإنّه يثبت قدرتها على وصف التفاصيل الدقيقة الّتي لا يمكن للحسّ العاديّ أن يبلغها. وهكذا تستطيع المرأة أن تكشف ما وراء الأشياء، ودلالاتها الرمزيّة...»[4]؛ ذلك أنّ «بطلات السّرد النسوي مرهفات الحسّ، أكثر قدرة على التقاط إشارات العالم الخارجي، وصهره

[1]- زهرة الجلاصي: النص المؤنّث، ص120.

[2]- منذر عياشي: الكتابة الثانيّة وفاتحة المتعة، ص39.

[3]- عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص8.

[4]- عبد الرحيم وهابي: السّرد النسوي العربي، ص68.

في أعماقهن لتوليد صور خياليّة، يغذيها ما يتوفرن عليه من حس مشترك يصهر جميع الحواس: السّمع والشم والبصر واللّمس والذوق، قصد تكوين إدراك خاص بالكون»[1].

وهذا ما يقودنا إلى مناقشة موضوع الخصوصيّة؛ لأنّها «منطلق الكتابة، وبها يتغير العالم ويؤثّر الخاص في العام، فكلّما تطلّعت النساء إلى تغيير العالم وإعادة تشكيله، تنامى دور الكتابة لديهن للدخول إلى المشترك العام، قصد أنسنة خصوصيته وصبها في مجرى التداول العام»[2]، ومن منبر آخر تتحدّد خصوصيّة الكتابة من منطلق تعالقها بالسّياق الثقافي والفكري، فهي تعبّر عن «خصوصيّة واقع ما، وتفكير ما، وخصوصيّة الهمّ الّذي يمارس حضوره على بعض الذوات الحاملة لجرح تاريخيّ وسؤال وجوديّ، والخصوصيّة تعني أخيرا شروط الحياة، إذ تصير الكتابة وشكلها جسرا نعبر منه كقراء لإدراك طبيعة التفكير في هذه الكتابة»[3].

وإذا تعلّق الأمر بالإبداع النسوي، فإنّ سؤال الخصوصيّة يكتسب أهميّته ودوره، عندما يلتحم بهواجس الكتابة، الّتي ترتبط برؤية الذات لذاتها وللكون من حولها؛ ذلك أنّ «مسألة الخصوصيّة تلخص منطق الكتابة الّتي تهدف إلى تغيير العالم أو التأثير فيه، إذ بها يتوهّج العام»[4]، ناهيك عما يشهده فعل الكتابة لدى النساء من تضمينات نضاليّة وحقوقيّة وشعاراتيّة تشير إلى نوازع التحرر؛ وتتّصل بـ: «الوعي والتجربة والمعاناة والتصورات والأحلام الّتي غطاها الكبت والخفاء، خاصة وأنّ الكتابة النسائيّة تتدخّل في رسم خريطة مفاهيم جديدة تخترق بها منظومة القيم والموروث بما فيها المصطلحات والمفاهيم»[5].

وعلى أيّة حال، فإنّ أي دراسة تتوخّى مخاتلة نص المرأة، ينبغي أن ينصرف همها إلى «البحث في الخصوصيّة النسائيّة الّتي تفعل في اللّغة، وفي تركيبة الجملة، وفي المشاهد والصور، وفي شكل إنتاج

[1]- السّرد النسوي العربي، م.س، ص66.
[2]- عبد النور إدريس: النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي (الجندر)، ص20.
[3]- زهور كرام: السّرد النسائي العربي، ص34.
[4]- النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي (الجندر)، م.س، ص29.
[5]- نفسه، ص29.

المفاهيم فإنّ ذلك بإمكانه أن يجعلنا نعي-إلى جانب عناصر أخرى-العناصر المشكّلة للإبداع، ونقترب -إلى حد ما- من الزمن الّذي يؤسّس المتخيل»[1]؛ لأنّ هذه الكتابة تحيل على «مقاربة حقيقة ما تكتبه المرأة عن عالم يسيطر فيه الرجل، وعن علاقتها بهذا العالم المشترك، بينما نجد أن ما يكتبه الرجل عن عالم المرأة قد استهلك الكثير من الحبر حتى تحددت بصفة شبه نهائيّة ملامحه النسقيّة النصيّة الذكوريّة، نظرا للحضور القوي للذاكرة الثقافيّة المنجزة سلفا حول المرأة باعتبارها موضوعا»[2].

ولعلّ أغلب الأقلام النقديّة الّتي رجّحت مسألة الخصوصيّة في التجربة السّرديّة النسويّة، ارتكزت على جملة من القناعات الّتي ترتبط بما اختمر من «وعي نسوي عند المرأة الكاتبة الرافضة لسلطة المجتمع التقليدي الّذي يمنح الرجل موقعا مهيمنا، في مقابل تهميش دور المرأة وأنوثتها الخلاقة»[3]، فلا يخفى أنّ هذه الأخيرة «تمدّ طاقة التخيل المتجدّدة بروحها ورغبتها وكيانها في الحضور الإبداعي الخلّاق أينما وجد»[4]، ولا يكاد يختلف أهل النظر من الباحثين المناصرين لمسألة الخصوصيّة في موقفهم منها باعتبارها «لا تدخل في إطار المناداة بعزل المرأة عن التجربة الإبداعيّة العامة، وفصلها عن مشروع التحرر الّذي يشمل الرجل والمرأة، وبالتالي فإنّهم يجعلون للخصوصيّة حدودا تحميها من التحول إلى عامل سلبي يقصي المرأة من الإبداع الإنساني عبر المجازفة في إعادة المرأة إلى فيزيولوجيّة ضيّقة...»[5]، ضيّقة...»[5]، وهو عينه ما تبناه المعارضون الّذين اتّجهوا إلى «نفي خصوصيّة هذا الأدب، من خلال خلال إلحاقه بأدب الرجل»[6].

ومهما يكن من أمر، فإنّ ترنيمة الخصوصيّة تتراوح بين التأكيد والرفض، حيث «يقوم الكشف الثقافي على إعلان الخصوصيّة، في حين يعمل الصمت الثقافي على السّكوت عن الاختراق، ولا

[1]- زهور كرام: السّرد النسائي العربي، ص187.

[2]- عبد النور إدريس: النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي (الجندر)، ص20.

[3]- نورة الجرموني: الأدب السّردي النسائي، ص5.

[4]- رسول محمد رسول: الأنوثة السّاردة -قراءات سيميائيّة في الرواية الخليجيّة، دار التنوير، بيروت-لبنان، ط1، 2013م، ص12.

[5]- زهور كرام: السّرد النسائي العربي، ص86.

[6]- عبد الرحيم وهابي: السّرد النسوي العربي، ص6.

تسكت نصوص الخصوصيّة الثقافيّة النسويّة على تسلّط لغة الرجل، بل تعمد إلى إزاحتها بفرض لغتها، والكشف عن خصوصيّة هذه اللّغة»[1]، وتحقيقا لهذه التوليفة «تنساب الأنوثة لدى المرأة في كل ما تكتب، لذلك تعدّ أنوثتها جوهرا يتبدّى في نصوصها الإبداعيّة الّتي هي نصوص الكتابة الأنثويّة»[2]، غير أنّها تتنزّل بوصفها «خاصة عرضيّة مصطنعة لدى العنصر الذكوري»[3].

وغني عن البيان أنّ «تعريّة الداخل هي كشف المستور في الذات الأنثويّة، وكشف المختبئ وغير المنظور في كينونتها، وهو بالتأكيد كشف لتلك الخصوصيّة الأنثويّة الّتي تميّز كينونة المرأة عن الرجل في كل حالاته الذكوريّة»[4]، فالكتابة عند المرأة هي تفجير للطّاقات الكامنة، وتبديد لأوهام التمركز، وتحطيم لحواجز الصمت، ولعلّ هذه التطلّعات وجدت طريقها إلى النور بعد خروجها من «عصر الكبت والإقصاء والتغييب إلى عصر البوح والتحقّق والكتابة والحريّة، فقد كانت تعيش في الحريم حياة ترسمها صور الغانيات والجواري، والرجل لا يراها إلّا متعة له، يبعدها عن ضياء العلم والحريّة والسّفور، فيحيطها بسياج كثيف من الجهل والجمود، فلا يظنّها أهلا لأيّ حق من حقوق الإنسان، ثمّ إذا بها تواجه الدعوة لتحريرها»[5].

4- تفكيك المركزيّة الذكوريّة في السّرد النسوي:

يأتي بحثه في موضوع السّرد النسوي استجابة لطموحات المساءلة والتحليل الثقافي الّذي يطعّم روح الممارسة الّتي يتبناها في مختلف لقاءاته مع النصوص السّرديّة قديمها وحديثها، فنجده لا يتوانى عن كشف المستور، والنبش عن المضمر، وربط النصوص بأواصرها الثقافيّة، فالسّرد النسوي ظاهرة ثقافيّة يستدعي البحث في طياتها «كشف الحاضنة الثقافيّة الّتي منحته دلالة محددة في الأدب العربي الحديث، فقد صيغت هويته السّرديّة، ممثلة بالنوع الروائي، استنادا إلى حضور أحد المكونات

[1]- شهلا العجيلي: الخصوصيّة الثقافيّة في الرواية العربيّة، ص106.
[2]- رسول محمد رسول: الأنوثة السّاردة، ص18.
[3]- نفسه، ص11.
[4]- نفسه، ص16.
[5]- هويدا صالح: نقد الخطاب المفارق، ص119.

الثلاثة الآتيّة أو اندماجها معا فيه، وهي: نقد الثقافة الأبويّة الذكوريّة، واقتراح رؤية أنثويّة للعالم، ثم الاحتفاء بالجسد الأنثوي، فتشابكت تلك المكونات من أجل بلورة مفهوم الرواية النسويّة بما صارت تعرف بها»[1].

ومن هذا المنطلق، يوجّه الناقد بوصلته في هذه الدراسة صوب التأكيد على تضافر هذه المكوّنات الثلاث؛ ذلك أنّ الثقافة الأنثويّة المارقة تحمل شعارات التمرّد والنقد اللاذع للثّقافة الأبويّة المتمركزة، وتتداخل رغبة إثبات الذات، وعجز الآخر عن تمثيلها، بهاجس تشكيل رؤية أنثويّة للذّات وللعالم، من خلال محاولة تأسيس خطاب جديد يتعالق مع رغبات الذات الأنثويّة، ويعيد صياغة علاقتها بالكون، بعد أن أثبت النسق الفحولي قصوره في الولوج إلى عوالم المرأة، ولتحقيق هذا المسعى تستفيد من إغراءات الجسد الأنثوي، فتتفنن في جودة تخريجه عبر السّرد، إنّه -ببساطة- الإمعان في تكريس الجسد بوصفه معادلا للوجود، و «مصدرا ثريا لبلاغة الاختلاف، ولذكاء المرأة وإبداعها بصورة تسترد المرأة معها ثقتها بذاتها»[2]، إلّا أنّه سيتمّ التركيز في هذه الجزئيّة على مناقشة تفاصيل المكوّن الأول: نقد الثقافة الأبويّة.

ومما لاشك فيه أنّ الكتابة الأنثويّة نكهة سرديّة خاصة في الإبداع العربي المعاصر، وفي ظل ثقافة يسيطر على نواميسها الرجل الّذي احتلّ دور السّطوة والريادة ردحا من الزمن، برزت المرأة نداً لا يستهان به في جميع المجالات فكان هاجسها الأعمق الاشتغال على زحزحة هذه الهيمنة بقوانينها الضاغطة بعد ولوجها إلى بوتقة الإبداع الأدبي بلهفة المتحرّر والمنطلق، لتعكس مرافعة جماليّة عن قضيّة مشروعة وحق مستلب في ميدان اللّغة؛ فالكتابة الأنثويّة حسب ما يذهب إليه عبد الله إبراهيم لا تستهدف تكريسا حيا وحقيقيا للبحث في الخصوصيات البيولوجيّة لجنس النساء، بل تتعدى ذلك إلى كشف أسباب التحيّز ضدّ المرأة في المجتمع الأبوي من خلال «الشك في معطيات الثقافة الأبويّة،

[1]- عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص5.

[2]- مفيد نجم: الجسد في السّرد النسوي -استعادة القيمة الغائبة للذات، علويّة صبح نموذجا، مجلة نزوى، مؤسسة عمان، مسقط-سلطنة عمان، ع72، أكتوبر2012م، ص ص80-81.

وإعادة النظر بالوعي الناقص الّذي لازمها عبر التاريخ، فروّج لصلاحيّتها الأبديّة ثمّ سحب الثقة عن المسلّمات القابعة في ثناياها، وإبطال مبدأ الهيمنة القابع في مفاصلها الأساسيّة واقتراح علاقات شراكة تقوم مقام علاقات التبعيّة على قاعدة من الوعي الأصيل بكل من الذكورة والأنوثة باعتبارهما شريكين، وليس نقيضين، فتكون الكتابة الأنثويّة تمثيلا لما جرى كبته واستلهاما لما جرى استبعاده»[1].

وتأسيسا على ما سبق، يرتكز القلم النسوي على بطانة فلسفيّة تشحنه بنوازع التمرد والثورة على العقليّة الذكوريّة، إنّها «فلسفة تنتقد أن يكون النموذج الذكوري هو مركز الحضارة، وبالتالي الرغبة في الدخول على الخط من قبل المرأة لتكون مساهمة في بناء هذه الحضارة، وليس طرفا هامشيا»[2]، فالرواية النسويّة «أزالت الهيمنة الذكوريّة وخرجت عن دائرة التشيّئيّة والاستهلاكيّة لتفرض كيانها ووجودها ككائن مستقل بمنظورها ورؤيتها وزاويّة التقاطها واهتمامها»[3].

وبحسب هذه الدعوة، ناهضت الفلسفة النسويّة هذه النظرة المتحيّزة الّتي تتغيّا تكريس المركزيّة الذكوريّة، وتحصّنها بالقداسة، فسعت إلى تقويضها، من خلال دحض «ما تنطوي عليه من بنية تراتبيّة سادت لتعني الأعلى والأدنى، امتدت في الحضارة الغربيّة من الأسرة إلى الدولة إلى الإنسانيّة جمعاء فكانت أعلى صورها في الاستعماريّة والامبرياليّة وكان استبعاد المركزيّة الذكوريّة استبعادا للمركزيّة الغربيّة وللاستعماريّة والامبرياليّة والعنصريّة...تحريرا للشعوب من الهيمنة الغربيّة»[4].

وتثمينا لمسعى إلغاء التراتبيّة بقيمها الإقصائيّة، يتحدّد خطاب الأنثى في «ضوء علاقته بالفكر الأبوي، وبالموقع الّذي يتّخذه حيالها، وبآليّات عمله الّتي تستهدف إزاحة المركز المهيمن اجتماعيا وثقافيا وتاريخيا. وليس ذلك سعيا إلى إقامة بديل مركزي مضاد، يقلب سلّم التراتب، ويعيد توزيع القيمة، أو يعمل عكسيا على مركزتها من جديد، وإنّما هو توجّه يتوخى توسيع آفاق الفكري

[1]- عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص 101.

[2]- فاطمة كدو: الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، ص172.

[3]- الأخضر بن السّايح: نص المرأة وعنفوان الكتابة، ص 38.

[4]- أورماناريان، ساندرا هاردنج: نقض مركزيّة المركز، تر. يمنى طريف الخولي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ج1، ديسمبر2012م، ص8.

والمعرفي والحضاري، عبر التصدّي لإنارة المساحات المعتمة، من "اللامفكر فيه" ومن المقصى والمستبعد عبر مواجهة النموذج المتشكّل، والمصوّر على أنّه الطبيعي و"الأمثل" في صيغة العقل السّائد والأيديولوجيا المهيمنة»[1].

وإلى جانب هذا، عملت النسويّة على «فضح ومقاومة كلّ هياكل الهيمنة وأشكال الظلم والقهر، والقمع وتفكيك النماذج والممارسات الاستبداديّة، وإعادة الاعتبار للآخر المهمّش والمقهور والعمل على صياغة الهويّة وجوهريّة الاختلاف والبحث عن عمليّة من التطوّر والارتقاء المتناغم، تقلب ما هو مألوف وتؤدّي إلى الأكثر توازنا وعدلا»[2].

وضمن هذا السّياق يمكننا أن نؤكّد أنّ مرارة تجربة الإقصاء والتهميش الأزلي الّذي عاشته المرأة جعلها تؤسّس عبر الكتابة لخصوصيّة سرديّة تتجاوز الرؤى والأفكار التقليديّة وتنشغل بقضيّة وجوديّة تطرح أسئلة الهويّة والشراكة والفاعليّة، وفي زمن ينضح بالروح المتوثّبة، كانت تلك الهويّة الأدبيّة شكلا من أشكال الحضور والتواجد الإنساني الّذي يعزّز الكينونة الإبداعيّة والثقافيّة للأنثى، فإذا كانت المؤسّسة الثقافيّة الذكوريّة قد مارست تفريغا تعسفيا للمحمولات المعنويّة، والقوى الخلّاقة للمرأة، من خلال إبطال فاعليتها في صناعة الشأن العام، فإنّ «المرأة الكاتبة اشتغلت من خلال ذاتها على كل ماله علاقة بالتهميش والتغييب والمسكوت عنه بما في ذلك الأحاسيس والمشاعر، والأمكنة والفضاءات بحثا عن معاني جديدة، وأخرى قديمة تنفض عنها غبار الأزمنة لتعيد صياغتها وفق معايير الكتابة الّتي تريدها»[3].

تسبطن الكتابة الأنثويّة -والحال هذه- رحلة قهر مريرة كابدتها الذات الأنثويّة، وتطمح من خلال همس عميق، ورشاقة سرديّة إلى تحقيق أكبر قدر من الاحتواء والاستيعاب والضم لقضيّة المرأة، بوصفها عنصر الإنتاج المركزي، والثريّا الكاشفة عن تفاصيل القمع الأبوي، غير أنّ تمثيل الذات

[1]- وفيق سليطين: الكتابة السّالبة، ص9.

[2]- نفسه، ص8.

[3]- فاطمة كدو: الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، ص127.

والعالم وفق هذه الإبداعات النسويّة يستدعي حسب عبد الله إبراهيم وعيا عميقا بالذات والعالم من حولها، إذ يمكّنها هذا الوعي من تجاوز وضعيتها المتدنيّة، ويكسبها تفكيرها القدرة على تمييز ما يجعلها تابعة ومقلدة، بل ومستبعدة، فالتاريخ الثقافي للإنسان «يصنعه هذا الكائن بوجوديه المتجاورين "الذكورة والأنوثة" الّذين يلوّنان الزمن بتعاقباتهما وإبدالاتهما»[1].

لكن، بما أنّ النظام الأبوي هو المؤسّس لشرعيّة التفكير، والمحتكر للحقيقة المطلقة، عبر تفعيل «آليات إنتاج خطابها الخاص الّذي يضاعف أفعال التهميش، ليعلو وينفرد، ويصادر إمكانات التخصيب والاختلاف، ليتطابق مع نفسه ويتجوهر، فإنّ هذه البنيّة هي الّتي شطرت الوجود إلى حدّين متناقضين، وشطرت الكائن إلى نصفين متفارقين، ورسّخت نظرتها إلى الذكورة والأنوثة، من حيث هما ماهيتان متمايزتان كل التمايز، بل أنّهما متقابلتان على نحو ضدي، تحوز معه الذكورة خاصيّات الفاعليّة والعقل والإيجاب، وتنفرد الأنوثة، على المحور الآخر، بخاصيّات الانفعال والطبيعة والسّلب. وعلى أساس من هذا التعارض الكلي، أنشأت المنظومة الأبويّة بنيانها التراتبي، وعبّأت رموزه في نسيج خطاب الحقيقة الشامل الّذي تتولّاه وتقوم عليه»[2]، ومهما يكن من أمر فقد تولّى النسق الثقافي المهيمن صياغة وتوجيه الموقف من المرأة، وسوّغ استبعاد خطابها عندما أحاله إلى «نتاج النسق التابع في مقابل حضور النسق المسيطر، وهو هنا نسق الفحولة الّذي يمثّله الذكر، وليس للنسق التابع في الثقافة حضور ذاتي مستقل، فهو لا يحضر إلا بحضور النسق المسيطر»[3].

وفي علاقة السّيطرة هذه، «ترجّح الذكورة، فتعلو الجانب الأنثوي لتحجبه، وتجبّه لتقصيه، وتطوّقه لتعطّل ظهوره، إلّا من خلال مساحتها الخاصة ووجودها الذاتي. وبهذا، فإنّ الذكورة تنوب عن الأنوثة، وتتولّى تمثيلها، في الوقت الّذي تدفع بها إلى الضمور والصمت والغياب، مما يعني أنّ الأنوثة...لا تحوز إلّا ضربا من الوجود الناقص، الّذي لا قيام له إلا بغيره، فهي لا تستطيع الحضور

[1]- حسين السّماهيجي وآخرون: عبد الله الغذامي والممارسة النقديّة الثقافيّة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2003 م، ص21.

[2]- وفيق سليطين: الكتابة السّالبة، ص10.

[3]- شهلا العجيلي: الخصوصيّة الثقافيّة في الرواية العربيّة، ص73.

إلّا على مسرح الذكورة، ومن خلال مقولاتها، الّتي تستعير جوانب من الدين والغيب والأسطورة، تكيّفها وتتداخل معها، أو تأخذ منها وتحيل عليها، في حركة مزدوجة تضمن لها مزيدا من الحسم والرسوخ»[1].

ولما كان الخطاب الأدبي حادثة ثقافيّة مكتنزة بالأنّساق المضمرة الّتي تتكون عبر تراكمات السّياق الثقافي والاجتماعي والتاريخي، وتتلقاها ذائقة الجمهور/المتلقي، تتوقّع شهلا العجيلي أنّه «في حال نجاح النسق التابع في تغيير خريطة الأنّساق الثقافيّة، ستلغى رتبة السّيطرة والتابعيّة، ويستبدل بها الدمج والاشتراك، ليتجاور النسقان فيصير لدينا نسق حاضر، ونسق غائب يمكنه الحضور في أي وقت يقدم فيه مشروعا ثقافيا، وبذلك تتحقّق فكرة ديمقراطيّة الثقافة»[2]، أما إذا زاغ النسق التابع/خطاب المرأة على هذا المطلب، واكتفى بـ «تغيير الأدوار فقط، فسيصبح مسيطرا يتبعه نسق آخر، وتبقى الخريطة الثقافيّة كما هي من دون تحقق للديمقراطيّة»[3].

وعلى العموم، رسّخت الثقافة الذكوريّة صورة نمطيّة للمرأة تحفّها الدونيّة، فاشتغلت المرأة من خلال خطابها الأدبي على إعادة بناء صورة تؤكّد مبدأ الفاعليّة، فإذا ما أخذت المرأة «مكانها الحقيقي في الفعل الحضاري للأمة فإنّ موقعها هذا يسمح لها بالتعبير عن وجهة نظرها الّتي تفرض أذنا صاغيّة، وانطلاقا من هذا الموقع الجديد للمرأة، بدأ الرجل يعي سلوك المرأة ويستمع إلى صوتها...»[4]، هذا الصوت الّذي «كسّر زمن الصمت واندمج في عالم الكتابة مفجرا تلك المناطق المطمورة في الذاكرة لما يحمله من رؤية خاصة...»[5].

[1]- وفيق سليطين: الكتابة السّالبة، ص11.

[2]- شهلا العجيلي: الخصوصيّة الثقافيّة في الرواية العربيّة، ص74.

[3]- نفسه، نفسها.

[4]- زهور كرام: السّرد النسائي العربي، ص33.

[5]- الأخضر بن السّايح: نص المرأة وعنفوان الكتابة، ص38.

وفي هذا السّياق، تثمّن زهور كرام مسعى إعادة الاعتبار لصوت المرأة المقموع، والمغيّب، والمستبعد من عمليّة التأريخ الأدبي؛ لأنّه «تاريخ ثقافي ذكوري بالأساس»[1]، بإخراجه من سجن الغياب، وإقحامه في عمليات النهوض والتنميّة، وتصفها بأنّها «خطوة علميّة-فكريّة جريئة في زمن التلقي العربي، ولكن الأكثر جرأة وموضوعيّة استحضار صوت المرأة في إطار موضوعي لا يلغي صوت الآخر(الرجل) من أجل إثبات صوت المرأة، لأنّ الرواية باعتبارها جنسا أدبيا، فهي شكل تعبيري عن العلاقة بين الذوات الّتي تؤسّس منطق مرحلة تاريخيّة كما أن الرواية إذا كانت هذا الشكل المنفتح...على المستقبل، والمؤهل أكثر لاحتضان أصوات عديدة، فكذلك هو شكل منفتح على الذاكرة الممتلئة بالنصوص واللغات »[2].

وهكذا، صدحت الرواية النسويّة العربيّة بصوت المرأة الثائر، والمشحون بالغضب، «الرافض لأي تواطؤ مع الأيديولوجيّات السّائدة في سبيل خلخلة كلّ أشكال الحيف الممارس عليها، صوت المرأة الّذي يتنامى تدريجيا بعد أن لفّه الصمت-على مدى التاريخ-من جراء الخوف والترويض في ظل شروط اجتماعيّة غير متكافئة بين الرجل والمرأة في الغالب الأعم، نظرا لكون هذه الأخيرة تواجه العديد من العراقيل وهي تحاول رسم خطوط بارزة لتاريخها الإبداعي، عراقيل بقدر ما تترجم سلطة الثقافة السّائدة وهيمنة الأيديولوجيا الذكوريّة الدكتاتوريّة بقدر ما تضعها وجها لوجه أمام حجم التحدّيات الّتي تواجهها»[3].

بعد هذا لا غرابة أن تحتفي زهور كرام بانخراط المرأة في الفعل الثقافي من خلال إعطائها دورا أكبر، ومساحة أوسع للتعبير عن آرائها وأفكارها، وتنظر إلى إبداعها بوصفه «واجهة تحرّريّة من التصورات السّائدة...كما أنّه صيغة من صيغ الحوار مع محمولات الذاكرة العربيّة»[4]، نظرا لما «كرّسه

[1]- إبراهيم السّعدي: المرأة العربيّة والإبداع -هل كتابة الأنثى هامش نسوي، العرب، ع 10398، متاح على الشبكة: www.alarab.co.ukK، بتاريخ: [2016/01/14].

[2]- زهور كرام: السّرد النسائي العربي، ص50.

[3]- نورة الجرموني: الأدب السّردي النسائي، ص41.

[4]- السّرد النسائي العربي، م.س، ص167.

التراث في التنقيص من شأن المرأة وتغييبها وراء حجب كثيفة مطلقا العنان للفحولة تتكلّم بلسان المرأة بل حوّلتها إلى سلعة قابلة للاستهلاك أو رمزا من الرموز»[1].

وبناء على ما سبق، خاضت المرأة غمار الكتابة فتدفّقت إبداعاتها ولاقت رواجا يفوق التوقعات، والعادات الاجتماعيّة السّائدة بعد أن امتلك الرجل ناصيّة اللّغة، «ومادام عالم الكتابة هو عالم ذكوري بامتياز، في عرف الثقافة العربيّة الّتي لا ترضى بغير اللّفظ الفحل فإنّ ولوجها إلى الكتابة يعتبر اقتحاما لعالم الآخر/الرجل...»[2]، لتقوّض مسلمة الصمت الرهيب، وتضع «أسئلتها الحارقة ما بين النسق الثقافي تقاليد وأعراف/مواضعات، والنسق المؤسّساتي، مستحضرة ثنائيات ذات دلالات متباينة ولدت من رحم معاناة بنات جنسها، على امتداد رقعة جغرافيّة معطاة ومن خلال استحضار أطراف الصراع في السّرد النسوي»[3].

ومن هذا المنظور، انكفأت المرأة على ذاتها تسائلها، تحت أقنعة القراءة النقديّة الفاحصة للمحمولات الثقافيّة الموروثة؛ بغيّة «تفكيك هذه المنظومة القائمة تاريخيا والمهيمنة في مختلف السّلوكات والخطابات، ومن خلال حضورها ذاتا قارئة متأمّلة فإنّها تسعى للتفكيك والتحليل أكثر ما تهدف إلى البناء الّذي يعدّ مرحلة لاحقة لعمليّة القراءة»[4]، والأكيد أنّ ديدن هذه القراءة هو تأكيدها على ضرورة كشف مصادرات الثقافة الأبويّة وتعسّفها، وظلمها، وأساليب قمعها للمرأة، إنّها تشي بالاعتراض المتواصل والرفض القاطع للطقوس الأبويّة القاهرة.

تموج خارطة السّرد العربي الحديث بنصوص سرديّة نسويّة جسّدت تطورا حاسما في النظرة إلى المرأة من التهميش/الاستبعاد/الإقصاء في الثقافة الأبويّة إلى الفاعليّة/الحضور/الاستحقاق في السّرد النسوي الّذي يمتثل لرغبات التحرّر وإثبات الذات، وتعتقد رشيدة بنمسعود أنّ «الفن الروائي جاء

[1]- الأخضر بن السّايح: نص المرأة وعنفوان الكتابة، ص39.

[2]- عبد الرحيم وهابي: السّرد النسوي العربي، ص26.

[3]- فاطمة كدو: الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، ص145.

[4]- زهور كرام: السّرد النسائي العربي، ص167.

ليفجّر المكبوت النسائي، نظرا لطبيعته المرتبطة بالحكي...»[1]، ليمتزج النقد بالبوح، من خلال «تصوير الوأد الثقافي الّذي يمارسه الآخر/الرجل...ومن هنا كرّست الروايات والقصص النسويّة هذا الوأد الرمزي»[2].

ومن الواضح أن المرأة وجدت في الكتابة «مجالا رحبا لاحتضان جرحها التاريخي الّذي ليس طبيعيّا، وإنّما نشأ عن طريق الثقافة السّائدة والّتي تبرمج الأدوار وتخطّط لعلوم التنشئة، وتفعل في المسار الاجتماعي، والتكويني للفرد»[3]، فحملت الرواية النسائيّة على عاتقها «قضيّة المرأة ومعاناتها ونظرتها إلى الوجود من خلال ذاتها، وصوّرت الواقع، ومواطن الخلل الّتي ساهمت في ترسيخ الظلم اللاحق بها، وعبّرت عن آمالها وآلامها وحالاتها العاطفيّة والنفسيّة، فاتّسمت كتابتها بالصدق والالتزام وطرح قضيّة المرأة، وتقديم النصائح واستخلاص العبر، إلى جانب تحقيق المتعة الفنيّة»[4].

ومن جهة أخرى، يؤكّد عبد الله إبراهيم أن السّرد النسوي امتثل للثنائيّة الضديّة بين الذكورة والأنوثة؛ حيث «جرى تمثيل هذا التعارض باعتباره طباعا ثابتة لا يجوز تغييرها فاتصفت المرأة بالرقة، والليونة، واللطف، والحساسيّة المفرطة، وتميز الرجل بالقوة والعنف، والصرامة، والعقلأنّيّة فعرضت هذه الفوارق على هشاشة سرديّة مرتبطة بالثقافة الأبويّة. ظهرت المرأة سلبيّة لأنّها ترغب في إشباع حاجاتها الجسديّة، مما هدّد التماسك الاجتماعي، أما الرجل فكرّس همه، وقوّته، وعقله للحفاظ على التماسك الّذي هو مركزه، بدت الأنوثة إغراء بتخريب حال قائمة، فيما ظهرت الذكورة مانعة لكل أنّهيار»[5].

ويتوقّع عبد الله إبراهيم أن تقف هذه الكتابة في مواجهة صعاب كثيرة، فبين خيار المماثلة أو المروق/الشذوذ على المؤسسة الثقافيّة السّائدة، وفي ظل سلسلة من الإقصاءات المتواصلة الّتي سلبت

[1]- رشيدة بنمسعود: جماليّة السّرد النسائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2006م، ص14.

[2]- عبد الرحيم وهابي: السّرد النسوي العربي، ص106.

[3]- زهور كرام: السّرد النسائي العربي، ص41.

[4]- نورة الجرموني: تطور متخيل الرواية النسائيّة العربيّة، الراوي، النادي الأدبي الثقافي، جدّة-المملكة العربية السعودية، ج22، مارس2010م، ص89.

[5]- عبد الله إبراهيم: المحاورات السرديّة، ص59.

المرأة حقّها في الإبداع والفاعليّة، يقترح هذا الأخير أن تضطلع هذه الكتابة بمهمّة عسيرة ووظيفة جوهريّة تتعلّق أساسا بـ: «تغيير مسار تلقي الثقافة الأبويّة من خلال إثارة الشك حول قصورها في تمثيل عالم المرأة، والتجرؤ عليها باعتبارها ثقافة إقصائيّة أبعدت طرفا رئيسا من المشاركة في عمليات التمثيل الثقافي، ثم ينبغي عليها التوغل في المجاهل الّتي عجزت الثقافة الأبويّة عن دخولها، وهذا يعني تمثيل الخصوصيات الأنثويّة، فتكون الكتابة عنها كشفا جديدا لا يراد منه نقض الكتابة الذكوريّة بذاتها، إنّما فضح عجزها عن أداء وظيفة شاملة»[1]؛ ذلك أنّ «الذكوريّة ليست مرادفا للإنسانيّة»[2].

ورغم اطلاعه على شعارات ومطالب الحركات النسويّة الغربيّة والعربيّة، إلّا أنّه يدعو إلى تبنّي مبدأ الشراكة بدل التبعيّة، في سبيل تشييد أسس أدبيّة متوازنة ومتفاعلة، حيث يقول: «ولا يستقيم ذلك إلّا بتخطّي هيمنة الرؤية الذكوريّة للعالم، وقبول الرؤية الأنثويّة للعالم بوصفها رؤية مشاركة وليست تابعة»[3]، والواقع أنّ مبدأ الشراكة يجافي حالة الاستبعاد والإقصاء، فترتسم فاعليّة المرأة وحضورها، هذا الحضور الّذي يتجاور مع الحضور الذكوري، وهذا ما يؤدي إلى الاحتفاء بهذه الرؤية؛ لأنّها تضيف إلى المشهد الثقافي مزيدا من الحراك والثراء، وتستجيب لمتطلّبات المتلقي، فمن الأهميّة بمكان تعميم هذه الشراكات، والعمل على تفعيلها؛ ذلك أنّ الأدب بمختلف أفانيه، وبعيدا عن مسألة التفاضل الجنسي «قادر على إمتاعنا، وعلى تنويرنا من الداخل، سواء فيما لا نريد البوح به، ونحن نعيه، أو فيما يفاجئنا لا شعوريا، أو فيما نتوقّعه...»[4].

ومهما يكن من أمر، فإنّ الذي ينبغي إقراره في ختام هذا الفصل هو أنّ المركزيّة الذكوريّة كرّست صورة قاتمة للمرأة عبر التاريخ، حيث سعى الرجل إلى تسييج حريتها، وفرض كتابته ككتلة عبقريّة مطلقة يستحيل أن تضاهيها -بأي حال من الأحوال- كتابة المرأة. وفي العصر الحديث، تنامت

[1]- عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص104.

[2]- عبد اللطيف الأرناؤوط: أنثويّة العلم من منظور الفلسفة النسويّة، مجلة علامات في النقد، جدّة-المملكة العربية السعودية، ج59، مج15، مارس2006م، ص356.

[3]- السّرد النسوي، م.س، ص6.

[4]- إبراهيم محمود: لعبة الذّكورة والأنوثة في روايات غاليّة ف.ت. آل سعيد، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، سلطنة عمان، ع58، أبريل 2009م، ص30.

المكانة الاجتماعيّة المرأة، فحاولت من خلال خطابها التحرّري تعريّة حجب التمركز الذكوري، وفضح سلطويته، وإثر تواجدها في مجتمع مشبّع بالقيم الأبويّة الإقصائيّة، اشتغلت حساسيتها كمبدعة على تفجير المكبوت والمخفي، فكان خطابها اكتشافا لمناطق مغمورة، أزيحت أو أضمرت بفعل القهر والاستبعاد. مما يؤكّد فاعليّة المرأة في الإبداع الأدبي، وقدرتها على التعمّق في حفريات الخطاب الأبوي من خلال كسر الحواجز التقليديّة، وتجاوز الحدود المسموح بها، والتوغل في معطياته، وإعادة النظر في فرضياته، ولفت انتباه الرجال إلى القيمة الإنسانيّة للأدب الّذي تكتبه المرأة، مما يؤدي إلى حدوث مزج في الرؤى، وتنوّع في المنظورات.

الفصل الثاني

الرؤية الأنثويّة وتشكل عالم مفارق

1- الرؤية الأنثويّة للذات والعالم.

2- تأرجح الهويّة الأنثويّة في السّرد النسوي.

3- الهويّة الأنثويّة واستراتيجيات التحليل الثقافي.

3-1-نحو كتابة مارقة.

3-2-فضح نسق القيم السّائدة.

3-3- مصائر متأرجحة وهوس جنسي.

3-4- واقع مأزوم وتوجّس أنثوي.

3-5- السّرد وتشظي الأنثى.

3-6- تضخم رهان الكتابة.

3-7- الأنثى وتداعيات الحرب.

3-8- المنفى الأنثوي وانفتاح الأفق.

لا تزال المرأة -لاسيما في المجتمعات الشرقية- تعيش وفق تصوّرات الآخر/الذكر، وليس وفق تصورها عن ذاتها، وكأنها لا تعيش حياتها بل الحياة التي أريدت لها، وفي الوقت الذي كانت تتوجس فتحاول التخلص من هذا الإرث الأبوي، انبثق هاجس تشكيل الهوية الأنثوية ضمن سياق حر، يثير تساؤلات عديدة حول وضع الأنثى ووجودها المرتبط بوجود الآخر/الذكر؛ ذلك أن ضروب التقييد التي لحقت بالمرأة لم تمنعها من محاولة الانعتاق، وإعادة النظر في العديد من القضايا التي ربما كانت تبدو من المسلمات بالنسبة إليها، مظهرة هشاشتها، ومن ثم إعادة صياغة كينونتها وفق منظور أنثوي عبر فعل الكتابة نظرا للفضاءات المفتوحة التي تمنحها الرواية، فهي-والحال هذه- تلجأ إلى التحايل بشتى الوسائل عبر الأحلام والخيال والتمرد...إلخ، وفي ضوء هذا الأفق، سينصرف البحث من خلال هذا الفصل إلى مناقشة تمثّلات الهوية الأنثوية في السرد النسوي من منظور عبد الله إبراهيم.

1- الرؤية الأنثويّة للذات والعالم:

يلمّح عبد الله إبراهيم إلى أنّ اشتغاله على المدوّنة السّرديّة النسويّة من منظور يفتحها على السّياق الثقافي، يقتضي البحث في ظاهرة الوعي النسوي بالذات والعالم، ومن ثمّ استخلاص الرؤية الأنثويّة الّتي تنبثق عنه، وما يميز هذه الرؤية في تصوّر الناقد أنّها «ترفع اعتراضا جوهريا -معلنا أو مضمرا- ضد الرؤية الذكوريّة الّتي صاغت الوعي الاجتماعي العام صوغا أحاديا، ويفتقر إلى التنوع والتعدد»[1]، وعلى غرار هذا الاعتراض تسعى هذه الرؤية إلى تهشيم أنظمة التمركز وآلياته الّتي دفعت بالرجل إلى الأمام، وطمست وجود المرأة، لذلك عمدت عبر مداد أنوثتها إلى تشكيل عالم تخييلي بالسّرد «تتعرّض فيه الأبويّة إلى التأزّم الّذي يفضي إلى الارتباك، ثمّ الانهيار، لكنّها لم تقترح بدائل، فظلّ موقع الأنثى يراوح بين رغبة في الهروب من سلطة الأب بوصفه كابحا لرغباتها الجسديّة، وبين مقاومتها، وبين الاستجابة لها إثر بدائل لا تفضي إلى نتيجة تحقّق التوازن في حياة المرأة، ومع ذلك

[1]- عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص6

فقد رسمت تلك الكتابة بوادر تفكّك ذلك العالم، وصرّحت بضرورة خلخلة القيم التقليديّة الداعمة له»[1].

وهكذا، وانطلاقا من هذه القيم المغلقة الّتي كرّستها الأبويّة، يرى عبد الله إبراهيم أنّ خطوات المرأة –رغم جرأتها– إلّا أنّها غير كافيّة، لأنّها لم تحقّق النقلة الّتي تنتظرها تطلّعات الأنثى، رغم أنّها اشتغلت على زحزحة بعض الدعائم الراسخة. وليس بعيدا عن رهانات الكتابة النسويّة يطفو على السّطح خيار الخروج المطلق على سلطة النموذج الذكوري، إذ يعتقد عبد الرحيم وهابي أنّ «الهاجس المركزي في روايات المرأة إنّما يتمحور أساسا حول رغبة المرأة المحمومة في كسر القالب الّذي وضعها فيه الرجل، أعني صورة المرأة، الأم، الخادمة، العذراء، المومس»[2]، ولما هيمن العنصر النسوي على فضاء السّرد، استجابت مضامين الحكي لنداء الأنثى، حيث «اهتمت بقضايا المرأة، وكرّست رؤيا خاصة للكاتبات من خلال بطلاتهن، تجسّد موقف المرأة من الوجود، ومن المجتمع الذكوري، الّذي وأد صوتها لقرون طويلة»[3].

وبهذا يصدح صوت الأنثى في سردها أينما حلّت مصابيح القراءة، مما «يعكس رغبة ملحة في إعلاء صوت الأنا/المرأة مقابل الآخر، حيث يتم تحويل الحبكة إلى الاهتمام بالشخصيّة، يغدو مرآة تصوّر فيها المرأة تحوّلاتها في مجتمع الذكور...إنّنا هنا إزاء "نزعة نسويّة" واضحة، تعبّر عن رؤية جديدة للمرأة، وتحاول فرض صوتها في مجتمع كثيرا ما اعتبر هذا الصوت عورة، ووضعه في نطاق الحرام، بحيث لا يجوز له أن يسمع في عالم لا تعلو فيه إلا أصوات الرجال»[4].

وفي إطار ربطه للنصوص بأواصرها الثقافيّة، يرى عبد الله إبراهيم أنّ «المرجعيّة القابعة خلف التمثيلات السّرديّة النسويّة هي حال المرأة العربيّة، ومشكلاتها الاجتماعيّة والجسديّة في مجتمعات شبه

[1]– عبد الله إبراهيم: المحاورات السرديّة، ص56.

[2]– نزيه أبو نضال: تمرّد الأنثى، ص66.

[3]– عبد الرحيم وهابي: السّرد النسوي العربي، ص13.

[4]– نفسه، ص11.

مغلقة لا تريد الاعتراف بالأنثى»[1]، وتذهب شهلا العجيلي هذا المذهب في قولها: «ولا يمكن في الكلام على الخصوصيّة الثقافيّة النسويّة، عزل النص عن سياقه؛ إذ يرتبط النص النسوي عموما، ببنيته الاجتماعيّة-الثقافيّة ارتباطاً خاصا؛ لأنّ العلاقة التاريخيّة بين المرأة وبنيتها الثقافيّة-الاجتماعيّة هي علاقة خاصة، واستثنائيّة بالنسبة لعلاقة الرجل بتلك البنيّة ذاتها...»[2].

إذاً، أيديولوجياً، ينصرف هاجس الرواية النسويّة إلى «تحرير المرأة الاجتماعي والسّياسي والجسدي، والذكر بالطبع هو بالنسبة لها رأس القوى المعوقة الّتي تحول بين المرأة وبين حريتها...ولذلك فإنّ السّمة الغالبة للرواية النسويّة العربيّة تأخذ شكل حرب ضد الرجل/الذكر»[3]، ولا يمكن، بأيّ حال من الأحوال، تعميم هذا المحمول الصراعي، ليشمل كلّ المدوّنات النسويّة المتخيّلة، ذلك أنّ نظرة المرأة إلى ذاتها تتراوح بين الامتثال لقراءات الرجل الّتي ترتبط بالإقصاء، وبين تثمين رغبات التحرّر، وتمثيلها عبر مخيالها الأنثوي، ففي حالات أقل، والقول لنزيه أبو نضال، «تتماهى المرأة في نظرتها إلى ذاتها مع نظرة الذكر، بل وتستكين لهذا الواقع المستلب. وفي حالات أرقى ترى الكاتبة/المرأة أن معركتها باتجاه التحرر لا يمكن أن تحقّق الانتصار إلّا بخوض الصراع إلى جانب الرجل ضدّ كلّ أشكال التخلّف التاريخي والاجتماعي والثقافي»[4].

وفي هذا السّياق تذهب زهور كرام إلى أبعد من ذلك، عندما ترجّح أنّ: «مناقشة المرأة للهويّة الرجاليّة، يجعلها تدفع بالحوار وفق مبدأ الاختلاف باتجاه توليد أسئلة جديدة لدى الطرف الآخر-الرجل...»[5]. ومن جهتها تتوقّع شهلا العجيلي أنّ تتخلّص تجربة المرأة من رواسب الصراع الأيديولوجي في مرحلة متقدمة من النضج والاكتمال الفنّي تسميها "مرحلة الخصوصيّة"، فتنصرف إلى «إبراز رؤيتها بانحياز لغتها، مما ينأى بتجربتها عن التزييف، ويثبت مصداقيتها في عدم التناقض بين

[1]- عبد الله إبراهيم: المحاورات السّرديّة، ص62.

[2]- شهلا العجيلي: الخصوصيّة الثقافيّة في الرواية العربيّة، ص89.

[3]- نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى، ص10.

[4]- نفسه، نفسها.

[5]- زهور كرام: السّرد النسائي العربي، ص139.

