مجلة أبوليوس
المجلد 08 العدد 02– جويلية 2021
الصفحات: 174- 190

السوسيوثقافي في تحولات الخطاب النسوي من شهرزاد إلى فاطمة المرنيسي

Sociocultural Factor in Feminist Discourse Transformations from Shahrazed to Fatima el-Mernissi

د. عبد الكريم شلبي *
جامعة باجي مختار–عنابة.(الجزائر)
karimchelbi41@gmail.com

تاريخ الاستلام:2021/05/31 تاريخ القبول: 2021/06/19 تاريخ النشر:2021/08/31

ملخص البحث:

تحاول هذه الدراسة ملامسة تمظهرات الخطاب النسوي بين نموذجيْن سرديّين مختلفيْن من الناحية الأجناسية؛ بين صوت شهرزاد في "ألف ليلة وليلة" وصوت فاطمة المرنيسي في "أحلام نساء الحريم". ويتجلى هذا التمظهر في تيمتيْ الجسد واللغة، وتعالق الرؤية والقضية، مما جعلنا نتساءل: هل يمكن أن نتحدث عن إرهاصات تنظيرية للنقد النسوي العربي منذ شهرزاد وصولا إلى المرنيسي؟ ثم ما هي استراتيجيات الكتابة ومقولات التنظير إنْ وُجِدَت؟

الكلمات المفتاحية: الأنوثة، الذكورة، الجسد، اللغة، النظرية النسوية، النسق الثقافي.

Abstact:

This study aims to study the manifestations of feminist discourse in two narrative samples from different literary genres; between the voice of Scheherazade in "The Arabian Nights" and the one of Fatima Mernissi in " Women's Dreams in the Harem". This manifestation appears through two themes (body and language), and the homomorphism of vision and issue, which make us wonder: can we talk about the theoretical insinuations of Arab feminist criticism from Scheherazade to Mernissi? What are the writing strategies and the theoretical precepts, if they exist?

Keywords: Femininity, masculinity, body, language, feminist theory, cultural system.

* المؤلف المراسل

مقدّمة:

يكتسي موضوع الخطاب وتجلياته في السرد الأنثوي على مستوى اللغة والتمثيل الثقافي للجسد والفكرة أهمية بالغة، وإن كان الجسد هو سبيل الكتابة عند الرجل والمرأة سواء، ففي حضرته تختزل اللغة وتتناسل الجمل السردية في اشتغال دؤوب، يرسم جغرافية النص واستراتيجياته عبر مقاربة التمكين للقوة.

لقد أدّى الاهتمام بالكتابة النسوية واتساع مجالاتها الإبداعية مع نهاية القرن الماضي وبداية القرن الحالي إلى تشكّل حركة نقدية صاحبت هذه الكتابة، من حيث البحث في إشكالية التجنيس والتصنيف، ضمن فضاء ثقافي عام يستند إلى هوية ذكورية من جهة، ويتخبط مرتبكا في مصطلحاته وتداخل تنظيراته النقدية من جهة أخرى. وقد تجلى ذلك أولا في قضية الهوية الجندر (Gender Identity) وفق الصورة النمطية للأنثى من منظور المصادر الدينية الغربية، فهي (الأنثى) أصل الخطيئة والدونية ومنبت اللعنة. لقد ساوى "أفلاطون" بينها وبين العبد والمجنون والمنبوذ، ورجّح "ديكارت" في أنّ نصيبها من الدنيا كان المادة وغريزة إلى المبتذلة. ورأى "جون جاك روسو" أنّ قانون الطبيعة حكم على المرأة أن تكون تحت رحمة ولاية الرجل السيّد، القوي صاحب الملك، في حين أقرّ التشريع الفرنسي عام (1800-1804) أنّ الأولاد والمجانين والقصّر والنساء ليسوا مواطنين، وقدّمتها الطقوس الدينية الهندية (الساتيSati) [*] قربانا يُحرَق مباشرة بعد وفاة الزوج، لأنه لا معنى لحياة تستحقها دونه.

أما في الثقافة العربية، فلم تذكر لنا كتب النقد والدراسات الأدبية ما يُعرَف اليوم بالكتابة النسوية، وإن تعددت مصطلحاتها بين مفاهيم المؤنث، والأنثوي، والنسوي، والنسائي، عدا ما كُتِب عن شعر الخنساء وليلى الأخيلية وولادة بنت المستكفي، ونحسب أنه لم يُصنَّف ضمن دائرة شعر الفحول ومقاييسه الذكورية المتعالية كتعالي المعلقات الشعرية. لقد كان هذا الشعر وصاحباته على هامش مركزية القول والنظم والتاريخ أيضا، حتى إنّ ذكرهن لا يخرج عن غرض الرثاء والبكاء والنحيب، وبعض الوصف ومشاعر الوُدّ والحب، وهي مجتمعة متعلقة بطبيعة الأنثى خارج نمط الفحل والفحولة.

وعلى هذا الأساس، هل يمكننا الحديث عن مرجعية تاريخية للنص الأنثوي في ظل إهمال الوعي العربي لتاء التأنيث في اعتبار أن المرأة هي الجسد في كل تمثلاته الثقافية والاجتماعية والطقسية، في حين أنّ «الكتابة ليست قراءة ذات بقدر ما هي قراءة آخر يتجدد».[1]

وفق هذه الرؤية تحاول هذه الدراسة السعي إلى مقاربة نصّيْن سرديّيْن ينتميان لجنسيْن أدبيّيْن مختلفيْن؛ نصّ سردي عتيق ينضوي تحت ما يسمى بالأدب العجائبي، وسارد يختلف عن أنماط الرواة وأصنافهم، هي شهرزاد وحكايات ألف ليلة وليلة، وتقابلها فاطمة المرنيسي في زمن سردي حكائي مختلف، تتقاطع فيه الاستراتيجيات والرؤى عند محور التمكين للقوة، انطلاقا من أنّ «النساء يُضطهَدْن بوصفهنّ نساء».[2]

لقد نشأ مفهوم النسوية وتطوّرها في فضاء سوسيوثقافي وسياسي وديني مرتبك، يظهر صراعا أزليا بين الذكورية (الفحولة) والأنثوية (الهامشية)، «فملامح الصورة التي كوّنها الرجل العربي عن المرأة تصل إلى أنّ صورة المرأة في الموروث الثقافي قد بُنِيت على التناقض بين صفات السلب والإيجاب، فهي الغواية والشر والمفسدة والفتنة، وهي الزوجة والأم ومحضن الأجيال، وهذا ما يفسر تناقض التصورات التي كوّنها الرجل العربي عنها»[3]. وانطلاقا من أنّ

الرواية النسوية هي جزء لا يتجزأ من الحركة الإبداعية الحديثة والمعاصرة دون الخوض في التجاذبات النقدية التي صاحبت هذا الحضور والبروز، بل والتألّق أيضا على اختلاف أجناس الكتابة عندها بعد تحرّر المشهد الثقافي العربي من سطوة الجسد، ومن الانحياز الجذري للرؤية الذكورية، وتشكّل هوية سردية لا نذهب لاعتبارها مختلفة بقدر ما هي مستقلة تحمل خصائص نوعية تحيل على خطاب أنثوي من منظور نسوي، يتأسس في مجتمع ذكوري متسلط مليء بالضغوط والمرجعيات الأحادية. فالنص عندها «أحد الفضاءات التوليدية والتحويلية للجسد حتى لا يكون موضوعًا مباشرا له...، مسكن تخييلي للجسد فيه يتجسد ويحقق وجوده المتخيّل».[4]

1. أسئلة الكتابة/أسئلة الجسد:

سعت (الأنثى) المرأة منذ بداية التاريخ الإنساني إلى رسم حضورها الذاتي الأنثوي في الميثولوجيا والأدب الرسمي والشعبي، وصولا إلى الإقرار بما تكتبه والاعتراف به في شكل الأجناس المختلفة. وكان لهذا الضغط التاريخي على الكينونة الأنثوية بمثابة الحافز في تأسيس خطاب يتعالى على منظومات الإقصاء والتمييز من جهة، ويبتكر تصورات ورؤى وأفكار من جهة أخرى، تحيل على وعيها بذاتها وبذوات الآخرين أي «الاشتغال من خلال وعي أنثوي يشتبك معرفيا مع منظومات الفحولة السائدة».[5] ويبرز قدرة هائلة على فكرة التمكين للقوة ودرجة الوعي.

يرتبط اسم شهرزاد في المخيال الجمعي العربي والغربي في حضوره الإبداعي وتمظهره النقدي بخصائص متفردة تعكس سطوته على منجز الكتابة الأدبية، ولعل مردّ ذلك إلى كون شهرزاد شكّلت أيقونة الذات الأنثوية، بل رسمت بداية الوعي به في سؤال قلق الإنسان وتصادم الذات ليتساوى مسار الكتابة في ألف ليلة وليلة مع مسار التنظيرات النسوية الحداثية والمعاصرة، وهي رحلة سردية تقاس مسافاتها في درجات المنطلق الفكري وفق مبدأ التمكين للذات.

وإن كان ذلك يخاتل على مستوى المتخيل السردي الكتابة والنص والقراءة، فإن شهرزاد لم تكن الأنثى الساذجة، ولا صاحبة الغواية التي تبحث عن الشهوة والجنس في بلاط ملك سفّاح يحلو له الاستمتاع بأجساد العذارى الجميلات، فهو رجل سادي يتلذذ بقطع رؤوسهن مع مطلع كل فجر يوم جديد. فالفكرة والوعي بجسامة المصيبة هما اللتان حرّكتا هذه المرأة (الأنثى) العارفة بأخبار الملوك، ألَمْ يُذكَر أنها قارئة كتب الفلسفة والدين والتاريخ وأخبار الأعيان والسلاطين والحكماء وأصحاب الرأي الرشيد؟ فهل تكفي هذه المرجعيات لتتبوّأ شهرزاد مكانة المخلِّص المنقذ لتاريخ سلطة الذكورة السامّة كما سماها (شيفرد بليس Shepherd Bliss)[6] ؟ « فلا وظيفة لشهرزاد في الليالي غير الحكي، وهو حكي مرتكز على معرفة ذكورية، ولذلك يدفع هذا الحكي إلى الموت. ولدفع الموت هنا بُعد رمزي، إنّ الانتصار على الرجل الذي يعكس مقولة تغييب الحاضر وقتله، فبعض بطلات الليالي يتفوّقن على الرجل من خلال ضلوعهن وتضلّعهن في المعرفة الذكورية».[7] وإذا كانت الليالي نسيجا من التناغم السردي المرتكز على المفارقة بين ثنائيات الواقعي والتخييلي والتاريخي والأسطوري، والعجائبي والشعري، والقيمي الأخلاقي والديني، فهي مجتمعة تحقق مساءلة ثقافية إنسانية قلقة، تشظّت عنها مساءلة الراهن اليومي في الثقافة الكونية.

إنّ سؤال شهرزاد يؤسس على فكرة، بل قضية تراوح بين الوعي بالذات والرؤية انطلاقا من أنّ

«فعل الكتابة لدى النساء يشكّل أخصّ عملية تحرّر، من حيث إنه وعي وموضعة وكشف لتجارب ومعاينات وتصوّرات وحاجات، وأحلام طال عهدها بالصمت والخفاء، والكتابة تبلورها، تخرج بها إلى مدار العالم».[8]

هكذا انبرى سؤال الكتابة واللغة والجسد، هل يمكن اعتبار اللغة ملكية ذكورية بطرياركية «فأصل الاسم أن يكون مذكّرا، والتأنيث فرع عن التذكير، ولكون التذكير هو الأصل استغنى الاسم المذكّر عن علامة تدل على التذكير، ولكون التأنيث فرعًا من التذكير افتقر إلى علاقة تدل عليه»[9]. لقد استطاعت شهرزاد باعتبارها آخر حلقة في رواية (الليالي) أن تتسلّح بعُدّة سردية لا تخضع لمنطق الحكي المتوارث. فصيغة "بلغني أيّها الملك السعيد" جملة توثّق الخبر ضمن آخر حلقة في سلسلة طويلة من الرواة، صيغة تظهر أنّ الحكي مجازفة خطيرة لا سيما والمروي له صاحب سلطة وجاه من جهة، ورجل مطعون في شرفه وكبريائه من جهة أخرى، «فإذا لم يبد المتلقي رغبة الاستماع، فإن السرد يصبح بلا معنى وبلا جدوى...»[10]. كانت شهرزاد تعلم أنّ عليها خلق جوّ من الثقة والحميمية، بل أكثر من ذلك، رغبة شهريار في الاستماع والاستمتاع بالسرد.