اللّغة والرؤية، ويبدي اختلافها في الوقت ذاته»[1]؛ حيث تتناغم في هذه المرحلة اللّغة والرؤية في إطار الاختلاف، إذ «لم تعد الكتابة النسويّة في مرحلة الخصوصيّة، كما يبدو، تعبأ بمهاترات تأصيل اللّغة، بردّها إلى المذكّر أو المؤنّث، لقد تخلّت عن ذلك، وآمنت بالاختلاف. فتكون اللّغة مختلفة لأنّها كتبت برؤية مختلفة، ومن ورائها وعي مختلف قد نتج عن تجربة مختلفة»[2].

على أنّه في مرحلة الخصوصيّة تنزع المرأة إلى محاورة ذاتها ومسائلتها، ومن ثمّ صياغتها وفق إيقاع غير مسبوق، فتبتكر ترنيمات جديدة وملفتة في آن، فنراها تكتب عن «موقعها، وترى العالم من موقعها، من دون أن تكلّف نفسها عناء استعارة مواقع الآخرين، ورؤية العالم من مواقع متعدّدة، كما يفترض في النص الروائي عادة، من تعدّد رؤيات، وحوار بين الرؤيات المتعدّدة، أنّها تكتب من غير أن يكون نصّها ديمقراطيا، ولاسيما أنّ تجربتها واسعة مع الاستبداد الذكوري، والقمع المجتمعي، ويمكن القول: إنّ الكتابة النسويّة كتابة مستبدة، ولغة نص الخصوصيّة النسويّة لغة مستبدة»[3].

هذا، وتؤكّد شهلا العجيلي الارتباط الضروري بين اللّغة والرؤية، وذلك حين تقول: «فحينما تكون الكتابة برؤية أنثويّة تكون اللّغة مؤنّثة، وحينما تكون الرؤية ذكوريّة تكون اللّغة مذكّرة، وإن كانت كاتبتها أنثى؛ إذ أنّها تستعير علاقة الرجل بالعالم وأشيائه، وقد تنجح أو تفشل، ولكنّها لن تكون لغة الأنثى، ولن تكون الكتابة نموذجا للخصوصيّة الثقافيّة النسويّة»[4]؛ إذ ينبغي أن تعبّر عن «انتقال وتحوّل في دور المرأة، ودرجة حضورها ومساهمتها في رؤية ذاتها من خلال الذات، وفي علاقتها بالمجتمع»[5]؛ ذلك أنّها «لا تنطلق من معرفة مسبقة ومفاهيم جاهزة، أنّها تقرأ وضعها ضمن شرط عام. فزمن الخروج من الموضوع إلى الفاعلة يجعلها تتلقى معرفة جديدة بالذات والعالم من حولها»[6].

حولها»[6].

[1]- شهلا العجيلي: الخصوصيّة الثقافيّة في الرواية العربيّة، ص135.

[2]- نفسه، ص168.

[3]- نفسه، ص170.

[4]- نفسه، ص168.

[5]- زهور كرام: السّرد النسائي العربي، ص18.

[6]- نفسه، ص185.

وبناء على ما سبق، فإنّ «المرأة الكاتبة ستكون أكثر قدرة على تصوير عالم المرأة وحواريها الداخليّة ومعاناتها التاريخيّة...»[1]، فيؤول السّرد إلى«خطاب نقدي متضمّنا لرؤية خاصة حول الإبداع والتلقي، وعلاقة التخييل السّردي بالواقع...لا نجد لها نظير في الكتابات النقديّة نفسها. وبهذا تكتمل الرؤيا في السّرد النسوي تصوّرا جماليا ومضمونا وخطابا نقديّا»[2]، وعليه فالكتابة النسويّة المختلفة تستلزم: «توافر وعي المرأة/الكاتبة بذاتها ووجودها، لأنّ هناك نساء كثيرات كتبن بقلم الرجل، وبلغته وبعقليّته، وكنّ ضيفات أنيقات على صالون اللّغة، إنّهنّ نساء استرجلن، وبذلك كان دورهنّ دورا عكسيًّا، إذ عزّز قيم الفحولة في اللّغة»[3].

بيد أنّ زهور كرام تؤكّد أنّ مساءلة المرأة للهويّة الرجاليّة عبر سردها «يجعلها تدفع بالحوار وفق مبدأ الاختلاف باتجاه توليد أسئلة جديدة لدى الطرف الآخر-الرجل...»[4]، وبهذا تكتسب الكتابة الكتابة النسويّة مشروعيتها وحضورها بالنظر إلى قدرتها على «صياغة الرجل سؤالا، من منطق الوعي بالشروط المحدّدة لواقع العلاقة (رجل/مرأة) وليس بدافع ممارسة إجراء انفعالي يعتمد منطق الغضب في معاينة العلاقة»[5]. ومما لا ريب فيه أنّ «الانفتاح على فضاءات أكثر تحرّرا وتجريب الأفكار يساهم في تحرير كتابة المرأة من البعد الانفعالي»[6]، فالكتابة في نهايّة المطاف «ليست استطرادات، وتوجّعات، وشكاوى، ورغبات، وأحزان، واستيهامات، وهي بالقطع ليست مدونّة تظلّم تقدّم لأولي الأمر، إنّما هي صوغ خطابي مركّب لعالم المرأة يترفّع عن كلّ ذلك، وهذا الوعي بالكتابة النسويّة يكاد يكون غائبا، ولهذا يتعاظم التكرار والتماثل، وكأنّنا بإزاء مدونة سرديّة واحدة يتناوب عليها كاتبات

[1]- نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى، ص10.
[2]- عبد الرحيم وهابي: السّرد النسوي العربي، ص13.
[3]- شهلا العجيلي: الخصوصيّة الثقافيّة في الرواية العربيّة، ص166.
[4]- زهور كرام: السّرد النسائي العربي، ص139.
[5]- نفسه، ص139.
[6]- نفسه، ص55.

كثيرات منهنّ من لم يتوفرن على شروط الكتابة السّليمة، فكيف بالرؤية الأصيلة لمفهوم الأنوثة وللعالم الحاضن لها!!»[1].

2- تأرجح الهويّة الأنثويّة في السّرد النسوي:

أثبتت المجادلات العلميّة أنّ الهويّة ليست أمرا ثابتا، بل ترتبط بالمؤثّرات الخارجيّة، والتلقي العلمي للأفكار والثقافات، إنّها «حدث من أحداث التاريخ، لا هو متعال ولا سرمدي ولا منتمٍ "للطبيعة".. بل هو شيء تجري صناعته وإعادة إنتاجه في شروط تاريخيّة معينة»[2]، وتأسيساً على هذا التحديد، تعبّر الهويّة عن حقيقة الشيء المطلقة المشتملة على صفاته الجوهريّة الّتي تميّزه عن غيره، ومن ثمّ فهي: «الشفرة الّتي يمكن للفرد عن طريقها أن يعرف نفسه في علاقته بالجماعة الاجتماعيّة الّتي ينتمي إليها، والّتي عن طريقها يتعرّف عليه الآخرون باعتباره منتميا إلى تلك الجماعة...»[3]، ومن هذا الشعور الجمعي ذاته يستمد الفرد إحساسه بالانتماء؛ ذلك أنّ الهويّة تحدّد «الشعور العميق الوجودي الأساسي للإنّسان، والشعور العميق الخاص بانتمائه. ويمنح الانتماء الفرد غايته وأمل حياته»[4]، وجدير بالذكر في هذا الموضع، أنّنا لا نرمي في هذا الفصل إلى مناقشة موضوع الهويّة في حد ذاته، بوصفه مفهوما فلسفيا متداولا في نظريّة المعرفة، بقدر ما نبحث عن تمظهرات هذا السّؤال في بعض النصوص السّرديّة النسويّة الّتي انتخبها الناقد عبد الله إبراهيم لمناقشة تمثّلات الهويّة والرؤية الأنثويّة للذّات والعالم في السّرد النسوي، بعد أن انزلق مفهوم الهويّة إلى الدراسات النقديّة، وتمّ التسليم بقدرة الخطاب السّردي ونجاعته في التعبير عن خصوصيّة الهويّة وتفردها والذود عنها إذا أصابها الضياع والاستلاب.

والواقع أنّ مسألة الهويّة الأنثويّة طرحت على محكّ النقاش والمساءلة، وجرى تمثيلها عبر فعل الكتابة، على هامش تفكيك مظاهر التمركز الأبوي، الّذي تكفّل بصياغة كينونة المرأة من وجهة نظر

---

[1]- طامي السّميري: الروائيات العربيات بين المغايرة والتشابه، متاح على الشبكة: www.alriyadh.com، بتاريخ: [2016/12/19].

[2]- شريف يونس: سؤال الهويّة -الهويّة وسلطة المثقف في عصر ما بعد الحداثة، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة-مصر، ط1، 1999م، ص16.

[3]- رشاد عبد الله الشامي: إشكاليّة الهويّة في إسرائيل، سلسة عالم المعرفة، الكويت، ع 224، أغسطس1997م، ص7.

[4]- نفسه، نفسها.

ذكوريّة خالصة، ومن هذه الشرفة يحضر مفهوم الهويّة في الخطاب المهيمن، الزاحف على الخصوصيات الأنثويّة من حيث هو «منجاة من متغيّرات التاريخ، فهو أحادي وثابت ومصمت، ولا مكان فيه لثغرات الفرق وعقد التمايز والتواءات الاختلاف، لأنّ الإقرار بوجود هذه الآثار فيه، يعني أنّه مقرون بالتاريخ ومنسوج بحركة الفصل والوصل، وبلحظات التحول والانقطاع»[1]، وبفعل الهيمنة والتعالي الذكوري، تغدو الهويّة «شيئا منجزا ومتشكّلا من قبل، وتصوّرا مغلقا ومكتملا، لا سبيل إلى تعديله وتحريك عناصره ومركّباته...»[2].

ومن نافلة القول التأكيد على تبرّم الذات الأنثويّة من الوضعيّة المتدنيّة الّتي آلت إليها في ظل استحواذ الرجل على طقوس التلقي، وامتلاكه نواميس السّؤال الثقافي العام، فكان من إفرازاته أن تولّدت "أزمة هويّة"، جعلت من المرأة «موضوعاً إشكالياً بحكم عامل الهويّة المشوّشة، وغياب موقع قار تحدّد من خلاله المرأة شروط قدراتها وفعاليّتها. وفي المقابل، يغيب الرجل سؤالا، وتغيب بذلك الدراسات حوله لاعتبار هويّته المحدّدة-سلفا-في إطار منطق القبول تاريخياً»[3].

ومما لا ريب فيه أنّ القيم المنشقة عن السّلطة الذكوريّة المهيمنة، قد أسهمت في صياغة هويّة محدّدة وإيجابيّة للرجل؛ ولهذا فهو «يبلورها ويطوّرها حسب الحقب التاريخيّة والأجيال والحضارات، كما يكرّسها نظريا وإبداعيا، بل يقنّنها من خلال تمظهرات يعكسها الإبداع بشتى مجالاته، يؤرّخ لها حين يكتبها لكي تستمر في الهيمنة»[4]، لكن بالمقابل تمّت صياغة هويّة المرأة وفق تصوّرات الثقافة السّائدة، فانخرطت في سلسلة من الحجج المفتعلة الّتي تقرنها بالدونيّة، والضعف، ونقص العقل والإبداع؛ لذلك فهي تتبرّم من هذه الملامح، بل «ترفض تدوينها لأنّها لا ترغب في ترسيخ هويّة

[1]- وفيق سليطين: الكتابة السّالبة، ص ص11-12.

[2]- نفسه، ص12.

[3]- زهور كرام: السّرد النسائي العربي، ص139.

[4]- نفسه، ص167.

تابعة، قد يحدث ذلك في حال عدم الوعي بها، أو الاقتناع بها باعتبارها واقعا معطى ترسّخ سلوكا فلا سبيل إلى تغييره كما نجدها في نصوص إبداعيّة عديدة تجتر نفس الهويّة بل تدافع عن استمراريّتها»[1].

ومن هنا، تبدو المرأة أكثر ولعا بمساءلة جوهر هويتها، تحفّزها روح المغامرة، مدفوعة بطموح فنّي عريض يهدف إلى صوغ جديد للذّات بمنأى عن مصادرات الآخر/الرجل، من خلال طرح بعض الإشكاليات الّتي تتعلّق أساسا بـ: «علاقة المرأة بالكتابة وآليّات اكتساب هويّة ثقافيّة وفكريّة، تساهم بها ومن خلالها في "فعل الكتابة" من أجل التغيير: تغيير الجامد والسّاكن والمهادن سياسيا واجتماعيا وفكريا، وتوعيّة الآخر بكتابة مختلفة غير مهادنة، تنحو نحو المشاركة في تحليل الواقع وقراءته»[2].

إذاً، ليس بالأمر الهيّن الاشتغال على بعث هويّة جديدة تتطابق مع الخصوصيّات الأنثويّة المغيّبة، والمسكوت عنها في الخطاب الذكوري؛ لأنّ إعادة صياغة هويّة أنثويّة نوعيّة ومكتملة، تقتضي قبل كلّ شيء تخطّي الحبسة الّتي ارتبطت بصوت المرأة المقموع، ومن ثمّ اقتحام عالم الكتابة الأدبيّة، فحقيق بها –والحال هذه– أن «تغيّر سؤال هويّتها من موضوع إلى فاعل، من تابعة إلى منتجة. وهو تحوّل يفعل في أسئلة الكتابة، كما يؤسّس أسئلة جديدة للقراءة من حيث الدعوة إلى الإصغاء إلى خطاب المرأة–الذات»[3]، وهكذا نشهد من منظور هذا الأفق، تحوّل الكتابة إلى «فضاء للتصريح بالهويّة المفتقدة واقعيا، والمتوارية خلف أشكال من السّلط...»[4].

وغنيّ عن البيان أنّ البواكير الأولى الّتي جسّدت تعاظم وعي المرأة بكينونتها، تزامنت مع الظهور الملفت للحركات النسويّة الّتي تناولت هذا الضرب من السّؤال عن جوهر الذات، والإغراق في تفاصيلها، وفي هذا السّياق ترجّح فاطمة كدو أنّ «أوّل اكتساب لهويّة ثقافيّة، بدأ حين قرّرت المرأة بعد نضالات طويلة امتلاك ضمير "أنا"...وتشترك في هذا الأمر المرأة العربيّة والأخرى الغربيّة على

[1]– السّرد النسائي العربي، م.س، ص167.
[2]– فاطمة كدو: الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، ص5.
[3]– السّرد النسائي العربي، م.س، ص41.
[4]– نفسه، ص63.

حد سواء، حيث يعكسان معا ومن خلال رؤى مختلفة ومتباينة، لكنّها منسجمة، هويّة الإنسان المقهور»[1].

ومن هنا يتكفّل الإنتاج الأدبي بإضاءة معالم الذات، وانكساراتها، وهواجسها، ونوازع الثورة الّتي اشتعلت جذوتها، كيف لا وهو في أسمى معانيه «رسم لحياة وتصوير لهويّة في غمرة انخراطها في تجربة العالم فبعدما كانت المرأة "موضوع أدب" و"موضوع فلسفة"، طيلة قرون أصبحت منتجة لهذا الأدب، منخرطة فيه وحاملة إليه رؤيتها وأيضا تصويباتها وتقويماتها للصورة الّتي رسمها لها الكاتب الرجل. لقد انخرطت المرأة إذن في لعبة أدبيّة تجاوزت أدب الغزل الّذي أرهقها قرونا...»[2]، في سبيل تحرير الأنثى من سلطة المتوارث بكل إرغاماتها.

وتصديقا لهذا المسعى، استجابت المبدعة إلى سلطة إغراء الرواية، وآمنت برحابتها وانفتاحها، ومن ثمّ قدرتها على طرح إشكاليّات وجودها الفردي، وهموم واقعها الاجتماعي في شتى أبعاده، وذلك قصد إعادة تشكيل كيانها عبر فعل الكتابة نشداناً لاسترداد هويّتها المشتّتة، لتكون هذه الأخيرة «همّا حاضرا في مستويات الوصف والسّرد في المدوّنة، فهي حاملة لعلاماتها كضرورة مكتوبة بطريقة مختلفة جدا داخل النص. أنّها الهويّة المؤنّثة كما لا يمكن أن تكتبها إلّا امرأة، فالتجربة الموصوفة المتضمّنة داخل النص تؤكّد قلق الذات وعكوفها على هويتها المؤنّثة من ناحيّة، كما تؤكّد من ناحيّة أخرى على رفضها الانصياغ في القوالب الحكائيّة السّائدة»[3].

وفي خضم هذه التحولات تنسج الهويّة الأنثويّة وجودها في الواقع الثقافي، فهي تطرح حسب ما تذهب إليه زهور كرام «أزمة تحوّل المرأة من مستوى القبول والرضوخ لتعاليم الثقافة الاجتماعيّة السّائدة إلى مستوى القلق. تحضر الهويّة المشوّشة من خلال انعكاساتها على المرأة...فالمرأة بحكم وضعها خارج تشكيل نسق الثقافة السّائدة، وبفعل تعامل الثقافة معها باعتبارها موضوعا منظورا إليه،

[1]- فاطمة كدو: الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، ص ص130-131.

[2]- محمود عبد الغني: تأنيث الاعتراف، ص16.

[3]- زهرة الجلاصي: النص المؤنّث، ص124.

فإنّها لا تتوفّر إلا على ذاتها، وهي محققة ضمن شروط التبعيّة، بل إنّ مرجعيّتها في القراءة تنطلق من تاريخ هويّة ذاتها»[1].

وإذا كانت القراءة بالمفهوم المعاصر ترتبط بالاكتشاف، وإعادة إنتاج المعرفة، فإنّ زهور كرام تستعير هذا المفهوم؛ لأنّه في تصوّرها «ينسجم مع واقع الذات المغيبة والمهمشة والتابعة. إنّ المشروع الّذي تنطلق منه المرأة-المبدعة ليس إعادة كتابة الذات الّتي ما تزال مطروحة للسّؤال والتداول، ولكنّ قراءتها في أفق البحث عن إمكانيات عودتها إلى وضعها البشري-الطبيعي الّذي يسمح لها بممارسة التفكير والاختيار والقرار بدون وسيط أو شرط»[2]، وبهذا تغدو القراءة -حسب هذا التصور- ضرورة ملحة يتبلور من خلالها وعي جديد بالذات والعالم، أنّها قراءة عارفة تهدف إلى استنطاق الخطابات المهيمنة، والكشف عن مفارقاتها؛ ذلك أنّ «طبيعة السّؤال الّذي يرافق المرأة في مجمل الخطابات، يجعل منظورها يتّجه نحو ممارسة فعل القراءة أكثر من الرهان على فعل التدوين/التوثيق. فشعورها بفقدان ذاتها تاريخيا، يؤسّس لديها شروط التعامل مع هذا الفقدان، من منطلق كونها لم تشكّل عنصرا صانعا لتاريخ الذات ولجهاز المفاهيم، ولهذا فهي لا تملك هويّة مستقلة، وذاتا جوهريّة تجعلانها تدوّن هذا الامتلاك وتوثّقه في أفق تكريسه تحت رغبة الاقتناع التاريخي»[3].

ومن هذا المنطلق تقف كتابة الأنثى في مواجهة ترسانة من المسلّمات الراسخة الّتي تسلّلت إلى اللاوعي الجمعي، فامتلكت شرعيّتها، وأصبح من قبيل المجازفة التفكير في مراجعتها، والدخول في حوار موضوعي معها، ناهيك عن تفنيدها، ودحضها؛ ذلك أنّ «تاريخ الهويّة المشوّشة الّتي برمجتها الثقافة المهيمنة، واستثمرت من أجلها وسائل، ووسائط أسطوريّة، ونفسيّة، وفكريّة -فلسفيّة وأخلاقيّة-اجتماعيّة، ترسّخت عبر السّنين حتى صارت المرأة -نفسها- تستهلك نفس الهويّة بل تعيد إنتاجها كمعطى أبدي-طبيعي، هذا التاريخ لا يمكن الحسم في انفراج أزمته بسهولة أو باتخاذ موقف

[1]- زهور كرام: السّرد النسائي العربي، ص169.
[2]- نفسه، ص167.
[3]- نفسه، نفسها.

واضح، والعمل على تشخيصه عبر الكتابة، ولكنّ إذا كان فعل الكتابة تكمن مشروعيته في تشخيص الوعي القارئ فإنّ المرأة–الكاتبة تطرح الهويّة المشوشة كانعكاس على الذهنيّة الأنثويّة، وكأنّها بهذا تحاكم المجتمع والتاريخ والمنطق السّائد...»[1].

وفي مثل هذا المقام يحتفي عبد الله إبراهيم بهذا الطرح المتجاوز، ويصفه بالمثير، رغم أنّ هويته وخصوصيّته في طور التشكل قائلا: «وفي العموم فإنّ السّرد النسوي أكثر حيويّة وإثارة من السّرد الرتيب الّذي يكتبه الرجال، ولكن تنقص بعضه المهارات والخبرات الكتابيّة، وأرجح أن يجري تقويما لذاته بمرور الزمن»[2]؛ لأنّ الكاتبة العربيّة –تحديدا– تحتاج إلى مزيد من الاشتغال على فكرها وثقافتها ووعيها، لينصهر ذلك في بوتقتها الخاصة، فتشكل به ومن خلاله كيانا أدبيا جديدا ومتميّزا، وصريحا في طرح ذاته وإشكالياتها، بكتابة سافرة تتطلّع إلى كشف متواصل في جو من التعدديّة والاختلاف مع الآخر، والالتحام الشديد مع الذات، فالأقلام الأنثويّة الصاعدة ينبغي أن تتسلّح بقدر عالٍ من التثقيف والوعي بعيدا عن التكرار والتقليد والتشابه والمماثلة.

من هنا، وعبر الإحساس بالفجاجة الّتي تعتري الإرهاصات الأولى لإيحاءات القلم النسوي، يرى عبد الله إبراهيم أنّ هذه التجربة لم تحقّق نقلة نوعيّة تسهم في زحزحة الصورة النمطيّة للمرأة في عالمنا العربي، إذ يقول في إحدى محاوراته: «ما زال السّرد النسوي في خطواته الأولى، ولم يذهب إلى كشف الهويّة الحقيقيّة للمرأة، إنّما شغل بالمظاهر الخارجيّة، وقدم تمثيلا سرديا مختزلا عنها، ويحتاج تغيير الصورة السّرديّة إلى تغيير في أوضاع المرأة نفسها، وهو أمر بدأ يتحقّق بالتدريج»[3]، وغير بعيد عن هذا الفهم، يرجّح أنّ تجربة السّرد النسوي العربي مازالت في طور التشكّل، ولا يمكن –بأيّ حال من الأحوال– الحديث عن تأسيس فعلي لأصول وقواعد ومحدّدات وأهداف تؤطّر هذا الخطاب المختلف، ويتصوّر أنّه «مشغول الآن في صوغ هويته الأنثويّة، وآفاقه مفتوحة على رهانات كبيرة»[4].

[1]– السّرد النسائي العربي، م.س، ص175.

[2]– عبد الله إبراهيم: المحاورات السرديّة، ص63.

[3]– نفسه، ص62.

[4]– نفسه، ص ص62–63.

وفي السّياق ذاته، لا تبتعد زهرة الجلاصي عن هذه الرؤية التقييميّة الاستشرافيّة لآفاق النصوص الإبداعيّة النسويّة، فهي لا تسلّم بنضج هذه التجربة، ولكنّها تتوقّع أن تكون وفيّة لرهاناتها الكبرى في مراحل متقدّمة، إذ تقول: «لقد تبلور "النص المؤنّث" بالخصوص عبر تطلّعات الذات القارئة والمقروءة وفي حركة الكتابة ذاتها، ولئن بدا في طور الانكفاء على ذاته، فإنّه يبشّر بالإسهام في إخصاب الرواية بعطاءاته النوعيّة في فرادتها وجدّتها أيضا»[1]، غير أنّ هذه المهمّة -على ثقلها- تقتضي «وعيا إبداعيا متطوّرا من قبل المرأة المبدعة، حتى لا يتحوّل خطابها إلى خطابات سياسيّة واجتماعيّة وشعارات مبتذلة، تبتعد عن خصوصيّات الكتابة الإبداعيّة، وما تتطلّبه من حسّ مرهف ووعي بمتطلّبات الكتابة وعوالمها المتخيّلة»[2].

وهكذا، طفحت هواجس الهويّة المنشودة على فضاء السّرد، واندسّ في تضاعيفه شعور دفين ينتفض في كلّ حين، على خلفيّة التشكيك في جدوى النسق الفحولي الموهم باكتماله، والمنتشي باكتفائه الذاتي، وبعد استقراء موسّع للنّصوص السّرديّة النسويّة، استطاع عبد الله إبراهيم أن يلخّص تمثّلات الهويّة الأنثويّة في قوله: «عالج السّرد النسوي موضوع الهويّة في عالم يتحوّل ببطء فيكون عدائيا لا يريد الإقرار بذلك، فبانت ملامح التوتر في علاقة المرأة بنفسها وبعالمها، فأصبحت تعيش منفصلة نفسيا وذهنيا عن عالمها، إذ لم تجد في الرجال كفاءة إنسانيّة تقدّر المشاعر الغزيرة الّتي تتدفّق منها، فتعثر عليهم، في بعض الأحيان، في المجتمع الغربي، الّذي تلوذ به من عالم تعذّر عليه قبول أنوثتها وحريّتها، فقد جرى تخريب الأعماق الداخليّة للرّجال في المجتمع الشرقي، وأصبحوا عاجزين عن تقدير قيمة الأنوثة بذاتها، وذهبت بعض النصوص إلى تحقيق ذلك من خلال إحداث قطيعة كليّة مع الحاضنة الاجتماعيّة، وتخطّي أسوار المعتقد الديني، إذ تريد المرأة شريكا مختلفا»[3].

[1]- زهرة الجلاصي: النص المؤنّث، ص125.

[2]- نورة الجرموني: الأدب السّردي النسائي وإشكاليّة التسميّة، ص128.

[3]- عبد الله إبراهيم: المحاورات السرديّة، ص57.

وتتبيّن لنا من خلال هذه القراءة، هشاشة العلاقات بين السّلطة الذكوريّة المهيمنة، والكيان الأنثوي التابع برؤيته الثوريّة، وواقع الحال أنّ العالم السّردي الّذي ينسجه خيال الأنثى، ليس إلّا تمثيلا لحالة عدم تكافؤ الفرص بين الرجل والمرأة، وما يتولّد عنها من خلل في قراءة الذات، واستيعاب الآخر، ويبدو أنّ الاشتغال على تكرير واقع الإقصاء جماليا، لن يضع حدا لحالة اختزال المنجز الثقافي، واحتكاره لصالح الرجل، لذلك تعلن الأنثى تمرّدها على المؤسسات الدينيّة والثقافيّة رغبة في تحقيق قدر من التحرّر والانعتاق؛ وتبعا لهذه الهواجس يصوّر السّرد النسوي «كيف يفرض تمرّد البطلات على واقعهن رغبتهن في نحت كينونتهن الخاصة البعيدة عن سلطة الآخر (الرجل-الأسرة-المجتمع...)، أن يتحوّلن، أو بالأحرى ينشطرن إلى ذوات أخرى، أكثر حريّة وقدرة على الفعل»[1].

وفي ضوء هذا السّياق، يؤكّد عبد الرحيم وهابي هيمنة موضوع رفض وصاية الرجل/الآخر على السّرد النسوي بوصفها «مصيرا محتوما لا مفرّ منه...ولا ترتبط هذه الوصايّة بالزواج فقط، بل تظلّ مفروضة على المرأة متزوّجة ومطلقة... ولهذا كثيرا ما عبّرت بطلات السّرد النسوي عن رغبتهن في التخلص من هذه الوصايّة الّتي تحول دون تحقيق هويتهن، وفرض كينونتهن»[2]، ولعلّ أولى تجليات هذا الرفض، تمثّلت في «تأنيث القلم المذكّر، واقتحام عالم الآخر عن طريق منازعته سلطة الكتابة»[3].

3- الهويّة الأنثويّة واستراتيجيات التحليل الثقافي:

3-1-نحو كتابة مارقة:

استطاع عبد الله إبراهيم رصد بعض مظاهر التمرد والمروق والتجاوز في كتابة المرأة، حيث جسد خطابها رغبتها في إحداث قطيعة حاسمة مع جميع المؤسّسات والسّلطات الأبويّة، بما في ذلك المؤسسة الدينيّة، في سبيل تحقيق رغبتها في الانعتاق من واقعها الّذي يلقي بظلاله الثقيلة على تطلّعاتها

[1]- عبد الرحيم وهابي: السرد النسوي العربي، ص23.
[2]- عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص102.
[3]- نفسه، ص103.

التحرريّة، وقد مثّلت رواية "مدام بوفاري" منطلقا للبحث في موضوع الهويّة الأنثويّة، ويسوق الناقد مبرّرا لهذا الاختيار التدشيني، حيث يذهب إلى أنّ هذه الرواية «رسمت المفارقة الثقافيّة بين الذات الأنثويّة والعالم الخارجي»[1]، ويمكن أن يقودنا هذا الاختيار إلى وجهة النظر الّتي يتبناها الناقد فيما يخص الكتابة الأنثويّة، فرغم أنّ كاتب الرواية هو الأديب الفرنسي غوستاف فلوبير، إلّا أنّ ذلك لم يمنعه من الاشتغال عليها بقراءة ثقافيّة استطاعت أن تكشف هيمنة الرؤية الأنثويّة على فضاء السّرد رغم أنّ كاتبها رجل.

أشاعت رواية "مدام بوفاري" سلسلة من التموّجات الّتي كانت تمضي في تضخيم رهانات الانعتاق والهدم من أجل بناء جديد للذّات عبر التحرر والهروب من سطوة الدين الّذي يمارس سلطة تخوّل له الرقابة على تصرّفات المرأة والرجل على حدّ السّواء، لتسعى جاهدة من خلال فعل الكتابة إلى تمزيق دعائم المركزيّة الدينيّة الّتي تتّسم بضيق الأفق من منظور الوعي النسوي، فكان أن حدثت "مفارقة ثقافيّة" -على حد تعبير الناقد- عندما قرّرت بطلة الرواية التحرر من سلطة الكنيسة الّتي قيدت رغباتها الفرديّة «فتضارب في أعماقها الوعظ بالخيال، والدين بالسّرد فإذا كانت الكنيسة قد أرادت أن تنمي فيها نشاطا دينيا فقد تمرّدت على النشاط الديني الكنسي»[2].

من الواضح إذاً أنّ هذه الذات راهنت على التحرّر والانفصال عن الكنيسة بوصفها سلطة دينيّة اعتباريّة، ويمكن أن نرجع أسباب هذا التمرد إلى التمسك الشديد بهاجس الحريّة المنشودة بعد القطيعة، لتتمكّن الأنثى من تحقيق ذاتها بعيدا عن رهاب المؤسسة الدينيّة وإكراهاتها. وفي رحلة التجاوز والتمرد تتمركز الأهواء والرغبات الفرديّة، مما يخوّل للمرأة تحدي التشريعات والأحكام الدينيّة لتثمّن خيار التمركز حول الذات الأنثويّة، ومن ثم تأسيس امبراطوريّة جديدة تطفح بالأيديولوجيات الثائرة وفق ترانيم لغويّة مختلفة، هذا التقويض المتواصل يمركز الفردي، ويهمّش بل ويجهز على القيم الجماعيّة المتواضع عليها.

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص108.

[2]- نفسه، ص110.

ومن هنا، استجابت البطلة لسلسلة من التخيّلات والميولات، فأنصتت طويلا لوجدانها الحالم والمتّقد «فتخيّلت عشقا ساخنا وزواجا ترحل فيه إلى بلاد ذات أسماء رنّانة، حيث الدعة والاسترخاء واللّذة...»[1]، لكنّ هذه الآمال سرعان ما انقشعت وتبدّدت عندما باءت تجربة زواجها بالفشل، بعد أن نسفت جسور التفاهم بين الزوجين، مما ولّد هيجانا وسخطا عارمين في نفسيّة المرأة، فمآل هذه التجربة كسّر توقّعاتها، فانهارت ودخلت في متاهة الّتيه والقلق النفسيين «فكبح كلّ طموح في مخيلة "إيما" للحياة الزوجيّة فكان أن نشطت رغباتها في تعويض ذلك خارج إطار العلاقة الزوجيّة»[2].

وبهذا، غذّت "إيما" من خلال فعل الخيانة أو الرغبة في إشباع رغباتها خارج المؤسسة الزوجيّة مروقا مضاعفا، وأعلنت تمرّدا صارخا على الأعراف والتقاليد السّائدة، غير أنّ التفسير الثقافي الّذي يقترحه عبد الله إبراهيم لهذا الإخفاق الذريع في بناء علاقة زوجيّة متينة يتعلّق أساسا بـ «التعارض بين رؤيتين للحياة»[3]؛ ذلك أنّ تضخم التطلّعات والمواقف الأنثويّة، لقي استبعادا من طرف الزوج الّذي لم يستوعب الذات الأخرى/الزوجة باعتبارها «تشكيلا فرديا مستقلا، بل رآها تابعا ولهذا أغفل شأن المنطقة القلقة في تلك الذات، وتوهّم أنّ التفاني في الحياة قوامه الإخلاص امتثالا للتقاليد الاجتماعيّة والدينية»[4]، بينما لاحت في أفق السّرد تراسيم ثورة أنثويّة عارمة مثّلتها "إيما" الّتي «لم تذعن لفكرة كونها جزءا من نظام أخلاقي سائد وأعراف موجّهة للسلوك الفردي الّذي يناسب رؤيتها للحياة، ومع أنّها كانت دائمة التعثر بتجاربها ومغامراتها، إلّا أنّها مضت في مسارها الخاص الّذي انتهى إلى مصير الشخصيّة الإشكاليّة الّتي تجد نفسها في تعارض كلّي مع القيم العامة»[5].

---

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص110.

[2]- نفسه، نفسها.

[3]- نفسه، نفسها.

[4]- نفسه، ص ص110-111.

[5]- نفسه، ص111.

لكن سرعان ما أغلقت "إيما" على ذاتها شرنقة الحزن، مجهضة أحلامها وتطلّعاتها، حيث توّجت أفعال النكوص بنهاية وخيمة ومؤلمة، ألا وهي: الانتحار، وخيّل إليها أنّها ستقضي على «كلّ خيانة، والخيبة، والشهوات الّتي لا حصر لها، والّتي كانت تعذّبها. لم تعد تكره أحدا...»[1]، غير أنّ التفسير الثقافي الّذي ارتضاه عبد الله إبراهيم لهذه التصفيّة الذاتيّة للجسد تتأرجح بين إمكانيتين، إذ يمكن النظر إليها على أنّها «شعور بالإخفاق، وانهيار الفرضيّة الفرديّة للرّغبات والتطلّعات، وربّما عقاب رمزي للجنوح الأخلاقي، لكنّ مجمل أفعالها تحيل على غياب التوافق بين نظامين في السّلوك الاجتماعي»[2].

وما يعضد هذا التأويل أنّ "إيما" وضعت حدا لحياتها الناقمة على كلّ السّلطات، ويتعلّق الأمر بتقديم الذات الأنثويّة من خلال رؤية المرأة المبدعة الراغبة في التحرر من مجتمع ذكوري متعسّف، لتختار بعد هذا الهروب، هروبا مريرا من ذاتها، بعد أن ضاقت بها ذرعا، فلم يسفر هذا الانفلات من قبضة القيم الاجتماعيّة عن أيّة نتائج إيجابيّة تثمّن وعي المرأة بذاتها وعالمها، بل انتهى بها المطاف إلى رفض هذه الذات نفسها الّتي فكّرت يوما ما في رفض تلك القيم والتمرد عليها، «إنّها أشدّ اللّحظات مأساويّة في تاريخ الشخصيّة الروائيّة الّتي تصل درجة لا تطاق من الألم والحيرة والمعاناة. آنذاك يصبح الموت خلاصا، ولو أنّه أسوأ أسلوب لمواجهة الصعاب والمشاق اللّتين تعترضان سبيل الشخصيّة في أفق تحقيق مطامحها، ويوصلانها إلى هذا المستوى من اللاتوازن الّذي يعكس خصاما طاحنا بين الجسد والروح...»[3].

ومع هذا، يعكس نموذج "مدام بوفاري" إفصاحا مباشرا ومبكّرا بالهويّة الأنثويّة حسب ما ذهب إليه عبد الله إبراهيم حيث كشفت "إيما" عن «نزوع عاطفي جارف للمتع»[4] في سن مبكرة، ومن

[1]- غوستاف فلوبير: مدام بوفاري، تر. محمد مندور، دار شرقيات، القاهرة-مصر، ط1، 1993م، ص269.

[2]- عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص111.

[3]- إبراهيم الحجري: المتخيل الروائي العربي- الجسد، الهويّة، الآخر، مقاربة سرديّة أنثروبولوجيّة، الناية للدراسات والنشر والتوزيع، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق-سورية، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، سيدي امحمد-ولاية الجزائر-الجزائر، ط1، 2013م، ص ص94-95.

[4]- السّرد النسوي، م.س، ص111.

هذا المنطلق استطاع أن يصدر حكما بتواري الهويات الأنثويّة وتأرجحها بين التصريح والتلميح في الكثير من الروايات النسويّة العربيّة ليقترح تفسيرا لهذا التواري يتعلّق أساسا بـ«عدم تبلور تلك الكينونة، وامتثال الشخصيّة النسائيّة لنوع من الحياء والاحتشام، مع الإشارة إلى الخصوصيات الأنثويّة»[1]، وتشاطره أسماء معيكل هذا الطرح في قولها: «لعلّ الهويّة الأنثويّة لم تنضج بعد فهي ما تزال تشقّ طريقها في سبيل إعادة بناء ذاتها وانتزاع حريتها وتشكيل هويتها الّتي تتمتع بخصوصيّة مغايرة لخصوصيّة الرجل»[2]، وفي مثل هذا المقام يحتفي عبد الله إبراهيم بهذا الطرح المتجاوز، ويصفه بالمثير، رغم أنّ هويته وخصوصيته في طور التشكل قائلا: «وفي العموم فإنّ السّرد النسوي أكثر حيويّة وإثارة من السّرد الرتيب الّذي يكتبه الرجال، ولكن تنقص بعضه المهارات والخبرات الكتابيّة، وأرجح أن يجري تقويما لذاته بمرور الزمن»[3]؛ لأنّ الكاتبة العربيّة –تحديدا– تحتاج إلى مزيد من الاشتغال على فكرها وثقافتها ووعيها، لينصهر ذلك في بوتقتها الخاصة، وتشكّل به ومن خلاله كيانا أدبيا جديدا ومتميزا، وصريحا في طرح ذاته وإشكالياتها، بكتابة سافرة تتطلّع إلى كشف متواصل في جو من التعدديّة والاختلاف مع الآخر، والالتحام الشديد مع الذات، فالأقلام الأنثويّة الصاعدة ينبغي أن تتسلّح بقدر عال من التثقيف والوعي بعيدا عن التكرار والتقليد والتشابه والمماثلة.

3–2–فضح نسق القيم السّائدة:

تضعنا القاصّة التونسيّة رشيدة الشارني من خلال مجموعتها البكر "الحياة على حافة الدنيا" أمام عتبة تفيض بالدلالات، يتّخذها القارئ منطلقا للولوج إلى عالمها القصصي الّذي يستحوذ على قدر معتبر من الفرادة عل امتداد خمس عشر قصّة، ويقترب عبد الله إبراهيم من المتن بعنوان فضفاض: "العين الثاقبة: الأنثى على حافة الدنيا".

---

[1]– السّرد النسوي، م.س، ص111.

[2]– أسماء معيكل: الهويّة الأنثويّة في مواجهة الثقافة الذكوريّة، متاح على الشبكة: www.alriyadh.com بتاريخ: [2016/12/19].

[3]– عبد الله إبراهيم: المحاورات السرديّة، ص63.

وقد ناقش عبد الله إبراهيم أهميّة العنوان الّذي ارتضته الشاربي لمجموعتها القصصيّة، فاستطاع أن يقبض على بعض الدلالات الّتي يشيعها بوصفه عتبة نصيّة توجّه عمليّة القراءة، فتراه يغتني من زخم المعاني الّتي تنبثق عن تصدّع كيان المرأة في مجتمع رجولي لا يرتضي لها غير الهامش موئلا فحافّة الدنيا «ليست المنطقة المجهولة الّتي لا يجرؤ أحد على الوصول إليها واكتشافها، إنّما هي المكان الهامشي الّذي تعيش فيه المرأة، إنّه مكان مبعد بالقوة عن "الدنيا" يقع على حافتها، وهامشها لا قيمة له، ولم يدرج كجزء من عالم "الدنيا"، وهو المكان الّذي يتمّ فيه خنق تطلعات المرأة وإلغاء قيمتها. هناك مكان لا أهميّة له، هو عالم المرأة سواء كانت عاملة أو مثقفة أو زوجة أو أم أو ابنة. وفي ضوء ذلك نلحظ أنّ دلالة العنوان تنتشر بظلالها الكثيفة، طول صفحات الكتاب، وتترك بصمات لا تمحى»[1]، وحافّة الدنيا «ليست مكانا فحسب بل توْق إلى معانقة المطلق واستشراف العالم الآخر، وهل تخلو قصة من الحديث عن الموت؟ كلّ الشخصيات يؤرّقها الصراع من أجل البقاء، أليست الكتابة في عمقها مواجهة للموت ورفضا للفناء»[2]، وغنيّ عن البيان أنّ الكتابة وتنويعات الحرف بعث جديد، و«شكل من أشكال هذا النضال الأنثوي أسوة بالّتي استطاعت عن طريق الحكاية أن تفعل فعلها، فتروّض الرجل وتؤجّل موتها. إنّ رشيدة الشاربي هي شهرزاد تصوغ حكاية الحياة على حافة الدنيا»[3].

خاضت القاصة تجربة الكتابة، فوجدت نفسها مشغولة بإعادة تأثيث الكون وفق رؤيتها الخاصة، ومن ثمّ تخريجها في نص مفارق. حيث تصف هواجسها ككاتبة في قولها: «أكتب لأبدّد شيئا من دهشتي أمام العالم، ولأمسك بلحظات اللامعقول فيه، وأزرعها بأسئلتي، ولأنّي معبّأة من الداخل ومسكونة على الدوام بعذابات الإنسان ومآسيه، وحزينة للخراب الّذي آلت إليه أوطان كثيرة...في

[1]- عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص142.

[2]- محمد البدوي: شهرزاد تصوغ حكايّة الحياة على حافة الدنيا، متاح على الشبكة: www.mohamed bedoui.com، بتاريخ: [2016/12/20].

[3]- نفسه.

السّنين الأخيرة تحوّلت الكتابة بالنسبة لي إلى أداة للمقاومة ووسيلة للتحرّر والآن أصبحت سبيلا للوجود»[1].

وقد حاولت رشيدة الشاربي أن تنفذ إلى أعماق النفس البشريّة، في رحلة من المغامرة تجاوزت ذاتها، لتعبّر عن كلّ ما تستبطنه ضمائر النساء، في عرض تصويري متعدّد ومركّز، ينغمس في كشف أسرار عالم واسع مليء بمتاهات ومشاريع وحقائق لا تنضب. فاتّسمت تغطيتها بالدقة والكثافة، لتلتقط واقعا يوميا ينبض بالألم والمصاعب، تتناغم فيه حكايات المرأة وإن اختلفت مشاربها فإنّها تلتقي في بؤرة واحدة ترسم الواقع المتأزم للمرأة في المجتمع الذكوري وتروي بمرارة حكايّة الاختزال والتهميش، فميزة هذه القصص تكمن في «قدرة صاحبتها على تجاوز ذاتها لتعبر عن هموم المرأة فتاة أو زوجة في محيطها العائلي وفي جحيم الشغل أو المجتمع الرجالي، فجاءت القصص ملحمة تصوغ إرادة التحرر وإثبات الوجود رغم كلّ العوائق والصعوبات....»[2]، فكان رهان الرؤية الأنثويّة-حسب ما يذهب إليه عبد الله إبراهيم-«فضح نسق القيم السّائدة، إنّها قيم عرجاء خادعة تنازعيّة وتراتبيّة، تثبت ما تدّعي نفيه، وتعمل على تمزيق الألفة والشراكة والانسجام بين المرأة والرجل، وبذلك تستبدل سلوكا قائما على العنف والإقصاء والمراوغة...»[3].

ويبدو أنّ الشخصيّات النسويّة تقمّصت أفكار الكاتبة الّتي توزّعت بين التعاطف والدفاع والتفكير في مآلات المرأة، وكأنّنا أمام محامية أو ناشطة حقوقيّة تدافع عن قضايا المرأة بشكل عام، وتبرز دورها في المجتمع وتطالب بحقّها في التحرّر والحياة الكريمة، ويتصوّر عبد الله إبراهيم أنّ الرؤية السّرديّة في هذه الرواية «لا تريد أن تقيم تعارضا بين عالمين ولا تهتم بإعلاء شأن جسد المرأة بوصفه مكافئا سرديا لـ(عقل)الرجل، بل تزيد تركيز الضوء على قضيّة التلاعب بالأنثى ككائن إنساني، جرى

[1]- خلود الفلاح: رشيدة الشاربي -النساء العربيات يؤجّلن حياتهنّ إلى الآخرة، متاح على الشبكة: www.alarab.co.uk، بتاريخ: [2016/12/19].

[2]- محمد البدوي: شهرزاد تصوغ حكايّة الحياة على حافة الدنيا، متاح على الشبكة.

[3]- عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص140.

استبعاده كفاعل، وإدراجه كمنفعل وذلك من خلال العبث بهويته البشريّة وخفض قيمته، والتعالي على الشبكة الوجدانيّة والفكريّة الّتي تشكّل البطانة الحقيقيّة لوجوده»[1].

وليس خافيا انحياز القاصة عاطفيا وفنيا لقضيّة المرأة، حيث تفنّنت في رسم ملامح الشخصيات وطريقة تفكيرها وتحرّكاتها داخل إطار القصّ، يحذوها سعي دؤوب في إبراز دور المرأة، والمضي في مشروعها، وإضاءة ما خفي من عالمها، في مجتمع مليء بالأفكار الرجعيّة الهدّامة الّتي تغيّب الكيان الوجداني والفكري للمرأة، وتطمس رؤيتها في الحياة على غناها وعمقها؛ لأنّ نواميس السّلطة الذكوريّة لا تؤمن بالشراكة بقدر ما تكرّس مبدأ التبعيّة، فنراها تفصح عن رغبة جامحة في إثبات الوجود، والاقتناع بامتلاك القدرة على خوض معترك الحياة بكل تنافسيّة، ومن ثم الخروج بتجربة جديدة تزيد من حصانتها ضد السّلطة الأبويّة، وتتصور الشاربي أنّ الإشكال الأكبر يكمن في «إيمان المرأة بحقها في الحياة والكرامة والحريّة. نساء كثيرات ممن برمجت حياتهن مسبقا، ويتعرّضن للظلم والعنف والاعتداء اليومي مازلن يتصوّرن أنّ ذلك أمر طبيعيّ، وأنّ عليهن أن يتحمّلن بصبر وجلد هذا المصير لدواع دينيّة تعدهن بالجنة، يعني أنّهن يؤجّلن حياتهنّ إلى الآخرة بعد أن رفضتهن الحياة»[2].

اكتسبت القصص في مجملها طابعا أنثويا، فتراءت في متن السّرد امرأة واحدة تتبادل الحضور في كل القصص، وتختزن تجارب حياتيّة نسائيّة، غير أنّ «الوجوه المتعدّدة للمرأة، إنّما هي وجه واحد يتكرّر في كلّ نص، ولكنّ بمواقف مختلفة، ليؤشّر إلى الخطأ الجسيم الماثل في التاريخ والواقع. فما يريده الرجل هو أن تكون المرأة امتثاليّة، وينبغي عليها أن تعيد تصويب تطلّعاتها وآمالها تجاه الداخل، فلا يراد لها أن تتخطى الحبسة الأبديّة للأنثى كما تراها وتريدها ثقافة الذكور، وهذا يفسّر سبب الضياع، والتردّد والألم والحسرة والخوف الّذي يلازم المرأة في كل نصوص الكتاب، فهي مجزّأة إلى أرباع

[1]- السرد النسوي، م.س، ص141.

[2]- خلود الفلاح: رشيدة الشاربي -النساء العربيات يؤجّلن حياتهنّ إلى الآخرة، متاح على الشبكة.

وأنصاف نساء يظهرن ويختفين كنجوم شبه منطفئة في ظلام المشهد الكبير. ثمة امرأة واحدة تتوالد عنها نساء شاحبات، يؤدّين وظيفة واحدة لا غير: فضح التفرد الأعمى للرّجل»[1].

وعلى هذا الأساس، يتصدّر البحث في موضوع المرأة وعلاقتها المرتبكة بالرجل أهمّ تفاصيل السّرد في هذه المجموعة، فلا تكاد تخلو منه قصة على الإطلاق فكل الشخصيات الرئيسة نساء، ورد الحديث على السّنتهن. وتتكرر ذات النغمة الّتي توحي بالاشمئزاز والتبرم من الذكر/المركز، فتلتف على بؤرة تلك القصص تفاصيل ضياع الذات الأنثويّة في عالم متشابك، فتتكرّر المخاوف، وتتعمّق الجراح مع كلّ قصة، ومن الملاحظ أنّ القاصة انتهجت طريق الرصد والتقصي للعلاقات الاجتماعيّة المشوّهة بين الرجل والمرأة، فاكتظّت الأحداث بالتفاصيل الواقعيّة، لكنّها في النهاية تنسجم والطموحات المبتغاة المطمورة داخل الأمنيات، فما كتبته رشيدة الشاربي هو مرآة عاكسة لما بداخلها من انشغالات وأسئلة شائكة، نقلتها بصراحة أمينة على ألسنة نسائها، فبدت مسكونة بهواجس المرأة العربيّة وهمومها.

تهيمن الرؤية الأنثويّة على فضاء السّرد من ناحيّة التطلعات، بينما يهيمن الرجل ناحية الفعل، فهو الحاضر الغائب، أما المرأة «عنصر جرى تواطؤ تام على بتره ثم استبعاده، وتحويل كلّ تطلعاته إلى آمال حبيسة، فالذكر في ثنايا الكتاب وهو الأقل حضورا العنصر المهيمن فيه، ولذا يصعب الحديث عن صراع بين الاثنين؛ لأنّ النصوص تفضح السّجال المهيمن بين أفعال الرجل وآمال المرأة»[2].

3-3- مصائر متأرجحة وهوس جنسي:

تقصت رواية "أصل الهوى" لحزامة حبايب مصائر الرجال في المنفى بعد اقتلاعهم القسري من أوطانهم الّتي منحتهم شرف الهويّة والانتماء، فمن فلسطين إلى لعنات الغربة والشتات بعد حكم مجحف يقضي بالإقامة خارج حدود الوطن الحاضن، ومن ثمّ التشرد على أرصفة المنفى، لتقتحم الرواية عوالم قاتمة تطفح بجبروت السّلب والتنحيّة، والسّفر المنغّص بالإكراه، والطرد التعسفي إلى

[1]- عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص141.

[2]- نفسه، ص140.

المجهول، في ظل هويّة متشظيّة، وسلطة متلاشيّة، وحريات مكبّلة، وإرادة مسلوبة، بحثا عن اندماج رمزي خارج حدود الوطن، يرتطم بصعوبة التأقلم مع هذا الّذي يسمونه وطنا، أو بالأحرى وطنا بديلا، فخلف أسوار المنفى تلتبس المصائر، ويمتزج هاجس الاندماج مع حلم العودة إلى الوطن الأصلي. إذ تستهل الرواية بصورة درامية تصف هذا الشتات: «في الصالون الذي يرتطمون بتفاصيله شديدة الازدحام أينما ولّوا أجسامهم وأبصارهم، كانوا. استوطنوا الكنبات ملأوا فضاء الغرفة الضيق بسحب دخان سجائرهم، التي أثقلتها أمزجتهم، استسلمت قناة "الجزيرة" للصمت، وإن كان صمتها متحفزا، ينطوي على غدر مقبل جدا، صورها فقط تتحرك، متنقلة بين علاماتها الذهبية، الّتي تغوص في بحر الشاشة الأزرق وخرائب متجددة لمدينة عربية»[1].

توغّلت الرواية في أزقّة المنفى الضيقة والمظلمة، ولياليها المثقلة بالحنين إلى الوطن الضائع، بعد توالي الكوابيس وتعذّر الانتماء إلى منفى أوصد أبوابه في وجه كل من لاذ به. غير أنّ هؤلاء المنفيين لم يتوانوا في البحث عن توازن مفقود ارتبط بالولاء المطلق لرغبات النفس في ممارسة الجنس، أو ما يطلق عليه عبد الله إبراهيم "الهوى الجسدي" الّذي يعتبره أصل كل هوى في الرواية، لكنّ هذا البديل سرعان ما أثبت عدم جدواه بعد أن خيّم الّتيه على مآلات الرجال؛ «فالاستغراق في الجنس لم يحل دون رسم المصائر القاتمة لهم، والعتمة الّتي تخيّم على حياتهم فقد انفرط العقد الجامع لحياتهم»[2].

وفي خضم هذا الشتات المتواصل ينخرط الرجال في التزامات وظيفيّة مختلفة درءا للملل، واستجابة لمتطلّبات الحياة، أما النساء فقد برعن في «ضروب الشبق الّذي لا يرتوي، فهن سيدات الحيّز الخاص، يمارسن السّيطرة الجسديّة على رجال جرى سلبهم كلّ حق عام، لكنهنّ سرعان ما يترهّلن وينطفئن وقد تداخلت أجيالهنّ»[3]، فيتلاشى بذلك السّحر الأنثوي ويتراجع مفعوله، بزوال أهم مقوّماته ممثّلة في الجسد المغري والجذّاب، بعد ظهور طلائع الترهل.

[1]- حزامة حبايب: أصل الهوى، المؤسسة العربية الدراسات، بيروت-لبنان، ط2، 2009م، ص7.

[2]- عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص123.

[3]- نفسه، ص123.

استطاع عبد الله إبراهيم من خلال هذه القراءة الثقافيّة التقاط صورة قاتمة للرجال في فضاء السّرد، فهم «محبطون ويائسون وجميعهم منقادون لرغبات مسطّحة تنبثق في سياق علاقات عابرة، لا يدعمها حب ولا شراكة، إنّما تخيّم عليها الكآبة والجوع الجنسيّ، فذلك هو "أصل الهوى"، حيث لا شروط خارج المتعة؛ فالنشوات الجسديّة مكافئة لحالة الانطفاء الدائمة وإحباط الرجال والشح الظاهر في مشاعرهم يقابله غزارة في رغبات النساء وخبراتهنّ الجنسيّة»[1].

ويكشف هذا التحليل الثقافي عن الحالة الوجدانيّة والمزاجيّة للمنفي، والّتي تفصح عن مشاعر سلبيّة ومؤلمة تدور في فلك اليأس، والإحباط، والقلق، والفشل، والكبت، وخيبة الأمل، يمكن اعتبارها نتيجة حتميّة للمصائر المجهولة بعد الإخفاق في إشباع هواجس الهويّة والانتماء، فـ"فراس عيّاش" – مثلا– «لم يحب الأردن، والأردن كذلك لم تحبه، أو لم تحاول. في الأردن كان عليه أن يتذكر أنّه أردني من أصل فلسطيني، وكان عليه في الوقت نفسه أن يكون مواطنا أردنيا كاملا، قلبا وقالبا ومتقلبا، منسجما مع الخطاب العاطفي الرسمي: "أخي المواطن"، و"عزيزي المواطن" الذي حاصره بالحب والإرشاد والتعليمات الحيوية في كل شارع...في الكويت كان لا يستطيع أن ينسى للحظة أو لجزء من لحظة أنّه فلسطيني، وهو أمر كان يثقله، لا لأنّه كان يريد أن ينسى ذلك بل لأنّه لم يكن بحاجة لأن يتذكر...كانت فلسطينيته حاضرة معه بقوّة، رغما عنه، يحددها ليس شعوره أو الإرث "النكبوي"، وإنّما قوانين الحياة في اللّجوء، الّتي تضيّق الدائرة على هويته»[2].

وفي غياب قيمة أخلاقيّة قاهرة وحاسمة، يتّجه المنفيّ نحو تكوين شخصيّة متمرّدة، من خلال الميل إلى إقامة علاقات عابرة، دون أيّ التزام عاطفي، فالجنس بوصفه متعة لا فكاك منها، من شأنه أن يحسم كل الأمور المستعصية والحسّاسة، لتفرز هذه الخروقات أزمة أخلاقيّة تنضاف إلى سلسلة الأزمات المريرة الّتي تكابدها الذات في منفاها على «خلفيّة تاريخ شخصي متقطّع، وتجارب فكريّة وجسديّة متذبذبة، وفقدان واضح للسويّة الأخلاقيّة الّتي غابت بسبب غياب الأسرة المتماسكة،

[1]– السّرد النسوي، م.س، ص123.

[2]– حزامة حبايب: أصل الهوى، ص125.

والوطن الحاضن، والتاريخ المتماسك، فتهيم الشخصيات باحثة عن فرص ضئيلة للحياة وتجارب عارضة وأول ما تتعثّر به هو رغباتها الجسديّة المبهمة فيأتي تغيير مصائرها نتيجة لغياب الهدف»[1].

3-4- واقع مأزوم وتوجّس أنثوي:

يفتتح عبد الله إبراهيم قراءته التحليليّة لرواية بتول الخضيري "غايب" بمحاولة استنطاق بعض إيماءات العنوان، في قوله: «فعنوان الرواية يوحي أوّل وهلة بالاسم العلم "غايب"، ولكنّه في متن النص يظهر كناية عن الغياب، فقد درج أن يكنّى العقيم، أو من عجز عن الإنجاب بـ "أبي غائب"، فكأنّ الابن الغائب يجري استحضاره من خلال استعارة فكرة الغياب وإلحاقها بالأب، فيستدل بالأبوة المجازيّة عند تعذر التصريح بالحقيقة، وفي مجتمع تتحكّم فيه ثقافة الذكور ينظر إلى العقم على أنّه نقص وجودي واعتباري، فمن لا عقب له لا ديمومة له ولا قوة ولا سند. وتتدخّل الكناية بهدف التعويض الرمزي عن فقدان شيء لا سبيل إليه، في نوع من الاحتيال المكشوف على ما تقتضيه الثقافة الذكوريّة الّتي تحرص على سدّ نقصها بالبلاغة»[2].

وهكذا، يتبدى من خلال هذا التحليل أنّ امتيازات الأبوة حاضرة مجازيا رغم غيابها واقعيا، فالعقم بوصفه نقصا بيولوجيا، يتمّ إلحاقه بالرجل عبر الاستعانة بالدلالة الاستعاريّة الّتي تعمل على الإيهام بإمكانيّة وجود ابن في سياق مجازي تصنعه الثقافة المهيمنة درءا للمحمولات السّلبيّة عبر تفعيل طاقات لغويّة تعيد الاعتبار للذّكر، وكأنّ النظام الأبوي لا يرضى بغير ما سطّره من مسلّمات تعانق الكمال، ومن جهة أخرى يضيف العنوان حقيقة تتعلّق بفحوى النص، فتحيل إلى بنيته الدلاليّة، حيث «تتناوب المشاهد السّرديّة لتكشف غياب كلّ مظاهر الحياة الّتي تؤكّد الديمومة والاستمراريّة، فلا إنجاب طوال أحداث الرواية...وقد تعطّل إيقاع الحياة وغابت الأشياء الجميلة، وانهارت المقوّمات المجتمعيّة، وبكل ذلك استبدل نظام متواصل من الخداع والخوف»[3].

---

[1]- عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص124.

[2]- نفسه، ص143.

[3]- نفسه، ص144.

وفي خضم هذا الشتات المتواصل، انسابت المشاهد السّرديّة لتسجل تاريخ طبقة اجتماعيّة وهي تضمحل تحت وطأة القسوة الهمجيّة، اختلاجات قاهرة بقيت كظيمة، تنهشها سياط الجوع والحرمان، وقد تكالبت عليها ويلات الحروب المتواليّة، مما أدى إلى تفكك مهول في مساحة كل العلاقات الاجتماعيّة والإنسانيّة، لينتهي كل شيء إلى «طريق مسدود فلا أمل، إذ ليس ثمة ما يمكن إنقاذه، ولابد أن يبدأ الجميع من بدايّة أخرى مختلفة، وكلّ الشخصيات شوّهت جسديا أو أخلاقيا، فلا غرابة أن تنتهي الرواية بمشهد تعليم الأبجديّة للتدرّب على اكتشاف الحقائق الأولى، فمجتمع الرواية ارتكس في وسط الخراب، ولإصلاحه لابد من بداية جديدة، وكأنّه بحاجة إلى تاريخ جديد يبدأ بتعلّم الحرف»[1].

ففي قلب العاصمة العراقيّة، يطلّ المشهد على ضوضاء مرعبة، جعلت الإنسان ينكمش كمدا، ويخاف من طيفه، لترتسم في أفق السّرد «صورة المجتمع المذعور والمستسلم الّذي استبطنه الخوف في وعيه وفي لا وعيه، فالاستسلام للخوف والامتثال لشروط الحاجة، حولا مجتمعا كاملا إلى كائنات امتثاليّة مشغولة بإشباع حاجاتها المتكاثرة دون أن تفكّر بتغيير أحوالها»[2]، وعند هذا الحد من التحليل يظفر عبد الله إبراهيم بقراءة تحيط بالمغزى الإجمالي للرواية، مفادها أنّ: «النص يدفع بفكرة غياب الحياة والأمل والمستقبل، بعد أن تكرّس الموت واليأس والخوف وتوارت حالة الأمان والاكتفاء، وأصبحت ذكرى تتّصل "بزمن الخير"...»[3].

وعلى مدى صفحات الرواية مثّلت الأنثى بصوت يستصرخ ألما، وعين فاحصة، وقلب متوجّس، ورؤية كاشفة للحظات الشرخ والتأزم، حيث رصدت -حسب ما انتهت إليه قراءة عبد الله إبراهيم- «الأثر السّلبي الّذي تركته الحروب والحصار في البنيّة الاجتماعيّة والاقتصاديّة للمجتمع العراقي خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين، وهو تمثيل نأى بنفسه عن تبني المواقف الأيديولوجيّة الجاهزة

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص145.
[2]- نفسه، ص146.
[3]- نفسه، ص144.

لأسباب تلك الأحداث، إذ سعت الرؤية الأنثويّة إلى تمثيل الخراب الجوّاني الّذي ضرب مجتمعا بأكمله، ثمّ انهيار نظام القيم، وانغلاق الأفق أمام الجميع بسبب أحداث أصابت الركائز الاجتماعيّة»[1].

وفي قراءة تفصيليّة يتوسّع الناقد في تحليل هذه الدراما السّوداء الّتي تزخر بمقارنات بين الزمن الجميل، والزمن المثقل بالحصار والحروب، إذ يقول: «عنيت رواية "غايب" بمتابعة مصائر مجموعة من الأسر العراقيّة عاشت في عمارة وسط العاصمة بغداد، وعنيت فضلا عن ذلك بالأزمة الاقتصاديّة الّتي استغرقت الفترة بين حرب الخليج الثانيّة والغزو الأمريكي للعراق 1991-2003، وأدّت إلى انهيار الطبقة الوسطى، وأشاعت مفاهيم الخداع والغدر والخوف والرياء، وكل ما يمكن تصوّره من ظواهر سلبيّة فرضها حصار خارجي واستبداد داخلي على مجتمع كامل، وبخاصة النساء اللّواتي تضاعف قهرهنّ. وفيها تركت الشخصيات تكافح من أجل حياتها في مهبّ تلك الأحداث، والعناية بالتأثيرات المحتملة عليها، وتضافرت المشاهد السّرديّة فيما بينها لتجسيد حالة الانهيار الكلي الّذي ضرب المجتمع العراقي الّذي جرى تمثيله في الرواية، وتجلّى كلّ ذلك بالسّلوك اليوميّ للشّخصيّات، وليس من وجهة نظر خارجيّة يقدّمها راوٍ يرسم معالم ذلك الانهيار. وبتفتّت النواة السّرديّة في الرواية الّتي يرمز إليها بسكّان العمارة، تفكّك المجتمع الحاضن لها، فقد غاب التواصل بين سكّان العمارة إلّا من أجل المنفعة الضيقة أو المراقبة، كما غاب التواصل فيما بينهم وبين المحيط الاجتماعي»[2].

غير أنّ التفسير الثقافي الّذي يقترحه عبد الله إبراهيم يرتبط أساسا بتمثيل واقع الصراع عبر السّرد دون تحسينات، نظرا للآفاق الضيقة الّتي يغذّيها الحصار، والخراب، والانفلات الأمني، والانهيارات النفسيّة، حيث يقول: «ولا يمكن تأويل ذلك إلّا على أنّ نص الرواية رسم سياجا مغلقا لمجتمع جرى

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص136.

[2]- نفسه، نفسها.

غلق سبل الحياة أمامه بسبب الحصار، فبدأ يتآكل داخل حلقة لا سبيل إلى كسر جدرانها، فتضاعف الخوف في داخلها، واستبد الوهن بأهلها، وشاع الخوف فيما بينهم»[1].

3-5- السّرد وتشظي الأنثى:

وفي سياق بحثه عن الهويّة الأنثويّة، يتناول عبد الله إبراهيم رواية أخرى لبتول الخضيري: "كم بدت السّماء قريبة!!"، في محاولة استجلاء ما تحقّق فيها من أصداء أنثويّة على مستوى الرؤية السّرديّة المهيمنة، الّتي عنيت حسب ما توصّل إليه بتقصّي «كيفيّة تشكّل مظاهر الأنوثة لدى المرأة منذ طفولتها الأولى إلى أن بلغت الثلاثين من عمرها...»[2]، وعبر استقراء نقدي عميق، استطاع أن يقبض على تحويمات تدور في فلك التلميح إلى نظرة الازدراء، ومن ثمّ «عدم الاعتراف الكامل بالأنثى في ثقافة تموج بأهواء الذكور»[3].

بيد أنّ اللافت في كلّ هذا وذاك، هيمنة الأنثى على فضاء السّرد، في مقابل غياب فاعليتها، حيث يتّسع أفق الرواية ليحكي رحلة الامتثال والخضوع المطلق لسلطة الذكر، إذ يؤكّد عبد الله إبراهيم أنّ «المرأة تبوّأت مركز الأحداث في الرواية، لكنها بقيت منجذبة إلى الآخرين بشكل سلبي، وأسيرة لسلطتهم الرمزيّة، فالآخرون هم الّذين صاغوا مصيرها، وقرّروا مسار حياتها، ورسموا المجال العام لها، وأسهموا بدرجة كبيرة في كلّ ذلك، فقد بين السّرد تفتيت الذات الأنثويّة أكثر من تركيزه على تكوينها، وحرص على تنضيد المشاهد ضمن إطار أفصح فيه عن موقف الأنثى بوصفها تابعا للآخرين، ومقيّدة بإرادتهم ورغباتهم، إلى درجة بدت فيها الاختيارات الشخصيّة غير موجودة وعديمة الأهميّة، في عالم سردي كان يمور بالنزاعات الثقافيّة الأسريّة على خلفيّة تاريخ بلد شهد تغيّرات كبرى في تاريخه الحديث»[4].

---

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص136.

[2]- نفسه، ص111.

[3]- نفسه، نفسها.

[4]- نفسه، ص112.

هذا، ويجمل الناقد الآثار السّلبيّة الّتي خلّفتها السّلطة الأبويّة على الأنثى في قوله: «فالأبويّة كرّست إحساسا بالنقص، ورسّخت عدم قدرة على مواصلة طريق الكمال، وباختفائها أصبح العجز أمرا قائما. شجّعت الأبويّة بوصفها أيديولوجيا تربويّة وأخلاقيّة علاقة التبعيّة وعزّزت مقوّماتها، فلا تتيح للأفراد كي يرتّبوا استقلاليتهم بأسلوب سليم، والصحيح بالنسبة إليها هو الامتثال للأبويّة، ولهذا يشعر الأفراد بضعفهم ليس في ظل الأبوّة فقط، إنّما عند فقدانها أيضا، حيث ينبغي عليهم مواجهة مصيرهم في غياب كامل للسند الاعتباري للأبوّة»[1].

ولما كان سؤال الهويّة الأنثويّة هو الرهان الّذي يبحث عنه عبد الله إبراهيم في كلّ رواية، فقد طرح -هذه المرة- على «خلفيّة التهجين الثقافي بين الشرق والغرب، وإمكانيّة اللّقاء بينهما، وأيضا على خلفيّة العراق الّذي انزلق إلى حالة حرب ففوضى، وهذه الخلفيّة المركّبة دفعت بالأحداث نحو النهايات الّتي تقرّرت بالتدريج في العالم السّردي للنص»[2]؛ ذلك أنّ هذا السّؤال «انبثق من مسار التناقضات الثقافيّة بين الأب والأم ومجتمعيهما، ثمّ تطوّر وتعاظم وتضخم، فأصبح مفتاحا لكلّ الأحداث اللاحقة، وبخاصة بعد اندلاع الحرب بين العراق وإيران في أوائل الثمانينيات من القرن العشرين»[3].

ولعلّ أهمّ تجربة استهدفها هذا التحليل ترتبط بالعلاقة المتوتّرة بين والدي البطلة، فبينما اختفى والدها العراقي خلف عاداته وتقاليده الشرقيّة، لم تتنازل والدتها الإنجليزيّة عمّا ألفته من طقوس حياتيّة في لندن، لاسيما بعدما كسر الشرق أفق توقّعها، وخيّب أملها، وأتى على ما نسجته من أساطير ساحرة حوله؛ ذلك أنّها «عانت من غربتها في موطنها قبل الزواج. وحلمت بالخلاص من ذلك بالسّفر إلى الشرق بعد الزواج، ولكنّ أحلامها تبخّرت هناك، وعادت إلى موطنها، اكتشفت أنّها ليست من هنا أو هناك!»[4].

---

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص112.

[2]- نفسه، ص113.

[3]- نفسه، نفسها.

[4]- أحمد موسى الخطيب: كم بدت السّماء قريبة!! -مقاربة عصريّة، متاح على الشبكة: www.betoolkhedairi.com. بتاريخ: [2016/12/19].

وفي ظل هذا الاختلاف الثقافي آلت العلاقة الزوجيّة إلى طريق مسدود نتيجة تباين الرؤى والتطلعات، وتفصيلا لهذه الفكرة يقول عبد الله إبراهيم: «تحدّد مصير هذا الزواج بين اثنين من خلفيات حضاريّة مختلفة شابها التباس تاريخي خاص بالفكرة الاستعماريّة بالرؤى المتباينة للشريكين، وهي رؤى منبثّة في المواقف والعلاقات والعواطف والاختيارات، وهذه الشبكة من المفاهيم الثقافيّة عن الذات والآخر، ترسّخت عبر التربية الذاتيّة والمعايشة والتاريخ، ومن المستحيل اجتثاثها استجابة لرغبة شريك أو امتثالا لسياق اجتماعي، ومن الصعب استبدالها بمحمول مختلف. وبدل أن يقع تفاعل وتمازج وتفهّم يفضي إلى نوع من القبول والانسجام والشراكة بين الاثنين، انبثق تنازع واختصام بينهما حالما وصلا إلى العراق...»[1].

وعلى خلفيّة هذا الاختلاف الثقافي، يواصل الناقد تحليله لأسباب انهيار المؤسّسة الزوجيّة، حيث يعتقد أنّها تتجاوز الاعتبارات الشخصيّة لتشمل أبعادا ثقافيّة عامة، إذ يقول: «مبعث هذا التواطؤ هو العجز والتناقض وعدم الانسجام وعدم الانتماء لهويّة مشتركة، أو الإخفاق في خلق هويّة جامعة، ليس بين الشخصيات بوصفها علامات سرديّة، إنّما بينها بوصفها رموزا ثقافيّة، فالمحمولات الأيديولوجيّة المتنازعة للشّخصيات واقصد بذلك الأمّ والأب، حالت دون ظهور فكرة الشراكة وتقاسم الأدوار؛ لذا اندلع التناقض في فضاء منزلي مشحون بالكراهيّة والأنانيّة، إلى درجة غضّ الطرف فيها عن الخيانة، فارتسم إحساس بالخزي المضمر من جرّاء كلّ ذلك»[2].

غير أنّ البطلة الّتي كانت ثمرة هذه العلاقة الهجينة تحمّلت أوزارها، فدخلت في دوامة لا قرار لها، وعاشت بين خيارين متعارضين تماما، فكانت شاهدة على تعذّر التواصل الإيجابي بينهما كشريكين، حيث «أبرز السّرد حيرة الفتاة وهي عالقة بين ثقافتين، وكأنّهما مرآة تنعكس عليها رغبة الوالدين المتعارضة، فلا تنفذ إلى داخلها مباشرة، لكنّها تعمل فعلها في تعميق حيرتها وتشتيت رؤيتها؛ إذ لم تتمكّن من الاندماج الكامل في بيئتها الخاصة، ولم تستطع الانقطاع عنها، لكن رؤيتها للعالم تعرّضت

[1]- عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص114.

[2]- نفسه، ص115.

للتّشويش، ومع أنّها أصبحت عضوا ناشطا في فريق الرقص الرفيع، فإنّ علاقتها بالأشياء ظلّت واهنة»[1].

واللافت أنّ البطلة «اغتربت وهي طفلة بين ثقافتين، تحاول كلّ منهما عبثا نفي الأخرى، ثم تكرّست غربتها وهي كبيرة بعد وفاة أبيها، وسفرها من ثمّ مع أمها المريضة إلى لندن، حيث استحكمت حلقات الغربة، فلندن بكلّ علمها ونظامها وتقدّمها كانت تمثّل ضياعا تاما لقاطنيها، الّذين يتحرّكون في حريّة متضخّمة، لكنّ في غياب قيم الحياة النبيلة»[2]، لكن سرعان ما دخلت الفتاة في علاقة مختلطة انتهت بإجهاض الجنين، فكأنّ هذه العلاقة المحكومة بالاختلاف الثقافي تحمل في طيّاتها بذور أفولها، لكنّ عبد الله إبراهيم تصوّر نهاية مشرقة تتفاعل فيها الثقافات وتتحاور بعيدا عن كلّ الاعتبارات الأيديولوجيّة، إذ يقول: «فكلّ من الفتاة المهجّنة من مصدرين عراقي، وانجليزي، و"آرنو" المهجّن من أب فرنسي وأم إفريقيّة، كان متاحا لهما أن يمضيا في علاقة إنسانيّة تتخطّى الانحباس في دائرة ثقافيّة مغلقة، فتجربتهما مختلفة عن تجربة أبويهما، إذ تقدّما خطوة في مجال التهجين والمخالطة العرقيّة والثقافيّة والدينيّة، وإمكانيّة عيشهما المشترك أكثر مقبوليّة من أبويهما، ومع ذلك عزت الرواية خيار الإجهاض إلى رغبة في التخلص من الجنين، ثم اتضح فيما بعد أنّ الفرنسي "آرنو" كان متزوجا»[3].

وعلى الرغم من أنّ هذه الرواية تتناول العلاقة الملتبسة بين الشرق والغرب، وتدرس إمكانيّة الاندماج من عدمه في المجتمع الجديد، إلّا أنّ هذه الرواية تخلصت من هواجس الانتقام الجنسي، إذ يؤكّد عبد الله إبراهيم أنّها: « لم تمتثل...لقواعد المعادلة الّتي كرّستها الرواية العربيّة المهتمة بثنائيّة الشرق والغرب، فقد كانت الشخصيات تقيم علاقاتها في ضوء الذخيرة الثقافيّة المسبقة الّتي تحملها، والرجال هم المرتحلون إلى ديار الغرب يطلبون ثأرا جنسيا من حيف لحق ببلادهم جرّاء التجربة

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص117.

[2]- أحمد موسى الخطيب: كم بدت السّماء قريبة!!- مقاربة عصريّة، متاح على الشبكة.

[3]- السّرد النسوي، م.س، ص120.

الاستعماريّة»[1]، ويمكن أن نضرب مثلا لهذا النزوع الّذي يتناول بجرأة المشهد الجنسي، كرجع صدى للتّعسف الاستعماري، ففي هذا السّياق «تطرح رواية "الموسم" بين صفحاتها أيديولوجيّتين متضادتين تتصارعان فيما بينما وتتبادلان مراكز القوّة والضعف: إنّها ثنائيّة الرجولة والأنوثة. بل إنّ هذه الرواية تقوم بتجنيس العلاقات الحضاريّة بين الغرب والشرق لتجعل من الشرق رجلا ومن الغرب أنثى أو إناث، حيث يصبح الكذب والجنس هو المحكّ بينهما»[2].

هذا، ويتّخذ الجنس في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" منحى غير مسبوق، فيتحوّل سرديا إلى «مشروع انتقام. الجنس هو عامل هدم للوجود وإفناء، بدلا من أن يكون عامل بناء وبقاء؛ بل إنّ الجنس هنا هو معادل للموت، أنّه أقصى درجات العنف في هذا الصراع الأزلي بين الشرق والغرب في الرواية العربيّة الحضاريّة»[3].

وإذا تعلّق الأمر برواية "كم بدت السّماء قريبة!!" فهي وإن غصّت بخلافات شخصيّة نتيجة التباين الثقافي والحضاري، فقد شيّدت عوالمها السّرديّة بمنأى عن فكرة الانتقام، وهذا ما يحوصله عبد الله إبراهيم في قوله: «...المرأة الغربيّة هي الّتي خاضت التجربة في الشرق، وهي الّتي أخفقت في إقامة التواصل مع الشرقي، ولم يلح محمول ثأري يشي بفكرة الانتقام، إنما أرادت الرواية أن تبرهن على عجز الأشخاص المختلفين ثقافيا عن التواصل العاطفي والاجتماعي، وحتى العلاقة بين الأم و"ديفيد" لم ينظر إليها الأب على أنّها خيانة بالمعنى الشرعي، فقد غضّ الطرف عن السّيطرة على علاقة متعفّنة وجرى قبول علاقة تواصل ثقافيّة وجسديّة بين انجليزيين في أرض الشرق، هما زوجته وعشيقها بعد أن انبتّ التواصل بين الزوجين، إذ تنشأ العلاقة الموازيّة بسبب سوء تفاهم ثقافي شخصي»[4].

---

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص120.

[2]- عبد القادر شريف بموسى: ثنائيّة الرجولة والأنوثة في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، مجلة جيل للدراسات الأدبيّة والفكريّة، مركز جيل البحث العلمي، بيروت-لبنان، ع17، مارس 2016م، ص9.

[3]- نفسه، نفسها.

[4]- عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص120.

3-6- تضخم رهان الكتابة:

في رواية "المتمرّدة" لـ "مليكة مقدم"، تتبّع عبد الله إبراهيم مسار البطلة مليكة، فاستطاع أن ينفذ إلى دهاليز شخصيتها، من خلال الاستعانة بنوع من التحليل النفسي، الّذي كشف عن التماهي في الانكفاء على الذات عبر رصد ملامح النرجسيّة، فمن منطلق الرغبة في التحرّر وتحقيق الذات انخرطت البطلة في سلسلة من الأسئلة الحائرة حيال معنى الهويّة الأنثويّة الّتي تعذّر تأطيرها في سياق أبوي، تتضاءل في أفقه آمال محو التمركز وتذويبه إلى حدود الانصهار، وفي نوع من الاقتصاص من المنظومة الذكوريّة المتقادمة في شتّى صورها وتجلّياتها، والّتي ترى فيها الأنثى مصدر كلّ جراحات كيانها الأنثوي وعطبها الوجودي، رأت البطلة أنّ حرّيتها المنشودة لا تتحقّق-بأيّ حال من الأحوال-إلّا عبر رحلة استكشافيّة في قارات الكتابة وعوالمها المتخيّلة، حسب ما يذهب إليه عبد الله إبراهيم في قوله: «في البدء عاشت مليكة بحماية الأب، لكنّ شبح الأبوة طاردها حيثما وصلت، فانتهت إلى أنّ حرّيتها تتحقّق بالكتابة، فالكتابة بالنسبة لها مانحة للهويّة الأنثويّة...كانت تريد أن تذهب إلى أقاصي الحريّة، أن تتفرّغ لمحاورة نفسها وماضيها عبر الكتابة...»[1].

ويبدو أنّ الكتابة ستؤسّس لخيار فردي متين، ينطلق من تقويض واقع يموج بالإقصاءات، إلى تشييد عالم مفارق على أنقاضه، تتفنّن الأنثى في ترتيب أجزائه، بألوان من الثورة والمفارقة، فتتحوّل تلك الفسحة إلى واقع مشتهى، يجسّد لقاء حميميا واستثنائيا بين الذات وما ترنو إليه، فيتحقّق بذلك وجودها عبر الهروب المتواصل إلى عالم الخيال والحلم، لا تفكّر في مغادرته؛ لأنّه -ببساطة- يشعرها بالانتماء والوجود، فتتخلّق كينونة تعانق الممكن عبر الالتحام الاستثنائي بتخريجات القلم وانزياحاته، إذ يؤكّد عبد الله إبراهيم ولع البطلة بإيقاع الحرف وإيمانها بقدرته على السّفر إلى جميع الأزمنة والفضاءات بكل مرونة، في قوله: «وضعت مليكة الكتابة في مواجهة الرجل، ووضعته في مواجهة

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص138.

الكتابة، فانتصرت للكتابة...وسيتّضح أنّ الكتابة هي المكافئ النفسي الّذي تلج "مليكة" إليه للتغلّب على القلق الشخصي على بلادها...»[1].

وعلى إثر هذا الاحتفاء الشديد بالكتابة، استطاع عبد الله إبراهيم أن يستخلص جوهر الرؤية السّرديّة المتواريّة خلف أسوار السّرد في هذه الرواية، الّتي عبرت في تصوره عن «نرجسيّة شديدة الضيق، فـ"مليكة" جعلت من نفسها معيارا نهائيا للخطأ والصواب، فحينما وجدت في "جان لويس" منافسا للكتابة لم تتردّد في طرده والتخلص منه، فقد اشتركا وعاشا في بيت واحد، وحين قرّرت هي أن يفترقا، اقترح هو أن يغادر إن كان لا بدّ من مغادر، فأردفت هي متعجّلة "إذا من فضلك، نفذ قرارك فورا، الآن أريد أن تغادر حالا" وبهذه الجملة تلاشى دور الرجل الّذي رسّخ وجودها في فرنسا منذ وصولها، وطاف بها البحار، وانتهى إليها كأنثى وشريكة»[2].

هكذا، وتأسيسا على ما تمّ ترسيخه سلفا، يذهب عبد الله إبراهيم إلى التأكيد على ضيق أفق الرؤية السّرديّة وانحسارها، فهي لم تتمكّن من تغطيّة واقع الصراع بين الإسلاميين والسّلطة العسكريّة الحاكمة في زمن نشبت على جنباته أتون المحن؛ لأنّ سعادة البطلة تكمن في الكتابة المقرونة بالحلم، فمن بين العديد من الاختيارات، تحتفي بوهج الحرف، وتتخلى طوعا عن زوجها ووطنها، لتتكشف شرفة النرجسيّة، والتعالي، وتضخم الأنّا بطريقة مبالغ فيها، فبانغماسها في غواية الكتابة، ولذّة الحلم، والاحتفاء بالمستعصي على القبض، تضاءلت فرص التواصل والتفاعل، فتشكّلت علاقات هشّة/واهية مع الآخر/الزوج، ومع العالم من حولها.

3-7- الأنثى وتداعيات الحرب:

لم تبتعد الرؤية السّرديّة الأنثويّة في روايتي "مريم الحكايا" و"دنيا" لعلويّة صبح عن مناخ الحرب وتأثيراته، حيث عرضت حسب ما يذهب إليه عبد الله إبراهيم للهيمنة الذكوريّة في «ثقافة اجتماعيّة متأزّمة، تشهد حراكا بطيئا في ركائزها الأساسيّة، وتقوم تلك الرؤية بتمثيل إحدى تجلّياتها الأكثر

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص ص138-139.

[2]- نفسه، ص140.

خطورة...ويتركّز الاهتمام على الحرب الأهليّة اللّبنانيّة وتداعيّاتها، وأدب الحرب بصورته المباشرة يكاد يكون من أدب الرجال الّذين انخرطوا فيها، وتورّطوا في مجرياتها»[1]، ويمكن أن يستدعي هذا السّياق التنويه إلى الرواية الّتي يكتبها عساكر محترفون سواء كنوع من الخواطر أو المذكّرات الّتي يمتزج فيها الواقع بالخيال، وقد يكتبها أدباء مواكبة منهم لواقع الحال، وتأثرا بما يجرى في أوطأنّهم من احتقانات.

غير أنّ منحى التحليل الثقافي الّذي تبناه الناقد، ينصرف إلى التأكيد على أنّ الحرب لم تشكّل هاجسا للكتابة بوصفها حدثا واقعيا إنسانيا، له إفرازاته، بقدر ما انشغلت الروائيّة بتصوير واقع المسخ المضاعف، الّذي نعثر على تفصيله في قوله: «لم تكتب علويّة صبح عن الحرب بوصفها حدثا، إنّما كتبت عمّا هو أكثر أهميّة: الكيفيّة الّتي مسخت الحرب فيها الرجال ثم كيف قاموا بمسخ المرأة بعد ذلك، فخلف كلّ حكايّة أو سلسلة حكايات ثمة مسخ مضاعف، هناك أوّلا رجال شوهتهم الحرب وهزموا فيها، بعد أن أدمنوا القتل والعنف، وتفانوا فيما بينهم، فقدوا كلّ ما يمتّ للإنسان من قيم، وهذا مسخ فضيع تبرع الرؤية السّرديّة الأنثويّة في تصويره وإبرازه، لكنّ العالم التخيلي في الروايتين يبدأ بعد هذه المرحلة، فهؤلاء العائدون من الحروب، وهي حروب أهليّة فاقدة للشّرعيّة، ونزاعات بين ميليشيات متحاربة، يخوضون حروبا مريرة مع نسائهم فإذا كانوا هزموا في ميدان الاقتتال، فإنّ لهم أن يظفروا في ميدان الذكوريّة، ولأنّ الحرب الأولى مسخت أعماقهم وشوّهتها، وشلّت قدراتهم الجسديّة والنفسيّة، فمن المتوقّع أن تكون الحرب الثانيّة أكثر مرارة؛ لأنّها حرب عقيمة، فعدم اعتراف الرجل بعجزه نتيجة خوض المغامرة الأولى يفضي به إلى ادّعاء مغامرة جديدة تقوم على قهر مضاعف لجسد الأنثى، وتخريب كيانها الإنسانيّ...»[2].

وهكذا، تصبح الأنثى هدفا لسلطة الرجل المهزوم، والمرآة البديلة الّتي يتعرّف على نفسه، ومدى قوّته من خلالها، وهو التسويغ الّذي اعتمده الرجل في التأكيد على فرضيّة حق الاستيلاء الذكوري على الجسد الأنثوي، من خلال تكريس الرغبة في التملك عبر فاعليّة الاستيلاء، فالجراح الّتي أثخنتها

[1]- السرد النسوي، م.س، ص121.

[2]- نفسه، نفسها.

الحرب، أطفأت جذوة الذكورة المتمركزة، فراحت تعيد إنتاج وهم انتصار على جسد أنثوي طيّع، وتحت شروط أشدّ مكرا وقسوة، فتتضخّم الروح العدوانيّة، إثر التعبير عن مأزق ذكوري، وحالة من الاضطراب والشتات، حيث يرى الرجل في تملّكه للجسد الأنثوي تكفيرا عن خسائر جمّة في ميدان الحرب، فالجسد الأنثوي ينبغي تطويعه بطريقة أو بأخرى لخدمة الجسد الذكوري المرهق، عبر العنف والقهر المتواصل، حيث «بدت الكاتبة جريئة جدا في رسم بعض العلاقات الجنسيّة الّتي نمّت عن بعد داخلي وعن الحالة الجحيميّة الّتي تستعر في صميم الشخصيات...»[1].

غير أن هويّة المرأة المستحوذ على جسدها ستتضمّن محتوى جديد غير الّذي تنطوي عليه وهي تنعم بالاستقرار، وينظر إليها على أنّها مستودع للشهوة والفتنة والإغراء، فيتحوّل الجنس من علاقة حميمة وخاصة بين رجل وامرأة في لحظة عري، إلى أداة استبعاد وقمع، ترمي بها إلى فراش المتعة ملغيّة كينونتها، ومجرّدة إيّاها من الوعي بذاتها، وبالعالم من حولها. هذا الاستيلاء الذكوري المشحون بالانكسار النفسي، والإرهاق الجسديّ من شأنه أن يسبغ هويّة مغايرة للمرأة عبر أفعال ملفّقة وصادمة، وبهذا الصنيع يتحوّل الجسد الأنثوي من مصدر للإغراء إلى بؤرة لتعميق القهر الأبوي، بعدما أخفق الرجل في الإصغاء إلى أعماق الذات الأنثويّة، بل استبعدها، ولم يفكّر في متطلّباتها، عندما أمعن في تخريب أهم مقوّماتها كأنثى، في مقابل إبراز تفوّقه، وسيادته المطلقة الّتي يمارسها دوما ضدّ المرأة بمنطق فحولي لا يخلو من الأنّانيّة والتعالي، فحينما «تصبح حروب الرجال عبثيّة، وتدور في حلقة مفرغة، تتسرّب إلى المجال الأنثوي فيصير رهان الذكورة جزءا من رهان الوجود، فليس من المهمّ تحقيق نصر، إنّما التشبّث بفكرة حرب، ويؤول جسد المرأة ميدانا لها، فتصل أصداؤها عبر الحوارات الّتي لا تنتهي بين نساء حائرات وراغبات ومسحوقات»[2].

وتختلف الآراء النقديّة الّتي تحلّل تمثّلات المشهد الجنسي في هذه الرواية الّتي تمتزج فيها الشهوات والغرائز بالانكسارات النفسيّة، وإذا كانت يمنى العيد تنظر إلى الجنس على أنّه «حالة نقديّة لكثير من

[1]- عبده وازن: عبده وازن يكتب عن علويّة صبح ومريم الحكايا، متاح على الشبكة: aljsad.org ، بتاريخ: [2016/12/11].

[2]- عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص122.

البلايا الّتي تصيب المرأة وتصيب المجتمع ككل»[1]، فإنّه يتبدى من وجهة نظر شهلا العجيلي بوصفه «مواجهة الذات لذاتها بالحقيقة، ومواجهة بين سلطة المؤسّسة الثقافيّة، وقيمها، وبين ممارسات الأفراد الواقعيّة. أمّا ا الحرب فتشكّل هذا الظرف المواتي للمواجهة، أو المحيط الّذي تنتقل فيه الرسالة من المبدع إلى المتلقي، ذلك أنّها مرحلة انتقاليّة واستثنائيّة، تخفّ فيها سطوة القوانين، فيستثمر المبدع فرصته ليحكي الحقيقة كما يراها، ويصبح فعل الجنس المحرّم مباحا، وفعل الكلام عليه مباحا»[2].