هكذا، كان الأخير خرقًا لإدراك المتلقي في جعله يتابع الحكي بانتباه وحرص شديديْن، لأنّ شهرزاد تمتلك من ترسانة العبقرية والفكر والوعي عبر تاريخ طويل من الاضطهاد الذكوري والحساسية الجسدية وثقافة الوهم.

إنّ مقولة التوازن والاضطراب جسّدت مقاربة الكتابة والجسد في نصّ الليالي، وجسّدت معها انطلاقة حكائية تفترض فيها شهرزاد أنّ « الفنّي يمكن أن يختفي، ذلك أنّ الواقع سيحل باطراد محل العمل الفني... فالعمل الفني كان بديلا، مهمته أن يخلق توازنا كانت الحقيقة تفتقده ... الفن سيختفي إذا حصلت الحياة على مزيد من التوازن»[11]. وفق هذا التصور أدركت شهرزاد معضلة السرد وأسئلة الذات، فهي وحدها القادرة على الغوص في أعماقها الداخلية وإحساسها بكينونتها في فضاء سلطة ذكورية «تسيطر على بناءاتنا الرمزية وعلى رأسها اللغة، ويمكن أن نقول من هذا لمنظور، إنّ اللغة ليست في آخر المطاف، سوى العماد المروّج لهذه السلطة والداعم لها والمدافع عن استمرارها».[12]

فلا نكاد نعثر على صوت شهرزاد في فواتح الحكايات، فهي تبقى معزولة عمّا يدور بين الساردين الآخرين، ومردّ ذلك إلى كونها تدرك تمام الإدراك، ومن مبدأ فرضية التمكين للقوة تختبر فعل الحكي وردّة الفعل. ومن ناحية أخرى، تبقي شهرزاد على مسافة محسوبة مسبقا بينها وبين المروي (المحكي)، تبعا لحالة المروي له (المتلقي) وهو ما يمنحها صيغة الراوي المفارق لمرويه الذي عدّ من أهم معالم البنى السردية في الليالي، «إنّ الاستيلاء على سلطة السرد يعني الاستيلاء على سلطة المتخيَّل، وعلى سلطة العقل، وعلى سلطة صنع التاريخ وعلى كل السلطات...».[13]

لم يكن خطاب شهرزاد يخرج عن مقولة بنفنيست Benveniste في أنّ كلّ تلفّظ يفترض وجوبًا متكلّما (ساردا) وبالضرورة أيضا مستمعًا (متلقِّيًا) بهدف التأثير وشدّ الانتباه، بل أكثر من ذلك، لا بد أن يقع هذا السامع (المتلقي) تحت هيمنة القول وسطوته، والذي تكوّن مرجعيته عند شهرزاد مجموع الثقافات البينية الهندية والفارسية والعربية بكل أنساقها الظاهرة والمضمرة. وبذلك لا يمكن الحديث هنا عن الخطاب خارج المضامين والامتدادات السيكولوجية لليالي، وجملة الأنساق المتعلقة

بمواقف ورؤى وأفكار تحيل على التصورات العامة للعالم والكون.

يُلفت حضور الأنثى الكثيف المثير للتساؤل عن مجتمع الليالي وتركيبته البشرية، إلى طغيان التمثيل (الأنثوي) بعيدا عن التمثيل النسوي، هذا الحضور الذي يستوجب ظهورا للجسد من منظور شهواني (erotic)، وفي جو يلفّه التخييل والسحر والعجائبي والأسطوري. ويتجلى، ذلك في فرضية أنّ الليالي وحكايات شهرزاد هي في الحقيقة مدونة الجسد بامتياز، والاشتغال عليها يكشف فجوة عميقة في المخيال الذكوري، «بؤرة لتجلي العملي والغريزي والوظيفي والأسطوري الثقافي، يعيش بشكل دائم تحت التهديدات المستمرة للاستعمالات الإيحائية (الاستعارية)»[14]. ولكن لم يكن همّ شهرزاد رسم جغرافية الجسد وشهوة تفاصيله بقدر ما كان يمنحها هذا الجسد المغري القدرة على التخييل الجنسي، والقفز بذلك من فانتازيا الجسد إلى لذة الكلام، وما يثيره من شعور يداعب العقل والفكر، «إنّ المرأة تمنح نفسها قدسية عندما تنجب ذلك التدفق الأمنيوسي (amniotic)الرحمي للكلمات والتي تعيد إيقاع وتقلصات فعل المخاض... وبذلك يكون تقمص الجنسانية sexuality بالنصانية Textuality، حيث يصبح النص الأنثوي مفعما بالطاقة الخصبة والرؤى الأنثوية الحاسمة».[15]

هكذا احتار شهريار في أمر هذا الراوي، وهو الذي اعتاد على القتل بعد كل ليلة يقضيها بين أحضان العذارى...، لم يكن له الوقت الكافي ليراجع خططه السابقة، ليلة واحدة علّقت السرد وأجّلت الحكم، ليقع واقفا في سجن القص والسجّان (شهرزاد)، «خرج الملك إلى محل حكمه وأطلع الوزير بالكفن تحت إبطه ولم يخبره الملك بشيء من ذلك، فتعجّب غاية التعجب ثم انقضى الديوان، ودخل الملك شهريار قصره»[16]. هكذا بدت شهرزاد حصنا سرديا منيعا لا سبيل إليه إلّا بالنظر والسماع إلى لغة تتجاوز الجسد، لتتعالق مع خطابات الوجود والكينونة في إعادة هيكلة التصورات والرؤى خارج بؤرة الجندرية، «ولأنّ الجسد بالنسبة للوعي بالذات، كالوثيقة المؤرشفة بالنسبة للوعي بالتاريخ، لأنه وثيقة حية ناطقة حاملة لذاكرة الزمن... ولرسوبيات الخطاب والفعل والسلوك».[17]