ومن جهة أخرى، استطاع عبد الله إبراهيم أن يضيء ملامح الشخصيات المتشكّلة عبر السّرد، في قوله: «ولا تعنى الرؤية السّرديّة بشخصيات متماسكة، إنّما تعرض نبذا من تجارب وأحداث وتواريخ ووقائع، مما آل إليه أمرها، فشخصياتها النسائيّة مشغولة بالحديث والحوار والثرثرة واستعادة تجارب جنسيّة محبطة وبهيميّة، وهي عاجزة عن بناء حكاية منتظمة عن نفسها وعن عالمها، والشخصيّة الرئيسة في الروايتين وهي الراوية وصاحبة المنظور السّردي، مشغولة بما تكتبه أو بما سوف تكتبه، والعالم السّردي ممزّق، ولا يرتجى منه أي أمل، فقد ضربته تداعيات الحرب في الصميم، ولا يمكن تخيّل عالم متماسك من عناصر متناثرة، فرّقت الحروب مكوّناته»[3].

ومن هنا، حملت الشخصيات بين جوانحها أوزار الحرب وتداعياتها، فأفصحت الرؤية السّرديّة عن وضع متأزّم تجسّد فنيا عبر سرد متشظٍ، فاستحدثت بنيّة جديدة تنقل القارئ من السّرد النمطي إلى سرد غير مألوف، من خلال تقويض البنيّة التقليديّة للرواية، حيث تنساب التفاصيل على نحو غير متماسك، كنتيجة حتميّة لتصعيد أمني خطير يشهده الوطن، ينضاف إلى ذلك هاجس آخر يتعلّق بالرغبة في الانعتاق من سلطة النموذج عبر سرد مفارق.

وبهذا استطاع الناقد أن يربط بين تداعيات الحرب والعالم التخيلي الّذي شيّدته الرواية؛ ذلك أنّ الواقع الاجتماعي المتأزّم الّذي أحدثته الحرب، انعكس على البنيّة السّرديّة حسب ما يذهب إليه عبد

[1]- يمنى العيد: يمنى العيد تكتب عن مريم الحكايا، متاح على الشبكة: aljsad.org ، بتاريخ: [2016/12/19].

[2]- شهلا العجيلي: الخصوصيّة الثقافيّة في الرواية العربيّة، ص104.

[3]- عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص122.

الله إبراهيم، فنحن بإزاء واقع متهالك في مقابل عالم سردي غير متماسك، إذ يردف قائلا: «فضحت الرؤية السّرديّة الأنثويّة عالما هشا وممزقا ومنهارا، فلا يمكن تمثيله بسرد متماسك...»[1]، و«لا سبيل إلى فهمه إلّا عبر الإمعان بتدميره بواسطة الكتابة»[2]، فالسّرد في "مريم الحكايا" «يتدفّق كأنّما بلا تواعد سوى رغبة الكلام عند من طفح به، فراح يفضفض، وقد ابتكر ترتيب زمنه وفقا لعفويته الشفويّة، وضرورة ما يحفظ لها حرارتها ويحقّق رغبتها في التواصل الّذي هو جوهر السّرد ولبّ ممارسته الكلاميّة أساسا»[3].

ومهما يكن من أمر، فإنّ التفسير الثقافي الّذي يتبناه الناقد بخصوص تشظّي البنيّة السّرديّة في هذه الرواية، ينسجم ورؤيته النقديّة الّتي تؤكد على التواشج الحتمي بين النص ومرجعياته الثقافيّة، إذ يقول: «فقد أصبحت الكتابة جزءا من قضيّة الكاتب، وموقفه من العالم الّذي يعيش فيه. ومن المفهوم أنّه بمقدار تماسك السّياق الاجتماعي الحاضن للكتابة تظهر كتابة متماسكة، وظهرت الكتابة المتشظيّة في سياقات رافقت الأزمات الكبرى ومنها الحروب، فقد عاصرت هذه الكتابة أو أعقبت الحروب في معظم نماذجها المعروفة. ومن العبث تصوير عالم منهار على أنّه متماسك، فالكاتب يتفاعل مع المرجعيات الاجتماعيّة، ويكاد يكون من المستحيل عليه الانفصال عن السّياق الداعم له ولأدبه»[4].

وانسجاما مع منطق هذه الرؤية، يختم عبد الله إبراهيم تحليله بقوله: «وقد أظهر السّرد التوجعات والانهيارات النفسيّة والشلل الاجتماعي، وكلّ ضروب القهر والتأزم والخداع، ثمّ تابع التحوّلات الخفيّة في أخلاقيّات الرجال، فجّر معه خداعا عميقا في سائر العالم التخيلي، وتأتّى عند انهيار المظهر المرئي

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص122.
[2]- نفسه، ص121.
[3]- شهلا العجيلي: الخصوصيّة الثقافيّة في الرواية العربيّة، ص104.
[4]- السّرد النسوي، م.س، ص122.

لسلطة الرجل، فتوهم أنّ ذلك يستقيم بتعميق وهم الانتصار على أجساد النساء اللّواتي بدأ كثير منهنّ يستجبن لذلك الوهم، في حلقة مفرغة ولا نهائيّة من تخيّل الأوهام، وتبادل الأدوار»[1].

3-8- المنفى الأنثوي وانفتاح الأفق:

وعلى غرار التجارب السّرديّة السّابقة، تندرج رواية "المحبوبات" لـ "عاليّة ممدوح" ضمن النماذج الّتي اصطفاها الناقد عبد الله إبراهيم، لأنّها -في تصوّره- تعكس الرؤية الأنثويّة للعالم، ويهيمن على فضائها موضوع الهويّة النسويّة، فهي «تقوم على مجموع متلازم من أخبار النساء المنفيات وأوضاعهن، وقد أجبرن على ترك أوطانّهن الأصليّة ولذن بسواها...»[2]، إذ «يتّصل حاضر رواية المحبوبات بالمهجر: فرنسا، أمريكا، كندا، أمّا الماضي المنغرس في الذاكرة فيحضر عبر اللحظات المستعادة من خلال تداخل الأزمنة ذات الديمومة المتواشجة على رغم تباعد الأمكنة والأحداث»[3].

وعلى خلفيّة الرغبة الجامحة في زحزحة آليّات الهيمنة والتسلّط الذكوري، استثمرت الأنثى في هذه الرواية كلّ أدوات التخفي والاحتجاب، في نوع من المراوغة والخداع، تأكيدا لفكرة التخلي المطلق عن وصاية الرجل ودعمه، حيث يذهب عبد الله إبراهيم إلى تأكيد هذا المسعى في قوله: «المحبوبات نسوة متضامنات كدن يستغنين عن الرجال بعد أن مررن بتجارب مؤلمة، وحصدن إخفاقات نفسيّة وجسديّة، وهن يتواصلن عبر الأحاسيس الجيّاشة والأحزان المتبادلة والرسائل التذكريّة، واليوميّات وإيماءات الحزن والطبخ واحتساء النبيذ والموسيقى، ويكافحن بعيدا عن هيمنة الأزواج والآباء والإخوان، ويمكثن وحيدات يتبادلن مواقعهن ومواطنهن وعواطفهن، وجميعهن مشدودات إلى أنوثة ناعمة تواجه كبحا عاما وتهميشا مقصودا، فيلجأن إلى تواصل داخلي متين فيما بينهن، يستعضن به عن تواصل مبهم مع رجال ينتهي الأمر معهم إلى الاستئثار بكلّ شيء»[4].

---

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص ص122-123.

[2]- نفسه، ص131.

[3]- محمد برادة: عودة إلى رواية "المحبوبات" عاليّة ممدوح بين فضاء المنفى وقوة الصداقة، الحياة،ع15354، 2005/04/14، متاح على الشبكة: daharchives.alhayat.com، بتاريخ: [2016/12/17].

[4]- عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص133.

ولعلّ الإصرار على التمسك بهذه البدائل المذكورة آنفا، يوفر للأنّثوي الحضور في قلب الحياة بعدما لحق به من قمع فكريّ، وقهر نفسيّ، فيستحيل طاقة وسلطة وفيضا شعوريا تقوم عليه أركان العلاقة الحميمة بين البطلة سهيلة ومحبوباتها، بعد أن ضاقت ذرعا بموقع التابع، فأعلنت عن مروق سافر، ويذكر عبد الله إبراهيم أنّها وجدت في «أفكار تيسا المعادل التعبيري لأحاسيسها وتجربتها، فتماهت مع شخصيّة حواء المتمرّدة بمواجهة آدم التابع، واستثيرت بالتعارض القائم بين الرغبة وكيفيّة صدّها، أي بين النزعة الفرديّة الأصليّة والسّلوك الجماعي الكابح لها، وقادها ذلك التمايز الأوّلي بين موقعي الأنثى والذكر في حكاية الخروج من الفردوس إلى اختلاف أكبر بين رؤيتين للحياة: رؤية المتمرّدة ورؤية التابع، وبسبب الأنانيّة والاستئثار انبثقت فكرة الآخر في التاريخ حينما خرب آدم مبدأ الشراكة...»[1].

بيد أن اللافت أن التحليل السّردي الّذي استقر إليه عبد الله إبراهيم، استطاع أن يظفر بقيمة أخلاقيّة توحي بالتصالح مع الاضطهاد والتعسف الأبوي، من خلال "هضم الأذى"، وهو مبدأ استثنائي تواضع عليه المحبوبات، اللاتي كن يقابلن إساءة الرجال بالصفح والغفران، وعيا منهن بأنّ هذا الظلم «مصدره رجال ثبت قصورهم عن إدراك الحقائق الكبرى للحياة، وما كان يثير سخطهنّ هو رأفتهنّ بالرجال عمّا يقترفون من أخطاء لا معنى لها، فكنّ يتحملنّ الأذى، فلا تمكث سوى الندوب الجارحة في الأعماق، حيث يطمرها النسيان بمرور الزمن...»[2].

وفي مستوى آخر من التحليل، يتناول عبد الله إبراهيم بنيّة الزمن في هذه الرواية، حيث يكشف عن التضايف بين الماضي والحاضر من جهة، وعن امتثال الشخصيّات النسويّة لقيم إنسانيّة تتخطى الأطر الزمكانيّة من جهة أخرى، إذ يقول: «قدّم السّرد تناظرا بين الذكرى والنسيان، تأتي الذكريات من الماضي البعيد، حيث التشرد والقهر والحزن، ويأتي النسيان من الحاضر حيث الترابط، وتبادل العواطف والرعاية والتضامن. وكلّما تقدّم الزمن ملأت النساء مساحة السّرد، فهن جماعة متشابكة

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص134.

[2]- نفسه، ص135.

المصائر لا تفصلهنّ فواصل ثقافيّة أو عرقيّة أو جغرافيّة. إنّهن نوع عابر لكلّ شيء، ينتمين كلهنّ لهويّة أنثويّة جامعة، ويعرضن المساندة بعضهن لبعض، وهنّ قادرات على التعبير عن مشاعر فيّاضة...»[1].

يبدو أنّ هذه الرواية استطاعت حسب هذا التحليل أن تكشف عن الإمكانات اللانهائيّة الّتي يمكن أن يوفّرها المنفى للأنثى، بعد سلسلة من الرهانات الخاسرة، ليسهم هذا الفضاء -بكل تحفيزاته- في تأطير الهويّة الأنثويّة؛ حسب ما يؤكّده محمد برادة في قوله: «إلى جانب الأم وابنها، هناك المحبوبات، صديقات سهيلة اللائي تعرفت عليهن في فرنسا: نرجس، وجد، كارولين، سارة، أسماء، بلانش، رباب، تيسا...وهنّ ينتمين إلى أوطان مختلفة، إلّا أنّ أواصر الصداقة بينهنّ تستظلّ بمناخ باريس الثقافي، وبالرغبة المشتركة في ممارسة الحريّة المسؤولة، وتعويض الإخفاق الإيديولوجي بالدفاع عن حقوق الإنسان والشعوب، ورفض الحرب والهيمنة...وراء كلّ واحدة من تلك المحبوبات، قصة تحفّزها على مجاوزة الشروط الجائرة وتجديد الذات، ومن ثمّ تغدو الصداقة، بتعبيراتها المختلفة، سمة أساسيّة في هذه الرواية لأنّها تفيض بأنثويّة جميلة تتجلى في الإشارات المرهفة والتعبيرات الرقيقة من خلال تبادل الهدايا وحب الغناء والرقص، وتحضير الأكلات الشهيّة، والحرص على تجميل الحياة اليوميّة...كأنّ حيّز الصداقة بين سهيلة ومحبوباتها هو بديل عن الحياة المكروهة، الموصومة بالحرمان وذكريات العنف والحرب، ومصادرة الوطن»[2]، وبهذا يغدو المنفى «مجالا لاستيلاد قيم مغايرة ضمن شروط يميّزها التشابك والهجانة المخصّبة والتوق إلى ابتداع ما يعوّض خسران القضايا الكبيرة»[3].

وفي سياق القبض على المعاني الّتي يشيعها المنفى بوصفه بديلا عن تطلّعات موءودة، فإنّ هذا الفضاء حسب ما يذهب إليه محمد برادة: «يعترف بقيمة الفرد وحقوقه ويتيح الحوار وحريّة الرأي والاختيار، ومن ثم فإنّ سهيلة الفنانة، المثقفة الّتي نزحت من دون موارد ثابتة وواجهت الوحدة وقلق

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص 135.

[2]- محمد برادة: عودة إلى رواية "المحبوبات" عاليّة ممدوح بين فضاء المنفى وقوة الصداقة، متاح على الشبكة.

[3]- نفسه.

الكهولة، استطاعت مع وذلك أن تجدّد نفسها وتلتقي حريتها داخل فضاء الصداقة الّذي يسّر لها أفقا لمجاوزة الحاضر المحصور»[1]، ويردف قائلا: «إنّها تواجه وجودها في المنفى، من دون أقنعة ولا رتوش فيتلاشى التعالي الموروث، ويستعيد وجودها تجلّياته الحقيقيّة؛ لأنّ أفعالها تغدو محايثة لذاتها، لا تكفّ عن التبلور، واكتشاف تعدّد الذوات داخل الذات الواحدة...»[2].

هكذا، وفي ختام هذا الفصل، يمكن القول بأن نسق السّلطات الذكوريّة الاستبداديّة، وما تولّد عنها من خلل، مثّلت الجذور العميقة الّتي غذّت مسألة البحث عن إعادة تشكيل هويّة أنثويّة فعليا ورمزيا، بعد أن تكفّلت الثقافة السّائدة بصياغة مفاهيم اختزاليّة عنها، فكانت الكتابة الأدبيّة – السّرديّة منها على وجه الخصوص– فضاء جريئا لتمثّل الهويّة المنشودة، لما تشيعه من بدائل تنسجم مع مساعي التحرّر، فتتعلق حينا بإعلان التمرّد على جميع المؤسّسات بما في ذلك المؤسسة الدينيّة عبر الإغراق في كسر التابو، والاحتفاء بالمدنس، وترتبط حينا آخر بإحداث قطيعة حاسمة مع الواقع والتماهي في الحلم، وتكثيف التخييل، غير أنّ هذه الأصداء الثائرة، لم تتمكّن من لملمة ملامح لا تنتسب إلى مصادرات الماضي، بقدر ما تلتحم مع الذات الأنثويّة، وتعبّر عنها، فالهويّة الأنثويّة لا تزال تشقّ طريقها نحو التشكل والنضج، ولا يمكن الجزم باكتمالها؛ لأنّ هذا الرهان يقتضي الحفر عميقا في المسلمات الراسخة.

[1]– عودة إلى رواية "المحبوبات" عاليّة ممدوح بين فضاء المنفى وقوة الصداقة، متاح على الشبكة.

[2]– نفسه.

الفصل الثالث

فعاليّة حضور الجسد في الإبداع النسوي

1- مسارات تحول الجسد الأنثوي.

2- السّرد وإمكانات الجسد الأنثوي.

3- الجسد الأنثوي بين الحجب والإغراء.

4- عبد الله إبراهيم وكشوفات القراءة الثقافيّة للجسد الأنثوي.

لا ريب أنّ السّرد النسوي ينهض بمهمة تمثيل عالم المرأة جسديا وثقافيا ونفسيا، غير أنّ جلّ الإبداعات تحتفي بالجسد الأنثوي بوصفه هويّة أنثويّة خالصة، وتنشغل بتفاصيله وجمالياته في سياق لغوي متخيّل، ومفعم بالإيحاءات الّتي تتّصل أساسا بحريّة المرأة، وما تتعرّض له من استبعاد، وطمس، وتهميش في عالم تسوده الثقافة الأبويّة. غير أنّ مناقشتنا لتيمة الجسد في الرواية النسويّة تأتي استئنافا للغايات المنهجيّة الّتي تتبّع المكونات الثلاثة الّتي رجّح عبد الله إبراهيم حضورها في جلّ السّرود النسويّة، فيكون الجسد الأنثوي بكلّ ما يطرحه من سجالات نظريّة موضوعا للبحث والمساءلة في هذه المحطة، لكن منطلقنا في كلّ تحليل هو ما انتهى إليه عبد الله إبراهيم من خلاصات نظريّة، أو قراءات نقديّة لنماذج مختارة.

هذا، وسنحاول على امتداد هذا الفصل الوقوف على ضفاف العديد من التساؤلات، أهمّها:

- ما هي الإمكانات الّتي يتيحها توظيف الجسد الأنثوي على مستوى السّرد النسوي؟
- ما هي المحمولات الدلاليّة الّتي يشيعها هذا المكوّن؟ وماذا يترتّب عن المغالاة في الاحتفاء به، لاسيما وأنّه يعمل على إقصاء الهويّة العلائقيّة للمرأة؟
- هل يمرّر أيديولوجيا أنثويّة خالصة، أم أنّه يغذي رغبات الذكورة على اعتبار أنّه جسد مغرٍ؟
- ماذا عن القيم الّتي سيخترقها في مجتمعات محافظة تعتبره من المحظورات بل من التابوهات؟

1- مسارات تحول الجسد الأنثوي

"السّرد النسوي ومركزيّة الجسد"، يتّضح من خلال هذا العنوان الّذي اقترحه عبد الله إبراهيم كمدخل لقراءته، ما تتوّفر عليه أيقونة الجسد من أهميّة بالغة في المدوّنة السّرديّة النسويّة، إذ يستجيب هذا التوصيف بشكل مبكّر إلى الموقع الأثيري الّذي يشغله هذا المكوّن بوصفه عنوانا للهويّة الأنثويّة، حيث رافقت تخريجاته الفنيّة مستجدات السّياق الثقافي الّذي شهد تحوّلا لافتا في التعاطي مع قضيّة المرأة من الناحيّة الإنسانيّة والإبداعيّة، إذ يؤكّد عبد الله إبراهيم أنّ: «تزايد الاهتمام بالأدب النسوي انبثق من خضم الاهتمامات المتزايدة بالحركات النسويّة الحديثة، الّتي جعلت من المرأة

موضوعا للمنازعة بين الثقافة الذكوريّة التقليديّة، والحراك الاجتماعي المتجدّد الّذي أفرز مطالبات كثيرة بحقوقها، ومكانتها ودورها كفاعل اجتماعي وثقافي، فكان الجسد جزءا من المنظومة المترابطة لقضيّة المرأة»[1].

ولا يخفى على أحد أنّ هذا التوجه النسائي في الكتابة الروائيّة يأتي رجعا طبيعيا على الرصيد الذهني الثقيل الّذي ارتبط بالجسد الأنثوي، بيد أنّ المغالاة في توظيفه -الّتي قد تصل أحيانا إلى درجة الإعلاء الهوسي- تنقلب إلى مآلات غير متوقّعة تسهم في صياغة صورة اختزاليّة للمرأة لا تراوح الامتيازات الإغرائيّة للجسد، وفي هذا المقام يحسن بنا أن نورد قولا لعبد الله إبراهيم يعزّز هذا الفهم الجسدي الّذي يرتمي في أحضان اللّذة، ويرتدّ إلى رهانات بالية، ما فتئت المرأة ترافع على قصورها وعدم جدواها، إذ يقول: «ولكن مهما كانت أهميّة الجسد في التمثيلات التخيليّة السّرديّة، فمن الخطأ اختزال المرأة إلى جسد فحسب، ثم استبعاد الشبكة المتداخلة من الخلفيات التاريخيّة، والقيم النفسيّة والشعوريّة والعقليّة المتّصلة بالمرأة وعالمها. على أنّ هذا لا يعني أنّ الجسد الأنثوي لا يصلح موضوعا للأدب، أو ملهما للتعبير الأدبي، فاستكشاف هذه القارة شبه المجهولة يشكّل بحد ذاته تحدّيا أمام الرهانات الأدبيّة، إنّما القصد ألّا يصار إلى تسويق أيديولوجيا مقتصرة على توصيف الجسد من خلال عزله عن الشبكة الّتي أشرنا إليها...»[2].

وفي ضوء هذا الطرح، استطاع عبد الله إبراهيم الكشف عن اللّبس الّذي يكتنف التنويعات الّتي يشيعها الجسد في السّرد النسوي، فهو يكرّس وعيا بضرورة الانفلات من القيود الّتي شتّت كينونة المرأة، فليس من حلّ لهذا الاشتباك المعقّد إلّا بإطلاق قدراتها الإبداعيّة بعيدا عن التصورات النمطيّة، بعد كلّ ما لحق بصورتها كإنسان من تشويه، وهو ما أسهمت في إذكائه عبر التمثيلات الجسديّة للوصول والاستمرار والرقي، ويبلغ الأمر مداه في حال المبالغة في الاحتفاء بجسدها ضمن مقاييس مرضيّة، وفي إطار منطق يضمر شغفا جماليا صرفا، فهي -والحال هذه- تعود بخطوات متسارعة إلى

[1]- عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص215.

[2]- نفسه، ص ص218-219.

الوراء لتؤسّس لاختزال جديد، ولكنّه بتوقيعها هذه المرة، فلا مناص إذا من ترشيد استدعاء الجسد بوصفه جزءا من الكيان الأنثوي، وليس اختصارا ذكيًّا له؛ ذلك أنّ «الاستغراق في عالم الجسد بعيدا عن ارتباطه الوثيق والحيّ بقضايا المرأة والواقع على مختلف الصعد الاجتماعيّة والوجوديّة والثقافيّة، يجعل وعي المرأة بجسدها ناقصا، ويختزلها فيما حاولت التحرر منه للانفتاح على ذاتها وكيانها الإنساني الشامل وسط محيطها العام الّذي تعيش فيه، وتتداخل معه دون أن يعني ذلك تجاهل انشغالها به أو الاحتفاء به وتحريره من قيوده الّتي فرضتها الثقافة الذكوريّة عليه بوصفه تابعا ومنفعلا ليس إلّا»[1].

هذا، ويورد عبد الله إبراهيم مبرّرا ثقافيا للأهميّة البالغة الّتي يستأثر بها الجسد في السّرد النسوي، يتّصل في تقديره بـ«نظرة المجتمع إلى الجسد عموما، وما ولّده ذلك من إحساس عند المرأة من أنّها مرغوبة على مستوى الجسد وليس من شيء غيره، وهكذا فإنّ السّبب الخاص بشعور المرأة من أنّها تتميّز بخصوصيّة مطلقة ومتفردة، يؤدي إلى هيمنة فكرة واحدة، وهي اختزال الأنوثة إلى مجرّد جسد»[2]، من الجليّ أنّ هذا الموقف ينطوي على مفارقة تتعلّق أساسا بالاختزال المتواصل للأنثى، فجسدها الّذي مثّل بؤرة جذب وإغراء فيما مضى، هو ذاته الّذي ستعوّل عليه ككاتبة في بناء نصها، فترفده بأشكال تعبيريّة جديدة، وتمركزه دون سواه، فلا شكّ أن هذا التبجيل ينهل شرعيته من فضاءات التضاد بدل الاختلاف، فلئن تغيّرت صيغ التمثيل الجسدي، فإنّ قانون اختزال الأنثى لم يتزحزح، ولا نبالغ إذا رجّحنا بأنّ تمثيلات الجسد في السّرد النسوي ترسّخ المفهوم الاختزالي للأنوثة.

وإذا كانت الثقافة الأبويّة قد احتقرت الجسد الأنثوي، واعتبرته مرتع الشهوات الهدّامة، فإنّ النقد النسوي –حسب ما يذهب إليه عبد الله إبراهيم– فتح صفحة جديدة معه، بغرض رد الاعتبار إليه من منطلق تثمين مبدأ الشراكة من جهة، والكشف عن استراتيجيات الوظيفة التمثيليّة للأدب النسوي من جهة أخرى، بيد أنّه يعقب على هذين الرهانين قائلا: «...وتبدو الوظيفة المزدوجة لهذا

[1]– مفيد نجم: الجسد في السّرد النسوي، ص83.

[2]– عبد الله إبراهيم: الرواية النسائيّة العربيّة –تجليّات الجسد والأنوثة، مجلة علامات، يصدرها سعيد بنكراد، مكناس–المغرب، ع17، مج 2002م، ص18.

النقد، وكأنّها تتعارض مع شروطها، فهي تريد من ناحيّة إعادة التوازن المفقود بين المرأة والرجل على كلّ الصعد، وبذلك تهشّم أنظمة التمركز وآلياته الّتي دفعت بالرجل وثقافته إلى الأمام، وطمست دور المرأة، وهي من ناحيّة ثانيّة تسعى إلى تأكيد الخصوصيّات المتفرّدة للمرأة وللأدب الّذي يقوم بتمثيل عالمها وجسدها، سواء أكان عالما داخليا يتّصل برؤيتها لذاتها أم كان عالما خارجيا مرتبطا بمنظورها للعالم»[1]، ولكن من جهتنا، ووفق مبدأ الاختلاف لا نرى أي تعارض في هذه الازدواجيّة، فكلّ منهما يكمّل الآخر ولا يلغيه، فالفلسفة النسويّة تهدف إلى إثبات الدور الفاعل للمرأة في مختلف الميادين، ولعلّ هذه النظرة لا تحمل في طيّاتها عصابا أيديولوجيا بقدر ما تعبّر عن تعديل لسيرورة البشر، فالقيم الإيجابيّة -على تنوّعها- ليست حكرا على الرجال، كما أنّ رهان تحقيق التكامل بين الرجل والمرأة يبدو مطلبا عاما، ليس من أولويّات النقد النسوي وحده، في حين يبدو البحث عن الخصائص النوعيّة المميّزة للأدب النسوي هاجسا نقديا صرفا.

وفي ضوء هذا الأفق يستحضر عبد الله إبراهيم مساعي النقد النسوي، حيث يأتي رهان إثبات خصوصيّة الأدب النسوي في طليعة الأهداف الّتي سطرها، وقد بيّن أنّ تلك الخصوصيّة «استمدت شرعيّتها من خصوصيّة النوع الإنساني للمرأة، ومن التنميط الثقافي لها، ومن طبيعة جسدها؛ لأنّها تنتظم في علاقات ثقافيّة ونفسيّة مع العالم من جهة، ومع ذاتها من جهة أخرى، وهي علاقات بمقدار ما كانت في الأصل طبيعيّة، فإنّها بفعل الإكراهات الّتي مارستها الثقافة الذكوريّة أصبحت مشوّهة؛ لأنّ المرأة اختزلت إلى مكوّن هامشي، وصار جسدها موضوعا لتنازع ديني واجتماعي واقتصادي وثقافي»[2]، ومما لا شكّ فيه أنّ المبدعة وهي تحاول الكتابة على إيقاع جسدها دونما انفتاح على جوانب أخرى تخصّ وجودها الإنساني، وموقفها إزاء العالم من حولها، سيحيلها من منظور هذه الكوّة الضيقة إلى سالف عهدها، أين كان جسدها موطنا للّذة ولا شيء غيرها.

[1]- عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص ص215-216.

[2]- نفسه، ص215.

ومن خلال تتبّعه لآفاق النصوص النقديّة الخاصة بالمرأة، يدعو عبد الله إبراهيم إلى تفعيل مبدأ الشراكة والحوار سبيلا لإنهاء نزعات التمركز، فلا نستبعد أن يراهن ذلك التناغم الرابض بين اللّغة والجسد الأنثوي في الرواية النسويّة على تشييد مركزيّة جديدة ذات صبغة أنثويّة تضاهي مركزيّة الذكورة، يقول عبد الله إبراهيم: «ولا يمكن فكّ هذا التعارض في المكوّنين الأساسيين للثّقافة الإنسانيّة، وهما المرأة والرجل، وتشكيل مكوّن آخر يتجاوز الثنائيّة الضديّة بينهما على المستوى البيولوجي والثقافي، والرغبة المضادة في تأكيد الخصوصيّات المطلقة للأدب النسائي، إلّا إذا أفرغت شحن الغلواء الأيديولوجيّة حول الجسد الأنثوي الّتي تحاول بعض اتّجاهات النقد النسوي تثبيتها وتأصيلها وتأكيدها وتحليل أسباب التمركز حول الذكورة، ثم الإفادة من معطيات التحليل اللساني والسّيميائي والتأويلي لمعالجة الأدب النسوي، استنادا إلى رؤية نقديّة تهدف إلى تحليل الأنّظمة الأسلوبيّة والبنائيّة والدلاليّة لأدب المرأة، وعدم نقل قضيّة النقد إلى ميدان آخر يقوم على المخاصمة والمنازعة والمساجلة بين المرأة والرجل، ثم توفير أرضيّة ملائمة لأن تتراجع النظرة الإقصائيّة للمرأة، وإشاعة لغة تتحاور فيها مفاهيم الشراكة بدل التغليب، ويتوازن فيها استعمال الضمائر طبقا لحاجات التعبير، وحسب المواقف والسّياقات، وليس استنادا إلى الإكراه والمصادرة والاختزال»[1].

هكذا، وتأسيسا على هذه المقترحات النظريّة ينتهي عصر الأيديولوجيا، وتضمحل الثنائيات الضديّة، وتتناغم الاختلافات، وتتّجه الأقلام النقديّة صوب النص بوصفه حدثا جماليا ينطوي على فيض من الدلالات، بعيدا عن رقابة المركز ومصادراته، ورغم أنّ هذه البدائل تقترب إلى التطلعات الحلميّة، إلّا أنّها تلتحم ومساعي النقد النسوي الّذي يرى أنّ «استبعادا جذريا وقع للمرأة وجودا ودورا وقيمة منذ وقت طويل، وذلك يعود إلى تضافر ثلاثة أسباب، وهي: البنيّة الأبويّة للمجتمع الّتي تقوم على التراتب والتفاضل والسّيطرة، والتنميط الجنسي الّذي يتخطّى الحقيقة البيولوجيّة للإنسان إلى التنميط النوعي الثقافي له، فيصبح الجنس محدّدا أساسيا لقيمة النوع، وأخيرا مركزيّة الذكورة الّتي قامت على مبدأ التفاضل بين الجنسين، واستندت في دعواها إلى قيم دينيّة وثقافيّة واجتماعيّة،

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص216.

فتفضيل الذكورة على الأنوثة لا يعود إلى الطبيعة، وإنّما إلى الثقافة والقيم الاجتماعيّة»[1]. وبناء عليه، وفي جوّ يعجّ بقيم التفاضل والميز، تلحق أوصاف سلبيّة بالمرأة، فينظر إليها على أنّها «نزويّة وشهوانيّة، وأسيرة حواسها وليس عقلها، وتقودها العواطف وليس الأفكار، وهي كائن خطر لا يؤتمن، فتحتاج إلى وصاية الرجل ورقابته»[2].

وعليه، ويقودنا تضخّم بؤر التمركز الأبوي، في مقابل اكتظاظ الهواجس الأنثويّة إلى استحضار مفهوم الجنسانيّة/الجنوسة/الجنوسيّة الّذي يعدّ من أبرز المفاهيم وأكثرها شيوعا في الخطاب النسوي المعاصر، حيث يمثّل «بؤرة توتر اجتماعيّة، بقدر ما أنّها تشكّل أحد الانعطافات الكبرى في تلوين الثقافة الإنسانيّة عامة، وتلك الخاصة بمجتمع دون آخر، وحتى داخل كل مجتمع خصوصيّة مفهوم، حيث إنّ الجنسانيّة sexyalité، بصيغتها هذه، تضفي على المفردة طابعا من التفاوت القائم بين من تمثّلهم ذكورة وأنوثة»[3]، وفي تعريف أكثر تحديدا تعني الجنوسة «الأفكار والتصوّرات الاجتماعيّة لمعنى الرجولة والأنوثة وهي بالتالي ليست نتاجا مباشرا بالضرورة للجنس البيولوجي لدى الإنسان»[4]، من هنا فإنّ هذا المفهوم يرتبط أساسا بمناقشة الفروقات الثقافيّة والاجتماعيّة بين الجنسين، دونما اعتبار للخصائص البيولوجيّة المميّزة لكلّ جنس، فالثقافة المهيمنة هي الّتي نصّبت الرجل وصيا على المرأة، ومنحته زمام التحكّم في مصيرها وفق نظرة التعالي والفوقيّة.

لكنّنا سنغادر هذا التصور، إذا انتقلنا إلى رحاب النصوص النسويّة الّتي أعلنت في مراحل متقدّمة عن مقاطعة هذا الخيار بإلغائه وإبطال مفعوله، لتتّخذ هذه الكتابة «استراتيجة جديدة في التعامل مع فكرة الجنوسة أساسها التجاهل، إذ لم تعد النصوص تضجّ بذلك التذمر من سلطة الرجل، وعدم المساواة بين الجنسين، ونظرة الرجل الفوقيّة للمرأة، بل صارت النصوص النسويّة تطرح معظم القضايا الّتي تطرحها نصوص الآخر/الرجل، ويحصل ذلك، من غير شكّ، بتدخل رؤيوي نسوي،

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص216.

[2]- نفسه، ص222.

[3]- إبراهيم محمود: لعبة الذّكورة والأنوثة في روايات غالية ف.ت.آل سعيد، ص29.

[4]- قاسم المحبشي: في مفهوم الجنوسة والدراسات النسويّة، متاح على الشبكة: www.alsharq.net.sa، بتاريخ: [2017/01/05].

يحافظ به النص على خصوصيّته الثقافيّة، ولكنّ النصوص تخلّت عن الطرح المباشر»[1]، وقد تجلّى إغفال فكرة الجنوسة أيضا عبر «الإفصاح عن الأنوثة، والاحتفاء بها، أي إيجاد بدائل للجنوسة للضرب على وترها، في حين كانت معظم الكاتبات في غير هذه المرحلة تتّسم بمفارقة الأنوثة، أو بالتعبير عنها ببذل الجسد، مع تعنيفه غالبا»[2].

وبعد وقفات متأنّية، استطاع عبد الله إبراهيم أن يكشف عن البعد البراغماتي/النفعي في تعامل النسق الأبوي مع الجسد الأنثوي، حيث يتمّ تركيز الاهتمام على مناطق الإثارة فيه، والتحديق بمعالمه الجذابة، بصرف النظر عن جوانب أخرى أغلقت عليها الثقافة المهيمنة في سجن الغياب، بيد أن الجسد الأنثوي استطاع أن يطفو بالنظر إلى مقدار المتعة والنشوة الّتي يوفّرها، ونتيجة لذلك تظلّ الأنثى خاضعة ومستبعدة كفاعل، لا تحضر إلّا عبر جسدها الفاتن امتثالا لرغبات المركز، فالمرأة – والقول لعبد الله إبراهيم– دفعت إلى «الحاشية في الثقافة الأبويّة، ليقع تهميشها ككائن خلق للنسيان في طيّات الحياة المهملة إلّا بوصفها وسيلة للمتعة، وأخذ وجودها معنى واحدا هو: جسدها مادة اللذة وموضوعها. إنّها جسد يمكن أن يقلّب على كل جوانبه، يفحص باستيهام ذهني وتدرج تفاصيله في سياق الشبق اللّغوي، ويعاد إنتاجه كمادة دعائيّة من أجل استثارة رجولة خاملة، تعاني الإخفاق والانكسار في عالمها، فتبالغ في الادّعاء الذكوري، وبإزاء هذا الاختلال وتلك المصادرة، لا يحصل توافق طبيعي بين الأجساد؛ لأنّه توافق هشّ ومصطنع، يقوم ذهنيا على الاستباحة والاغتصاب والأنّانيّة»[3].

فليس غريبا، من منظور ما تمّ تقريره سلفا، أن يؤول الجسد الأنثوي إلى وعاء للتّفريغ يتّسع كلّما تعاظمت رغبات الذكور، وتضخّمت رهاناتهم، رغم ما يحفّه من تصوّرات تنظر إليه بوصفه مستودعا للدّنس والرذيلة، بعيدا عن عالم القداسة والطهر والسّمو، إذ نجد أنفسنا أمام نصوص وتمثّلات تجعل

[1]– شهلا العجيلي: الخصوصيّة الثقافيّة في الرواية العربيّة، ص164.

[2]– نفسه، نفسها.

[3]– عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص222.

المرأة في حالة دونيّة بسبب عدم طهارتها أو فتنتها الجسديّة؛ فهي لا تملك غير الإذعان للمبرّرات الّتي يسوّغها الذكور للمحافظة على ذلك الوضع، فنراها تستجيب للطقوس الدينيّة الّتي تقول بحجبه لما في الحجب من وقار، لكن عدم الامتثال لهذا المطلب الديني يسمح لجسدها بالانخراط في سلسلة من الخروقات العابثة والمحرّمة، فالجسد الأنثوي حسب ما يذهب إليه عبد الله إبراهيم من منظور الثقافة المهيمنة يتأرجح بين الطهارة والدنس بالنظر إلى مقدار الامتثال أو المروق، حيث أصبح «مرآة تنطبع على سطحها هذه المؤثرات، فظهر متخفّرا يدّعي العفّة والطهارة والنقاء، حيثما يكون في قبضة التقاليد المحافظة، لكنّه في غيابها المؤقّت سرعان ما يستجيب للذة العرض والفرجة، بوصفه سرًّا مخبأً يحتاج للظهور والكشف والإعلان عن نفسه، فينفلت عابثا ومستمتعا. وهذه التقلبات المستمرة في حجب الجسد وكشفه، في طمره والإعلان عنه، ومنحه والبخل به، مزّقت مبدأ الاحترام الإنساني له، فهو جسد مذلّ ومهان، لكنّه مبرمج اجتماعيا ليظهر على أنّه معزّز ومكرّم»[1].

وهكذا، ووسط هذا الصراع المبطّن بالثنائيات، استطاع هذا التحليل أن ينفذ إلى تأويل موضوعي لا يخالطه لبس يتعلّق أساسا بذخيرة الأفكار الّتي لخّصت وجود المرأة في جسدها المثير، لكنّ الملفت أنّ الجسد الأنثوي في مدوّنة حواء السّرديّة سيراهن على التجديف في آفاق أوسع تتعلّق بالهويّة والوجود، بعيدا عن الامتيازات الإغرائيّة والشهوانيّة، فلا يتردّد عبد الله إبراهيم في إبراز الأبعاد الجديدة الّتي يكتسبها استدعاء الجسد في السّرد النسوي، وعلى رأسها تمثيله للكينونة الأنثويّة، إذ يقول: «لقد تمّ التكريس طويلا لثقافة اعتبرت المرأة جسدا، وآلة للمتعة، وأصبح الهمّ الأكبر للمرأة/الكاتبة أن تعمل على تقويض هذه الثقافة عبر تفريغ مفهوم الجسد من دلالته المتْعَويّة الجنسيّة، وبناء نسق معرفي ينهض فيه هذا الجسد باعتباره مرادفا للذّات الأنثويّة، ويصير الجسد في هذه الحالة هويّة للذّات، ويتمّ تقويض ونقض المفهوم الذكوري عن جسد المرأة المرتبط بالمتعة»[2].

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص ص222-223.

[2]- هويدا صالح: نقد الخطاب المفارق، ص158.

بيد أنّ المجتمع الحامل للموروث الثقافي الذكوري «ما يزال من بين الإطارات الّتي تحكم نظرة الرجل للمرأة ونظرته لجسدها، من حيث كون هذه النظرة تعتبر استمرارا لذاكرة جماعيّة، جعلت المرأة تمشي نحو عبوديتها واستلابها بالرغم من الحضور القوي لجسدها الّذي لم يستطع أن يجعلها فاعلة، وتتمكن بواسطته من الانعتاق من قبضة الموروث الثقافي والاجتماعي»[1]؛ لذلك وبناء على هذه الإكراهات كان لزاما على الكاتبة أن تستعيد ما سلب من تاريخها، من خلال تحوير وظيفة جسدها، لكي «تعيد له حقه الاعتباري؛ لأنّه كان مصدر شقاء لبنات حواء بسبب وقوعه في جدليّة المقدّس والمدنّس عبر التاريخ، وذلك التاريخ الطويل من القهر الّذي وقع على جسد الأنثى بتغييبه وإقصائه إمّا بالختان أو الاحتجاب، ووضع ميراث شرف العائلة على عاتق المرأة، واختصار الشرف في قطرات دم تسال من الأنثى، كل ذلك وضع النساء في صراع وأزمات نفسيّة حادة، فصار الجسد بالنسبة للمرأة عبئا عليها، ومدنّسا يجب إخفاؤه وتغييبه حتى من كتاباتها، فلم يكن التغييب ماديا بحجب ذلك الجسد، بل كان التغييب أيضا عن الكتابة والإبداع»[2].

وما دام الأمر كذلك، فإنّنا سنشهد وفق التناول الأنثوي لتيمة الجسد استبعادا للقراءات المشبّعة بنظرة الرجل، الّتي تتحدّد مراميها في الرقابة والوصايّة والتسلّط، عبر إدارة استراتيجيات الحجب؛ ذلك أنّ الكتابة وفق نواميس الجسد الأنثوي في السّرد النسوي «أنابتها المرأة للتعبير عنها، على أساس أنّ الجسد أداة كشف وتحليل متميّزة للإمساك بالواقع وتفسيره، نظرا لما ينتاب المرأة من تموّجات وإيقاعات يكون الجسد معبّرا عنها بالفرح والألم، فأصبح الجسد الأنثوي منتجا للدّلالات والمعاني على مدار السّاعة، باعتباره هندسة لتنظيم الفضاء الاجتماعي ومشكّلا لأنّساق التواصل والتعبير المجتمعي، وحاكيا لغة الحياة والتمثّلات الاجتماعيّة»[3]؛ ذلك أنّ هذه التفاعلات الرمزيّة على المستوى الاجتماعي والثقافي «تتحقّق بمعيّة الجسد ومن خلال دوائره، ولهذا ينظر للأعضاء والوظائف

[1]- عبد النور إدريس: النقد الجندري -التمثّلات السّوسيولوجيّة للجسد الأنثوي في القصة النسائيّة، دفاتر الاختلاف، مكناس-المغرب، ط1، 2013م، ص86.

[2]- هويدا صالح: نقد الخطاب المفارق، ص162.

[3]- النقد الجندري، م.س، ص ص29-30.

الجسديّة كمصدر دلالي لما تنتجه المجتمعات من تمثّلات وقيم تميّزها عن بعضها، وفي أحيان كثيرة تضع يدها على التمايز داخل المجتمع الواحد»[1].

من هذا المنطلق يتحوّل الجسد الأنثوي من الامتثال إلى رغبات الجنس الآخر، إلى«حالة ثقافيّة واجتماعيّة تنتج القيم وتحافظ على دلالتها في المجتمع، وتمنحها المعنى في اتجاه الموضوعات الخرساء، فالكتابة تضفي على الجسد الأنثوي فضاءات اجتماعيّة لا واعيّة، وتجمّده حيث يبدو المتخيّل في أغلب الأحيان بمثابة صدى للواقع وليس زعزعة له»[2]، فيغدو من على شرفة هذا الفهم «أداة لبناء اجتماعي وثقافي ما، كما أنّه حامل لقيم المجتمع المرتبطة بالمكونات الفيزيولوجيّة للجسد البشري نفسه فهو حقل رامز للمجتمع، ومنتج للسلطة من زاويّة خاصة، نظرا لمساهمته في تحول المجتمع»[3]، أما على مستوى النص السّردي النسوي، فإنّ تمثّلات الجسد تخضع حسب عبد الله إبراهيم لعامل التدرّج مواكبة لما يستدعيه السّياق، فتنتقل فيما يذهب إليه من «الانشغال بحاجات الجسد، وما يقتضيه ذلك من استطرادات وتفصيلات، إلى التصريح باستيهاماته وتخيّلاته، إلى مراقبته بحذر وبمتابعة نموه والخوف عليه، وصولا إلى التعامل معه كمركز ينطوي على إيحاءات متّصلة بحريّة المرأة، والانتهاك الثقافي الّذي تتعرض إليه في عالم مشبّع بالثقافة الذكوريّة»[4].

وقد حضر الجسد في كتابات المرأة بوصفه استراتيجيّة هجوميّة، تندّد بالقهر الأبوي، من خلال «كشف الممارسات الّتي تتمّ على جسد المرأة، ويفضح اختزال المرأة في جسد، أو حتى هدم فكرة تكبيل جسد المرأة وتأثيمه في مقابل تلك الحريّة الممنوحة للرّجل؛ ليعبّر عمّا يشعر به، وعمّا يريده من جسد المرأة، وظهرت روايات كان خطابها الرئيس منصبا على الجسد والحواس»[5]، غير أنّ الجسد الأنثوي سرعان ما أعلن عن تمرّده على كلّ السّلطات الأبويّة، بما في ذلك المؤسّسة الزوجيّة عبر فعل

[1]- النقد الجندري، م.س، ص27.

[2]- عبد النور إدريس: التمثلات الثقافيّة للجسد الأنثوي، ص78.

[3]- النقد الجندري، م.س، ص27.

[4]- عبد الله إبراهيم: الرواية النسائيّة العربيّة، ص ص19-20.

[5]- هويدا صالح: نقد الخطاب المفارق، ص160.

الخيانة، فالمرأة إذا «تردّ على هذا التعنيف والغصب الجسديين بعنف رمزي مضاد تنتقم من خلاله لنفسها من مؤسّسة الزواج، ومن الزوج ومن النظم العرفيّة والثقافيّة الّتي تشيّء جسدها، وذلك عبر ممارسة الزنا أو العشق السّري لرجل آخر غير الزوج مستملحة بذلك طعم الخيانة...»[1].

فشرط المروق، إذاً، يعدّ من الغايات الّتي ناضل من أجلها الجسد الأنثوي، ففي «إطار صراعه الآبد مع الإكراهات السّوسيوثقافيّة الّتي تمارس عليه عنفها المادي والزمني بمصادرة رغباته واشتهاءاته وردع قواه الباطنيّة يبتكر لنفسه أساليب أخرى تهيّئها له إمكانياته وقدراته الّتي يتميّز بها. إنّه بناء على خصوصيّته الاستيهاميّة، قادر على خلق فجوات في المتاريس الّتي تحاصره وقادر على فكّ القيود الّتي تكبّل نزواته الذاتيّة ولو بالشكل غير التام لامتلاك الموضوع (موضوع الرغبة). فللجسد قوّة مميّزة تجعله يشقّ لنفسه من الطريق المحكمة حوله؛ ويتأقلم مع الإكراهات المحيطة به عن طريق الاستنجاد بالمفكرة والمخيّلة والمصوّرة الباطنيّة. هذه العضويات المجرّدة هي ما يقوّي سماته التخيّليّة الاستيهاميّة»[2].

وركحا على ما تقدم، تتنزّل كتابة الجسد بوصفها «وسيلة المرأة الدفاعيّة الّتي تؤكّد على حضورها في المجتمع. فالمرأة حين تكتب بجسدها أو تكتب النص الأدبي بمنظار الجسد، إنّما تتمثّل بقايا حفريات الكتابة الرومانسيّة الّتي أغرقت فيها المرأة حين امتلكت الكتابة»[3]، فالجسد الأنثوي تبعا لهذا التصوّر يتحوّل من الإثارة إلى الفاعليّة، ومن ثمّ تحقيق الذات الأنثويّة، غير أنّ محاولة مركزته والتعويل على طاقاته، دون الانتباه إلى مكوّنات أخرى، من شأنه أن يعمّق صيغ التضاد، ويزحزح قيم الاختلاف، كما أنّه سيكشف عن قصور الذات في اكتشاف ذاتها، ويعطّل مسعاها في إضاءة عالمها، ومما تجدر الإشارة إليه أنّ كثيرا من نصوص الأدب الروائي النسائي «استثمرت...عالم المرأة

[1]- إبراهيم الحجري: المتخيل الروائي العربي، ص40.

[2]- نفسه، ص ص55-56.

[3]- هويدا صالح: نقد الخطاب المفارق، ص168.

بمكوناته الكثيرة والمتداخلة، ونهض التمثيل السّردي بمهمة تركيب ذلك العالم فنيا، مانحا جسد المرأة مكانة بارزة بوصفه هويّة أنثويّة خاصة»[1].

إنّ مدار الأمر كله، من منطلق هذه الرؤية، هو أنّ الكتابة وفق شروط الجسد «تُكسب الذات النسويّة هويّتها، تلك الهويّة الّتي تنقاد مرغمة للسائد الاجتماعي والأعراف المجتمعيّة. هكذا تتأرجح الذات بين الإحساس المؤلم لما هو سائد والاعتراف به كواقع وبين الإنصات إلى رغبات الجسد السّالبة عبر قدرة المرأة على كشف المسكوت عنه من خلال الكتابة، وتعمد إلى محاولة التعبير عن الذات»[2]، وبهذا يصبح الجسد «مساويا للهويّة الذاتيّة عند المرأة ما جعله يحتلّ مساحة واسعة في السّرد النسوي المشغول بهموم المرأة وبحثها عن ذاتها ودفاعها عن حريّتها ووجودها، الّذي تحاول تحريره من الاستبداد الذكوري والنظرة الدونيّة إليه، للخروج من الهامش الّذي ظلّ ملحقا بالمتن الذكوري»[3]، فمن منطلق هذا الموقع، يبدو جليًّا أنّ «انفتاح النص على الداخل بات الملجأ الأخير للمرأة الّتي تسكن جسدها، وفي وضع شبه مغلق، ليغدو بعد ذلك الممرّ الوحيد في العبور من الجسد إلى الذات، ومن الذات إلى العالم»[4].

هذا، وتفاديا للتناول الاعتباطي للعلاقة الجدليّة بين الهويّة والجسد، لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نغفل الأهميّة البالغة الّتي يكتسبها وعي الأنثى في قراءة جسدها، ومن ثمّ كتابته بلغة فنيّة؛ ذلك أنّه يسهم في «خلق علاقة إبداعيّة بين المرأة والكتابة في أشكالها المختلفة، كما يسهم في الطرح الإشكالي لمسألة الهويّة في اتصالها مع مسألة الجسد والحقيقة الأنثويّة»[5]، ومما يسجله مفيد نجم في هذا المستوى أنّ: «الوعي المركّز بالهويّة الأنثويّة بدأ مع بدايّة اكتشاف المرأة لجسدها بوصفه قيمة تستمد منها غناها، ويجب استرداد حريته وملكيّتها له باعتباره عنوان هويّتها الأنثويّة، وأساس كينونتها

[1]- عبد الله إبراهيم: الرواية النسائيّة العربيّة، ص16.

[2]- هويدا صالح: نقد الخطاب المفارق، ص166.

[3]- مفيد نجم: الجسد في السّرد النسوي، ص82.

[4]- الأخضر بن السّايح: سرد الجسد وغوايّة اللّغة -قراءة في حركيّة السّرد الأنثوي وتجربة المعنى، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1، 2011م، ص9.

[5]- هويدا صالح: نقد الخطاب المفارق، ص ص161-162.

ووجودها، على خلاف ما كانت تكرّسه الثقافة الأبويّة من مفاهيم تجعل من المرأة كائنا ضعيفا وملحقا بالرجل. لكنّ الغريب أن تتعرّف المرأة إلى عالم جسدها وخباياه ومجاهيله المسكونة بالإثارة واللّذة، كما تجلّى عند العديد من بطلات الرواية النسويّة من خلال العلاقة مع الرجل، الّذي قادها إلى كشف أغواره وأسراره وجغرافيته الحسيّة المسكونة بالإثارة، ما كشف عن رؤية جديدة ووعي جديد به بعدما ظل زمنا طويلا مناطا بالوظائف البيولوجيّة والاجتماعيّة الموسومة له في مجتمع أبوي اختزل المرأة في صورة جسدها ووظيفته الجنسيّة الشهوانيّة والبيولوجيّة»[1].

من الواضح أنّ جلّ السّرود النسويّة «تجعل من الجسد محورا تتمركز حوله العلاقات الخاصة بالأحداث والأفعال والوقائع، فالتمثيل السّردي يعيد تركيب المهيمنات الثقافيّة حول موضوع الجسد، مما لا يتعارض مع طبيعتها الفاعلة في المجتمع، وذلك التمثيل يعرض ولكن بشكل ضمني وخفي، النزاع والتوتر القائمين بين الجسد بوصفه هويّة أنثويّة متجدّدة ثقافيا، والّذي يحقّق للمرأة خصوصيّاتها، ولكن ليس تفرّدها بوصفها كائنا متعاليا، وبين استعمالاته وانتهاكاته باعتباره موضوعا للذة والرغبة. وكلّ ذلك يعمّق مشكلة تجلّيات الجسد في الأدب»[2]، فالجسد بناء على التحامه الشديد بموضوع الهويّة الأنثويّة المنشودة، يمكن النظر إليه بوصفه «علامة تخييليّة رمزيّة استوعبت أسئلة الإنسان برمّتها، ويتجلّى هذا بشكل يجعل منه ظاهرة ثقافيّة بامتياز، ويتشكّل الجسد، كما تصفه اللّغة الروائيّة وكما يتمثّله المتن، عبارة جسد آدمي حسي، لا تبدو وظيفته إلّا من خلال فعله الإغرائي (الّذي يصبح ميزة ثقافيّة) أو من خلال أدائه لدور جنسي مادي أو استلهامي، حيث يبدو مترعا بالشهوة مليئا بالرغبات المكبوتة والمتهيّجة، والمهيأة للانفجار»[3].

ومما لا مراء فيه، من منطلق هذا الأفق أنّ الجسد الأنثوي، وإثر تفعيله في فعل الكتابة لتشييد معالم الهويّة الأنثويّة، ينفتح على آفاق لانهائيّة، إذ «لا يكتفي المتن الروائي بتصوير الجسد بوصفه

[1]- مفيد نجم: الجسد في السرد النسوي، ص82.

[2]- عبد الله إبراهيم: الرواية النسائيّة العربيّة، ص19.

[3]- إبراهيم الحجري: المتخيل الروائي العربي، ص25.

مادة دسمة للغواية والمتعة فحسب، بل إنّه من خلال ذلك، يجعله خطابا سيميائيا بامتياز؛ يتعالى عن منطق الشهوة من خلال إبراز شقها المقزز والمنفر، أو من خلال إظهار أسناد الجسد الرمزيّة والدلاليّة الّتي تلتحم به في بعده الأنثروبولوجي كنوع من التسامي عن الخطيّة الغريزيّة للدلالة الشهوانيّة الّتي تشيّئه»[1]، وهنا تبرز التضاريس الجسديّة المحرّضة على المتعة والتقاطيع المثيرة للفتنة متقاطعة مع تخريجات وأبعاد ثقافيّة أخرى تقبض عليها القراءة الفاحصة.

2- السّرد وإمكانات الجسد الأنثوي:

يمثّل الجسد في الرواية النسويّة الصورة السّرديّة المحفّزة والمهيمنة داخل التشكيل اللغوي، فهو سيل الكتابة المدرار، ووهجها الّذي لا يخبو، فمن خلاله تقبض المرأة على لحظات جماليّة يزدان بها السّرد بعد أن يتزيّا جسدها بأنواع الوشي اللفظي، فتمتطي بمعيّته أحصنة البيان، وتبارك نيرانه المستعرة، غير مكترثة بالأسوار الّتي يخترقها، ففي حضرة الجسد ينحت السّرد صورا مدهشة، وتتداعى الجمل الّتي تعانق تموّجاته، فتكتسب الألفاظ دلالات غير مسبوقة، ويتّجه التلقي صوب مناحٍ جديدة، ويعاد ترتيب عالم الأشياء وفق أبجديات الجسد، فالسّرد لا ينفصم عن هذا المعطى، بل يبعث بوصفه مكافئا لغويا لمزاج الجسد، فلا شك أن التكثيف الجمالي الحاصل يبثّه هذا الأخير، الّذي يعدّه عبد الله إبراهيم إحدى الركائز الأساسيّة في مضامين الرواية النسويّة العربيّة، وفي سياق هذا الموقف النقدي، يورد فرضيّة تتعلّق بالأدب النسوي تقوم على: «تقريظ الجسد الأنثوي وتمجيده والاحتفاء به، أو كشف تحوّلاته في ظلّ ثقافة قامعة لحريّته أو منتقصة لها. ومن الصعب تحديد إطار ناظم لصور الجسد في تلك الرواية، فبين ضروب التمجيد والاحتفاء من طرف وضروب الانتهاك والإهانة من طرف آخر، اندرجت سلسلة طويلة ومتداخلة من الصور المتنوّعة، الّتي جعلت الجسد الأنثوي موضوعا خصبا وقع تمثيله سرديا بكيفيّات متعدّدة»[2].

[1]- المتخيل الروائي العربي، م.س، ص58.

[2]- عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص215.

وعلى غرار هذه الفرضيّة الّتي يتنزّل بموجبها الجسد الأنثوي بوصفه مقوّما أساسيا لا يضاهى، يؤكّد عبد الله إبراهيم على تفاوت السّرود النسويّة في مقدار استحضاره وتشكيله لغويا، إذ يردف قائلا: «مثّل الجسد الأنثوي أحد المحاور الأساسيّة في السّرد النسوي العربي، واختلفت درجة الاهتمام به بين نص وآخر، وفيما لم توله بعض الروايات سوى اهتمام عابر حينما نظرت إليه بتعال وتجريد، احتفت به أخرى وانهمكت في رسم تفاصيله واستيهاماته، فكان مثارا للإعجاب والحفاوة والرغبة، وهي حفاوة قادت إلى ظهور نوع من السّرد الكثيف الّذي انشغل بالجسد، دون أن يدمج ذلك في سياق الحكاية؛ إذ قام السّرد في كثير من الأحيان بالاهتمام بالجسد على حساب البناء العام للحكاية، بحيث تبدو الأجزاء الخاصة بذلك وكأنّها ألصقت بالنص، وهذا النوع من السّرد هو سرد كثيف، يشتغل فيه الراوي/الراوية بتفصيلات الجسد، ويهمل إلى حدّ ما مسار الحكايّة، قبل أن يعود/تعود إلى سياق النص»[1].

يمكن أن نظفر من خلال هذا الموقف النقدي باتجاهين أساسين في التعاطي مع الجسد الأنثوي على مستوى السّرد النسوي: يرتبط الأوّل بالنظرة التجريديّة الّتي لا تنصت إلى الإيقاع الجسدي، ولا تلقي له بالا، فلا تستدعيه بوصفه بؤرة يدور في فلكها الحكي، بينما يرتبط الثاني بالنظرة الاحتفائيّة، الّتي تقوم على تبجيل ومركزة تيمة الجسد على حساب المسار العام للحكايّة، مما يعكس الأثر السّلبي غير الوظيفي لمركزيّة الجسد، لكنّنا يمكن أن نرجّح موقفا وسطا، ينشغل بالجسد دون أن يضيع مسار الحكي باستطردات جسديّة غير مجدية.

هذا، ويبتعد مفيد نجم عن هذا التقسيم، عندما يقترب إلى جوهر العلاقة (جسد/كتابة)، وما يرافقها من تناغم إثر التحام الواقع بالخيال؛ ذلك أنّ «الجسد الأنثوي من خلال النص السّردي، يجعلنا مقتربين من الجسد النصي الّذي ينوب عن المرأة، ويكتب عالمها بصدق، ذلك من حيث العلاقة الحميمة الحاصلة بين الجسد المكتوب وموضوع الكتابة، تلك العلاقة الّتي تتحدّد أساسا مع

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص223.

وصف الواقع وهو يتجلى في عالم الخيال»[1]، فالجسد الأنثوي -والحال هذه- يغدو من العناصر المكتنزة الّتي تستنير بها العوالم التخييليّة للرواية النسويّة، بالنظر إلى الأبعاد اللانهائيّة الّتي يمرّرها تماسّه مع واقع المرأة، فهو «مشبّع بتنامي العلامات، يتأوّد سافرا ومعروضا للملاحظة والمراقبة والتأثيم، وهو موضوع يتمّ عرضه على مدركاتنا، ممزوجا بالأشياء العاديّة والمألوفة في حياتنا اليوميّة، فهو من خلال العمل الفني مفتوح على كلّ الاحتمالات الممكنة للتأويل. ومن ثمّ تتعدّد قراءاته بتعدّد زوايا رؤيته، فبين الجسد الفاتن والجسد الآثم تكمن أجساد عدّة تحمل من الدلالات بحجم تعدّدها، الشيء الّذي يجعلنا مقتنعين بأنّ فعل إدراك الجسد ينبني أساسا على عمليّة بناء مسبقة، تعكس الصورة النمطيّة المترسّخة في المخيال العام، كما تعكس علاقة الفرد بجسده والعالم المحيط به»[2]، فالجسد الأنثوي -وفق هذا التصوّر- ينهل من معطيات السّياق الثقافي قيمه ومعانيه، وتغتني مقاربته بالمنطلقات الفكريّة الّتي ينتسب إليها كل ناقد.

وغير بعيد عن هذا المنحى حاول ابن السّايح الأخضر تحديد فعل الكتابة عند المرأة في ضوء تحوّلات الجسد، فهي -بحسبه- لا تعدو كونها «استجابة لنداء الحضور الّذي يشخّص بين الجسد وظله عبر نص المرأة الّذي يبقى شغله الشاغل وصورته النموذجيّة المفضّلة رفع الجسد من الحسّ إلى التجريد والانتقال به من عالم الأسرار إلى عالم الأنوار، وقد يبقى الاتّصال والانفصال بين الجسد والذات قطب الرواية ومضخّتها الحراريّة الّتي لا تنضب»[3]، فالمرأة تكتب نصّها، بناء على «آليّة الاشتغال العضوي للجسد، وإسقاطاته، ولكنّ الجسد، حين يدخل عالم الكتابة، ينفلت من معناه المعجمي المنغلق، إلى دلالات احتماليّة مضاعفة، يفرضها السّياق وتفرضها القرائن المصاحبة المنفتحة على قنوات محايثة للجسد، تحقّق الاستبطان والتمثّل من كون الأشياء، كما تتحول أعضاء الجسد إلى كائنات حبلى بالتحوّلات الدلاليّة المتشعّبة الّتي تغني السّرد وتشحنه بالخصب والنماء»[4].

---

[1]- عبد النور إدريس: التمثّلات الثقافيّة للجسد الأنثوي، ص6.

[2]- نفسه، ص ص5-6.

[3]- الأخضر بن السّايح: نص المرأة وعنفوان الكتابة، ص40.

[4]- الأخضر بن السّايح: سرد الجسد وغوايّة اللّغة، ص128.

ولما كان الجسد الأنثوي لا يتورّع عن ضخّ المعاني والدلالات الّتي تسمح بتشييد دعائم متينة للقراءة والتأويل، فإنّ المرأة وعبر ما تخطّه من تخريجات جماليّة، فإنّها بطريقة أو بأخرى «تفرغ ما يحمله هذا الجسد ظاهرا وباطنا، فكتابة المرأة هي كتابة المحو بالمعنى الصحيح لتتجسّد عبر النص صورة حيّة نابضة بالحياة»[1]؛ ذلك أنّ الجسد البشري –عموما– «بعد يدل على بنية الشخصيّة الإنسانيّة من خلال ما تقوم به من أفعال، أو من خلال ما تظهره أو تضمره من رغبات، ولا يمكن فصل الجسد عن الروح، لأنّهما بنيان متكامل. وفي العمل الروائي يعتبر الجسد محورا رئيسيا في عمليّة بناء النص الروائي؛ لأنّه يعبّر عن كلّ ما يطرأ على شخوص العمل من تحوّلات، ويتتبع مراحل تطوّرها ونموّها...»[2]، فالجسد من منظور هذا الأفق يمثّل «تحوّل الحياة، وديمومة الحركة، كما يمثّل الجسد الأنثوي شجون الرغبة، بين ما يرسله النص من مفردات لغويّة، وما يبحث عنه المتلقي لتبقى سلطة الرغبة في التأويل والكشف قائمة وفق تلك المسافة بين الجسد وظلّه. هذه المسافة الّتي تحسنها الكتابة النسائيّة بامتياز»[3].

ومن امتيازات الجسد في الكتابة النسائيّة أنّه: «يمدّها بفاعليّة التجسيم، بوصفه كائنا حسيا مرئيا موجودا، تتذوّق طعم الأشياء من خلاله، ليتحوّل بعد ذلك من الجسد إلى الإحساس بالأشياء، والاندماج فيها. فالجسد في الكتابة النسائيّة عنصر محفز لإثارة الأحداث، وتشغيل الذاكرة، باعتباره المرجعيّة الّتي تثبت الكينونة والوجود»[4]، فالمرأة من على هذه الشرفة «تكتب بجسدها قبل أن تنقل جسدها على الورق حيث يعكس الجسد براعة رسمها وبراعة اختيارها قبل المباشرة برسم متن سردها الروائي وما يحمله من تساؤلات وإحالات إلى الواقع والتاريخ»[5]، فيتحوّل فعل الكتابة من منطلق هذه الهواجس الّتي تعبر عنها العلامات اللغويّة إلى «قراءة تطلّ من الجسد وإليه، وحركة النص حركة

[1]– الأخضر بن السّايح: نص المرأة وعنفوان الكتابة، ص40.

[2]– منى الشرافي تيم: الجسد في مرايا الذّاكرة –الفن الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي، منشورات ضفاف، بيروت–لبنان، ط1، 2015م، ص130.

[3]– الأخضر بن السّايح: سرد الجسد وغوايّة اللّغة، ص134.

[4]– نفسه، ص127.

[5]– الأخضر بن السّايح: نص المرأة وعنفوان الكتابة، ص39.

الجسد الّذي يمدّ النص بتفجير هائل للدّلالة، بمقتضاه ينساب السّرد عن طريق الحركة الداخليّة الّتي يحدثها الجسد، بحيث تغدو تداعيات الرؤية محصورة في هذا الجسد أو في جزء منه»[1].

لا يكاد يخرج الفضاء اللغوي للمرأة عن مدارات الجسد الأنثوي بأبعاده المطرّزة بالإغراء والإثارة، بل إنّ جغرافيته «تتداخل مع فضاء النص وفضاء المكان إلى درجة التماهي، فالمرجعيّة الثقافيّة لدلالة الجسد تحتوي تمفصلات المعنى المكتنزة فيه، تثريه بخصوبة المجاز، ومضاعفة الدلالة، كما أنّ السّياق سيحوّله إلى نسيج النص ورؤيته الكليّة»[2]، فمن دعائم اللّذة في الكتابة النسويّة استعانتها بإمكانات المجاز الّتي ينتجها الخيال المتّقد، فهي تومئ من غير تصريح، فتتواطأ جلّ المكوّنات مع هذا المطلب الجمالي بما في ذلك الجسد، الّذي يمثّل «فضاء عنكبوتيا، تمتدّ خيوطه إلى جميع العوالم السّرديّة الأخرى، فجغرافيّة الجسد هي جغرافيّة النص، واستبطان الجسد الأنثوي هو استبطان للفضاء النصي، وتمثّل لخصائصه»[3].

هذا، وتتنزّل كوكبة الدوال الّتي يتيحها السّرد النسوي بوصفها «امتدادات نورانيّة من الجسد إلى الذات، ومن الجسد إلى العالم الخارجي، ذلك أنّ الجسد تمثيل حيّ للنص، يؤطّر جسور العبور بين الداخل والخارج، كما يتميّز بسحر الملاحقة عند المرأة المبدعة الّتي توظّفه كطاقة أكثر دلالة وترميزا. فحلم المرأة المبدعة مخبوء في جسدها، من هنا، نلمس موضوعيّة (الجسد) بدلالاتها المنفتحة على النص»[4]، فالمرأة تصغي مليا إلى تراسيل جسدها، وتستجيب لقيمه التحريضيّة، فحاله أشبه ما تكون باللوحة الفنيّة، تستطيع المرأة من خلاله «رسم تمثيلات البشر الّذين يدخل معهم في تفاعل، وكذا أحلامهم وكل ما يحمله جسد الشخصيّة من رموز وعلامات أيقونيّة يشكّل دالا ثقافيا يجب الوقوف عنده وتحليل أبعاده الثقافيّة والرمزيّة»[5]؛ نظرا لكثافة لغته، الّتي تستدعي استقراء لفضاءاته،

[1]- الأخضر بن السّايح: سرد الجسد وغوايّة اللّغة، ص121.

[2]- نفسه، ص123.

[3]- نفسه، ص128.

[4]- الأخضر بن السّايح: تيمة الجسد وإنتاج المعنى.. متعة النص ولذة التأليف-مقاربة تحليليّة في الرواية النسائيّة، متاح على الشبكة: www.arrafid.ae، بتاريخ: [2017/01/10].

[5]- إبراهيم الحجري: المتخيل الروائي العربي، ص57.

وبحثا عن حمولة رموزه، وإشعاع إشاراته، فالنص النسائي «مشحون بطاقة توتر عاليّة، فيه خرق وتجاوز وانزياح لكثير من الرموز المستمدة من الجسد. هذا الجسد الّذي ينفث بركانه، وصواعقه مزلزلة على الورق. تسفر بعد الهدوء، جملا سرديّة تحمل من العلامات والدلالات والرموز ما يحتوي عالم المرأة الشاسع المجهول»[1]، وإذا كان الجسد جمهرة علامات يحمل في طيّاته عتبات حاسمة للتّأويل، فإنّ المرأة «حين تكتب بجسدها فهي تفرّغ ما يحمله هذا الجسد ظاهرا وباطنا، فكتابة المرأة هي كتابة المحو، وكتابة (المحو) كتابة مصاحبة للّذة التشكيل ومتعة الابتهاج، وإرادة الحضور، نلمس من خلالها صوت المرأة يقول: "أنا هنا..أنا موجودة..."»[2].

إذا، على منوال الكوجيتو الديكارتي "أنا أفكر، إذا أنا موجود" يمكن أن تطمئن الأنثى إلى إيقاع هذه المقولة، فتصوغ على غرارها شعارها: "أنا أكتب بجسدي، إذا أنا موجودة"، فالمرأة تلج عالمها الكتابي بتوقيع جسدين: «جسد بيولوجي محسوس، وجسد لغوي، فتحمل نصّها مجنّحا بحسيّته وتجريده فقد نلمس مفردات جسديّة المرأة وبيولوجيتها، كما نلمس رمزيّة هذا الجسد ومجازاته الّتي تتركها الألفاظ المشعة في النص»[3]، هذا المذاق الاستثنائي يمتزج فيه الحسي بالمجرد في فضاء لغوي أنثوي، فالمرأة وعبر تلوينات الحرف استطاعت أن «تستعمل التقطيع الفيزيولوجي لجسدها وتنيبه في الكتابة عن نفسها، حيث ناب جسد المرأة وانكتب عنها داخل النص، نظرا للعلاقة الخاصة والمتشكّلة بين المرأة الذات والمرأة الكاتبة وما بين جسدها وموضوع الكتابة، بعدما كانت حاضرة في الأشكال الرمزيّة منذ ولادة الأسطورة كجسد يكتب عنه الرجل فقط ويتكفّل بوصفه وإخراجه إلى عالم الموجودات»[4].

فالجسد الأنثوي في سرد حواء يملك قدرة على الترحال في عالم الأشياء، لكن برصيد معتبر من الأقنعة الّتي تمثّل مصابيحا للقراءة، ليبقى الجسد –وبلا منازع– «القابض على خيال القارئ وفكره،

[1]– الأخضر بن السّايح: سرد الجسد وغوايّة اللّغة، ص1.

[2]– نفسه، ص8.

[3]– نفسه، ص122.

[4]– عبد النور إدريس: النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي (الجندر)، ص ص38–39.

وتبقى اللّغة الّتي تعمل على تفجير أشياء الجسد هي السّائدة، نظرا للتوتّر الكائن الّذي تمثّله المجازات والصور والإيحاءات. فالرواية النسائيّة تحسن الإنصات إلى الجسد الّذي يفعّل الشبكات الدلاليّة واللغويّة، بحيث تصعد بالكائن الحسي إلى كائن علوي مجنّح، مزوّد بالمعاني الإضافيّة المبثوثة، تحقّق للنص سلطة دلاليّة موجّهة للمعنى»[1]، بيد أنّ هذا الميثاق الجسدي «يفترض وجود خصوصيّة من حيث الموضوع واللّغة داخل النص الأدبي النسائي حيث يلتقي الرجل الكاتب والمرأة الكاتبة في اللّغة التعبيريّة، وقد لا يلتقيان في اللّغة المرتبطة بالذات ببعدها الميثولوجي»[2]، فكتابة المرأة هي في نهايّة المطاف «أسئلة الأنثى مع ذاتها ومع العالم المحيط بها، كما تبقى اللّغة هي لبوس المرأة وفضاؤها الّذي لا يخرج عن مدار الجسد المؤنّث، حيث نصيب الأنثى مخبوء في نسقها اللّغوي المتقن لآليات التوريّة والمواربة عند التعبير عن الحقيقة، ذلك أنّ اللّغة حجرة مغلقة، لكنّها النافذة الّتي تسمح لها أيضا بالخروج من العتمة»[3].

فمن دهاليز الصمت إلى باحة البيان، تتحوّل المرأة إلى لبوسات تمثّل عنفوانها، وتنطق بلسان حالها عبر سرد مخصوص، لا يعبأ بالمسلّمات الراسخة، ويشتغل على تنشيط طاقات الجسد الأنثوي وتفعيلها، والنظر إليه بوصفه تحققا جماليا لهويّة الأنثى داخل النسق اللّغوي، فقد أصبح بمقدور المتلقي-والحال هذه- أن «يلج بوابة الجسد الأنثوي من خلال لغته الخاصة، وانفعالاته المتفرّدة، وصوته المتميّز دون وساطات»[4].

3- الجسد الأنثوي بين الحجب والإغراء:

وفي هذه المحطة سنتناول الجسد بوصفه دالا ثقافيا يتعدّى التجريد إلى مظاهر أخرى كاللباس أو الزي، الّذي لا تقتصر وظيفته على إخفاء الجسد، بل تتناوله الدراسات الثقافيّة والأنثروبولوجيّة بوصفه «علامة سيميائيّة هامة في التعبيرات الثقافيّة، فكلّ مجموعة بشريّة تسعى إلى الانفراد بخصوصيّة

[1]- الأخضر بن السّايح: سرد الجسد وغوايّة اللّغة، ص ص132-133.

[2]- عبد النور إدريس: النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي (الجندر)، ص39.

[3]- الأخضر بن السّايح: لذة السّرد النسائي وعوامل الإثارة والإغراء، متاح على الشبكة:www.nizwa.com ، بتاريخ: [2017/01/13].

[4]- إبراهيم الحجري: المتخيل الروائي العربي، ص32.

معينة على مستوى اللّباس وتسعى جادّة إلى الحرص على هذه الخصوصيّة والحفاظ عليها عبر تغذيتها باستمرار بالمنتجات الثقافيّة لمجموعة بشريّة ما وتطويرها تبعا لما تمليه السّياقات الحضاريّة ولا أدلّ على أنّ اللّباس رمزا ثقافيا مهما في حياة الشعوب أكثر مما تلحظه من التنافسيّة بين الشركات والمهتمين والإشهاريين حول الترويج لمنتجاتهم اللباسيّة والاجتهاد في الإتيان بالجديد على مستوى الموضة والديكور»[1]، من هنا لا يعدّ الحديث عن اللّباس ترفا فكريا بل هو شكل من أشكال الحراك الثقافي، ومما لا شكّ فيه أنّ هذا النمط الثقافي يختلف من مجتمع إلى آخر، فعبر الأزمان كان الزي ثقافة وتعبيرا عن الذات والمجتمع والميولات والأفكار.

وإذا تعلّق الأمر بالثقافة الإسلاميّة، فإنّ الحجاب من أشهر أنماط اللباس الّذي يستر جسد المرأة، إذ يعدّ من أحد الفروض الواجبة عليها في شرائع معظم الطوائف والفرق الإسلاميّة. غير أنّ حديث عبد الله إبراهيم عن الحجاب جاء في معرض مناقشته لكواليس ثنائيّة الحجب/التعري، إذ يقول: «يخفي هذا الحديث عن الحجب والإباحة في طيّاته ضربا من التفكير المضمر، بما ينبغي أن يباح ويستمتع به، أي بالجسد الّذي كلّما بولغ في حجبه ازدادت الرغبة في كشفه. فتبرز هنا ظاهرة "الحجاب" بوصفه ظاهرة اجتماعيّة تتّصل بثقافة المجتمعات التقليديّة الّتي تعيش فيها المرأة، فتدرج ثلاث أسباب للتحجّب، الأوّل: يتمّ بموجبه الأخذ بأنّ أمر الحجاب منصوص عليه في الدين، وتنبغي مراعاة تلك الأحكام الدينيّة. والثاني: اجتماعي يتمّ بموجبه ارتداء الحجاب مراعاة لنسق اجتماعي ضاغط تصعب مخالفته، فتجاري المرأة سواها من النساء فيما يرتدين. والثالث: يتّصل بالسّلوك الشخصي للمرأة في مجتمع تقليدي شبه مغلق في علاقاته الإنسانيّة، فالحجاب –والنقاب على نحو أكثر دقة–وسيلة للتّنكر والتمويه في مجتمعات تحول دون ممارسة الحريّة الفرديّة، وهذا أقرب إلى ما يصطلح عليه عالم الاجتماع بـ"الاحتجاج بالصمت"، فارتداء الحجاب يمكن أن يكون ممارسة "الحريّة بالتنكر" عند بعض النساء في المجتمعات التقليديّة»[2].

[1]– المتخيل الروائي العربي، م.س، ص ص58–59.

[2]– عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص221.

فأوّل ما يتبادر إلى الذهن عند مطالعة هذا الموقف أنّه يستحضر مثلا شائعا كثيرا ما نردده في حياتنا: "كل محجوب...مرغوب"، فالحجاب الّذي يلفّ جسد الأنثى، ويستر مواطن الإغراء فيها درءاً للفتنة، واتقاء للفاحشة من منظور الشريعة الإسلاميّة، يزيد تأجّج رغبات الرجال في هتك أسواره حسب عبد الله إبراهيم، في تناس تام للضوابط الدينيّة الّتي أطّرت سبل الاستمتاع به في حدود الحلال والمباح. وبالنظر إلى درجة الامتثال لسلطة الدين، تدرّجت الأسباب الّتي تبرّر شيوع الحجاب، ومع كلّ سبب تتحدّد العلاقة الخفيّة بين الدين والقناعات الشخصيّة، فإذا كان المبرّر دينيا تضاعف مقدار الامتثال، وتلاشت الرغبات الفرديّة، أما إذا كان مسوّغ التحجب اجتماعيا أو شخصيا فإنّنا سنشهد تغييبا للأحكام الدينيّة، في مقابل تضخّم غيره من الرهانات، فيزيغ الحجاب عن الدين إلّا ظاهريا، ويستجيب لتقاليد وضعيّة أو نزوات محرّمة.

فالحجاب من منظور هذه القراءة يذعن لسلطة التقاليد أكثر من استجابته لنداء الدين، كما أنّ التعري تغذّيه ذات الطقوس والأحكام؛ ذلك أنّ الثقافة الأبويّة حسب ما يذهب إليه عبد الله إبراهيم «تعيد...إنتاج صورة المرأة تبعا لحاجاتها وتصوراتها، وفي بعض المجتمعات يفرض الحجاب على جسدها استجابة لرغبة الثقافة الذكوريّة، وفي أخرى يبالغ في كشف الجسد استجابة للرّغبات نفسها»[1]، فلا يرجّح عبد الله إبراهيم إلّا سببا واحدا يفسّر ظاهرة التحجّب بعيدا عن الفرائض الدينيّة، ألا وهو: «الخوف من الرجال أو استجابة لرغباتهم، فالثقافة الذكوريّة مصمّمة لكي يتمتّع بامتيازاتها الرجال، أمّا النساء فخارج مجال اهتمامها، وحينما تتصلّب ثقافة الذكور، وتتحوّل إلى جملة من الروادع القاهرة، تلجأ المرأة إلى التنكر لعبور هذه الحواجز»[2].

وفي السّياق ذاته يؤكّد عبد الله إبراهيم أنّ قضيّة الحجاب «اختراع ذكوري موضوعه المرأة، ولا يخفى أنّ الثقافة الأبويّة الّتي أقصت المرأة وحجبت جسدها، جعلتها من جهة أخرى تتوهّم نفسها جسدا مثيرا فحسب، وصارت تسعى إلى إبرازه، فمبدأ كلّ محجوب مرغوب، مماثل للمبدأ

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص ص221-222.

[2]- نفسه، ص221.

الاقتصادي الاستهلاكي القائل بأنّه كلّما قلّ العرض زاد الطلب، وعلى هذا تكون الثقافة الذكوريّة قد احتكرت تصوّرا خاصا للمرأة، وجعلت من جسدها سلعة استهلاكيّة، ولم يقتصر الأمر على جعله سلعة يتلاعب بها عبر ثنائيّة الاحتجاب والكشف والعرض والطلب، إنّما أسهمت حركات تحرير المرأة بالإعلاء الهوسي من قضيّة الجسد على أنّه برهان الحريّة الوحيد. وكلّ هذا تسرّب بصورة أو بأخرى إلى التخيّلات السّرديّة»[1]، يبدو أنّ الجديد في هذا الموقف، التوصيف المتّصل بالجانب الاقتصادي الّذي يدعّم مساعي الثقافة السّائدة، ويذهب إلى تشييء وجود المرأة، واختصارها في جسد طيّع يمتثل لقانون العرض والطلب، فوجوده «مرتبط بفضاء التوقّعات الّتي يحمل عليها كقراءة للنسق الثقافي المسبق، وإذ هو يخضع للسكون، ينتظر المعنى من العين الّتي ترى، المعنى الّذي يأتيه من النسق، المعنى الّذي يحمله ويبعده عن الجسد المحسوس، وتستعمل المرأة كلّ أنواع الحجب لإخفاء المعطى الوظيفي المحسوس من الجسد لتلائم تصوّرات الثقافة الذكوريّة»[2].

ومن العلامات اللّباسيّة المرتبطة بالتحجب: "العباءة" الّتي تتراكم بشكل ملفت في الروايات المشرقيّة على وجه التحديد نظرا لأهميتها البالغة؛ ذلك أنّها «تكاد تكون علامة مقدّسة في المخيال الشعبي للرّجل الشرقي الّذي يحرص بشكل يجاوز منطق العقل أحيانا؛ على أن تلبسها المرأة في كافة الأمكنة والأزمنة؛ فهي رمز مقدّس للستر والشرف والكرامة والحصانة، وكلّ من تخلّت عنها فهي عاهرة، داعرة مستحقة لكلّ أنواع الشتائم لدى الرجل الشرقي الّذي تحكمه خلفيات تقليديّة تستمد قوتها من التأويل الخطي للنص الديني»[3]، وعلى هذا الأساس تغدو العباءة بالنسبة للمرأة «قيدا ينضاف إلى قاموس المصادرة والإقامة الجبريّة المفروضة على الأنثى بوصفها معادلة للشّيطان ومغريّة للرّجل بارتكاب الفاحشة ومخرجة له من الجنّة (خطيئة حواء، الأم الأولى للبشريّة). وبالتالي، فهي

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص222.

[2]- عبد النور إدريس: التمثلات الثقافيّة للجسد الأنثوي، ص35.

[3]- إبراهيم الحجري: المتخيل الروائي العربي، ص60.

تسعى، بكلّ ما تملك، إلى رفض العباءة باعتبارها رمزا، والتمرّد عليها بوصفها ستارا يحجب عنها الحياة»[1].

تأسيسا على هذا الفهم نجد أنّ «كثيرات ممن يفعلن الفاحشة في الظلام أو في السّير يخرجن إلى العراء وهنّ متمنطقات بالعباءة. فالجسد الأنثوي أقدر على فكّ الحصار، وكلّما يقع عليه الخناق يؤهّل أكثر لارتكاب الخطيئة، وكلّما فسح له المجال كي يشارك ويعبّر ويخالط الحياة العامة، تشكّلت لديه مناعة الوقوف ضدّ الهلاوس الإغرائيّة والسّلوك الانتقامي من الرجل والقيم والذات هذا بالنسبة للمرأة الشرقيّة، أمّا المرأة في رواية الغرب الإسلامي، فغالبا ما تميل إلى الألبسة الضيقة الّتي تكنز الجسد وتبرز مفاتنه وتضاريسه بشكل أكثر فداحة مثل الجينز والسّترات اللاصقة»[2].

يبدو أنّ القراءات النقديّة تتّجه صوب إغفال سلطة الدين –لأنّ الثقافة الذكوريّة تستمد شرعيتها من الدين في المجتمعات المحافظة– في مقابل الاحتفاء بهواجس التحرّر من خلال إضفاء طابع الردع والحصار على الحجاب كفرض؛ لأنّ دعوات التحرّر تعلن عن قطيعتها الحاسمة مع الشرائع السّماويّة، فالحجاب يكتسب بعدا تمويهيا لدى الشريحة المارقة الّتي تتّجه إلى استباحة المحرّم وتمريره عبر التنكر بسواد العباءة، فتكون وفق هذه الصيغة دعوة إلى عدم الانخداع بما قد تراه العين، فالامتثال يضمر استجابة لرغبات الجسد المحرّمة، ومن الواضح أنّ هذه الاستخدامات تخلع عن العباءة رداء القداسة، وتطوّعها لتحقيق مآرب مدنّسة. لكن هناك نماذج أخرى تعجّ بتخريجات مائعة تحيد عن مطالب الدين إجمالا وتفصيلا، وتعلن سفورا ملفتا نتيجة الانفتاح غير المشروط على الآخر/الغرب، والتماهي المطلق الّذي لا يعترف بالخصوصيّة، فالمرأة العربيّة في سردها تنسج على منوال نظيرتها الغربيّة في إطار مسعى كسر التابو، والتعاطي السّاخر مع التعاليم الدينيّة.

وبالمقابل، ويمكن أن تتخذ العباءة بعدا روحيا وفكريا يحرص على تغليفها بشيء من القدسيّة فتراها لا تغادرها، فتكون معيارا للعفّة والوقار في بعض المجتمعات المحافظة، لكن سرعان ما تتناغم

[1]– المتخيل الروائي العربي، م.س، ص61.

[2]– نفسه، ص61.

مع إغراءات جسد الأنثى عند بعضهن، وترصّع بما يكسر عتمتها، ويحوّر وظيفتها؛ ذلك أنّ «ارتداء العباءة الخليجيّة وسيلة لستر الأنثى في المجتمع الخليجي والعراقي والإيراني فحسب، فتلك وظيفة العباءة الجوهريّة، لكنّها بالتأكيد ليست الوظيفة الوحيدة، إنّما صارت العباءة مصدرا من مصادر توليد الجماليات الجسديّة عندها تلجأ المصمّمة، مثلا، إلى خلق تناسق وانسجام توافقي بين طيّات الجسم الأنثوي ومفاصل شكل العباءة»[1]، ليس هذا فحسب، بل كثيرا ما تلجأ مستخدمات العباءة إلى «إضافة مكمّلات معدنيّة وفسفوريّة براقة إلى بعض أطراف العباءة لغرض احتواء سواد العباءة من جهة، ومحاولة أنثويّة لإظهار جسديّة مضافة»[2].

على هذا الأساس، يمكن أن تظفر القراءة النقديّة الفاحصة لرمزيّة العباءة في الرواية العربيّة بجملة من المنافذ الدلاليّة، والمعاني الرمزيّة الّتي تتّصل أساسا بدعوات التحرّر، والخروج السّافر على المنصوص عليه دينيا، فتكون في أحايين كثيرة «تلميحا إلى المرأة الّتي لا تظهر إلّا من خلال عباءتها، وسخريّة من الوضع البئيس الّذي تعانيه المرأة في بعض المجتمعات المحافظة من ضيق وحصار، إذ تحيط بها العباءات حقيقة ومجازا لتسجن الجسد وتقبر أسراره خلف الحجب والأستار»[3]، فالتعري والسّفور بالنسبة للشخصيّة الروائيّة هو في الحقيقة «تمرّد وعصيان على منظومة القيم السّائدة في المجتمع الّذي تعيش فيه»[4].

ومن الطبيعي وسط نسق ثقافي يرى الجسد الأنثوي من هذا المنظور، ويتعامل معه وفق هذه القاعدة أن «تظهر حاجة ماسة إلى الترغيب بالجسد استنادا إلى ثنائيّة الحجب والإظهار، المنع والإباحة، وحبّ الطلب، لكي يظلّ مثار رغبة وبحث، فثمّة استراتيجيّة تنظّم العلاقة بين مانح الجسد ومستعمله، وبمقدار ما يتمّ اختراق الحواجز لامتلاك جسد المرأة، فإنّ ثمة رغبة باستكشاف غموض

[1]- رسول محمد رسول: الجسد المتخيل في السّرد الروائي، منشورات الناية، سوريا، ط1، 2014م، ص51.
[2]- نفسه، ص 51.
[3]- إبراهيم الحجري: المتخيل الروائي العربي، ص59.
[4]- نفسه، ص66.

الآخر الّذي هو جسدها، وهنا تتفاقم الرغبة وتأخذ بعدا حسيا مجردا»[1]، فتتّسع دائرة العلاقات الحميمة في الرواية من منطلق الخروج على المؤسّسة الدينيّة، فلطالما «غلّف الجسد الإنساني بالطابع الأخلاقي في الفلسفة الإسلاميّة، فهو شهواني غريزي معرّض للوقوع في الرذيلة في أيّة لحظة يغيب فيها العقل الإنساني أو الوازع الديني، الأمر الّذي يجعل منه جسدا إغوائيا غافلا عن القيم الثقافيّة. بل إنّ الفقهاء أكّدوا على ضرورة خضوع الجسد للإيمان كما الطهارة تخليصا له من الشهوة، فالجسد هو مصدر الأخطاء والمنزلقات الأخلاقيّة، لذا لابد من التحوّط في إطلاق العنان له»[2].