2. شهرزاد (الصوت) والنسق المضمر:

في سياق إعادة إنتاج الإشكالية الأنثوية، يتمظهر صوت شهرزاد استيهام الغواية والإغراء (fantasy of seduction)، وهي تعمية لأنساق مضمرة في شكل أبنية أدبية تتجاذبها السلطة (المركز) والمعرفة ثم التاريخ المنحاز. ويعد النسق المضمر أحد أهم ركائز النقد الثقافي، والبحث فيه هو بحث في الأنظمة السردية عبر مساءلة المسكوت عنه واللامقول، بتعبير آخر هو الكشف عن خبايا الخطاب. ولعلّ شهرزاد عملت وفق استراتيجية مسبقة على تشغيل هذا النسق، وهو ما كشفت عنه في آخر ليلة من الليالي، في أن تثير أحزان شهريار وأن يقف أمام واقع مأساته في مآسي الآخرين، فكما علّق السرد الموت، خلّد أيضا هذا الصوت الأنثوي العجيب من منظور إيديولوجي يتأسس على قطبيْن هامّيْن في المشروع السردي؛ أولهما: رؤية شهرزاد الفكرية والثقافية للجسد والجنس، ومن خلالهما تتمظهر أشكال الخطاب، وثانيهما: البعد الإيديولوجي للسطوة الأنثوية (النصية والتخييلية) في علاقاتها الذكورية، وعليهما يمكن للقراءة اليوم أن تزكّي استراتيجية الحكي من منظور نسوي.

3. تشظي نسق المركز:

ما يزال التمركز الثقافي يحوم حول الذات الذكورية باعتبارها الجهة الوصية على الإبداع والثقافة الإنسانية. وإذا كان الجهاز المعرفي من هذه الرؤية يتبنى فرضية الإقصاء، فإنّ الأنثى (المرأة) تغدو محكومة بأخلاقيات فكرية تفصل بين الجنسيْن في اعتبار الرجل (المركز) والمرأة (الهامش)، «المرأة هي الآخر the other بالمعنى الفلسفي وليس بمعنى الغير في المجالات الأخرى للعلوم الإنسانية، أي الفرد الذي تحدد خصائصه الذهنية والنفسية والبدنية باعتبارها الخصائص المضادة contrast أو المقابلة للخصائص المعيارية للرجلthe male norm » [18].

فالظاهر أن شهريار كان صاحب سلطة وسلطان، تنشأ الحكاية في حضرته وبطلب منه، وهنا كان لزاما على شهرزاد أن تكون عارفة بالشخصية التي تحكي لها، مزاجها وطبائعها ومدى قدرتها على السماع والتلقي، ولا ينتهي الأمر عند هذا، بل لا بد من أن تنتبه إلى ردود أفعاله غير المتوقعة، «وواضح أن مصيرها ومصير السرد أيضا يعتمدان على مهارتها بوصفها راوية قصص، إنما أيضا على مزاج المروي له، فإذا انتاب الخليفة شهريار تعب أو علّق استماعه لما تحكي شهرزاد ستموت وينتهي السرد».[19]

أما باطن الخطاب، فيظهر شهرزاد مفارقة لمرويها؛ علاقتها علاقة أفقية لا تربطها صلة مباشرة بالحكاية غير صيغة "بلغني أيّها الملك السعيد"، مما مكّنها من الالتزام بالمسافة السردية بينها وبين ما ترويه. وبذلك تشظى نسق المركز؛ فانتقلت السلطة إليها باعتبارها صاحبة اللعبة. فحكاية قصيرة كحكاية "التاجر والعفريت" قلبت كيان المملكة والملك، وحوّلت كل الصلاحيات السردية المثقلة بالمعارف والتاريخ، وبذلك أصبح الخطاب في الليالي سلطة ينفّذها النص، إنّ «الخطاب ليس شفافا في تمثيله العالم المعني، فلا الذات تقطف المعاني البكر، ولا الكلام مخادع، مخاتل، وأنّ النص هو عمل متشابه مراوغ يقع أبدا على الحدود بين الكائن ورسومه، أو بين المعنى وظلاله، أو بين الرؤية والعبارة، أو بين الوضوح والغموض، أو بين الرغبة والحقيقة، أو بين الجِدّ واللعب، فهو يلعب فعلاً وراء الذات، بمعنى أنه يستعملنا بقدر ما نستعمله، ويقودنا من حيث نتوهّم أننا ننشئه ونهبه الوجود. وبالإجمال إذا كان النص لا يقول الحقيقة بل يخلق حقيقته، فلا ينبغي التعامل مع النصوص بما تقوله وتنصّ عليه، أو بما تعلنه أو تصرّح به، بل بما تسكت عنه ولا تقوله، بما تخفيه وتستبعده... أن نلتفت إلى ما لا يقوله الكلام، بمساءلته واستنطاقه أو بتحصيله أو تفكيك بنيته».[20]

لقد استطاعت شهرزاد وصفها عنصرا ثقافيا فاعلا أن تفكّك كل المفاهيم المتوارثة والسائدة عن الهامش (الأنثوي) وعن النفوذ الذكوري في مساءلة للغة والجسد. ومن هنا مكّنها هذا الاستثمار المعرفي الجمالي لتبرير مسودة إعادة كتابة التاريخ وفق هذا الترابط المتين بين اللغة والوجود. «وكانت شهرزاد في هذه المدة قد خلّفت من الملك ثلاثة ذكور، فلما فرغت من هذه الحكاية قامت على قدميْها وقبّلت الأرض بين يدي الملك وقالت له: يا ملك الزمان وفريد العصر والأوان، إني جاريتك ولي ألف ليلة وليلة وأنا أحدثك بحديث السابقين ومواعظ المتقدمين، فهل لي في جنابك من طمع حتى أتمنى عليك أمنية ؟ فقال لها الملك: تمنّي تعطيْ يا شهرزاد، فصاحت وقالت: هاتوا أولادي، فجاؤوا لها بهم مسرعين... إنّ هؤلاء أولادك وقد تمنيت عليك أن تعتقني من القتل إكراما لهؤلاء الأطفال، فإنك إنْ قتلتني يصير هؤلاء الأطفال من غير أم ولا يجدون من يحسن تربيتهم من النساء، فعند ذلك بكى الملك وضمّ أولاده إلى صدره، وقال: يا شهرزاد والله إني قد عفوت عنك من قبل مجيء

هؤلاء الأولاد لكوني رأيتك عفيفة تقية وحرة، بارك الله فيك...».[21]

لم ينطوِ خطاب شهرزاد في هذه الفقرة وفي مجمل حكايات الليالي على ما يحيل إلى الإقصاء أو التهميش، أو التلميح للمركز سواء الجنسية (الهوية) أو العقلية (الفكر)، أو الالتزام الأخلاقي... لكن المضمر فيه (الخطاب) يقول غير ذلك. لقد سلّطت الضوء على كل أشكال التهميش والإقصاء، وخلخلت كل المفاهيم المتعلقة بالذات والآخر (مركزية اللوغو logocentrism)

4. نسق المعرفة بالجسد:

لقد كانت شهرزاد الوحيدة التي أعادت بناء القيم وترميم نكسات الفكر والتاريخ والسلطة لغويا وثقافيا، فالعمل الإبداعي «لا يظهر إلا عندما يكون هناك استياء من القيم السائدة في المجتمع، وطموح نحو قيم فكرية جديدة»[22]. لم تمتلك شهرزاد غير الصوت والجسد ومضمرات المشاهد الجنسية، وهي مشاهد ليس الغاية منها إثارة غرائز الملك وشهواته تجاه الجسد، إنما هي تعرية لواقع اجتماعي بائس موغل في متاهات الشبق الذكوري الذي يقصي كلّ نموذج للأنثى خارج جسدها، وهو ما يوضحه خطاب الليالي في زيف العلاقة بين الرجل والمرأة، واستدعاء المشاهد الشهوانية، إنه لا يتوقف عند هذا الحد، بل يمتد إلى أن يتحول بوصفه ظاهرة ثقافية عبر تداخل المعلن والمسكوت عنه. فنص الليالي من هذا المنطلق تتحول «فاعليته باعتباره إنجازا ثقافيا يتماهى فيه المعلن والمخفي، ويتحول الجسد معهما إلى فضاء متخيل تشكله لغة تخضع لمنظومة قيمية ناتجة عن أنساق مضمرة تنضح بالاضطهاد والتعسّف والإقصاء والتهميش، في تصادم مع مركزية الذكورية وعنجهية السلطة. وهكذا يتحول امتلاك الجسد من قبضة الملك شهريار إلى قبضة يد وسرديات شهرزاد، ويتحول معها النظر للصور النمطية السائدة والمشوهة، ولعلّ أهم الأنساق المضمرة في الليالي خطابات الجسد الأنثوي في شتى طقوسه وحالاته من جهة ومسألة اللون وطبقة العبيد والزنوج، وهما من أهم قضايا تنظيرات النقد الثقافي وما بعد الكولونيالية، وتنظيرات النسوية وما بعدها، «هكذا يتحول الجسد إلى قاعدة للوعي والتعرّف التخييلين وإلى أصل لغواية السرد، بينما تمسي الصورة آلية للمحاكاة والتشكل، وبما أنّ الأمر يتعلّق في المستويين معًا بماهية الإدراك والتخيّل فإنّ بُعد الظاهر والمرئي الذي يحيل عليه الجسد، ومن ثم الصورة، لن يتحدد إلا بقيمته التخييلية، وبُعد دلالته على الباطن، ورمزيته على المخفي، وبلاغته في استكناه غير المنظور، وهو ما يخرجه من نطاق الظهور الكلي إلى حيّز الخفاء المراوغ والخلافي، وتبعًا لذلك فإن الوعي الصوري بالجسد هو إدراك لجدل الخارج والداخل، الدال والمدلول، الذي يخترق نطاق الوعي الزمني والفضائي والإيقاعي»[23]. وانطلاقا من ذلك هل يمكن اليوم أن نتّهم هذه الثقافات في عجزها وقصورها في تحديد منظور لموقع معنوي للمرأة، دون الانسياق في متاهات الأنثوي؟

وفي الضفّة الأخرى من التاريخ، وبعيدا عن الليالي وحكايات ألف ليلة وليلة، ما يزال صوت شهرزاد يحدث الصدى، فيرتد في أصوات بنات جنسها ليكشف أن المرأة لم تعد ذلك الهامش المنسي في التراث العربي بعدما حسمت صراعها مع الرجل والإيديولوجية، وأظهرت صلابة في مساءلتها للمركز بإعادة التموقع والتمكين للقوة، ليس فحسب من منظور الجسد المهان والمدنَّس، أي تحوير تموقع الجسد من اعتباره موضوعا للكتابة إلى تحميله فعل إنتاج الكلام والخطاب، وهو تحوُّل عام وهام يتعلّق بالرؤى والأفكار. فهي «لا تقتصر على كونها مجرد

خطاب يلتزم بالنضال ضد التمييز الجنسي ويسعى إلى تحقيق المساواة بين الجنسيْن، وإنما هي أيضا فكر يعمد إلى دراسة تاريخ المرأة وإلى تأكيد حقها في الاختلاف وإبراز صوتها وخصوصيتها».[24]

هكذا هو الصدى في صوت الكاتبة المغربية "فاطمة المرنيسي"، امتداد لصوت شهرزاد، تغيّرت الأحداث والوقائع، وظلّت الهموم واحدة تراوح بين المؤنث، والنسوي، والأنثوي... لتتماهى مع ذات مرتبكة بهمّ السؤال في اكتشاف الهوية والقيمة.