ولما كان الثالوث المحرّم أو التابوهات الثلاثة (الدين-الجنس-السّياسة) في عهد ليس ببعيد، لا يتم تناولها في الكتابة السّرديّة إلّا عبر التلميح والترميز والأقنعة البلاغيّة الّتي تتمنّع عن الكشف والتصريح بالمحظور أو المحرّم في نظر المجتمع، فإنّ موضوع كسر التابو في الأدب يأتي في طليعة الظواهر الّتي تكرّرت بشكل ملفت في السّرد العربي الحديث والمعاصر، وبمنطق إباحي صادم، يدفعنا إلى التساؤل عن جدوى توظيف الثيمات المتعلّقة بالتابو، هل تستجيب لتطلّعات شريحة عريضة من المتلقين تأكيدا لمسعى كسر الرتابة، أم أنّها تغذي أغراضا تجاريّة بحتة؟، هل تجهز على منظومة القيم والتعاليم والتقاليد والذوق العام في إطار إعادة الاعتبار للجسد المقموع؟،كلّ هذه الإمكانيات واردة لاسيما إذا تعلّق الأمر بالسّرود النسويّة المعاصرة، حيث «كسرت الكاتبة العربيّة نطاق الخوف، واقتحمت مناطق التابو في جرأة تصل في بعض الأحيان أن تكون مقصودة لذاتها، وكثرت الكتابات الّتي تتّخذ من الجسد موضوعا لها»[3].

وهذا يعني أنّ الجرأة في استهداف الجسد الأنثوي في السّرد النسوي، وإفشاء أسراره، وملء مساحات البياض الّتي استأنس القارئ بمخاتلتها قلبت الموازين جذريا، فحضر الغائب، وصدح الصامت عاليا بعد همس مكتوم، فتحوّلت الكاتبة عبر هذا المرتكز إلى «ذات بعد أن كانت

[1]- عبد الله إبراهيم: الرواية النسائيّة العربيّة، ص ص18-19.

[2]- رشيد عوبدة: الجسد شرارة حراك..الجسد أيقونة تغيير، متاح على الشبكة: www.maaber.org، بتاريخ: [2017/01/13].

[3]- هويدا صالح: نقد الخطاب المفارق، ص ص160-161.

موضوعا، فنجد كثيرا من النصوص الإبداعيّة تحتفي بالجسد، تتخذه وسيلة ودالا لإنتاج معنى مغاير، فيصبح الجسد وثقافته وسيلة من وسائل التعبير، ومعطى ينتج دلالاته، وربما تكون الكتابة السّرديّة هي المنطقة الأكثر قدرة على تمكين المرأة من ذلك، فمن خلال السّرد يمكن للمرأة أن تعيد إنتاج الأحداث كيفما تشاء من زاويّة رؤية مختلفة عن تلك الرؤية الذكوريّة الّتي شكّلت عبر التاريخ»[1]؛ ذلك أنّ «الحريّة الّتي يتمتّع بها الجسد الأنثوي عبر تسريده، أعمق من تلك الآداب والفنون الّتي تنوب عن الجسد في التعبير عن نفسه، وهو يخترق المحظورات الأخلاقيّة، وتطالب بتحريره من سجن المجتمع وتضع له معجما لغويا ونفسيا واجتماعيا للإفصاح عن هويته وكينونته»[2].

وعليه تتحدد عبر هذا الميثاق الجديد علاقة الجسد الأنثوي بالكتابة، بوصفه «تقنيّة مثلى تنجلي فيها ذات الكاتبة، وتطفو معها مكبوتات الوعي العقليّة والجسديّة»[3]؛ فالنص النسوي ينضح بروح التجاوز والخرق والتوتر والانزياح لحُزم الرموز المألوفة الّتي تتعلّق بالجسد الأنثوي الّذي «ينفث بركانه وصواعقه وزلزاله على الورق فور الكتابة فتخرج جملا سرديّة تحمل من العلامات والدلالات والرموز الشيء الكثير. وقد يتلاشى هذا الجسد عبر الكتابة ذرّات صغيرة مجزّأة يستطيع القارئ الحاذق لملمته وإخراجه من تحت الرماد شهابا مشتعلا»[4]، عبر ممارسة أفعاله بلا رتوش خلف أبواب الأعراف الموصدة، ومن خلال تحدي المحرّم؛ ذلك أنّ «الجرأة الّتي بدت عليها بعض المبدعات في الآونة الأخيرة من استكناه بعض المناطق المحظورة والمسكوت عنها إبداعيا قد بدأت تدريجيا في الظهور على السّاحة وفرض صيغة جديدة ونسق تجريبي جريء متحرّر، بدأت ملامحه تظهر في الأفق وتحدّد ردود فعل قويّة عند التلقي والتأويل»[5].

[1]- نقد الخطاب المفارق، م.س، ص161.

[2]- عبد النور إدريس: التمثّلات الثقافيّة للجسد الأنثوي، ص78.

[3]- نفسه، ص46.

[4]- الأخضر بن السّايح: نص المرأة وعنفوان الكتابة، ص ص44-45.

[5]- هويدا صالح: نقد الخطاب المفارق، ص160.

ومن هنا، استطاعت الكاتبة العربيّة على الرغم من عهدها القريب بالكتابة، أن تقطع أشواطا معتبرة قادت منتجها الكتابي بخطى سريعة نحو هاويّة الإباحيّة، فالمرأة هنا «تكتب عن نفسها، عن لقائها بالآخر، عن شبقها وحرمانها، المضاجعة ولونها، هي امرأة تتقمّص دور العاهرة، أو عاهرة تتقمّص دور الكاتبة، فتستنطق الجسد وتكشف عن مفرداته، في لغة خاصة هي لغة حقيقيّة، جاءت كما هي دون رتوش أو بهرج، تخرجها المرأة للعيان، إنّه (النص البصمة) الّذي يعبّر عنها أمام القارئ»[1]، حيث «بدت بعض الكاتبات سافرة ومكشوفة...وليس معنى ذلك أنّ هذا النوع من الكتابة قد أصبح هدفا في ذاته، أو مطلبا جماعيا لدى الكاتبات، بل نرى تجارب أكثر نضجا والتزاما تعبّر عن ذواتنا، دون الوقوع في دائرة الجسد ومفرداته الخبيئة»[2]، فالتعري حسب ما تذهب إليه شهلا العجيلي لم يعد «مدهشا، أو دليل تحرّر فكري، بل صار طريقة مستهلكة في كتابة النساء، لأنّه لم يعد أكثر من رد فعل على قدرة الرجل في مقاربة جسد المرأة، ومحاكاته في ذلك، كما لم يعد اختراق التابو مدهشا ودليل تحرّر على المستوى العام للكتابة، نتيجة الالتصاق بالجذور الثقافيّة في وجه محاولة ثقافة القطب الواحد درسها، لذا اعتمدت الكاتبات استراتيجيّة أخرى في الكتابة تقوم على مقاربة الثوابت والالتزام بها، والكتابة تحت سقفها مع الحوار والمساءلة المستمرين»[3]، ليتحوّل الجسد الأنثوي في مراحل متقدّمة من التجربة السّرديّة النسويّة من «قيمة ثقافيّة سلبيّة إلى قيمة ثقافيّة إيجابيّة»[4].

غير أنّ هذا الموقف لا يمكن التسليم به، ما دامت النصوص النسويّة تختلف من حيث استراتيجيات التمثيل الجسدي، وتتضارب بشأنها الآراء النقديّة، ففي الوقت الّذي تنظر إليه بعض الأقلام بوصفه ضرورة بنائيّة جماليّة، تعتبره أخرى مراهقة إبداعيّة تفصح عن بذاءة وتسطيح وعدم

[1]- عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفن والإسفاف -دراسة في السّرد النسائي، مركز الحضارة العربيّة، القاهرة-مصر، ط1، 2003م، ص ص56-57.

[2]- نفسه، ص56.

[3]- شهلا العجيلي: الخصوصيّة الثقافيّة في الرواية العربيّة، ص167.

[4]- نفسه، ص167.

اكتراث علني ولهاث متواصل قد لا نعثر له على مثيل في التمثيلات النسويّة الغربيّة، لا يعبر في بعض نماذجه إلا عن «نفس مجهدة، وعقول ذات خواء ضحل، تعيش عالم الانغلاق على الذات، في برج لا ترى منه النور، أغلقته على نفسها بإحكام، فلم تر غيره، حتى تفتّق عن نوع من النرجسيّة والشذوذ، فأخرجته غثاء للنّاس، متوهّمة غير ذلك»[1].

4- عبد الله إبراهيم وكشوفات القراءة الثقافيّة للجسد الأنثوي:

في إطار متابعته لتّمثّلات الجسد في الرواية النسويّة العربيّة، يتناول عبد الله إبراهيم رواية "امرأتان في امرأة" لـ "نوال السّعداوي"، حيث استطاع أن يكشف في مستهل قراءته لهذه الرواية عن مشكلة البطلة "بهيّة شاهين" الّتي تكمن في «وعيها بأن جسدها منقسم إلى جسدين أحدهما ملك الأعراف والتقاليد الثقافيّة، بما فيها الأسرة والمجتمع، والآخر ملك لها، وفعلها طوال الرواية يتمثّل في السّعي للانتقال به من دائرة ملكيّة الآخرين له إلى دائرة الانتهاك الرمزي الّذي قام به الآخرون ضدّه، جعله في نهايّة المطاف جسدا معطّلا»[2]، من الواضح أنّ نوال السّعداوي تعلن من خلال هذه الرواية عن رفضها لنموذج المرأة الخانعة المستسلمة الّتي تختزلها الثقافة المهيمنة في مجرّد جسد يسخّر لإمتاع الرجل وإشباع غرائزه ونزواته، فجوهر الأنوثة بالنسبة لها من منظور عبد الله إبراهيم يتعلّق أساسا بـ: «معرفة تضاريس الجسد ووظائفه، لكنّ التربيّة الأسريّة تحرّم الجسد، وتحوّل عمليّة معرفته إلى فعل محرّم»[3].

لكن يبدو أنّ ازدواجيّة الجسد الّتي عبّر عنها عبد الله إبراهيم من خلال العنوان، لم تسفر عن نتائج إيجابيّة؛ ذلك أنّ البطلة انشطرت إلى: «شخصيتين شائهتين وناقصتين، فصارت "امرأتان في امرأة"، الأولى ما تريده هي طبقا لشروط هويتها الأنثويّة الأصليّة، والثانيّة ما يريده الآخرون لها طبقا لشروط هويتها الاجتماعيّة المكتسبة»[4]. وفي إطار هيمنة قيم الولاء المطلق للنظام الأبوي، فإنّ "بهيّة

[1]- عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفن والإسفاف، ص58.

[2]- عبد الله إبراهيم: الرواية النسائيّة العربيّة، ص20.

[3]- نفسه، نفسها.

[4]- عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص224.

شاهين" «كانت تنظر ببرود إلى الأجساد الّتي يقوم طلاب كليّة الطب بتشريحها، باعتبارها عاطلة وفاقدة لوظائفها على نحو يناظر حالة جسدها المشدودة إلى عالم غريب عنه»[1].

ورغم أنّ المقارنة بين الجسد الحيّ والجسد الميّت تبدو عبثيّة للوهلة الأولى، إلّا أنّ التحليل الثقافي يجد مسوّغا رمزيا لها، يتعلّق أساسا بمستوى التعطيل أو عدم الجدوى، فالجسد الأنثوي عطّلته الثقافة الأبويّة، في حين عطّل الموت الجسد الهامد الممدّد على منضدة التشريح في المستشفى، ليخلص عبد الله إبراهيم إلى نتيجة مفادها أنّ: «الجسدين ما هما إلّا موضوعا لبحث الآخرين، فلا قيمة لهما إلا في كون الآخرين يسعون لتحليلهما ووصفهما، دون تقدير كينونتهما، والاعتراف بهويتهما الخاصة. تكمن القيمة في موضوع البحث وليس في قيمة المبحوث. هذه المماثلة خرّبت الحسّ الأنثوي في أعماق "بهيّة" وعطّلت التحاقها بجنسها، فكانت تراه غريبا عنها، فهو وعاء حامل لها، لكنّه ليس تكوينا مشكّلا لهويّتها النسويّة»[2].

وفي غياهب هذا الموت الرمزي، من المتوقع أن يتورّط الجسد في الحكايات الّتي تسردها المرأة حول ذاتها، بحيث تجعله مركزا للعالم الّذي تشيّده، ويبعث من جديد مع تعالي صيحات التحرّر، يقول عبد الله إبراهيم: «ينبغي ألّا تفهم هذه الأثيريّة على أنّها رغبة في الفناء والتلاشي، إنّما يقصد بها امتلاك الجسد، وحيازة حريّته، بحيث تتفكّك السّلسلة المقيّدة لها، فحينما يتحرّر الجسد من قيوده يحلّق في أثير الحريّة، كما كانت تحلم "بهيّة" وتريد، فالذوبان كناية عن حال من نشوة التوحّد بالعالم حيث يصبح الجسد حرًّا من القيود كافة الّتي فرضت عليه، وذلك يحقّق الانسجام مع الذات حينما يتخطى الجسد هوّة الانقسام على نفسه. ولكنّ وعي "بهيّة" بذاتها كان دون كلّ ذلك، فقد جرى تخريب علاقتها بجسدها منذ الطفولة، وتأتّى عن ذلك عجز فعلي، تحوّل إلى أمنيات مجرّدة، يصعب تحقيقها»[3]، وبالتوازي مع هذا المحتوى الّذي يركّز على حريّة الجسد أو على نحو أدق تحرير مفاتن

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص225.

[2]- نفسه، نفسها.

[3]- نفسه، ص226.

المرأة، بحيث يصبح جسدها ملكيّة شخصيّة لا ينازعها فيها أحد، وفي هذا الصنيع ضرب من الحريّة المطلقة الّتي تقترب إلى الإباحيّة، فالجسد الأنثوي يتمّ التعاطي معه وفق أبعاد أخلاقيّة تستمد شرعيتها من الدين في المجتمعات المحافظة، فحريّته محدودة ومؤطّرة سلفا، أما التعرّي والفضاءات الفاضحة فهي بالنسبة للشريحة المارقة الّتي لا تراعي الخصوصيّات الثقافيّة والعرقيّة والدينيّة مكافئاً موضوعياً لحريّة الكلمة، وكل ما سوى ذلك يصبح تضييقا لحريّة الإبداع.

ويبدو أنّ هاجس البحث عن الهويّة الأنثويّة الحقيقيّة عبر التنكر لرغبات الجسد الأنثوي من خلال محاولة الخروج على الفطرة السّويّة، جعل البطلة تصل إلى انسداد الأفق وتعيش حالة من الشتات الذريع حسب ما انتهى إليه عبد الله إبراهيم في قوله: «عاشت "بهيّة" سلسلة من ردود الأفعال الّتي قادت إلى تهديم الجانب الطبيعي من جسدها، وجعلتها تندرج في وضعيّة رفض تامة لكل شيء إلى درجة قامت فيها بتأويل رغباتها عل نحو غير صحيح، فالبحث عن تأكيد الذات تمّ على حساب البعد الإنساني للشّخصيّة، وإذ خسرت الرهانين معا، فلم تفلح في تأكيد ذاتها وعاشت عاطلة جسديا»[1]، بيد أنّ البديل الّذي استحسنته البطلة للخروج من هذا المأزق الوجودي لا يخلو من التناقض؛ ذلك أنّها لما أخفقت في بعث الحياة لجسد عطّلته الثقافة الأبويّة، اتّجهت عكسيا إلى مقاطعة هذه الهويّة الاجتماعيّة المكتسبة، والإعراض الكلي عن أنوثتها وجاذبيتها، عبر تقمّصها لشخصيّة الرجل في حركاته وسكناته من خلال ظاهرة الاسترجال أو التشبه بلبوس الآخر/الرجل، بل إنّها تتفوق عليه في نوع من التحدّي، «كان اليوم هو الرابع، وكان الشهر هو سبتمبر، وكانت تضع قدمها اليمنى على الطاولة الرخامية، وقدمها اليسرى فوق الأرض، وقفة لا تليق على الإطلاق كونها امرأة (لم تكن امرأة بعد في نظر المجتمع) كانت لا تزال فتاة في الثامنة عشرة، ولم تكن ملابس الفتيات في ذلك الوقت تسمح لهن بأن يقفن هذه الوقفة، كن يرتين شيئا اسمه "الجيب" يلتفّ حول الفخذين بشدة ويضيق عند الركبتين، فإذا بالسّاقين ملتصقتين دائما. أثناء الجلوس وأثناء الوقوف، بل وأثناء السير، لم تكن السّاقان تنفصلان أبدا في حركة الخطوات المألوفة للآدميين، وإنما هي حركة

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص227.

دورية غريبة، تنتقل بها قدما الفتاة فوق الأرض وتظلّ ساقاها ملتصقتين وركبتاها ملتحمتين كأنّما تضغط بين فخذيها على شيء تخشى سقوطه»[1].

وفي هذا السّياق يبدي عبد الله إبراهيم اعتراضا واضحا على هذا الخيار في قوله: «وللتعويض عن هذا كانت تسترجل، وتقوم بمحاكاة الرجال في مشيهم وملابسهم وتصرفهم، فكأنّ التخلّص من الآثار ثقافة الذكور يتحقّق بالامتثال لها ومحاكاتها والتماهي معها، وهذا هدف يتعارض مع المبادئ الأساسيّة للتمرّد على تلك الثقافة الذكوريّة، فلكي تكون الأنثى نفسها بهويتها الخاصة، ينبغي أن تكون مختلفة وليست شبيهة، فالاختلاف والمشابهة أمران يقرّران طبيعة الهويّة الإنسانيّة، وعليه فلا هويّة لامرأة تريد تأكيد ذاتها بمماثلة الرجال، ولا كينونة لأنّثى تتوهّم مشابهة الذكر، فالتميز يحقّقه الاختلاف والاتصال بالطباع الأصليّة، وليس في تحريفها، ويحصل ذلك بإغناء الذات وإثرائها، وليس باختزالها إلى مثيل»[2].

وفي قراءة تقترب إلى ضرب من التحليل النفسي، يؤكّد عبد الله إبراهيم انفصاما صارخا في شخصيّة البطلة، فهي حسب ما يذهب إليه «تريد طمس الأنثى بمحاكاة الذكر، لكنّها أيضا تريد أن تستقل بجسدها عن عالم يشدّها نحو الأسفل، فحريّتها مقرونة بانفصال جسدها عن ذلك العالم، وهكذا تتصادم المتناقضات في وعيها وسلوكها فلا تستطيع تجاوز هذه الإشكاليّة المدمّرة الّتي بمقدار ما تدفع بها إلى الأمام، فإنّها تشدّها إلى الوراء في حركة متأرجحة بندوليّة، فظهر الإعلان عن الأنوثة من خلال الاحتفاء بالجسد وكأنّه شعار مفرغ من أيّة دلالة»[3]، فعبر هذا الانسلاخ العنيف عن فطرتها الإنسانيّة، والكظم التعسفي لرغباتها كأنثى، ظلّت "بهيّة" حسب ما يقرّره عبد الله إبراهيم: «تكوينا شائها مزدوج الوجود والهويّة، فهي امرأتان في إهاب امرأة واحدة؛ لأنّها انتمت في وقت واحد إلى رؤيتين ثقافيتين وإلى عالمين لا سبيل إلى ردم الهوّة الفاصلة بينهما»[4]، وهكذا تفكّكت الهويّة الأنثويّة

[1]- نوال السعداوي: امرأتان في امرأة...، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط7، 1998م، ص9.

[2]- عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص227.

[3]- نفسه، ص228.

[4]- نفسه، نفسها.

في زحمة رهانات فاشلة، فالتشبث بالاسترجال كبديل تحرّري عمّق أوهام الذات وكبّل تطلّعاتها، فانقلبت حريّة الجسد الأنثوي من هذا المنظور إلى تصعيد عبثي لواقع لم تفلح في تجاوزه.

وضمن المبحث الجسدي دائما، يواصل عبد الله إبراهيم لقاءاته بالنصوص السّرديّة النسويّة، ليقع اختياره هذه المرّة على رواية "نخب الحياة" للروائيّة التونسيّة "آمال مختار" الّتي ترسّخ قيمة الاحتفاء بالجسد في إطار منطق منطلق ومتحرّر من سلطة التقاليد والتواضعات الاجتماعيّة، فالبطلة "سوسن عبد الله" حسب عبد الله إبراهيم: «قدّمت مراهنة سرديّة مغايرة، عرضت قرائنها الأساسيّة على فرضيّة كون الحياة متعة جسديّة خالصة ينبغي الانخراط فيها إلى المدى الأعمق، فلا سبيل لجسد سويّ يعطّل رغبته بذرائع خارجة عنه، إنّما ينبغي أن ينتمي إلى نفسه بعيدا عن الشروط الثقافيّة والقيميّة الّتي تريد تشكيل رغباته على وفق مفاهيمها وتصوّراتها، فالجسد في مبدأ تكوينه يقع خارج الأطر الثقافيّة الّتي تحدّد وظائفه بناء على تصوّرات اجتماعيّة ودينيّة، إنّه ينتمي إلى الطبيعة، وحينما يروم التعبير عن هويته، وهي المتعة الخالصة، فلابد أن ينخرط فيها بمنأى عن تلك الشروط المستعارة من خارج عالمه، فمعنى الجسد مشتق من ذاته وطبيعته، وهويته تنبثق من قدرته على الاحتفاء بلذّاته الخاصة»[1]، فالنص يفصح عن «نزوع الأنثى إلى الاشتعال الجسدي، والرغبة في الالتحام، تسرد الكاتبة لحظة الانصهار تحت وطأة الجسد، متشظّيا مع ذاته وواقعه، وقد غلب على النص تعابير الانصهار والاحتراق، فالسّرد هو اكتشاف الذات الأنثويّة عبر اكتشاف الآخر المذكّر»[2].

بناءاً على ما سبق، يبدو أنّ المرأة قد اكتشفت اهتمام الرجل بجسدها فصارت تتفنّن في عرضه وهو في أبهى حلله، لتتفشّى بذلك قيم اللّذة وإثارة الغرائز وأسر القلوب، فتكون خطاياه استجابة لرغباته من منظور ثقافة ووعي يقدّر قيمته، ولا يلغيه أو ينفيه من مشهد الحياة، فالجسد الأنثوي ينخرط في تجارب جنسيّة محرّمة وعابرة، لكنّها ممتعة ومثيرة في آن، تطرح من خلالها أفكارها المكثّفة

[1]- السرد النسوي، م.س، ص ص228-229.

[2]- الأخضر بن السّايح: تيمة الجسد وإنتاج المعنى..متعة النص ولذة التأليف، متاح على الشبكة.

الّتي تضمر تبرّما من منظومة القيم السّائدة، فهذه المرأة لا تملك إلّا أن «تتمرّد على عالم القيود الّذي فرضه مجتمع الرجل، فلا تجد ما تعبّر به عن تمرّدها سوى جسدها لتمارس حريتها من خلاله.. وهذا مشروع إنساني ومنطقي؛ لأنّ عالم الذكورة يفرض أقسى قيوده ومحرماته على جسد المرأة أولا، بل على صوتها نفسه باعتباره عورة..فيعمل على تحجيب الجسد وتكميم الصوت وخنق حتى الأفكار والأحلام وإدخالها في قائمة العيب والممنوعات»[1].

فيكون الجسد وفق معيار الاحتفاء أداة إبداع ووجود ولذة، فمن الواضح أنّ البطلة وعت أنّ شرط وجودها لن يتحقّق إلّا بانتهاك المقدّس والمركزي، وتقويض السّائد وانتهاكه، وتجسيد الاختلاف عبر تمجيد المدنّس والهامشي، فرسمت احتفاليّة خاصة به، وقنّنت طقوس عشقه محقّقة قدسيته من خلال الإغراق في المتعة، فلا شكّ أن التعري وما جاوره من أفعال جسديّة جريئة لم يعد خطيئة أو عيبا بقدر ما تحوّل إلى حريّة وعطاء، حيث «تدخل الأنثى إلى عالمها الروائي دخولا جارفا، ويبقى الجسد المؤنّث في موقع التأسيس الّذي يمثّل نواته الحكائيّة والدلاليّة حيث نلمس حيويّة السّرد وطاقته الفعّالة»[2].

فالرواية –على إيجازها– مثّلت فضاء متنوّعا للمتعة، فاكتظّت بالتجارب الجسديّة الّتي تهدف حسب عبد الله إبراهيم إلى «تأكيد الفرضيّة القائلة: إنّ الحياة متعة جسديّة، وينبغي الاستغراق فيها، ولم يتم ذلك من خلال الوقائع الحكائيّة وحدها، إنّما عبّر عنه بشروحات قدمتها "سوسن"، واستأثرت باهتمام واضح من قبلها، إلى درجة أدت فيها دورا كبيرا في تنشيط فكرة المتعة، ونشرها وتأكيدها في تضاعيف النص من أوله إلى آخره. وهو نوع من التعبير الّذي مثّل وجهة نظر "سوسن" فيما يخص الجسد وأسراره ومتعه، هو يفيض ويتبدّى لأنّ محور السّرد هو الاحتفاء بالجسد، والنص يحتشد بإشارات لانهائيّة حول "المتعة" و"اللّذة" بوصفهما المؤشّرين المعبّرين عن ذلك الاحتفاء. وهما يقترنان

[1]– نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى، ص105.

[2]– الأخضر بن السّايح: تيمة الجسد وإنتاج المعنى..متعة النص ولذة التأليف، متاح على الشبكة.

دائما بـ"الحياة". إنّهما المجسّان المدبّبان اللّذان يستكشفان التضاريس الغامضة، ولكن المترعة بالحيويّة للجسد الأنثوي»[1].

لكن سرعان ما يظفر هذا التحليل بقيمة تصطدم بالجسد الهائج فتثبط شعور اللّذة، يحدث هذا حسب عبد الله إبراهيم عندما يقابل الطرف الآخر رغباته بالتمنع، فينعكس سلبا على الذات في نوع من العتاب والعنف، إذ يردف قائلا: «في بعض المرّات تكون الشخصيّة الأنثويّة راغبة في وقت لا يرغب فيه الآخرون، أو أنّها بسبب غياب الشروط الّتي تراها ضروريّة لكل متعة، لا ترغب فيما هم يرغبون، والّذي يحكم هذه المعادلة الصعبة إحساس آخر بالتعارض ينبثق في ثنايا النص، ويتحكّم في اتجاهاته الدلاليّة، إنّه التعارض في وعي الشخصيّة بين الطبيعة والثقافة، فالطبيعة ظهور وشغف ورغبة، والثقافة تخفٍ وطمس وإقصاء، في الطبيعة يتباهى الجسد الأنثوي بوضعيّته الأصليّة، وينتمي إلى متعته، فهو باستعارة من "شتراوس" نيّئ، أمّا في الثقافة، فهو ملتبس وممهور بالعبوديّة ومطبوخ. إنّه ثانوي مجرّد ملحق أو ذيل لأنّظمة ثقافيّة تحدّد وظائفه، وتقنّن دوره، ثمّ تكيّفه على وفق مقاصدها وحاجاتها. في الطبيعة كان الجسد فاعلا وفي الثقافة أصبح مفعولا»[2].

إذاً، تحضر ثنائيّة الطبيعة/الثقافة في هذا المستوى؛ لأنّ الثقافة بمختلف مؤسّساتها ستعمل على كبح رغبات الجسد المتأجّجة، وتقتلعه من الفاعليّة إلى المفعوليّة عبر ترشيد ميولاته، وتأطير سلوكاته، حتى لا يسقط في الفوضى والعشوائيّة، لكن الوعي الأنثوي من خلال عمليّة الاختراق والتقويض، يظلّ في بحث مستمر عن المغاير عبر تنشيط بؤر اللّذة الخاملة، وتغييب المنطق العقلاني، وإحلال النموذج المارق الّذي لا يعترف بالحريّة المحدودة والمقنّنة الّتي تثمّنها الأنّساق الثقافيّة والفكريّة. فتمسّكت بوهم مفاده أنّ «ممارسة المتع الجسديّة والجنسيّة الكاملة تساوي التحقّق الكامل لحريتها كفتاة شرقيّة الكثيرات من النساء العربيّات يربطن بوعي أو بلا وعي بين مفهوم الحريّة بمعناه الإنساني

[1]- عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص229.

[2]- نفسه، ص ص230-231.

ومفهوم الحريّة بمعناه الجنسي.. ومثل هذا الخلط يوقع بإشكاليات جديّة على المستوى الفلسفي والمفاهيمي بالنسبة لتصوّرات المرأة عن معنى الحريّة»[1].

هذا، ويظفر عبد الله إبراهيم من خلال قراءته لظاهرة الاحتفاء بالجسد الأنثوي بجملة من الثنائيات الوظيفيّة من قبيل: الرجل/المرأة، الفكرة/المتعة، الثقافة/الطبيعة...إلخ، حيث يتنزّل الطرف الأوّل من كلّ ثنائيّة بوصفه منفعلا، ويتمركز الثاني فيصبح قطبا فاعلا من منظور الوعي النسوي الّذي يأبى الامتثال إلى النسق الثقافي الأبوي، فالهويّة الأنثويّة الخالصة تكرّس وتفعل وفق إحداثيات الجسد المتمرّد، لكنّ هذا الإغراق في النكوص يجعل المرأة تقترب من الحيوانيّة، وتعيش أزمة هويّة حادّة حسب ما يقرره عبد الله إبراهيم في قوله: «فكلّما انهمكت المرأة بجسدها أُفردت كائنا حسيا منفلتا باحثا عن اللّذة البهيميّة، فتفقد بذلك الشرط الاجتماعي لوجودها، كما رأينا مع "سوسن بن عبد الله". وكلّما عزفت عن ذلك وتخلّت عنه، كسبت وجودها الاجتماعي، لكنّها خسرت هويتها الأنثويّة من خلال تعطيل فاعليّة جسدها والتنكر لطبيعته. وتتنازع هذه الثنائيّة المرأة هويّة، فتؤزّم علاقتها بنفسها وبعالمها، فلا هي قادرة على أن تنتمي إلى ذاتها، ولا هي قادرة على الانتماء إلى العالم الخارجي»[2]، فتتمزّق هويّتها وتعيش اغترابا وجوديا، فهي -والحال هذه- اللامنتمي والمنبوذ عرفيا، بيد أنّ موطن الخلل في تقديرنا يكمن في ضيق أفق مفهوم الحريّة بالنسبة لامرأة تكدّست رهاناتها، فلم تجد غير الجسد حاضنا لها نتيجة قصور وعيها، وعدم اكتمال تجربتها.

تقع رواية "بيروت 75" لـ "غادة السّمان" ضمن النماذج الّتي استوقفت الناقد عبد الله إبراهيم، ولا شكّ أنّ هذا الاختيار يرتبط أساسا بهيمنة الاشتغال الجسدي على هذه المدوّنة، إذ يكتسب أهميته بوصفه محفّزا وموضوعا للحكي، بيد أنّ العلاقة الإشكاليّة بين الجسد الأنثوي المتحرّر والتقاليد الاجتماعيّة الضاغطة لا تفارق هذه التجربة أيضا، وفي هذا المقام يقول عبد الله إبراهيم: «وقد توزّع الجسد بين قطبين متناقضين يشدّه كل منهما إليه، فمن جهة كان يطلب حريّته ويتمسّك بها،

[1]- نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى، ص ص104-105.

[2]- عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص231.

باعتبارها شرطه الإنساني، ومن جهة أخرى كان يمتثل لأطر ثقافيّة واجتماعيّة تسقط عليه قيودا رادعة تحول دون ذلك، وقد عرضت تلك المدوّنة السّرديّة الكبيرة هذه المنازعة بمزيد من تعميق رغبات الجسد الأنثوي، حيث تكون المتعة لازما من لوازم حيويّته، وتعبيرا عن شغفه باللّذة، ثم فضح الكوابح الاجتماعيّة الّتي مثّلت دور الكابح الرمزي العائق لتلك الرغبات، وثمة توتر واختصام، وسوء تفاهم بين المرأة والعالم المحيط بها، فلا مصالحة بين تناقضات تتقوّى ركائزها يوما بعد يوم»[1]، وفي ضوء هذا الأفق «تناولت غادة السّمان مأساة الإنسان في المجتمع الذكوري الّذي يسعى لامتلاك المرأة فيحاول اضطهادها لأنّه يخشى أنوثتها، فيلجأ إلى التعامل معها بازدواجيّة كما لو كانت ملكه وله الحق في التصرف بها كما يشاء وفي هذا حرمان لها من الإحساس بإنسانيتها»[2].

وعلى الرغم من محاولة الكاتبة إعادة صياغة العلاقة الجسديّة بين المرأة والرجل، بحيث تتوسّع لتشمل إلى جانب الانشغال بعنصر المتعة عناصر أخرى تخصّ وجود المرأة ككيان، فإنّ البطلة ياسمينة لم تتقدّم ولا خطوة في اتجاه هذا المطلب، بل أخذت «تستغرق في أنوثتها الّتي ترمز إلى الضعف، وبدل من أن يعبّر موقفها من جسد الرجل عن تطور في وعيها، فإنّ هذا الموقف يتحوّل إلى سلطة طاغيّة تفرض حضورها القويّ عليها بشكل تظلّ معه أسيرة رغبتها واشتهائها له، وبالتالي فإنّ مفهوم الحريّة والتبدل في العلاقة يبقى دون مضمون حقيقي، إن لم نقل أنّه ينضاف إلى جملة العوامل الّتي تعزّز السّلطة الذكوريّة، وتؤكّد هزيمة الأنثى وضعفها أمامها»[3]، فينخرط الجسد الأنثوي في سلسلة من العلاقات العابرة الّتي لا تجد مبرّرا لها سوى المتعة ولا شيء غيرها، فتتفوّق بذلك الأهواء على المثل العليا، فالبطلة تبرّمت من المؤسّسة الدينية، وأعرضت عن الأعراف عندما تنكرت لرصيدها القيمي، كما يعبّر عن ذلك هذا المقطع: «...وانطلق مثلها يركض على سطح الزورق عاريا كسمكة...وأحسّت بأنهما يعيشان أسطورة الخلق الأولى واليخت الصغير صدفة لؤلؤية اللون، والسماء الشاسعة لم تكن قط أكثر صفاء...وثلوج أعوامها السبعة والعشرين تذوب..الثلوج التي

[1]- السرد النسوي، م.س، ص232.

[2]- هنادة الحصري: غادة السّمان ..دمشق مرفئي الأخير، متاح على الشبكة: thawra.sy ، بتاريخ: [2016/12/19].

[3]- مفيد نجم: المرأة في مرايا الذات والآخر، متاح على الشبكة: www.startimes.com ، بتاريخ: [2017/01/23].

هطلت فوقها طيلة عشرة أعوام من قبعات الراهبات حين كانت تعمل مدرسة...إنها لا تستطيع أن تصدق كيف تركت جسدها يتحرك طيلة هذه الأعوام دون أن تكتشفه..كانت لها مغامرات سريعة وعابرة. وكان جسدها يتجنب التجربة..كيف حملت جسدها طيلة هذه السنين كعبء، كجثة، كمجرد أداة للتنقل وحمل الطباشير..جسدها الثمين تكتشفه لأول مرة كعالم من اللّذات»[1].

ومع انغماس الأجساد في متعها، ولهاثها وراء رغباتها تبعثرت مصائر الشخصيات إثر تماسّها مع القيم الرادعة، فلاحت في أفق السّرد حسب عبد الله إبراهيم: «معالم الفكرة الأخلاقيّة حول الثمن الّذي ينبغي دفعه من أجل ذلك، فكان العقاب مكافئا للمتعة، والموت مصيرا للشخصيات الباحثة عنها، وكأنّ الجسد مأوى للآثام، وسجل للعقاب، فيحزّ رأس "ياسمينة" في مشهد بالغ القسوة، ويهرّب "فرح" بصعوبة بالغة من "مستشفى المجانين" حاملا معه اللّوحة الدالة عليه، فيضعها عند مدخل "بيروت"، وبذلك يبرهن على ما كان يردّده، حينما دخل المدينة: "يا من تدخل إلى هنا، تخل عن كل أمل". وهي عبارة "دانتي" المنقوشة على بوابة "الجحيم"»[2]، يبدو أنّ المنظومة الأخلاقيّة – أو بالأحرى الدينيّة– صفّت حساباتها مع هذا الجسد الّذي تصل نيران نشوته إلى أبعد مدى، غير مكترثة بالقيم الّتي تخترقها من خلال التمادي في العلاقات الحميمة غير المؤطرة.

هذا، ويتوقع عبد الله إبراهيم هذه النهايات المأساويّة والمآلات القاتمة (الجنون، الشذوذ، العهر...إلخ)؛ لأنّ تلك الأجساد المحمومة أعلنت تمرّدا سافرا على القيم المتواضع عليها في غمرة التحامها، إذ يقول: «حينما يتعلّق الأمر باللّذة توضع الأجساد البشريّة في منطقة معتمة، وكل خروج على السّنن الثقافيّة ينبغي أن يكافأ بعقاب، كأن يكون القتل أو الخبل؛ لأنّ الثقافة النمطيّة تصادر الجسد، وهي تسقط عليه نظامها القيمي، فلكي يكون جسدا سليما فيجب عليه أن يكون امتثاليًّا، وإلّا جرت معاقبته، كأن يتحوّل شاذا يجد لذّته في مثيله، أو يقتصّ منه بالقتل. فقد سكن "ياسمينة" شبق معطّل طوال ألف سنة عن ممارسة المتعة الحقيقيّة، وما إن اقتربت إلى المنطقة المحذورة

[1]– غادة السمّان: بيروت75، منشورات غادة السمّان، بيروت–لبنان، ط6، 1993م، ص14.

[2]– عبد الله إبراهيم: السّرد النسوي، ص ص232–233.

حتى حوّلها السّرد إلى عاهرة يستمتع بجسدها هذا الرجل أو ذاك، ثم يقع الاقتصاص منها، فلا يعبّر الجسد الأنثوي عن حاجته إلّا ويكون مصيره القتل فيما أصبح "فرح" شريكا في اللذة لمثيل وجد فيه وسيلة لمتعته»[1].

استقطبت ثلاثيّة أحلام مستغانمي اهتمام جمهور واسع من النقاد، واستولدت ردود فعل مختلفة ولافتة، لكن مناط انشغالنا في هذا المستوى سيتناول تعقيبات عبد الله إبراهيم في إطار مناقشته لتمثّلات الجسد في هذه التجربة الّتي عرضت حسب ما يذهب إليه: «تجارب حب تردّدت بين الخوف من جهة، والإقدام والجرأة من جهة ثانيّة، ولم تنزلق شخصيّاتها إلى علاقات جسديّة مباشرة، إنّما كانت تتوقّف عند حالة الرغبة المؤجّلة، فتحلّ الكتابة عن الحب محلّ الرغبة المعبّرة عنه»[2]، فكأنّ الروائيّة تفضح من خلال فعل الكتابة رغبات المرأة المستترة، حيث استطاعت بجرأة نادرة الدخول إلى المناطق المحظورة في غابة المجتمع الشائكة، وفي لفتة تحليليّة تعجّ بالثنائيات، استطاع عبد الله إبراهيم أن يكشف عن التناغم السّاحر بين الجسد والحب، فإذا كان الجسد لا يحضر إلّا عبر تصوير المشاهد الجنسيّة الجريئة في الكثير من النماذج، فإنّ موضوع الحب يجنح أكثر إلى التجريد والحلم والمثاليّة، ولعلّ المزج بين المكوّنين عدّل التناول السّافر للجسد، وأطلق العنان للطّاقات اللّغويّة الّتي تتخلّق في رحمها لذّة تخييليّة زئبقيّة تأبى التحقّق، يقول عبد الله إبراهيم: «لم تبالغ الكاتبة في وصف الجسد كشفا وعرضا ورغبة، لكنّها لم تهمل ذلك الجسد، فهو الحاضر-الغائب، والراغب-الممتنع، والموجود على حافة المنح والإرجاء. ينتظر في المنطقة القلقة بين الظهور والاحتجاب، فالحب والجسد حاضران بقوّة يخترقان صفحات هذه المدوّنة السّرديّة، ولكن لا توجد صفحة واحدة خصّت فيها الجسد بوصف حسي مكشوف. وليس ثمة مشهد جنسي مباشر يصوّر العلاقة بين المرأة والرجل؛ لأنّ

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص ص234-235.

[2]- نفسه، ص235.

السّرد شغل بالتعبير عن اشتهاء متخيّل لا يتحقّق أبدا، وهو يجعل المتلقي يترقّب حدثا لن يقع، فيظلّ في حال انتظار دائمة، يلتذّ بشيء ولا يناله»[1].

بالإضافة إلى هذه الثنائيات الّتي تؤكّد إفادة عبد الله إبراهيم من استرتيجيّة التفكيك لاسيما فيما يتعلّق بفكرة اللّذة المؤجلة، فإنّ هذه القراءة تكشف عن البعد التكاملي الخاص بين الجسد والكتابة في رواية ذاكرة الجسد على وجه التحديد، فتوهّج الحرف أضحى بديلا استثنائيا عن الأفعال الجنسيّة، يقول عبد الله إبراهيم: «ظهر فعل الكتابة في "ذاكرة الجسد" بديلا عن فعل الجسد، فحينما يخفق الجسد في التعبير الحسيّ عن نفسه، تصبح الكتابة هي الاختيار لممارسة الحياة. ولا يحيل عالم السّرد على وقائع لها بعد يتّصل بأفعال الشخصيات، إنّما يستعين بالإنشاء الشعري الّذي يقف عند حدود التغني بـ "الآخر" دون الاندراج معه في علاقة متكافئة، فالكتابة تمارس قتلا رمزيا للآخر. وفيما تكتب "أحلام/حياة" روايتها "منعطف النسيان" لكي تحقّق هدفا أساسيا هو "قتل الأبطال" في حياتها...فإنّ ما يقوم به "خالد" وهو يكتب رواية "ذاكرة الجسد"، إنّما هو نوع من قتل "الآخر" وتثبيت صورته. فالحب هو مشروع رواية بالنسبة له، وحينما يخفق فيه يحوّل المرأة إلى موضوع فني في لوحة أو موضوع قصصي في رواية، فالقتل الرمزي للآخر يتردّد بوضوح حينا، وبإيحاء حينا آخر بسبب غياب الفعل الجسدي»[2].

هكذا، تمايلت الحروف على إيقاع جسد متخيّل لتعوّض عن شغف حقيقي لا يمكن إشباعه، فاللّغة الشعريّة المراوغة اتّجهت إلى معانقة الآخر وأسره بل قتله رمزيا، إنّها الكتابة القاتلة الّتي تتمسّك بسراب خادع تلفّه غلالة جماليّة، في علاقة لا تلتحم بالآخر إلّا عبر تلميحات لغويّة منتقاة، ذلك أنّ الإخفاق في إقامة علاقة حميمة ناجحة، والإحساس بعدم الجدوى يؤدّي إلى محاولة البحث عنها في عالم فنّي مثالي تتعدّد فضاءاته (رواية، شعر، رسم، رقص)، فيكون الآخر/الرجل خارج الحسابات الواقعيّة، لكنّه يبعث الحياة عندما ينخرط في لعبة الفن؛ لأنّ غياب

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص ص235-236.

[2]- نفسه، ص236-237.

العلاقات الجنسيّة الفعليّة أدّى -حسب عبد الله إبراهيم- إلى «ظهور استيهامات كثيرة، عوّضها الانشاء الّذي أخذ مظهرا سلبيا؛ لأنّه اتّصف بالعنف والعدوانيّة والشكوك والتهم الّتي أضفاها "خالد" على الآخرين، وبخاصة "أحلام/حياة" حينما فشل في إقامة تواصل طبيعي فيما بينهما، فتحوّل لديه مفهوم الرغبة إلى مفهوم افتراضي، فتختزل العلاقة الّتي طالما حلم بها إلى رغبة ذهنيّة»[1].

من الطبيعي في العرف الروائي التعويل على تفجير الطاقات اللّغويّة عبر الاستعانة بالوشي اللّفظي، والاستمالة الجماليّة، فالثلاثيّة «لا تخرج عن كونها لعبة لغويّة وتقنيّة»[2] ، لكنّها تتحوّل إلى نموذج للسّرد الشعري الإغوائي في تصوّر عبد الله إبراهيم، إذ يقول مفصّلا: «تصلح ثلاثيّة "أحلام مستغانمي" أن تكون مثالا معبّرا عن السّرد النسوي الّذي يتوهّم إغواء جسديا بـ"السّرد الشعري"؛ إذ أفرغت الصيغ الشعريّة معظم الأفعال السّرديّة من دلالاتها، وموّهت عليها وطمستها وحرّفت وظائفها، وبأفعال الجسد استبدلت اشتياقات إنشائيّة مسهبة، فكأنّ اللّغة هي الجسد الممتع الّذي ينبغي أن يكون موضوعا للّذة، فجاءت نسيجا تخلّلته مجازات شعريّة طفت على النص، وأدرجت فيه كزينة خارجيّة، وكأنّها نقشت عليه بعد استكمال الكتابة. فهذه استعادة تقاليد الغزل العذري عند العرب حيث الحب يلزم العذاب، وحيث الرغبات فيه مقموعة إلى الأبد، فتحتفي بالحنين لكنّها لا تحقّق الرغبة، وتلعب بمهارة على بعث رغبة الجسد ضمن إطار من الحب المفرغ من الفعل الجسدي»[3]، وفي هذا السّياق يؤكّد عبد الله إبراهيم جوهر العلاقة المتوتّرة بين الجسد والكتابة في روايات أحلام مستغانمي الّتي تتّخذ أبعادا دراميّة؛ لأنّ الكتابة كفعل «تغمر الجسد الأنثوي وتظلّله وتزيحه إلى الخلف في نوع من الحجب الاستيهامي المولّد لرغبة محتدمة فيه، لا تجد تعبيرا عن نفسها أبدا في العالم السّردي الافتراضي»[4].

---

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص239.