ينهض نص "أحلام نساء الحريم: حكاية طفولة في الحريم" للكاتبة الروائية "فاطمة المرنيسي"، على استراتيجيات سردية وكفاءة معرفية تراهن على سلطة اللغة ومرجعية التاريخ، ضمن تعدد لساني وصوتي يضمن مبدأ الحوارية. ويبين عن ذهنيات إيديولوجية صنعها المركز، « فاشتغلت من خلال ذاتها على كل ما له علاقة بالتهميش والتغييب والمسكوت عنه بما في ذلك الأحاسيس والمشاعر، والأمكنة والفضاء بحثا عن معانٍ جديدة وأخرى قديمة ».[25]

ويبدو أنّ شعور المرأة المتوارث وإحساسها بالظلم والاضطهاد والإقصاء عبر مراحل التاريخ لم ينتهِ عند شهرزاد، بل تناسل هذا الشعور في كتابات المرأة العربية لسبب بسيط ومعروف هو عدم الانعتاق من بوتقة الثقافة البطرياركية، التي ظلت تخيّم على قضايا المجتمع ومواضيعه خاصة منها المسكوت عنه. فلقد كشفت شخصيات المرنيسي عن قلق إيديولوجي وحضاري سواء مع ذواتها أو مع الآخر في قسميْه (الرجل - الغرب)، هذا التمزق الثقافي المعلن وغير المعلن أَبَان عن بنية اختلافية في الذاكرة والتاريخ.

فشخصيات "لا لا ماني، لا لا طم، وياسمينة، والعمة حبيبة، وشامة، ومبروكة، ولا لا طهر"، والتاريخية: "كليوباترا، والملكة فيكتوريا، والجارية دنانير، وشهرزاد، والأميرة بدور" والفنية: "وأم كلثوم، وإسمهان..." والسياسية الاجتماعية "هدى الشعراوي"، والشاعرة "عائشة تيمور"، وغيرهن من الأسماء التي شكّلت فضاء مرجعيا يحكمه التاريخي والعجائبي، وهي معضلة الرواية عند فاطمة المرنيسي، «كان أبي يقول عندما خلق الله الأرض كانت لديه أسباب حكيمة ليفصل الرجال عن النساء... حيث كنّ أسيرات لهواجسهن بالعالم الخارجي المترامي وراء البوابة، فيمضين في تصوراتهن المستوهمة طيلة النهار»[26]. لقد كان همّ هذه الشخصيات محاولة هدم كل المقولات الذكورية المستقرة في الخطاب الثقافي والسياسي العربي.

5. نسق السؤال واختيار السرد:

ينفتح نص "أحلام نساء الحريم" على سؤال كبير يكشف عنه للوهلة الأولى النسق الثقافي الذي يسود فضاء الحريم، حيث ينفجر هذا النص متشظيا في إشكاليات أعمق تتجاوز هذه العتبة (الحريم) إلى إسقاط وعي الساردة بموضوعات وقضايا النساء عبر التاريخ والعالم والراهن، وهو الوعي المؤسس على ثقافة فاطمة المرنيسي، عالمة الاجتماع. فيختلط السيري بالروائي، والتخييلي بالواقعي، في اشتباك شرس مع القيم والأعراف والعادات والتقاليد من جهة، ومع المرأة وجسدها ولغتها من جهة أخرى. ونحسب أن الكاتبة كانت تدرك مسبقًا أنّ توظيف السيرة الذاتية في الحكي، ثم التوثيق المثقل للرواية، فلا بد أن يكون السؤال هو الخيط الرابط بينهما حتى نكاد نقول إنّ علامة الاستفهام على مستوى الخطاب شكّلت حضورا كثيفا وصارخًا في فضاء الرواية. «حين تصبح النساء على قدر من الذكاء يمكّنهن من طرح هذا السؤال بالتحديد، بدل أن

يتابعن بمهانة أعمال الطبخ والنفخ والغسل والمسح من مطلع النهار حتى زواله، فإنهن سيكنَّ قادرات على إيجاد طريقة لتغيير القواعد، طريقة ستقلب صورة الحياة على وجه هذه الأرض».[27]

كيف صاغت فاطمة المرنيسي كل هذه الأسئلة من خلال هذه الأسماء المتضادة بين عالم الحريم وعالم الرجال، بين الهامش (الأنثى) وبين المركز (الذكورة)؟ كيف استطاعت هذه الصبية (الشخصية الروائية) أن تتوغل في عمق حياة بأكملها تسرد وتصوّر ما يدور حولها، بدءًا بمدينتها مراكش، مدينة المتناقضات والعجائب والثقافات المتماهية مع السحر والخرافة. كانت مراكش بالنسبة للمرنيسي فضاءً أسطوريا أسهم في إثارة السؤال وحيرة الساردة أمام مشاهد التاريخ المنحاز للفكر الرجعي المتناغم مع مفهوم الحدود بين الذات والآخر، «فمراكش هي المدينة التي تلتقي فيها أساطير شعوب العرقيْن الأبيض والأسود، وتختلط ببعضها، وهي المدينة التي تتشابك فيها اللغات وتندمج الأديان، وتكيل قواها تحت وطأة صمت الرمال السرمدي... الجسد إله وأنّ سائر الأمور الأخرى بما فيها الروح وتحديدا العقل بكهنته المتسلّطين وجلّاديه القساة».[28]

وكما شكّل سؤال الحرية والانعتاق من بوتقة الحدود في أبعاده الترميزية نسقًا يحيل على هذا المنحى الحواري بالمفهوم الباختيني لتكون قضية المرنيسي هي قضية النساء جميعًا على اختلاف اللغة والجنس والثقافة، وبذلك ندرك أنّ الذات الساردة لم يتأتى لها ذلك إلا من خلال استثمارها لذوات أخرى. فسؤال«ما هو الحريم بالضبط؟ إنه سؤال من النمط الذي يخلق الارتباك عند الراشدين ويقودهم نحو التناقض باستمرار...»[29]. لقد جعلت فاطمة المرنيسي من جسدها وكينونتها، بل ومن أنوثتها - وهي الحلقة الأقوى في حكايات الجسد - مرتكزًا لقضية تاريخية تهدف إلى تحويل بؤرة النظر والاهتمام نحو خطاب المرأة الذي يتجاوز البعد الشهواني لكتابات المركز، «كنت أبتغي - وبصورة قاطعة - أن تحظى شهرزاد بمخارج أخرى للخلاص، لماذا لا تستطيع أن تقول ما تشاء دون الاكتراث بالمِلك، ولِمَ لا تقلب الآية في القصر، فيصبح المطلوب من المِلك أن يروي لها حكاية... سوف يدرك آنذاك كم هو مروّع للمرء أن يُجبَر على إرضاء شخص يملك القدرة على قطع رأسه».[30]

ولأنّ مرجعية فاطمة المرنيسي الباحثة السوسيولوجية بالدرجة الأولى، فهي تدرك تمام الإدراك أنّ العلاقة التصادمية بين الرجل والمرأة أساسها غير ثقافي بل جنسي، ينطلق من تصورات ذهنية مستمدة من العُرفي والإيديولوجي والديني، فالكنيسة «تقول... الجسد خطيئة، ويقول العِلم الجسد آلة، وتقول الإعلانات الجسد مشروع تجاري... يقول الجسد أنا مهرجان»[31]. من هذا المنطلق تعظم إشكالية الخطاب الروائي عند المرنيسي بتعاظم بؤر التهميش التي طالت مجتمع النساء، لا تنتهي أسئلة السرد عندها بحلول بقدر ما تعمّق من سؤال الهوية وواقع المرأة وجسدها في التراث العربي لتنفتح على مشروع إنساني في قطيعة مع النموذج البائد للتصورات الذكورية. وهكذا تنكسّر كلّ الصور النمطية عن ذات المرأة من خلال توثيق تاريخي رصين وتخييل سردي متين. « ومن ثمَّ يكون صوتها وعيا أنثويا جمعيًّا معبّرًا عنهن - عن نون النسوة كلها - وهذا لتعاضد يخيف المنظومة الفحولية، لأنه السلاح الذي به ستتمكّن المرأة من اختراق تلك المنظومة ومداهمتها في عقر دارها والتبرؤ من حاضنتها لتعلن عن نفسها كامرأة لها قيمة معرفية وليس مجرد حاجة وضعية».[32]

6. نسق الحدود وانعتاق اللغة:

شكّل هاجس الحدود في نص "أحلام نساء الحريم" نسقا هندسيا، وإن بدا معلنا، فهو في مستواه الخطابي يضمر حمولة معرفية متمردة ومشحونة باختراق الأسوار والحدود.

يعلن نص الرواية عن بداية معركة الحريم مع الحدود، ومع المدينة، مدينة فاس، واحدة من أشهر المدن العربية، لما تزخر به من تباين ثقافي وعرقي ديني إلى حد شكّل معها المخيال الإنساني تصورات أسطورية لفضائها ومتساكنيها... "حدود حريمي" أول عتبة تتشابك مع الداخل والخارج، ومعها تتشابك ذات الساردة وذوات جنسها مع جغرافيا المدينة وأقفال بوابتها، «... كل انتهاك لهذه الحرمة سوف يفضي - وبشكل حتمي - إلى الفوضى والشقاء، بيد أن النساء لم يكن يفكّرن سوى بخرق هذه الحدود، حيث كنّ أسيرات لهواجسهن بالعالم الخارجي المترامي وراء البوابة فيمضين في تصوراتهن المستوهمة طيلة النهار، ويتبخترن في الدخول المتخيّلة»[33]. إنّ مفهوم الحدود عند فاطمة المرنيسي لم يرسمها الحدث، ولم يكن فعل السرد فعلاً جغرافيا بالمعنى الهندسي، إنما كان وعي الكاتبة هو الذي صنع كلّ هذا الحكي بأصوات جميع الذوات النسوية المتداخلة... لقد أتاحت لها هذه الحوارية المنفتحة على التخييل دون تصادمية مع الآخر (الرجل)، وهي من الاستراتيجيات التي تحسب لفاطمة المرنيسي في قدرتها على عدم الإقصاء والتهميش، اللذين عانت منهما ذوات النسوة. «فكل من عمّي ووالدي يؤكّد على عدم السماح للفتيات بالسفر لأنه خطر، والنساء عاجزات عن الدفاع عن نفوسهن، كانت العمة حبيبة التي طلّقها زوجها وطردها دون أي سبب بعد أن كانت تحبّه بحنان، تزعم أنّ الله قد أرسل جيوش الشمال عقابا للبشر الذين انتهكوا "الحدود" التي تحمي الضعفاء، فإيذاء امرأة هو خرق لحدود الله المقدّسة، وإيذاء الضعفاء هو خروج على القانون... لقد بكت العمة حبيبة لسنوات طويلة ».[34]

لم تكن فكرة الحدود ماديةً بالنسبة إلى فاطمة المرنيسي، فكلّ فعل مشين هو اختراق للحدود سواء الدينية أو التشريعية الوضعية... هذا الوعي المؤسس على مرجعيات تاريخية ومعرفية ودينية أسهم في بلورة بؤرة السرد من الحكي إلى المطابقة بالوعي، إذ أنّ ما يشكّل فضاء المكان والجغرافيا ليس الحاجز، والبواب "حَمَدْ" ولا بروتوكولات البيت، ولا حتى أسوار مدينة مراكش، بل حتى قاعة الرجال، وخزانة المذياع لم تقف مجتمعة أمام الوعي بالتسييج والمحاصرة. وهو وعي بالمأساة تستثمره الذات الساردة لفتح آفاق ومشاريعَ تقفز فوق كل الحدود، «مذ ذاك أضحى البحث عن الحدود شغلي الشاغل وأصبح يستبد القلق بي وقت أفشل في ضبط عجزي عن إيجادها... كانت طفولتي سعيدة لأنّ الحدود واضحة، أولى هذه الحدود كانت العتبة التي تفصل قاعة والدي عن الفناء الرئيسي... تقع أكبر القاعات حجما وأكثرها أناقة إلى ميمنة الفناء، وهي قاعة الرجال حيث يتناولون الطعام، ويصغون إلى الأخبار ويناقشون قضاياهم ويلعبون "الورق" من حيث المبدأ الرجال وحدهم القادرون على الوصول إلى الخزانة الضخمة التي تحتوي على المذياع... كانت تقفل الخزانة بالمفتاح حين يكون المذياع مستعملا... كان أبي وعمي الوحيدان اللذان يملكان نسخا عن مفتاح الخزانة».[35]