[2]- عبده وازن: أحلام مستغانمي على مشرحة النقد الأكاديمي، متاح على الشبكة: www.alhayat.com، بتاريخ: [2017/01/24].

[3]- السّرد النسوي، م.س، ص241.

[4]- نفسه، نفسها.

بعد الثلاثيّة، اتجه عبد الله إبراهيم إلى سبر العلاقة جسد/سرد في رواية "الخباء" لـ "ميرال الطحاوي"، حيث ميّزها "التوازي" حسب ما انتهى إليه تحليله الثقافي؛ لأنّ السّرد تكفّل بتغطيّة أوضاع أجساد أنثويّة في خباء مظلم يقبر رغباتها ويعمّق عزلتها، يقول: «لعلّ رواية "الخباء" تصلح أن تكون مثالا عن المعنى المقصود بالجسد الأنثوي حينما يكون "فضلة"، أي أنّه جزء معطّل ومضاف إلى أجساد أنثويّة أخرى مكدّسة في "خباء" لا يفتح سوى مرتين، واحدة في الفجر قبل طلوع الشمس، وأخرى بعد غروبها، وكأنّ تلك الأجساد ينبغي عليها أن تتعفّن وراء بوابة "الخباء"، لأنّها تعيش حياة منقوصة في ما يمكن اختراقه، فلا تعرف لذّة الدفء، ولا ضوء الشمس، فالنور يكشف الجسد، ويمنحه هويته، ويعيد صوغه، ويعرضه أمام الآخرين، أما العتمة فتبعده عن العيون وتحجبه وتقطع الصلة بينه وبين العالم الخارجي، فينفتح على عالمه الداخلي، وتتعطّل فاعليته الإنسانيّة، لأنّه أصبح موضوعا لرغبة محرّمة خاضعة لإرجاء دائم، وقد تدرب على الخوف وتآلف مع العجز، فأصبح هشا وواهنا»[1].

من الواضح أن هذا الفضاء المغلق، كان محفّزا بالنسبة للبطلة "فاطمة" الّتي لم تتوانى في البحث عن فضاءات أرحب للتصريح برغباتها المكبوتة، الّتي ترزح تحت وطأة سلطة أبويّة قاهرة، فكانت الكتابة ملاذا شيّدت من خلاله عوالم افتراضيّة منشودة، لكنّ هذا السّرد لم يفلح في ترميم الرغبات المقموعة، يقول عبد الله إبراهيم: «على أنّ كلّ ذلك لم يشغلها عن جسدها الّذي غمره فوران الأنوثة بالألغاز الجديدة، فقد أصبح هويّة أنثويّة مميّزة ينبغي عليها أن تعترف به، وأن يعترف به عالم "الخباء" كله؛ إذ ولّت مرحلة الطفولة والوصف، وحلّت مرحلة البلوغ والسّرد. فكأنّ آخر ما انتهت إليه، هو أنّ الرغبة والمتعة لا يمكن تجاوزهما»[2]، ورغم أنّ العوالم التخيليّة لم تستطع التعويض عن الشح العاطفي، إلّا أنّ البطلة لم تتّجه إلى الفعل الجسدي المحرّم أبويا، والمستهجن عرفيا استجابة لرغبات لطالما توارت خلف الأحداث، ذلك أنّ التمرد الّذي يسكنها حسب عبد الله إبراهيم: «لم ينجح إلّا

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص242.

[2]- نفسه، ص244.

في إلقاء ضوء خافت على الممارسة المزدوجة الّتي فرضها نظام محكم من القيم الأبويّة السّائدة في مجتمع الرواية، وفيما انفردت "فاطمة" عن سواها من نساء "الخباء" بالإحساس المتدرّج بذلك الاستبداد، وحاولت مغالبته بالانتقال من الوصف إلى السّرد، فإنّ عالم النساء الأخريات ظلّ ساكنا، فكأنّ الجسد الّذي يريد أن يعترف الآخرون بهويّته ينبغي أن تتقطّع أوصاله، ويتشوّه جوهره، كمعادل أخلاقي لتحقيق التوازن المفقود الّذي يريد استعادته»[1].

وعلى غرار النماذج السّالفة الذكر، لم تحد رواية "من يرث الفردوس" لـ "لطيفة الدليمي" عن مطلب التحرّر والتضجّر من الأقفال الأبويّة الصارمة، حيث يؤكّد عبد الله إبراهيم أنّ الجسد الأنثوي على مستوى هذا النص «أصبح رمزا لحريّة مفقودة...قام السّرد بترتيب الأحداث ليجعل من الجسد علامة على قهر اجتماعي عام؛ إذ دفنت رغبات الجسد في طيّات العشق، وكشفت الحبكة الناظمة للأحداث قمعا ثقافيا للجسد لأنّه بحاجة للتعبير عن نفسه»[2]، حتى إنّ العلاقات العاطفيّة الّتي شغلت بحاجات الجسد لم يكتب لها الاستمرار، لأنّ سلطة التقاليد كانت أعتى من الرغبات الفرديّة، حيث: «شكّل موضوع الحب محور الرواية الرئيس، لكنّ التعبير عنه ظلّ مؤجّلا باستمرار، ولم تستطع الشخصيات عبور الهوّة الفاصلة بينها لتحقيق الهدف الّذي من أجله ظلّت مطاردة في كل مكان. في اليوم الأوّل لوصول "مزينة" و"سحبان" إلى "حصن المسهج" الّذي توهّما أنّه نموذج للمكان الآمن، كادت علاقتهما تنفصم وتنهار، وأخفق تواصلهما الجسدي الّذي حلما به، وشغلت الذكريات القديمة كلّ وقتهما، فقد حضر الماضي الشفاف من عمق الحاضر الكثيف فقيّد جسديهما بالخوف، وشلّ عواطفهما، فحلّت الذكريات محلّ الرغبات»[3].

وقد مثّلت تجربة "زهرة" في رواية "حكايّة زهرة" لـ "حنان الشيخ" وجها آخر لتعطّل الفعل الحميمي للأجساد جرّاء فوبيا القيم الأبويّة، ففي هذه القراءة الثقافيّة استطاع عبد الله إبراهيم أن

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص245.
[2]- نفسه، نفسها.
[3]- نفسه، ص247.

يرصد الآثار السّلبيّة الّتي يخلّفها وسط أسري مشروخ أخلاقيا واجتماعيا على جسد ناشئ، إذ يقول: «رسمت الرواية تدرّجا متواصلا للنشأة التربويّة المغلوطة الّتي عاشتها "زهرة" في وسط أسري متمزّق بين أمّ لها علاقات جسديّة على هامش الرابطة الزوجيّة، وأب مسكون بهاجس ذكورة هتلريّة، فيمارس عنفه على أسرته بأسلوب نازي، ومجتمع يغطس في انتهاكات نفسيّة وأخلاقيّة متواصلة، الأمر الّذي حدّد طبيعة نشأة الأخوين "زهرة" و"أحمد" في سياق اجتماعي غير طبيعي، فينتهيان إلى شذوذ سلوكي وجسدي، فالرواية عبر تراكم الأحداث وتوتّرها، حدّدت الإطار المشوّه الّذي تكوّنت الشخصيات فيه، فقد عرفت "زهرة" علاقات متعدّدة حكمها التوتر والخذلان، ولم تستطع أن تكتشف أنوثتها إلى النهايّة، حتى الخداع الّذي تخيلته في نهايّة الرواية لا يعدو أن يكون وهما دفعت ثمنه الباهظ»[1]، وقد انتهى التحليل إلى إضاءة الجراحات النفسيّة والجسديّة الّتي أثقلت كاهل البطلة؛ ذلك أنّ التجارب السّلبيّة والمحرّمة الّتي انخرطت فيها «تركت بصماتها في جسد "زهرة" إلى درجة ظهرت وكأنّها جرباء تحفر جلدها دائما، فيما الجرب لحق كلّ شيء فيها، حينما انتهك جسدها كثيرا، وأصبحت كائنا شائها لا ينتمي إلى جسد معيّن، تعيش ضروبا من الكراهيّة لنفسها وغيرها»[2]، بعد أن صرحت برغبتها الجامحة في امتلاك جسدها في قولها: «أريد أن أكون لنفسي، أن يكون جسدي لي، حتى المسافة الأرضية والفضائية من حولي يجب أن تكون ملكي. وإذا رضي زوجي أن يبتعد عن جسدي لا أريده أن يتنفّس ضمن هذه المسافة. "مسافتي" لا أطيق أنفاسه، لا أطيق حتى وجوه»[3].

وفي رواية "اسمه الغرام" لـ "علويّة صبح" يعثر عبد الله إبراهيم على قيمة تنضاف إلى سحر الجسد الأنثوي فتضعف مفعوله تدريجيا ترتبط -أولا وأخيرا- بعامل الزمن، فعنفوانه ووهجه مرهون بمرحلة الشباب والفتوّة، والشاهد في هذا ما أورده عبد الله إبراهيم في قوله: «تبوّأ الجسد مكانة

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص251.

[2]- نفسه، نفسها.

[3]- حنان الشيخ: حكاية زهرة، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط2، 1989م، ص112.

رئيسة في رواية "اسمه الغرام" لـ"علويّة صبح" فلم يكن عرضا طارئا حاول السّرد به اجتذاب الاهتمام، إنّما كان جوهرا استقطب سائر مكوّنات السّرد، ولم يقتصر على امرأة واحدة إنّما شمل الناس جميعا في العالم المتخيّل الّذي اصطنعته الكاتبة، لكنّ شخصيّة "نجلا" عبّرت عن انهماك كامل بجسدها، فجعلت منه موضوعا لاهتمامها، وراحت تتملّى فيه باحثة عمّا يطوي من أسرار كالبكارة، والبلوغ والجاذبيّة، وتصالحت معه في البدء حينما كان طريا وشهيا، ثم التبست علاقتها به حينما راح يتطوّى، ويترهّل، وهي في الخمسين، فسعت إلى تغيير موقفها منه؛ إذ حلّت رغبات جديدة توافق أحاسيس ناضجة محلّ رغبات قديمة رافقت شبابها، ومن ذلك ممارسة الحب، والارتواء، فكلّما تقدم بها العمر تغيّرت عندها معاني الرغبة الجنسيّة، على أنّها كانت تدرك بأنّ تلك الرغبة تجد سبيلها الصحيح في جسد مهيّأ للتعبير الكامل عنها، فالشيخوخة تعطب اللّذة، وتحرّف مسارها، وتحيلها إلى معنى جديد يعطي شرعيّة للعجز بدل أن يعترف به»[1].

فالجسد الأنثوي –والحال هذه– يرتبط وجوده بمقدار ما يحقّقه من متعة، وما يخلّفه من لذّة، وفي مراحل متقدّمة من العمر تختنق هذه المعاني في بوتقة العجز فينطفئ وهجها شيئا فشيئا، يقول عبد الله إبراهيم في سياق حديثه عن بدائل هذا التحول: «حلّ الشغف محلّ المتعة حينما تعثّر الجسد وهو يفقد شروط هويته الجنسيّة بالتدريج، فأصبح الهيام الذهني بديلا عن المتعة الحقيقيّة، وجرى التغني بمتع متخيّلة وقع استعادتها بالسّرد بدل الانخراط فيها. ولم تعترف "نجلا" بهذه المرحلة من مراحل تحوّلات الجسد اعترافا كاملا، فتلك منطقة شبه محرّمة في السّرد النسوي العربي، لكنّها دافعت عن أنوثة سويّة إلى اللّحظة الأخيرة من حياتها، فكلّما وجد عشيقها "هاني" رغبة فيها، كانت تستعيد ثقتها بهويتها الجسديّة، وهذا نوع من العناد الّذي يحتال على ميثاق الجسد مع العالم ومع نفسه»[2].

وفي تعقيبه على تمسّك الأنثى السّاردة بوهم ما يسميه بـ "الشباب الخالد للجسد الأنثوي"، يرى أنّه: «من الخطأ القول بأنّه يؤدي وظائفه بالكفاءة نفسها دائما، فذلك تصوّر زائف يندرج في إطار

[1]– عبد الله إبراهيم: السرد النسوي، ص252.

[2]– نفسه، نفسها.

"لاهوت الجسد" حيث يتوهّم المرء بأنّ جسده قادر على حمل صاحبه إلى المتعة الكاملة في جميع الأزمان، إنّه احتيال يستند إلى الإنكار، وينطوي على الخداع القائم على التعديل الدائم لوظائف الجسد، واختلاق أسباب تجعله يتكيّف باستمرار في علاقته بالعالم، ولا بأس من ذلك فتلك صيرورة الجسد، وهويته، لكنّ الاحتجاج ينبثق من عدم الاعتراف بكلّ ذلك. ولعلّ "نجلا" اقتربت إلى إدراك هذه الحقيقة لكنّها لم تقر بها إلّا حينما تدخّلت الرواية، حاملة صوت المؤلّفة، فجعلت من اختفائها في ظرف الحرب مكافئا لعدم الاعتراف بما آلت إليه حالها من تراجع ثابت في وظائفها الجسديّة»[1].

لكنّ البطلة "نجلا" في ذروة عنفوانها تخطّت أسوار الدين، ودكّت أواصر العلاقة الزوجيّة عبر فعل الخيانة، في سبيل إطفاء رغبات جسد محموم؛ لأنّ هذا الأخير حسب ما يقرّره عبد الله إبراهيم «لم يجد بغيته إلّا في إطار علاقة موازيّة خارج إطار العلاقة الزوجيّة، ولم يرتو إلّا مع عشيق من دين آخر، وهذا هو الغرام بعينه؛ إذ لم تجد "نجلا" بغيتها في زوجها المسلم، إنّما في عشيقها المسيحي "هاني"، فجرى الالتفاف على شرعيّة العلاقة الزوجيّة الّتي فقدت كفاءتها وجاذبيّتها فصار أمر تخطّيها لازما، وكبحت القدرة على اختيار شريك مختلف في الدين، فالأجساد لا تجد بغيتها في مؤسسات خاملة ومفرغة من الشغف، ولا في شركاء مستنسخين دينيا ومذهبيا، إنّما تريد "نجلا" خوض تجارب مغايرة تتجاوز بها الأطر الاجتماعيّة والدينيّة، فلطالما جرت محاولات تنميطها خلال طفولتها وشبابها لتكون امتثاليّة ضمن إطار المعتقد والطائفة، لكنّ الجسد لا هويّة له، فيريد أن يرتوي بما هو مختلف، فكلّ عبور يقتضي المغايرة، وقد فشلت العلاقات الأخرى كافة في الرواية كونها جرت داخل إطار الجماعة الدينيّة ما خلا علاقة "نجلا" و"هاني" فقد صمدت مع الزمن؛ لأنّها قامت على مبدأ خرق طبقة المحرّم، ولم تكن شرعيّة بالمفهوم الأخلاقي، وما اعترفت بالحدود الدينيّة، وما تعثّرت بها إلّا بوصفها من الصعاب الّتي ارتقت الشخصيّة بذاتها لأنّها لم تعترف بها»[2].

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص ص252-253.

[2]- نفسه، ص253.

ومن الواضح أنّ هيام الجسد الّذي يصل أحيانا إلى تأليهه يفصله عن الروحانيات، ويجعله يتنكّر للتقاليد والأحكام الدينيّة، فهو موجود خارج الثقافة، والأطر، والأعراف، مما يوقعه في العبثيّة ابتغاء لهويّة أنثويّة مزعومة؛ فالبطلة "نجلا" حسب ما خلص إليه عبد الله إبراهيم: «جعلت من ذاتها مركز استقطاب للعالم المحيط بها، وحوّلت المؤسسة الزوجيّة إلى مكان آمن لحمايّة ذاتها الاجتماعيّة، وأحالت عشيقها إلى مصدر إشباع لذاتها الأنثويّة، ويخفي هذا الاختيار إزراء صحيحا بالعلاقة الزوجيّة، وبالشريك المماثل دينيا، فالأجساد تكتشف ذواتها بمنأى عن الألفة الاجتماعيّة والدينيّة. على أنّ علاقتها بجسدها انبثقت في محيط أنثوي من النساء المشغولات بأجسادهنّ، فالغرام نغمة تسري في أعماق الأنثى، وتحدّد إيقاع جسدها، وهو لا ينقطع عن الانجذاب للآخر المختلف، إنّما يتحقّق به، فقد جعلت "نجلا" من هاني موضوع انجذاب»[1].

[1]- السّرد النسوي، م.س، ص 253.

نتائج الباب الثالث:

خلاصة القول من كل ما مضى في هذا الباب، أن هذه القراءة كانت محاولة للولوج إلى استراتيجيات تلقي السّرود النسويّة في خطاب عبد الله إبراهيم النقدي الّذي قدّم تحليلا ثقافيا جديدا، اشتغل فيه على استنطاق المضمرات النصيّة الّتي يكتنزها سرد حواء العربيّة، حيث أبدى كفاءة عاليّة في الإفادة من آليات النقد الثقافي وتفعيلها للكشف عن المحمولات الثقافيّة، وشحن الغلواء الأيديولوجيّة القابعة في تلك الكتابة الّتي تعالت صيحات تمرّدها بعد صمت مرير، فكان شغله الشاغل البحث عن مناطق الغياب الّتي تختزل في طيّاتها أبعادا دراميّة وصراعيّة؛ لأنّ ثنائيّة الأنا/الآخر تحضر بشكل متواتر في كلّ نص، وتسحب إلى طرفها جملة من الثنائيات التحصيليّة، لكنّ هذه القراءة أفصحت عن تواطؤ الجمالي مع الثقافي، فكتابة المرأة تحوّلت إلى خطاب نقدي جريء للثقافة الأبويّة المهيمنة، يمرّر في جلّ تخريجاته نزعاته الثوريّة وتطلّعاته التحرريّة.

قدم عبد الله إبراهيم تصوّرا نظريا حدّد من خلاله ثلاثة مكوّنات (الثقافة الأبويّة، الهويّة الأنثويّة، الجسد) ينبغي أن تتوفر عليها كلّ كتابة نسويّة أو على جلّها، حتى يحسن تصنيفها ضمن هذه الخانة، لكنّ كلّ مكون يستدعي الآخر من مأخذ غير مباشر، فإذا أمعن النص في تصوير القهر الأبوي وما إليه، فإنّ البديل المضمر سيكون مجازا محاولة لتحقيق هواجس وجوديّة خالصة، والتمرد على القيم الراسخة، حتى إنّ الجسد الأنثوي الّذي أثبت عبد الله إبراهيم تمركزه في السّرد النسوي ليس إلّا بديلا وجوديا باليا؛ ذلك أنّ تبجيله لم يسفر عن تبلور هويّة أنثويّة، لأنّه عانق محظورات اجتماعيّة ودينيّة، فهذه القراءة أكّدت تمركز الثقافة الأبويّة، وأثبتت عدم كفاءة البدائل الأنثويّة، فالهويّة الأنثويّة لم يكتب لها بعد التشكل على نحو يستجيب لطموحات المرأة العربيّة.

استطاع عبد الله إبراهيم من خلال عينات مختارة أن يظفر بجملة من التمثّلات الجسديّة الّتي تنوعت بالنظر إلى ثراء النصوص، فاتسم الجسد الأنثوي على سبيل المثال بالازدواجيّة والالتفاف حول مسعى الاسترجال تثمينا لحريّة زائفة في "رواية "امرأتان في امرأة" لـ "نوال السّعداوي"، واتجهت

"آمال مختار" إلى الاحتفاء به في روايتها "نخب الحياة"، وتعدّدت رهاناته في رواية بيروت 75 لـ "غادة السّمان"...إلخ، لكن لا يمكننا التعامل مع نتائج هذه القراءة على نحو شمولي؛ لأنّها اقتصرت على نماذج بعينها، فلا ريب أنّ الاشتغال على نصوص أخرى سيحيلنا إلى تجلّيات مغايرة، لكن ما يحسب لعبد الله إبراهيم أنّه انطلق من النص، ولم يطوّعه لخدمة معايير أو مفاهيم نظريّة جاهزة، فمدّد المعاني والدلالات، وتجاوز الوصف إلى الاستنباط والكشف والتفسير في الكثير من المواضع.

وتتبدّى لنا أهميّة هذه القراءة في احتفائها بالبعد الثقافي، فهي تتحسّس المسكوت عنه في جغرافيّة الخطاب الّذي تحاول الأنثى تقديمه للمتلقي، فكان هاجسه الأوحد الكشف عن العلاقة المتوتّرة بين السّلطة الأبويّة والأنثى، لكن بحثه عن الأنّساق الثقافيّة المضمرة كان على حساب تلمّس الجوانب الفنيّة والجماليّة والبنائيّة للنصوص، باستثناء إشارات طفيفة لم يكن استدعاؤها مقصودا لذاته، وإنّما استجابة لمقتضيات التحليل الثقافي، لكنّ مرجعيّته المعرفيّة في كل ذلك يطعمها بثمرة جهوده في نقد المركزيات، لاسيما ما تعلّق منها بثنائيّة المركز/الهامش، ومفهوم الاختلاف عن التراث والحداثة الّذي يطرحه بديلا عن المطابقة في دراساته الثقافيّة، يستحضره وظيفيا إذا تعلّق الأمر بالكتابة النسويّة؛ لأنّه يدعّم مسعى الاختلاف بدل التضاد مع الكتابة الذكوريّة، وعلى مستوى النصوص يقدّم احتمالات المعنى استنادا لمبدأ المغايرة؛ لأنّه يقدّم مع كلّ نص قراءة عميقة وغير مسبوقة.

خاتمة

خاتمة:

لكلّ بداية نهاية، وخطواتنا قد انتهت في هذه الرحلة الشيّقة والشاقة في آنٍ، والّتي جمعتنا مع الناقد والمفكر عبد الله إبراهيم، الّذي اقترب من السّرد العربي برؤى غير مسبوقة، واستراتيجيات قرائيّة فاحصة، وإن اختلفت النصوص، وتنوّعت طرق المساءلة، إلّا أنّ هذه التجربة اكتسبت فرادتها من الأسئلة الجديدة الّتي طرحتها، والعوالم غير المأهولة الّتي اقتحمتها مع كلّ قراءة.

ويمكن أن نجمل صفوة ما وصلنا إليه من نتائج في النّقاط الآتية:

– طوّر عبد الله إبراهيم مفهومها جديدا للسّرد عندما جعله لصيقا بـ"المركزيات الثقافية" فانفتح هذا المفهوم على دلالات جديدة شملت المرويّات الدينيّة والتاريخيّة، ومجمل المتخيلات الّتي ترسمها المجتمعات لنفسها، فمرحلة "السرد والمركزيّات الثقافيّة" مثّلت البؤرة المركزيّة لجهوده النقديّة.

– تجاوز عبد الله إبراهيم في تجربته النقدية كل ضروب النقد الواصف أو الشارح للنصوص، ليتغلغل في صلبها تحليلاً وتأويلاً بجرأة واضحة، وروح مغامرة تهدف إلى كشوفات جديدة وعياً منه بأنّ الظاهرة السردية "قارة لم تستكشف بعد".

– في دراساته النقدية، ربط عبد الله إبراهيم الظاهرة السردية بالمخيال التاريخي، والثقافي، والحضاري للأمم، فهي في تصوّره تتخلّق خلقاً بعد آخر في ضوء معطيات ذلك السياق.

– يعتقد عبد الله إبراهيم أنّ السرد هو "ديوان العرب"؛ لأنّه يمثّل تمثيلاً رمزيًّا لمجمل الوقائع الكبرى للمجتمعات العربية من العصر الجاهلي إلى اليوم، على عكس الظاهرة الشعرية الّتي تمرّر رؤى فردية لا غير.

– قوّض عبد الله إبراهيم الخطاب الكولونيالي الّذي هو نتاج الصناعة الغربيّة المعترف لها بالعقلانيّة، وفضح توجّهه الاستدماري من خلال إعادة النظر في مقولاته المضلّلة، حيث قدم تحليلاً مغايراً لنشأة السردية العربية الحديثة، يثبت حقيقة مفادها أنّ التراث السردي العربي يعدّ رصيداً مهمًّا نهلت منه الرواية أهم ملامحها.

– في إطار محاولاته التأصيليّة، قرأ عبد الله إبراهيم التراث السرديّ بالنظر إلى السياق الثقافيّ الّذي أنتج مختلف الأنواع السرديّة، فحللّ المنظومات الدينيّة والثقافيّة التابعة لها.

– ناقش عبد الله إبراهيم إشكاليّة تهميش واستبعاد النثر في الثقافة العربية، ليتوصّل في نهاية المطاف إلى جملة من الأسباب السوسيوثقافية، والّتي تتعلّق أساساً بتمركز المؤسّسة الدينيّة، فالإسلام –في تصوّره– أجهز على السّرود الّتي لا تتوافق مع رؤيته الدينيّة، ليس ذلك فحسب بل طوّع تلك المرويّات وأعاد تشكيلها بما ينسجم مع تلك الرؤية، فالمفاهيم الدينيّة الّتي قامت عليها العقيدة الإسلاميّة هي من التغلغل والانتشار بحيث يصعب تجاهلها، بيد أنّ أهم إنجاز حقّقه عبد الله إبراهيم هو محاولة تحريك تلك المسلّمات الراسخة، وكذا استنطاق المسكوت عنه.

– لا نبالغ إذا قلنا بأن هذا المشروع الّذي أنفق فيه عبد الله إبراهيم سنوات كاملة من عمره النظير فتح معرفي الفكر والنقد، وفرادته تكمن في أنّه قدم قراءة مختلفة للسرد العربي من منظور ثقافي، كما أنّ نقده للمركزيات لم يكن –في الواقع– سوى محاولة جريئة تزعم أنّه يمكن الولوج داخل أنظمة الثقافة لتفكيك الأوهام الأيديولوجية، وأطيافها المزعومة، وتبديد فاعلية المقولات الّتي هيمنت على نواميس الفكر لعقود طويلة من الزمن.

– دخل عبد الله إبراهيم إلى السرد العربي من باب وسيع، حيث استطاع مراودة الكثير من النماذج، غير غافل على الخصوصيّة الفنية والجمالية الّتي ينطوي عليها كلّ نصّ غامض مغلّف بالصمت، باحثاً عن اللّامقول، المتخفّي خلف تلك القضبان السميكة، مقتحماً في كلّ مرة السياق الحضاريّ الصاخب المتعدّد الشّعاب الّذي تفتّق عنه هذا النصّ أو ذاك، محترزاً من الوقوع في مهاوي التعميم والتهويم والمجازفة الّتي لا تنهض على حجّة.

– المركزيّة في مذهب عبد الله إبراهيم إيديولوجيا متعصّبة، تسهم في صياغة مقولات متعالية تغذّي فكرة التسلّط والهيمنة، والنظرة الدونيّة للآخر.

– المقاربة الثقافيّة للسّرد مثّلت خياراً منهجيًّا حاسماً، حيث استطاع عبد الله إبراهيم من خلاله تبديد عتمة تلك النصوص، واستنطاقها، ومن ثم تخريج خطاب نقديّ رصين، ثابت الخطوات، دقيق المصطلحات، تتّسم إبدالاته بالوجاهة والإحكام، وكثيراً ما تقترب لغته النقديّة في شعريّتها وانسيابيّتها إلى لغة الإبداع الّذي يقاربه.

– إثر مساءلته للخطاب الرحليّ العربيّ في حقبة القرون الوسطى استطاع عبد الله إبراهيم أن يلتقط تلك الصورة التبخيسيّة الّتي ألحقها المخيال الإسلاميّ المتمركز بالآخر/الكافر، مؤكّداً أنّ منظومة القيم الأخلاقيّة الّتي رسّخها الإسلام أوجدت سرديّات متمركزة على ذاتها، لا تقرّ إلّا بما تراه حقًّا.

– جابه عبد الله إبراهيم من خلال تجربته كمفكر وناقد عدّة عوالم داخل الأنظمة الثقافيّة والسرديّة، فلم تغب عن باله إشكاليّة المصطلح، ليتبيّن له إثر فحصه للمنظومة المصطلحيّة مدى ارتباط المصطلح بالتحوّلات الّتي تطرأ على طبيعة الكتابة السرديّة، فنراه يقوم بإحلال مصطلحات من قبيل: التخيّل التاريخي، أدب الاعتراف، أدب الارتحال،...وعياً منه بالأبعاد الجديدة الّتي يضفيها كلّ مصطلح، لكنّ استبعاد المصطلح القديم لعدم جدواه، وإدراج المصطلح الجديد لكفاءته، يعبّر عن وجهة نظر فرديّة لا غير، في حين ينبغي أن يخضع إحلال المصطلحات الوظيفيّة لسلسلة من التواضعات الّتي تتمّ ضمن السياق المعرفيّ العام.

– عبد الله إبراهيم ناقد رؤيويّ، إشكاليّ، اهتماماته المعرفيّة متعدّدة الأطياف، تجربته سجل مكثّف بالأفكار والآراء الفلسفيّة، لكنّ هواجسه مجدية ومحبّبة إلى النفس؛ لأنّها تدفع الفكر إلى مراجعة المواضعات السائدة، وتقليب المسلّمات الرّاسخة.

– وفّر عبد الله إبراهيم ظروفاً منهجيّة تجمع بين التفكيك والتأويل، جعلت الأعمال الأدبيّة تكشف عن أهميتها، حتّى إنّ اختياره للعناوين الفرعيّة مستمدّ من رحم النصوص ذاتها.

ملحق

السيرة الذاتية للناقد عبد الله إبراهيم:[1]

مفكر وناقد وأستاذ جامعي من العراق متخصّص في الدراسات السردية ونقد المركزيات الثقافية، أصدر 20 كتاباً ونشر أكثر من 40 بحثاً علمياً محكماً في كبريات المجلات العربية، والعشرات من الابحاث الثقافية العامة، وشارك في تأليف وتحرير العديد من الكتب والملفات الثقافية والفكرية والموسوعات العلمية. نال درجة الدكتوراه في الآداب العربية عام 1991م من جامعة بغداد. عمل أستاذاً للدراسات الأدبية والنقدية في الجامعات العراقية، والليبية، والقطرية منذ عام 1991م لغاية عام 2003م. ثم منسقاً لجائزة قطر العالمية في الفترة من 2003-2010م. ويعمل حالياً خبيراً ثقافياً بالديوان الأميري في الدوحة، وهو باحث مشارك في الموسوعة العالمية.(Cambridge History of Arabic Literature)

المؤلفات

1. المركزية الغربية، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1997 وط2، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2003، ط3، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2010.

2. المركزية الإسلامية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2001، ط2، الدار العربية للعلوم، بيروت 2010.

3. عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 2001، وط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007.

[1]- متاح على الشبكة: ar.wikipedia.org، بتاريخ: [07-12-2020].

4. الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1999، وط2 المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004، وط3، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2010.

5. التلقي والسياقات الثقافية، بيروت، دار الكتاب الجديد، 2000وط2 دار اليمامة، الرياض، 2001، وط3منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.

6. السردية العربية، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992، وط2، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2000.

7. السردية العربية الحديثة، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2003.

8. المتخيّل السردي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990.

9. معرفة الآخر، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990، ط 2، 1996.

10. التفكيك: الأصول والمقولات، الدار البيضاء، 1990.

11. تحليل النصوص الأدبية، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، 1999.

12. النثر العربي القديم، الدوحة، المجلس الوطني للثقافة، 2002.

13. المطابقة والاختلاف، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، 2005.

14. الرواية العربية: الأبنية السردية والدلالية، كتاب الرياض، 2007.

15. موسوعة السرد العربي (9 مجلدات) بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، 2005، 2014.

16. المحاورات السردية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2012.

17. التخيّل التاريخي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2011.

18. السرد النسوي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2011.

19. السرد والهوية والاعتراف، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2011.

20. السرد والترجمة، بيروت، دار الانتشار العربي، 2012.

تحرير ومشاركة في كتب منشورة

1. معرفة الآخر، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990، ط 2، 1996.

2. تحليل النصوص الأدبية، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، 1999.

3. الرواية والتاريخ، الدوحة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، 2006.

4. كتابة المنفى، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2012.

5. الغذامي الناقد، الرياض، دار اليمامة، 2002.

6. التربية والقيم، بيروت، الهيئة اللبنانية للعلوم التربوية، 2001.

7. أصوات قطرية في القصة القصيرة، المجلس الوطني للثقافة، الدوحة. 2005.

8. زكي نجيب محمود، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998.

9. الرواية العربية وممكنات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2006.

10. Arabic Literature in the Post-Classical Period. Cambridge university press,uk.2006.

البحوث العلمية المنشورة في المجلات المحكّمة

1. طه حسين: تفكيك مبدأ المقايسة، القاهرة، مجلة فصول، القاهرة، ع/1997.

2. عوالم متجاورة، عوالم متداخلة، الالتباسات الثقافية بين الأنا والآخر في رحلة ابن فضلان الشمال، مجلة كلية الإنسانيات، جامعة قطر ع2001/23.

3. المركزية الإسلامية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة البحرين، ع2001/4.

4. حي بن يقظان: سيرة ذاتية لابن طفيل، مجلة فصول، القاهرة خريف1994.

5. النقد العربي الحديث وإشكالية الانتقاء والتركيب، بغداد، مجلة الأقلام، ع1993/12.

6. إشكالية التحديث: زكي نجيب محمود وهوية الثقافة العربية، القاهرة، مجلة قضايا فكرية، ع1999/29.

7. البند: دراسة في الخصائص النوعية، مجلة علامات، جدة، ع2000/36.

8. الرواية العربية والسرد الكثيف، مجلة علامات، ع1998/27.

9. التلقي والسياقات الثقافية، مجلة علامات، ع1999/34.

10. إفريقيا السوداء: مزيج غامض وموروث إغريقي، مجلة التربية، الدوحة، ع 139 /2001.

11. صورة أهل الشمال في الأدب الجغرافي، مجلة الدارة، دارة الملك عبد العزيز، الرياض، ع3/السنة 28، 2002- 1423هـ.

12. تاج الغرباء: تطواف أبي الفتح الإسكندري وأبي زيد السروجي في دار الإسلام، مجلة جامعة الملك سعود، الرياض، مج25، ع1، 1434هـ- 2013م.

13. الصحراء، والارتحال، والإمبراطورية، مجلة ألف، الجامعة الاميركية في القاهرة، ع33، 2013.

14. الهوية الملوثة والنجوع التوراتي، مجلة ألف، الجامعة الأميركية، القاهرة، ع32، 2012.

15. التلقّي الداخلي في المرويات السردية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة البحرين، ع3، 2000.

16. صورة الآخر في الأدب الجغرافي العربي القديم، مجلة التربية، اللجنة الوطنية القطرية للتربية والثقافة والعلوم، الدوحة، ع145، 2002.

17. الرواية العربية: السرد والدلالة في القرن التاسع عشر، مجلة سيميائيات، جامعة وهران، ع1، 2005.

18. الوسيط السردي في المرويات الإسلامية، مجلة أكاديمي UNIVERSAL ACADEMY, ENGLAND AND WALES ع11، 2003.

19. الرواية العربية وتفكك الموروث السردي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة البحرين، ع12، 2006.

20. النقد الثقافي: مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق، مجلة فصول، القاهرة، ع63، 2004.

21. السيرة الروائية: إشكالية النوع والتهجين السردي، مجلة علامات، الدار البيضاء، ع19-20، 2003.

22. الرواية والتركيب السردي، مجلة ثقافات، جامعة البحرين، ع18، 2006.

23. الشرق الاستشراقي: الاستيهام الفرنسي بمصر المتخيلة، مجلة ثقافات، جامعة البحرين، ع10، 2004.

24. الرواية النسائية العربية: تجليات الجسد والأنوثة، مجلة علامات، الدار البيضاء، ع17، 2002.

25. السردية: التلقي، والاتصال، والتفاعل الأدبي، مجلة ثقافات، جامعة البحرين، ع14، 2005.

26. الرواية العربية والمرجعيات الثقافية، مجلة علامات، الدار البيضاء، ع23، 2005.

27. السياق الثقافي بين أرسطو وابن رشد، مجلة ثقافات، جامعة البحرين، ع5، 2003.

البحوث الثقافية العامة

1. إشكالية الخطاب والنص، بغداد، مجلة آفاق عربية، ع1993/3.

2. السرد والموروث القديم، بغداد، مجلة الأديب المعاصر، ع1992/45.

3. المركزية الغربية والاستشراق، بغداد، مجلة آفاق عربية، ع1993/9.

4. برج بابل: بحث في تفكيك المرويات، بغداد، مجلة آفاق عربية، ع1992/10.

5. بئر الدلالة: جدل الإيحاء والإحالة، بغداد، مجلة الأديب المعاصر، ع1992/44.

6. السرد والمتاهة، بغداد، مجلة الأقلام، ع1992/9.

7. التركيب والدلالة في المتخيّل السردي، بغداد، مجلة الأديب المعاصر، ع1190/42.

8. توظيف الموروث البابلي في القصة العربية القصيرة، عمّان، مجلة أفكار، ع1991/103.

9. البنية السردية للسيرة الشعبية العربية، بغداد، مجلة التراث الشعبي، ع1992/1.

10. ركائز النظرية الشفاهية، بغداد، مجلة آفاق عربية، ع1991/12.

11. النقد العربي من وهم الرؤية إلى وهم المنهج، بيروت، مجلة الفكر المعاصر، ع993/100.

12. البنية الدلالية والاستقطاب الدلالي، عمّان، مجلة أفكار، ع1991/103.

13. التناظر السردي: بنية الرواية والفيلم، بغداد، مجلة آفاق عربية، ع1993/4.

14. البنية السردية في رواية (أنت منذ اليوم) بغداد، مجلة الأقلام، ع1993/8.

15. السرد والتعارض الدلالي، تونس، مجلة الحياة الثقافية، ع1997/28.

16. الأصول الشفاهية للفلسفة الغربية، عُمان، مجلة نزوى، ع1996/6.

17. الاختلاف الفلسفي، عُمان، مجلة نزوى، ع1997/12.

18. النقد العربي الحديث ومطابقة النموذج الغربي، طرابلس، مجلة الكاتب العربي، ع1995/39.

19. مراجعات في الفكر الغربي، بيروت، مجلة كتابات معاصرة، ع1998/33-31.

20. السرد الكثيف في الرواية العربية، جدّة، مجلة علامات، ع1998/27.

21. التمثيل السردي في روايات الكوني، جده، مجلة علامات، ع1999/32.

22. موسم الهجرة إلى الشمال: السرد، العنف، الهوية، الدوحة، مجلة الجسرة، ع1999/3.

23. السيرة الروائية، عُمان، مجلة نزوى، ع19/14.

24. بناء السرد في الرواية الأردنية المعاصرة، عمان، مجلة أفكار، ع1999/135.

25. إشكالية التحديث: زكي نجيب محمود وهوية الثقافة العربية، القاهرة، مجلة قضايا فكرية، ع 99/29.

26. المركزية الغربية: منظور نقدي، القاهرة، مجلة الفلسفة والعصر، ع1999/1.

27. الرواية والموقف الثقافي، علامات في النقد، ع2002/14.

28. الحداثة والمجتمع التقليدي، البحرين الثقافية، ع 2003/24.

المؤتمرات والندوات المتخصصة

1. مؤتمر ابن رشيق للنقد الأدبي، القيروان، تونس، 1997.

2. المؤتمر الفلسفي الثالث، عمّان، الأردن/ 1996.

3. المؤتمر الثالث للرواية العربية، قابس، تونس/1997.

4. ندوة الدراسات السردية، طرابلس، ليبيا/ 1996.

5. ندوة المناهج النقدية الحديثة وتطبيقاتها، طرابلس، ليبيا 1995.

6. مؤتمر النقد الأدبي السابع، جامعة اليرموك، الأردن/ 1998.

7. مؤتمر النقد الأدبي الثامن، جامعة اليرموك، الأردن/2000.

8. الملتقى الثاني للفائزين بجائزة شومان، عمان، الأردن/1998.

9. المؤتمر الدولي حول ابن رشد، القاهرة، مايو، 2002.

10. ندوة "اتجاهات النقد الأدبي الحديث في العراق" كلية الآداب، جامعة الموصل، العراق، 1989.

11. ندوة "الأدب والسينما" كلية الآداب، جامعة البصرة، العراق، 1988.

12. المؤتمر العلمي لكلية التربية، الجامعة المستنصرية، بغداد، 1993.

13. الحلقة الدراسية المصاحبة لمهرجان بابل الثقافي، بغداد، 1992.

14. الحلقة الدراسية المصاحبة لمؤتمر الكتاب الثامن عشر، الأردن، 1992.

15. الحلقة الدراسية المصاحبة لمهرجان جرش الثقافي، الأردن، 1993.

16. الندوة الفلسفية العربية الأولى، الأردن، 1994.

17. الحلقة الدراسية المصاحبة للمؤتمر الفلسفي الرابع، الأردن، 1995.

18. ندوة "الرواية العربية والمتخيل، طرابلس" ليبيا، 1996.

19. ندوة "محمد حسين هيكل وجهود التنوير" القاهرة، 1996.

20. ندوة "العولمة والهيمنة" طرابلس، ليبيا، 1997.

21. ندوة "التجريب والرواية العربية" قابس، تونس، 1997.

22. ندوة "أسئلة النص الأدبي" مصراتة، ليبيا، 1997.

23. ندوة الجمعية الفلسفية الأردنية، عمان، الأردن، 1997.

24. مؤتمر "ابن رشيق للنقد الأدبي"، القيروان، تونس، 997.1.

25. الندوة المصاحبة للمؤتمر العشرين للكتاب العرب، دمشق، 1997.

26. ندوة "السرد والدلالة في روايات إبراهيم الكوني" بنغازي، ليبيا، 1998.

27. ندوة "الرواية النسائية العربية" سوسة، تونس، 1998.

28. مؤتمر "استراتيجيات التلقّي في النقد الأدبي الحديث "جامعة اليرموك، أربد، 1998.

29. مؤتمر النقد الأدبي الثامن، جامعة اليرموك، الأردن، 2000.

30. ندوة "النقد الثقافي" البحرين، 2001.

31. ندوة "صورة الآخر في المتخيّل الأندلسي" شفشاون، المغرب 2001.

32. مؤتمر "العالم المعاصر وتنازعات المركزيات الثقافية" مركز حوار الحضارات، طهران، 2002.

33. الندوة المصاحبة لمهرجان الإمارات الثقافي، دبي، 2004.

34. ندوة "الرواية العربية وممكنات السرد" مهرجان القرين، الكويت، 2004.

35. ندوة" مكة عاصمة للثقافة الإسلامية" مكة المكرّمة، 2005.

36. الملتقى الدولي حول الخطاب الروائي، جامعة الأغواط، الجزائر، 2005.

37. ندوة "الرواية العربية: السلطة والخيال" منظمة اليونسكو، باريس، 2006.

38. ندوة خصوصية الرواية العربية، الرقة، سورية، 2006.

39. ندوة "الرواية العربية بين المحلية والعالمية" مهرجان جبلة الثقافي، سورية، 2007.

40. ندوة "سرديات الكاتبة العربية" الجزائر، 2007.

41. ندوة "الثقافة والمدينة" دمشق، 2008.

42. الندوة المصاحبة لمهرجان جبلة الثقافي الرابع، سورية، 2008.

43. مؤتمر "القصة القصيرة في الوقت الراهن" عمان، الأردن، 2008.

44. ندوة "الإبداع العربي المعاصر" الكويت، 2009.

45. ملتقى "الرواية في شبه الجزيرة العربية" جدة، 2009.

46. ندوة "المؤتمر الدولي للجغرافية العربية في العهد العثماني والعلاقات العربية" جامعة مرمرة، إسطنبول، 2009.

47. ندوة "الرواية الفلسطينية" دمشق، 2009.

48. ندوة "بيروت في الرواية العربية" الجامعة اللبنانية، بيروت، 2010.

49. الندوة المصاحبة لفعاليات معرض الكتاب، الدار البيضاء، 2011.

50. ندوة "تمثيلات الآخر في الرواية العربية" الباحة، المملكة العربية السعودية، 2010.

51. ندوة "إشكالية الجسد في الخطاب العربي الإسلامي" جامعة مستغانم، الجزائر، 2011.

52. ندوة "محمود المسعدي مبدعا ومفكرا: جماليات الكتابة وأسئلة الوجود" بيت الحكمة، تونس، 2011.

53. ندوة "التراث العربي ومناهج القراءة الحديثة" جامعة مستغانم، الجزائر، 2012.

54. الملتقى الدولي الرابع عشر للرواية، مدينة برج بوعريريج، الجزائر، 2012.

55. ندوة "الرواية والتراث" المصاحبة لفعاليات جائزة الطيب صالح، الخرطوم، 2013.

56. ندوة "الخليج العربي: نصف قرن من النهضة الثقافية" الكويت، 2013.

57. المشاركة في الفعاليات الثقافية لمعرض الكتاب، أبو ظبي، 2013.

المؤتمرات والندوات الثقافية والفكرية العامة

1. مؤتمر الكتاب العرب، عمان، 1992.

2. مؤتمر الكتاب العرب، دمشق، 1997.

3. مؤتمر محمد حسين هيكل، القاهرة، 1996.

4. ملتقى الرواية النسائية العربية، سوسة، تونس، 1998.

5. الندوة الفلسفية الثالثة، عمّان، 1995.

6. ندوة عرار: قراءة مغايرة عمّان، 1999.

7. الندوة الأدبية لمهرجان جرش، عمان، الأردن/1993.

8. الندوة الخاصة بأدب إبراهيم الكوني، بنغازي، ليبيا، 1998.

9. ندوة الرواية العربية وقضايا العصر، طرابلس، 1999. ا

10. لندوة الخاصة بالناقد عبد الله الغذامي، البحرين، 2001.

11. صورة الآخر في المتخيّل الأندلسي، شفشاون/ المغرب 2001.

المشاركة في ندوات علمية، ومؤتمرات ثقافية

1. ندوة "اتجاهات النقد الأدبي الحديث في العراق" كلية الآداب، جامعة الموصل، العراق، 1989.

2. ندوة "الأدب والسينما" كلية الآداب، جامعة البصرة، العراق، 1988.

3. المؤتمر العلمي لكلية التربية، الجامعة المستنصرية، بغداد، 1993.

4. الحلقة الدراسية المصاحبة لمهرجان بابل الثقافي، بغداد، 1992.

5. الحلقة الدراسية المصاحبة لمؤتمر الكتاب الثامن عشر، الأردن، 1992.

6. الحلقة الدراسية المصاحبة لمهرجان جرش الثقافي، الأردن، 1993.

7. الندوة الفلسفية العربية الأولى، الأردن، 1994.

8. الحلقة الدراسية المصاحبة للمؤتمر الفلسفي الرابع، الأردن، 1995.

9. ندوة "الرواية العربية والمتخيل، طرابلس" ليبيا، 1996.

10. ندوة "محمد حسين هيكل وجهود التنوير" القاهرة، 1996.

11. ندوة "العولمة والهيمنة" طرابلس، ليبيا، 1997.

12. ندوة "التجريب والرواية العربية" قابس، تونس، 1997.

13. ندوة "أسئلة النص الأدبي" مصراتة، ليبيا، 1997.

14. ندوة الجمعية الفلسفية الأردنية، عمان، الأردن، 1997.

15. مؤتمر "ابن رشيق للنقد الأدبي"، القيروان، تونس، 1997.

16. الندوة المصاحبة للمؤتمر العشرين للكتاب العرب، دمشق، 1997.

17. ندوة "السرد والدلالة في روايات إبراهيم الكوني" بنغازي، ليبيا، 1998.

18. ندوة "الرواية النسائية العربية" سوسة، تونس، 1998.

19. مؤتمر "استراتيجيات التلقّي في النقد الأدبي الحديث "جامعة اليرموك، أربد، 1998.

20. مؤتمر النقد الأدبي الثامن، جامعة اليرموك، الأردن، 2000.

21. ندوة "النقد الثقافي" البحرين، 2001.

22. ندوة "صورة الآخر في المتخيّل الأندلسي" شفشاون، المغرب 2001.

23. المؤتمر الدولي حول ابن رشد، القاهرة، 2002.

24. مؤتمر "العالم المعاصر وتنازعات المركزيات الثقافية" مركز حوار الحضارات، طهران، 2002.

25. الندوة المصاحبة لمهرجان الإمارات الثقافي، دبي، 2004.

26. ندوة "الرواية العربية وممكنات السرد" مهرجان القرين، الكويت، 2004.

27. ندوة" مكة عاصمة للثقافة الإسلامية" مكة المكرّمة، 2005.

28. الملتقى الدولي حول الخطاب الروائي، جامعة الأغواط، الجزائر، 2005.

29. ندوة "الرواية العربية: السلطة والخيال" منظمة اليونسكو، باريس، 2006.

30. ندوة خصوصية الرواية العربية، الرقة، سورية، 2006.

31. ندوة "الرواية العربية بين المحلية والعالمية" مهرجان جبلة الثقافي، سورية، 2007.

32. ندوة "سرديات الكاتبة العربية" الجزائر، 2007.

33. ندوة "الثقافة والمدينة" دمشق، 2008.

34. الندوة المصاحبة لمهرجان جبلة الثقافي الرابع، سورية، 2008.

35. مؤتمر "القصة القصيرة في الوقت الراهن" عمان، الأردن، 2008.

36. ندوة "الإبداع العربي المعاصر" الكويت، 2009.

37. ملتقى "الرواية في شبه الجزيرة العربية" جدة، 2009.

38. ندوة "المؤتمر الدولي للجغرافية العربية في العهد العثماني والعلاقات العربية" جامعة مرمرة، إسطنبول، 2009.

39. ندوة "الرواية الفلسطينية" دمشق، 2009.

40. ندوة "بيروت في الرواية العربية" الجامعة اللبنانية، بيروت، 2010.

41. الندوة المصاحبة لفعاليات معرض الكتاب، الدار البيضاء، 2011.

42. ندوة "تمثيلات الآخر في الرواية العربية" الباحة، المملكة العربية السعودية، 2010.

43. ندوة "إشكالية الجسد في الخطاب العربي الإسلامي" جامعة مستغانم، الجزائر، 20011.

44. ندوة "محمود المسعدي مبدعا ومفكرا: جماليات الكتابة وأسئلة الوجود" بيت الحكمة، تونس، 2011.

45. ندوة "التراث العربي ومناهج القراءة الحديثة" جامعة مستغانم، الجزائر، 2012.

46. الملتقى الدولي الرابع عشر للرواية، مدينة برج بوعريريج، الجزائر، 2012.

47. ندوة "الرواية والتراث" المصاحبة لفعاليات جائزة الطيب صالح، الخرطوم، 2013.

48. ندوة "الخليج العربي: نصف قرن من النهضة الثقافية" الكويت، 2013.

49. المشاركة في الفعاليات الثقافية لمعرض الكتاب، أبو ظبي، 2013.

الإشراف على ندوات ثقافية وعلمية

1. ندوة "السردية الأدبية" الجامعة المستنصرية، بغداد، 1992.

2. ندوة "الثقافة العربية والمناهج الحديثة" جامعة السابع من ابريل، ليبيا، 1994.

3. ندوة "الأجناس الأدبية" طرابلس، ليبيا، 1995.

4. ندوة "الأدب والتبعية" طرابلس، ليبيا، 1996.

5. ندوة" السردية وتطبيقاتها في الأدب العربي الحديث" طرابلس، 1997.

6. ندوة "الرواية والتاريخ" وزارة الثقافة، الدوحة، 2005.

7. ندوة "الرواية والمستقبل" وزارة الثقافة، الدوحة، 2006.

8. ندوة "التحولات المجتمعية وجدلية الثقافة والقيم" وزارة الثقافة، الدوحة، 2007.

9. ندوة "الأدب والمنفى" وزارة الثقافة، الدوحة، 2007.

10. ندوة "الاستشراق" وزارة الثقافة، الدوحة، 2008.

11. ندوة "اللغة والهوية" وزارة الثقافة، الدوحة، 2009.

12. ندوة "صورة أميركا في الثقافة العربية الحديثة" وزارة الثقافة، الدوحة، 2010.

التخصص الأكاديمي

- دكتوراه في الأدب العربي "السرديات"، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1991.
- ماجستير في الأدب العربي "الرواية"، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1987.
- بكالوريوس في اللغة العربية وآدابها، كلية التربية، جامعة بغداد، 1981.

الجوائز التكريمية وشهادات التقدير

- جائزة شومان للعلوم الإنسانية، 1997م .
- شهادة تقدير من ندوة الرواية النسائية العربية، تونس، 1998م.
- جائزة الشيخ زايد للدراسات النقدية، الدورة السابعة، أبريل 2013م .
- جائزة الملك فيصل العالمية في حقل «اللغة العربية والأدب» لعام 2014، في مجال الدراسات النقدية .

المناصب الوظيفية

- أستاذ الأدب العربي والنقد، الجامعة المستنصرية، بغداد 1992-1993.
- أستاذ الأدب العربي والنقد، جامعة السابع من أبريل، زوارة، ليبيا، 1993-1999.
- أستاذ الأدب العربي القديم جامعة قطر، 1999- 2002.
- خبير ثقافي(منسق جائزة قطر العالمية) وزارة الثقافة، قطر 2003-2010.

- خبير ثقافي، الديوان الأميري، الدوحة 2010.

الأداء التدريسي والخبرة العلمية

1. تدريس نظرية السرد وتطبيقاتها لطلبة الدراسات العليا، الجامعة المستنصرية، بغداد 1993 م.

2. تدرس المناهج النقدية الحديثة لطلبة الدراسات العليا، الجامعة المستنصرية، بغداد، 1993م.

3. تدريس نظرية الأجناس الأدبية(نظرية الأدب) جامعة الفاتح، ليبيا، 1998-1999م.

4. تدريس الأدب العربي والنقد في الجامعة المستنصرية وجامعة السابع من أبريل في ليبيا 1992- 1999م.

5. تدريس النقد الأدبي الحديث في الجامعة المستنصرية وجامعة السابع من أبريل 1992-1999م.

6. تدريس الأدب العربي القديم(الأدب العباسي) في كلية الإنسانيات جامعة قطر 1999-2002م.

7. تدريس مقررات متفرقة مثل الأدب الجاهلي والإسلامي والأموي والأدب العباسي والأندلسي والأدب المقارن، والنثر العربي الحديث في الجامعة المستنصرية وجامعة السابع من أبريل، وجامعة قطر خلال 1992-2002م.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا– القرآن الكريم (رواية الإمام ورش عن نافع).

ثانيا– المصادر:

أ– الكتب:

1. عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي –السرد، والإمبراطوريّة، والتجربة الاستعماريّة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ط1، 2011م.

2. ـــــــــــــ: التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005م.

3. ـــــــــــــ: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ط1، 2004م.

4. ـــــــــــــ: السرد النسوي –الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ط1، 2011م.

5. ـــــــــــــ: السرد، والاعتراف، والهويّة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ط1، 2011م.

6. ـــــــــــــ: السردية العربية الحديثة –تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2003م.

7. ـــــــــــــ: السردية العربية –بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1992م.

8. ـــــــــــــ: المحاورات السردية، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط1، 2012م.

9. ـــــــــــــ: المركزية الإسلامية –صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2001م.

10. ـــــــــــــ: المطابقة والاختلاف –بحث في نقد المركزيات الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، د.ط، د.ت.

11. ـــــــــــــ: النثر العربي القديم –بحث في البنية السرديّة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة–قطر، ط1، 2002م.

12. ـــــــــــــ: عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، المجمع الثقافي، أبو ظبي– الإمارات العربية المتّحدة، مج1، د.ط، 2001م.

13. ـــــــــــــ، صالح هويدي: تحليل النصوص الأدبية –قراءات نقدية في السرد والشعر، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت–لبنان، ط1، 1998م.

ب– المقالات:

1. عبد الله ابراهيم: التمثيل والسرد –إدوارد سعيد وتوظيف المفهوم، مجلة البحرين الثقافية، البحرين، ع28، أفريل 2001م.

2. ـــــــــــــ: الرواية العربية في القرن التاسع عشر، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدّة–المملكة العربية السعودية، ج 49، م13، سبتمبر2003م.

3. ـــــــــــــ: الرواية العربية وتعدّد المرجعيات الثقافية –سلالات وثقافات، مجلة علامات، يصدرها سعيد بنكراد، مكناس–المغرب، ع23، 2004م

4. ـــــــــــــ: الرواية النسائية العربية –تجليّات الجسد والأنوثة، مجلة علامات، يصدرها سعيد بنكراد، مكناس– المغرب، ع17، 2002م.

5. ـــــــــــ: السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة –بحث في تقنيات السرد ووظائفه، مجلة علامات، يصدرها سعيد بنكراد، مكناس–المغرب، ع16، حزيران 2001م.

6. ـــــــــــ: السردية –التلقي، والاتصال، والتفاعل الأدبي، مجلة ثقافات، جامعة البحرين، البحرين، ع14، 2005م.

7. ـــــــــــ: الشرق الاستشراقي –الاستيهام الفرنسي بمصر المتخيلة، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، البحرين، ع10، ربيع 2004م.

8. ـــــــــــ: من لاهوت اللغة إلى علمانية الأسلوب –الهوية الثقافية الدنيوية، مجلة يتفكّرون، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط–المغرب، ع7، 2015م.

9. ـــــــــــ: موقف الإسلام من السرد والثقافات الشفويّة (أجرى الحوار إياد الدليمي وأبو طالب شبوب)، مجلة الراوي، النادي الأدبي الثقافي، جدّة–المملكة العربية السعودية،ج22، مارس 2010م.

ثالثا– المراجع:

1. إبراهيم الحجري: المتخيل الروائي العربي –الجسد، الهوية، الآخر –مقاربة سردية أنثروبولوجية، الناية للدراسات والنشر والتوزيع، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق–سورية، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، سيدي امحمد–ولاية الجزائر–الجزائر، ط1، 2013م.

2. إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم –الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.

3. أبو الحسين محمد بن أحمد بن جبير: رحلة ابن جبير، دار صادر، بيروت–لبنان، د.ط، د.ت.

4. أبو القاسم سعد الله: تجارب في الأدب والرحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، د.ت.

5. أبو عبد الله محمد بن سعيد رسلان: العولمة والمصالح الأمريكية، الدار الأثريّة، القاهرة–مصر، ط1، 2011م.

6. أحمد العدوي: ابن بطوطة في العالم الإسلامي، دار المعارف، مصر، د.ط، 1954م.

7. أحمد علي آل مريع: السيرة الذاتية –مقاربة الحدّ والمفهوم، كتاب المجلة العربية، الرياض–السعودية، د.ط، 1432هـ.

8. الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة –قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، ط1، 2011م.

9. إدريس الخضراوي: الأدب موضوعا للدراسات الثقافية، دار جذور، الرباط–المغرب، ط1، 2007م.

10. أنيس منصور: أعجب الرحلات في التاريخ، سلسلة جدران المعرفة، مصر، ج1، ط13، 2006م.

11. تهاني عبد الفتاح شاكر: السيرة الذاتية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت–لبنان، ط1، 2002م.

12. جميل حمداوي: الرواية التاريخية –أشكال الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث والمعاصر، منشورات المعارف الأدبية، المغرب، د.ط، 2014م.

13. ـــــــــــــ: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، مكتبة سلمى الثقافية، المغرب، ط1، 2015م.

14. جورج غريب: أدب الرحلة –تاريخه وأعلامه، دار الثقافة، بيروت–لبنان، ط3، 1979م.

15. الحبيب الجنحاني: العولمة والفكر العربي المعاصر، دار الشروق، القاهرة–مصر، ط1، 2002م.

16. حسن إبراهيم أحمد: استمرارية التاريخ ما بين صدام المصالح وحوار الحضارات، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر، دمشق-سورية، د.ط، 2016م.

17. حسن عبّاس: نشأة المقامة في الأدب العربي، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت.

18. حسني محمود حسين: أدب الرحلة عند العرب، دار الأندلس، بيروت-لبنان، ط2، 1983م.

19. حسين السماهيجي وآخرون: عبد الله الغذامي والممارسة النقدية الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2003م.

20. حسين محمد فهيم: أدب الرحلات، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، يونيو1989م.

21. حلمي محمد القاعود: الرواية التاريخية في أدبنا الحديث -دراسة تطبيقية، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ-مصر، ط2، 2010م.

22. خالد زيادة: المسلمون والحداثة الأوروبية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت-لبنان، ط1، نوفمبر 2017.

23. الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة-الجزائر، د.ط، 2006/2005م.

24. رسول محمد رسول: الأنوثة الساردة -قراءات سيميائية في الرواية الخليجية، دار التنوير، بيروت-لبنان، ط1، 2013م.

25. ـــــــــــــ: الجسد المتخيل في السرد الروائي، منشورات النّاية، سوريا، ط1، 2014م.

26. رشاد عبد الله الشامي: إشكالية الهوية في إسرائيل، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1997م.

27. رشيدة بنمسعود: جمالية السرد النسائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2006م.

28. زكي محمد حسن: الرحالة المسلمون في العصور الوسطى، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، د.ط، 2012م.

29. زهرة الجلاصي: النص المؤنث، دار سراس، تونس، د.ط، 2000م.

30. زهور كرام: السرد النسائي العربي –مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2004م.

31. سعيد جبّار: الخبر في السرد العربي –الثوابت والمتغيرات، شركة المدارس، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2004م.

32. ـــــــــــــ: من السردية إلى التخييلية –بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، دار الأمان، الرباط–المغرب، ط1، 2012م.

33. سعيد يقطين، فيصل درّاج: آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر، دمشق–سوريا، ط1، 2003م.

34. ـــــــــــــ: قضايا الرّواية العربية الجديدة –الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، ط1، 2010م.

35. سمير أمين: نحو نظرية للثقافة –نقد التمركز الأوروبي والتمركز الأوروبي المعكوس، مركز الإنماء العربي، مصر، ط1، 1989م.

36. سيد إسماعيل ضيف الله: آليات السرد بين الشفاهية والكتابية –دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة–مصر، د.ط، 2008م.

37. شريف يونس: سؤال الهوية –الهوية وسلطة المثقف في عصر ما بعد الحداثة، ميريت للنشر، القاهرة–مصر، ط1، 1999م.

38. شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي –التجنّس، آليات الكتابة، خطاب المتخيّل، دار القرويين، الدار البيضاء–المغرب، ط2، 2003م.

39. شهلا العجيلي: الخصوصية الثقافية في الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة–مصر، ط1، 2011 م.

40. شوقي ضيف: الرحلات، دار المعارف، القاهرة–مصر، ط4، 1956م.

41. صلاح الجابري: الاستشراق– قراءة نقدية، دار الأوائل للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009م.

42. عبد الحليم عطية: جاك دريدا والتفكيك، دار الفارابي، بيروت–لبنان، ط1، 2010م.

43. عبد الرحمن النوايتي: السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، دار كنوز المعرفة، عمّان–الأردن، ط1، 2016م.

44. عبد الرحيم جيران: في النظرية السردية رواية الحي اللاتيني –مقاربة جديدة، أفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2006م.

45. عبد الرحيم وهابي: السرد النسوي العربي –من حبكة الحدث إلى حبكة الشخصية، دار كنوز المعرفة، عمّان–الأردن، ط1، 2016م.

46. عبد الرزّاق المصباحي: النقد الثقافي –من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت–لبنان، ط1، 2014-2015م.

47. عبد السّلام أقلمون: الرواية والتاريخ –سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت–لبنان، ط1، 2010م.

48. عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفن والإسفاف –دراسة في السرد النسائي، مركز الحضارة العربية، القاهرة–مصر، ط1، 2003م.

49. عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية في الأدب العربي، المؤسسة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الجيزة–مصر، د.ط، د.ت.

50. عبد القادر الشاوي: الكتابة والوجود –السيرة الذاتية في المغرب، أفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 1999م.

51. عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، ط1، 1996م.

52. ـــــــــــــــ: النقد الثقافي –قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط3، 2005م.

53. عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، دار الفكر، دمشق–سوريا، د.ط، 2004م.

54. عبد المجيد الحسيب: الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، ط1، 2014م.

55. عبد النور إدريس: التمثّلات الثقافية للجسد الأنثوي –الرواية النسائية أنموذجا، منشورات دفاتر الاختلاف، مكناس–المغرب، ط1، 2015م.

56. ـــــــــــــــ: النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي (الجندر) –تمثّلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية، سلسلة دفاتر الاختلاف، مكناس–المغرب، د.ط، 2011م.

57. ـــــــــــــــ: النقد الجندري –التمثّلات السوسيولوجية للجسد الأنثوي في القصة النسائية، دفاتر الاختلاف، مكناس–المغرب، ط1، 2013م.

58. عدنان علي محمد الشّريم: الخطاب السّردي في الرّواية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015م.

59. عز الدين المناصرة: النقد الثقافي المقارن –منظور جدلي تفكيكي، دار مجدلاوي للنشر، عمّان–الأردن، ط1، 2005م.

60. عطيات أبو السعود: الأمل واليوتوبيا في فلسفة إرنستبلوخ، منشأة المعارف، الإسكندرية–مصر، ط1، 1997م.

61. عماد الدين خليل: من أدب الرحلات، دار ابن كثير، بيروت–لبنان، د.ط، 2005م.

62. غزلان هاشمي: تعارضات المركز والهامش في الفكر المعاصر، دار نيبور للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، ط1، 2013م.

63. فارس بن أحمد آل شويل الزهراني: العلاقات الدولية في الإسلام، مركز الدراسات والبحوث الإسلامية، د.ط، د.ت.

64. فاطمة كدو: الخطاب النسائي ولغة الاختلاف –مقاربة للأنساق الثقافية، دار الأمان، الرباط–المغرب، د.ط، د.ت.

65. فؤاد قنديل: أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة–مصر، ط2، 2002م.

66. فيصل درّاج: الرّواية وتأويل التاريخ –نظرية الرواية والرّواية العربية، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2004م.

67. ليلى محمد بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية المعاصرة، مؤسسة حسين راس الجبل، قسنطينة–الجزائر، د.ط، 2016م.

68. مجموعة مؤلفين: الكتابة والمنفى، تحر. عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ط1، 2012م

69. محمد الشحّات: سرديات المنفى الرواية العربية بعد عام 1967، دار أزمنة، بيروت–لبنان، ط1، 2006م.

70. محمد آيت ميهوب: الرواية السيرذاتية في الأدب العربي المعاصر، دار كنوز المعرفة، عمّان–الأردن، ط1، 2016م.

71. محمد بن عبد الله بن بطوطة، ابن جزي الكلبي: رحلة ابن بطوطة –تحفة النظّار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، ج1، مؤسسة هنداوي، مصر، د.ط، 2020م.

72. محمد صابر عبيد: الذات الساردة –سلطة التاريخ ولعبة المتخيل، قراءات في الرؤية الإبداعية لسلطان بن محمد القاسمي، دار نينوى، سوريّة، د.ط، 2013م.

73. محمد علي باشا: الرحلة الشّامية، دار السويدي، أبو ظبي–الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2002م.

74. محمود طرشونة: ألسنة السّرد، الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط، 2007م.

75. محمود عبد الغني: تأنيث الاعتراف، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط–المغرب، ط1، 2014م.

76. ملفي بن حسن الشهري، حقيقة الدارين –دار الإسلام ودار الحرب، دار المرابطين، ط1، البلد 2010 م.

77. منى الشرافي تيم: الجسد في مرايا الذاكرة –الفن الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي، منشورات ضفاف، بيروت–لبنان، ط1، 2015م.

78. منير مهادي: نقد التمركز وفكر الاختلاف –مقاربة في مشروع عبد الله إبراهيم النقدي، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013م.

79. مهدي بندق: تفكيك الثقافة العربية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة–مصر، ط1، 2003م.

80. نادر كاظم: المقامات والتلقي –بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ط1، 2003م.

81. ناصر عبد الرزاق الموافي: الرحلة في الأب العربي (حتى نهاية القرن الرابع الهجري)، دار النشر للجامعات المصرية، مكتبة الوفاء، مصر، ط1، 1995م.

82. نجم عبد الله كاظم: نحن والآخر في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ط1، 2013م.

83. نزيه أبو نضال: تمرّد الأنثى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ط1، 2004م.

84. نعمة الله إبراهيم: السير الشعبية العربية، شركة المطبوعات، بيروت–لبنان، ط2، 2001م.

85. هويدا صالح: نقد الخطاب المفارق –السرد النسوي بين النظرية والتطبيق، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، ط1، 2014م.

86. وفيق سليطين: الكتابة السالبة من المتابعة إلى الحوار، دار الحوار، سورية، ط1، 2006م.

87. يوسف محمود عليمات: جماليات التحليل الثقافي –الشعر الجاهلي نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ط1، 2004م.

رابعا– المراجع المترجمة:

88. إدوارد سعيد: الاستشراق، المفاهيم الغربية للشرق، تر. محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م.

89. ـــــــــــــ: خارج المكان، مذكرات، تر. فواز طرابلسي، دار الآداب، بيروت–لبنان، ط1، 2000م.

90. أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي –تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر. وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة–مصر، ط1، 2003م.

91. أمين معلوف: بدايات، تر. نهلة بيضون، دار الفارابي، بيروت–لبنان، ط1، 2004م.

92. ـــــــــــــ: سمرقند، تر. عفيف دمشقية، دار الفارابي، بيروت–لبنان، د.ط، د.ت.

93. ـــــــــــــ: ليون الإفريقي، تر. عفيف دمشقية، دار الفارابي، بيروت–لبنان، ط1، 1990م.

94. آني آنزيو: المرأة الأنثى بعيدا عن صفاتها –رؤية إجمالية للأنوثة من زاوية التحليل النفسي، تر. طلال حرب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط1، 1992م.

95. آنيا لومبا: في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، تر. محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار، سورية، ط1، 2007م.

96. أورمانارياان، ساندرا هاردنج: نقض مركزية المركز، تر. يمنى طريف الخولي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ج1، ديسمبر2012م.

97. إيريك هوبزباوم: العولمة والديمقراطية والإرهاب، تر. أكرم حمدان، نزهت طيب، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت–لبنان، ط1، 2009م.

98. بول ريكور: محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا، تر. فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت–لبنان، ط1، 2002م.

99. بيير جودا: الرحلة إلى الشرق –رحلة الأدباء الفرنسيين إلى البلاد الإسلامية في القرن التاسع عشر، تر. مي عبد الكريم، علي بدر، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق–سوريا، ط1، 2000م.

100. جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، تر. صالح جواد الكاظم، دار الشّؤون الثّقافية العامة، العراق، ط2، 1986م.

101. جينز بروكمیار، دونال كربو: السرد والهوية –دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، تر. عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، القاهرة–مصر، ط1، 2015م.

102. دانيال مندليسون وآخرون: نهاية الرواية وبداية السيرة وقضايا أخرى مترجمة، تر. حمد العيسى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت–لبنان، ط1، 2011م.

103. دوغلاس روبنسون: الترجمة والإمبراطورية –نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية، تر. ثائر علي ديب، دار الفرقد، دمشق–سوريا، ط2، 2009م.

104. ديفيد ر.أولسون، نانستوارانس: الكتابية والشفاهية، تر. صبري محمد حسن، المركز القومي للترجمة، القاهرة–مصر، ط1، 2010م.

105. ريتشارد وولين: مقولات النقد الثقافي –مدرسة فرانكفورت، الوجودية، ما بعد البنيوية، تر. محمد عناني، المركز القومي للترجمة، القاهرة–مصر، ط1، 2016م.

106. عبد الفتّاح كيليطو: المقامات –السرد والأنساق الثقافية، تر. عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء–المغرب، د.ط، د.ت.

107. غوستاف فلوبير: مدام بوفاري، تر. محمد مندور، دار شرقيات، القاهرة–مصر، ط1، 1993م.

108. فكتور هوجو: رسائل وأحاديث من المنفى، تر. أحمد رضا محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1986م.

109. فيليب لوجون: السيرة الذاتية –الميثاق والتاريخ الأدبي، تر. عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، ط1، 1994م.

110. كارل مانهايم: الأيديولوجيا واليوتوبيا –مقدمة في سوسيولوجيا المعرفة، تر. محمد رجا عبد الرحمن الديريني، شركة المكتبات الكويتية، الكويت، ط1، أكتوبر1980م.

111. مايك فيذرستون: ثقافة العولمة، تر. عبد الوهّاب علّوب، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر، د.ط، د.ت.

112. مايكل هادرت، أنطونيو نيغري: إمبراطورية العولمة الجديدة، تر. فاضل جتكر، مكتبة العبيكان، الرياض–السعودية، ط1، 2002م.

113. مجموعة مؤلفين: فلسفة السرد –المنطلقات والمشاريع، تر، تح: إليامين بن تومي، دار الأمان، الرباط–المغرب، ط1، 2014م.

114. ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء، تر. مطاع صفيدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، لبنان، د.ط، د.ت.

115. والتر ج. أونج: الشفاهية والكتابة، تر. حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د.ط، يناير 1978.

خامسا– وثائق وملفات:

1. الرواية العربية... ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، 11-13 ديسمبر 2004م، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، يونيو 2006م.

2. السرد العربي أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي الأول 8- 2008/11/10 وملتقى السرد العربي الثاني 3- 5- 2010/07، تحر: محمد عبيد الله، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، 2011م.

3. مصطفى الضبع: أسئلة النقد الثقافي، مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم، المنيا–مصر، د.ط، 23–26 ديسمبر 2003م.

سادسا– المجلات والدوريّات:

* الآداب (تصدرها دار الآداب، بيروت– لبنان):

1. ع7-8، يوليوز، غشت 1997م.

* الآداب (تصدرها كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض-المملكة العربية السعودية):

2.مج9، س 1997م.

* أفكار (شهرية تصدرها وزارة الثقافة المملكة الأردنية الهاشمية):

3. ع173، آذار 2003م.

4. ع235، أيّار2008م.

5. ع207، 2006م.

6. ع207، كانون الثاني 2006م.

*البحرين الثقافية (هيئة البحرين للثقافة والآثار، مملكة البحرين):

7. ع28، أفريل 2001م.

* ثقافات (فصلية تصدرها كلية الآداب، جامعة البحرين، مملكة البحرين):

8. ع1، س 2002م.

* جذور (فصلية علمية يصدرها النادي الأدبي الثقافي، جدّة-المملكة العربية السعودية):

9. ج23، مج10، مارس2006م.

* جيل للدراسات الأدبية والفكرية (شهرية يصدرها مركز جيل البحث العلمي، بيروت-لبنان):

10. ع17، مارس 2016م.

* الراوي (يصدرها النادي الأدبي الثقافي، جدّة-المملكة العربية السعودية):

11. ج22، مارس2010م.

12. ع18، مارس 2008م.

13. ج23، سبتمبر2010م.

* عالم الفكر (فصلية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت):

14. ع1، مج36، سبتمبر2007م.

15. مج35، سبتمبر 2006م.

* العربي (شهرية ثقافية تصدرها وزارة الإعلام الكويتية، الكويت):

16. ع496، مارس 2000م.

* علامات في النقد (شهرية يصدرها النادي الأدبي الثقافي، جدّة–المملكة العربية السعودية):

17. مج10، ع39، مارس 2001م.

18. مج11، ع44، يونيو 2002م.

19. ج49، م13، سبتمبر 2003م.

20. ج51، م13، مارس 2004م.

21. ج53، م14، سبتمبر 2004م.

22. ج54، م14، ديسمبر2004م.

23. ج55، م 14، مارس 2005م.

24. ج57، م15، سبتمبر2005م.

25. ج59، م15، مارس2006م.

26. ج 65، م17، مايو 2008م.

* علامات (ثقافية يصدرها سعيد بنكراد، مكناس-المغرب):

27. ع17، مج 2002م، (30 إبريل/نيسان 2002).

* فيلادلفيا الثقافية (فصلية، تصدرها جامعة فيلادلفيا، عمّان-الأردن):

28. ع8، س 2011 م.

* نزوى (فصلية ثقافية تصدرها مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، مسقط -سلطنة عمان):

29. ع72، أكتوبر2012م.

30. ع58، أبريل 2009م.

* نوافذ (فصلية ثقافية يصدرها النادي الأدبي الثقافي، جدّة-المملكة العربية السعودية):

31. ع39، فبراير 2009م.

* الهلال (شهرية تصدرها دار الهلال، مصر):

32. ع7، يوليو 1975م

سابعا- المواقع الإلكترونية:

1. إبراهيم السعدي: المرأة العربية والإبداع -هل كتابة الأنثى هامش نسوي، العرب، ع 10398، متاح على الشبكة: www.alarab.co.ukK.

2. أحمد موسى الخطيب: كم بدت السماء قريبة!! -مقاربة عصرية، متاح على الشبكة: www.betoolkhedairi.com.

3. الأخضر بن السايح: تيمة الجسد وإنتاج المعنى.. متعة النص ولذة التأليف -مقاربة تحليلية في الرواية النسائية، متاح على الشبكة: www.arrafid.ae.

4. ـــــــــــــ: لذة السرد النسائي وعوامل الإثارة والإغراء، متاح على الشبكة: www.nizwa.com .

5. أسماء معيكل: الهوية الأنثوية في مواجهة الثقافة الذكورية، متاح على الشبكة: www.alriyadh.com.

6. آلاء عثمان: أدب الاعتراف العربي بين البوح والقبول المجتمعي، متاح على الشبكة: www.albayan.ae.

7. أمينة عادل: أدب الاعتراف..قيود اجتماعية تحاصره عربيا، متاح على الشبكة: www.albayan.ae.

8. بشرى ناصر: الموقف الإسلامي من القص والسرد، متاح على الشبكة: www.alawan.Org.

9. حسين سرمك حسن: هل سطا د. عبد الله إبراهيم على مصطلح التخيّل التاريخي أم ابتكره؟، إشارات موجزة ودقيقة عن أسبقيات عربيّة وأجنبيّة، متاح على الشبكة: www.azzaman.com.

10. خلود الفلاح: رشيدة الشّاربي –النساء العربيات يؤجّلن حياتهنّ إلى الآخرة، متاح على الشبكة: www.alarab.co.uk.

11. الرحّالة ابن فضلان أثرى تاريخ روسيا، متاح على الشبكة: www.aljazeera.net.

12. رشيد عوبدة: الجسد شرارة حراك –الجسد أيقونة تغيير، متاح على الشبكة: www.maaber.org .

13. ريم الكمالي: أدب الاعتراف، متاح على الشبكة: www.alarabiya.net.

14. سعيد يقطين: التخيّل التاريخي، متاح على الشبكة: www.alquds.co.uk.

15. سلام محمد: السيرة الشعبية، مقاربة في المصطلح، والبنية واللغة، متاح على الشبكة: www.ayyamsyria.net.

16. سيد ضيف الله: البحث عن خصوصية سرديّة في سرد الشؤون المحلية، مؤتمر أدباء مصر: أسئلة السرد الجديد، الدورة 23، 2008م، متاح على الشبكة: www.odabaamasr.blogspot.com.

17. شاكر لعيبي: أدب الاعتراف –الغائب في الثقافة العربية، متاح على الشبكة: www.perso.ch.

18. ضياء الكعبيّ: استراتيجيات المسكوت عنه في الثقافة العربيّة المعاصرة!، متاح على الشبكة: www.akhbar-alkhaleej.com.

19. طارق حجي: من القصة القرآنية إلى نظام الإسلام السردي، متاح على الشبكة: www.ida2at.com.

20. طامي السميري: الروائيات العربيات بين المغايرة والتشابه، متاح على الشبكة: www.alriyadh.com.

21. عبد الله إبراهيم: إدوارد سعيد..الرسالة الأخيرة، www.alriyadh.com.

22. عبده وازن: أحلام مستغانمي على مشرحة النقد الأكاديمي، متاح على الشبكة: www.alhayat.com.

23. ـــــــ: عبده وازن يكتب عن علوية صبح ومريم الحكايا، متاح على الشبكة: www.aljsad.org.

24. فرح جبر: الجنس في السيرة الذاتية العربية..أدب الاعتراف كمصدر للمعرفة، متاح على الشبكة: www.alantologia.com.

25. قاسم المحبشي: في مفهوم الجنوسة والدراسات النسوية، متاح على الشبكة: www.alsharq.net.sa.

26. محمد إسماعيل زاهر: أسئلة أدب الاعتراف، متاح على الشبكة: www.alkhaleej.ae.

27. محمد البدوي: شهرزاد تصوغ حكاية الحياة على حافة الدنيا، متاح على الشبكة: www.mohamed bedoui.com.

28. محمد العباس: الإقامة في جسر الآخر –الوعي الأنثوي يقشّر إكسسوارات الرجولة، متاح على الشبكة: www.alriyadh.com.

29. محمد برادة: عودة إلى رواية "المحبوبات" عالية ممدوح بين فضاء المنفى وقوة الصداقة، الحياة، ع15354، متاح على الشبكة: www.daharchives.alhayat.com.

30. محمد عبد المطلب: تقنيات السرد بين التنظير والتطبيق، مؤتمر أدباء مصر: أسئلة السرد الجديد، الدورة 23، 2008م، متاح على الشبكة: www.odabaamasr.blogspot.com.

31. مصطفى الغرافي: الإسلام والسرد، القصص الديني ومعيار النظرة الشرعية، متاح على الشبكة: www.maaber.org.

32. مفيد نجم: أدب الاعتراف، متاح على الشبكة: www.alarab.co.uk/article.

33. ـــــــ: المرأة في مرايا الذات والآخر، متاح على الشبكة: www.startimes.com.

34. هنادة الحصري: غادة السمان..دمشق مرفئي الأخير، متاح على الشبكة: www.thawra.sy.

35. يمنى العيد: يمنى العيد تكتب عن مريم الحكايا، متاح على الشبكة: www.aljsad.org.

ملخصات

ملخص البحث باللغة العربية :

رصد البحث قراءة عبد الله إبراهيم للنتاج السردي العربي قديمه وحديثه ، وطرح إشكالات تنبثق من صلب هذا المشروع النقدي ، الّذي بدأ يخرج من شرنقة الدراسات البنيوية والجمالية ، ليشتبك بالسياقات الثقافية الحاضنة للسّرود ، وكذا آفاق تلقيها من خلال كتاباته التي تجمع بين النقد السردي الموسّع ، والتحليل الفكري الجريء للمنظومات الدينية ، والاجتماعية ، والثقافية .

تأسست هذه المقاربة على خطّة قوامها مدخل وثلاثة أبواب وخاتمة ، حيث خصص فضاء المدخل لبسط الخلفيّات المعرفية التي غذّت دراسته للمشهد السردي العربي ، أمّا الباب الأول فكان لمساءلة وعيه بالموروث الحكائي ، فيما عني الباب الثاني بتتبع المخاضات العسيرة التي أدّت إلى ظهور الرواية في الأدب العربي الحديث ، وقضايا التخيّل التاريخي ، ومختلف الإبدالات المعرفية التي يقترحها عبد الله إبراهيم في مقاربته لأدب الاعتراف ، وفي ثالث أبواب هذا البحث حللنا المقوّمات الأساسية للكتابة النسوية في ضوء الآراء التي يبثها عبد الله إبراهيم . لنخلص في ختام هذا البحث إلى جملة من النتائج لعلّ أهمها تميّز هذه التجربة النقدية بعمقها الفكري ، وترابط المادة المكونة لها ، حيث تتسم رؤيته للتجارب الفكرية والأدبية بروح حداثية انفتاحية ، استطاع من خلالها أن يؤسس لخصوصية نقدية تستفيد من إجراءات النقد الثقافي ، وتبحث في مكامن السرد .

Summary of the thesis in English:

This thesis followed Abdullah Ibrahim's reading of the Arabic narrative product, both ancient and modern, and posed some of the issues that emerged from the core of this critical project, which began to venture outside the realm of the structural and aesthetic studies, to engage with the cultural contexts encompassing the narratives, as well as the perspectives of their reception through his writings which combine a deep critique and a daring analysis of religious, social and cultural systems.

This study is follows a plan composed of an introduction devoted to the exposition of the cognitive backgrounds that nourished Abdullah Ibrahim's study of the Arab narrative scene, three chapters and a conclusion. The first chapter questioned Abdullah Ibrahim's awareness of the narrative heritage, while the second chapter aimed to retrace the difficult paths that led to the emergence of the novel in modern Arabic literature, the challenges of the historical imagination, and the various epistemological changes that Abdullah Ibrahim proposes in his approach to the literature of confession. In the third chapter of this research, we analyse the basic components of female writing in the light of Abdullah Ibrahim's opinions. The conclusion, at the end of this research, presented a set of results, of which perhaps the most important is the distinguished intellectual depth of this critical experience, and the interdependence of its constituent material, as Abdullah Ibrahim's vision of intellectual and literary experiences is characterised by an open modernist spirit, through which he was able to establish a critical specificity that benefits from the procedures of cultural criticism, and searches for places of narration.

Résumé de la thèse en Français:

Cette thèse a suivi la lecture d'Abdullah Ibrahim du produit narratif arabe, à la fois ancien et moderne, et a posé des problèmes qui ont émergé du cœur de ce projet critique, qui a commencé à s'aventurer en dehors du domaine des études structurelles et esthétiques, pour s'engager avec les contextes culturels englobant les récits, ainsi que les perspectives de leur réception à travers ses écrits qui combinent une critique approfondie et une analyse audacieuse des systèmes religieux, sociaux et culturels.

Cette étude repose sur un plan composé d'une introduction consacrée à l'exposition des arrière-plans cognitifs qui ont nourri l'étude d'Abdullah Ibrahim de la scène narrative arabe, de trois chapitres et d'une conclusion. Le premier chapitre a questionné la conscience d'Abdullah Ibrahim du patrimoine narratif, tandis que le deuxième chapitre avait pour but de retracer les chemins difficiles qui ont conduit à l'émergence du roman dans la littérature arabe moderne, les enjeux de l'imaginaire historique, et les divers changements épistémologiques qu'Abdullah Ibrahim propose dans son approche de la littérature de la confession. Dans le troisième chapitre de cette recherche, nous avons analyser les composantes de base de l'écriture féminine à la lumière des opinions diffusées par Abdullah Ibrahim. La conclusion, au terme de cette recherche, a présenté un ensemble de résultats, dont peut-être le plus important est la profondeur intellectuelle distinguée de cette expérience critique, et l'interdépendance de sa matière constitutive, car la vision d'Abdullah Ibrahim des expériences intellectuelles et littéraires se caractérise par un esprit moderniste ouvert, à travers lequel il a pu établir une spécificité critique qui bénéficie des procédures de la critique culturelle, et recherche les lieux de la narration.

فهرس الموضوعات

مقدمة أ–ل

المدخل : المرجعيات المعرفية في خطاب عبد الله إبراهيم النقدي

1– في نقد أيديولوجيا التمركز 2

1–1– تفكيك التمركز الديني 6

1–2– تفكيك التمركز الغربي 17

2– جدلية السرد والمركزيات الثقافية 28

الباب الأول: قراءة التراث السردي العربي في خطاب عبد الله إبراهيم النقدي

الفصل الأول: عبد الـله إبراهيم والمقاربة الثقافية للسرد العربي

1– التمثيل الأدبي 37

2– النقد الحواري 41

3– التحليل الثقافي للسرد 54

3–1– استراتيجية النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي 55

3–2–التحليل الثقافي للسرد عند عبد الله إبراهيم 63

الفصل الثاني: الموروث السردي والسياقات الثقافية

1– التراث السردي..رحلة التهميش والاستبعاد 83

2–السرد القديم وهيمنة النسق الشفاهي 94

3–السرد القديم وتمركز الرؤية الدينية 103

4- تحليل الأنظمة السردية للمرويات الحكائية العربية القديمة 110

4-1- الحكاية الخرافية 111

4-2- السيرة الشعبية 116

4-3- المقامة 120

الفصل الثالث: جدلية الأنا والآخر في كتابات الرحّالة المسلمين

1- في مفهوم الرحلة. 128

2- ملامح الخطاب الرحلي الإسلامي 135

3- تمثّلات الآخر في نصوص الرحالة المسلمين 139

3-1- ابن جبير.. رحّالة بتطلّعات فاتح 146

3-2- ابن بطوطة.. شيخ الرّحّالين 152

3-3- ابن فضلان.. المرشد الديني 159

الباب الثاني: السرد الحديث...رحلة الكشف والتحديد

الفصل الأول: السّياق الثّقافي وتشكّل الرّواية في الأدب العربي الحديث

1- استراتيجيّات تفكيك الخطاب الاستعماري في مشروع عبد الله إبراهيم 166

1-1- في تحليل أنظمة التّمركز 166

1-2- الحملة الفرنسية وأقنعة التّحديث 174

1-3- حملة نابوليون واليوتوبيا الاستشراقية 178

2- تفكّك الموروث السردي وتشكل الرواية 183

3- الرواية والتمثيل السردي 203

الفصل الثاني: قضايا التخيل التاريخي في خطاب عبد الله إبراهيم النقدي

1- السرد والتاريخ المتخيّل 217

2- في مفهوم الإمبراطورية 239

3- التخيّل التاريخي وانفتاح الفضاء الإمبراطوري 246

الفصل الثالث: أدب الاعتراف في خطاب عبد الله إبراهيم النقدي

1- السيرة الذاتية..حدود المصطلح والمفهوم 266

2- من السيرة الذاتية إلى أدب الاعتـــراف 278

3- تيمة المنفى والأوطان المتخيلة 300

الباب الثالث: السرد النسوي ورهانات الحضور

الفصل الأول: التّمثيلات النّسويّة وسياقاتها الثّقافيّة

1- الكتابة النّسويّة وإشكاليّة المصطلح 338

2- الكتابة النّسويّة والاختلاف 350

3- لغة الأنثى وسؤال الخصوصيّة 354

4- تفكيك المركزيّة الذّكوريّة في السّرد النّسوي 364

الفصل الثّاني: الرّؤية الأنثويّة وتشكل عالم مفارق

1- الرّؤية الأنثويّة للذات والعالم 376

2- تأرجح الهويّة الأنثويّة في السّرد النّسوي 381

3- الهويّة الأنثويّة واستراتيجيات التّحليل الثّقافي 388

3-1-نحو كتابة مارقة 388

3-2-فضح نسق القيم السّائدة 392

3-3- مصائر متأرجحة وهوس جنسي 396

3-4- واقع مأزوم وتوجّس أنثوي 399

3-5- السّرد وتشظي الأنثى 402

3-6- تضخم رهان الكتابة 407

3-7- الأنثى وتداعيات الحرب 408

3-8- المنفى الأنثوي وانفتاح الأفق 413

الفصل الثّالث: فعاليّة حضور الجسد في الإبداع النّسوي

1- مسارات تحول الجسد الأنثوي 418

2- السّرد وإمكانات الجسد الأنثوي 431

3- الجسد الأنثوي بين الحجب والإغراء 437

4- عبد الله إبراهيم وكشوفات القراءة الثّقافيّة للجسد الأنثوي 446

خاتمة	456
ملحق	460
قائمة المصادر والمراجع	477
ملخص البحث باللغة العربية	498
ملخص البحث باللغة الإنجليزية	499
ملخص البحث باللغة الفرنسية	500
فهرس الموضوعات	502