ويشكل نسق المفتاح والأقفال والخزانة والحواجز (الستائر) والمخزن مرادفا موضوعيا لنسق الحدود، إذ معه تتعطل الحرية ويصبح الاتصال بالعالم الخارجي مقيّدا بل محرّمًا، ووحده الحلم

وحكايات نساء أحلام الحريم يعلنان التجاوز والاختراق وخلاص الذات من سلطة المكان والفكر البائد، «عندما أنهت أمي قصة شهرزاد شرعتُ أبكي وأنا أقول: "لكن كيف لنا أن نتعلّم رواية القصص لإرضاء ملك ما ؟ " فتمتمت أمي وكأنها تخاطب نفسها هذا هو قدر النساء... وأردفت قولها: إنه يكفيني أن أعرف في الوقت الحاضر أنّ فرصي في السعادة تعتمد على مهارتي في حياكة الكلمات»[36].

وهكذا يمكن أن يكون للكلمة دور هامّ في إعادة تفكيك اللغة المجسدة في الهيمنة الذكورية، والكشف عن التناقضات الاجتماعية ذات المرجعيات المحسوبة على النصوص الدينية ... فيؤسس خطاب المرأة انطلاقا من الجسد بوصفه مكوّنا ثقافيا، واللغة ممارسة جماعية خارج أطر الجندرة. «يجب عليكِ أن تتعلّمي الصراخ والاحتجاج تماما مثلما نتعلّم المشي والكلام، عندما تبكين جراء إهانتك فكأنك تطلبين تكرارها... كانت فكرة أن أصبح جبانة كلما كبرت تقلقها ».[37]

هكذا يصبح السرد عند المرنيسي ممارسة ثقافية غير مستقرة، تروم خارج الحدود وخارج كل السلط المادية والحسية، ممارسة متحركة تعمل على تشكيل النص بإنتاج دلالات جديدة ستسهم في بلورة رؤى مغايرة ومختلفة، «والكاتب في الرواية الديالوجية ليس موجودا لكي يختار من بين الإيديولوجيات ما يلائمه، ولكنه موجود فقط ليمتحن جميع الإيديولوجيات ويشاكسها ليعرف حدود كل واحدة منها، وهو عندما ينتهي من عمله تراه وقد ارتقى فوقها جميعا».[38]

هكذا ارتقت المرنيسي فوق كل الحدود وكل الإيديولوجيات المركزية التي صنعت عالم الحريم وسيّجته بتصورات ذهنية متوارثة جعلت من المرأة كينونة جسدية هامشية، لا تدخل في تصورات المركز وما يدور في فلكه من أنساق السلطة وصناعة الفعل الثقافي، وتصدر قرار من يكون داخل الحد وخارجه، «كانت بوابة الدخول... إلى منزلنا "حْدّدَا" حدًّا حقيقيا وخاضعا للرقابة على قدر ما يخضع لها بقية الحدود، في عرباوة كنا بحاجة إلى إذن الدخول والخروج، وكان مفروضا على كل انتقال أن يكون مبرَّرا فقط، بغية الوصول إلى البوابة كان الأمر يقتضي التقيّد بمرسوم (بروتوكول) خاص، فإنْ جئنا من الفناء توجب علينا قبل أي شيء أن نختار دهليزًا لا متناهيا في الطور، إثر ذلك نجد أنفسنا وجهًا لوجه مع حَمَد البوّاب، الذي يجلس مرتخيا على أريكته وبلا مبالاة واضعا صينية شاي أمامه وكأنه يتربّع عرشا».[39]

7. نسق الكلمات وأزمة الخطاب:

انطلاقا من مقولة هايدغر "اللغة بيت الوجود"، تبدأ الكلمات في نص المرنيسي بالتشكل وفق أنساق وأبنية تكشف عنها اللغة من خلال مرجعية معرفية فلسفية. وهكذا يؤسس خطاب الجسد ليعلن بداية السرد والعصيان، ثم التمرد على منطق الأعراف والتقاليد والذكورية. إنّ اللغة التي تشتغل عليها المرنيسي مشحونة بحمولات دلالية منتجة من مقولات الجسد المهين والمدنس، مما ولّد كل أشكال العنصرية الممارسة ضد المرأة... فالكلمة ساحرة وقاتلة تحيي وتميت، كانت أهميتها فاصلة في تغيير اللغة، اعتقادا منها (الكاتبة) بأنّ اللغة مرادفة للموجود، « لقد أفلحت القصة النسوية المعاصرة وعبر نماذجها المتميزة في أن تغدو مرايا سردية تمكّن أفق التلقي من رصد ملامح (الأنا) الأنثوية وتفاصيل عالمها وطبيعة طقوسها إبّان اغترابها عن الآخر، أو لحظة نشوتها بحضوره وزهوها لاستقدامها ليكون ذلك البوح المتّقد مرايا نرسيسية جديدة تمنح مخيال المتلقي سانحة تأمّل آناه واكتشاف ذاته، وهو

ما يعيد إلى ذاكرة البحث مقولة جورج ماي: "بأننا حين ننحي على كتف نرسيس، فإنما لنرى وجهنا لا وجهه منعكسا على مرايا الماء ».[40]

كان على فاطمة المرنيسي عِبء نقض هذه المركزية التي لم تكن في شكلها الذكوري بل حتى اللغوي، كان عليها أن تحيك لغة أخرى تتماهى مع جسدها، فتفيض بها حبس الأسئلة المضمرة لتتجلى قيم كيفية جديدة، « وبناء على ذلك، فإن هذا النوع من الإبداع النسائي يتميّز بحضور الوظيفة اللغوية في مسالك تغييره وما يستخدمه من سجلات اللغة ومستويات الكلام بغية تثمين التواصل حسب رومان جاكبسون (Roman Jackobson) بين الفرد والآخر، وهنا بين المرأة الذات الكاتبة والآخر الذات المتقبلة رغبة من هذه المرأة الكاتبة الانعتاق من سجن العزلة الذي يحكم بها عليها المجتمع والتحاور مع الآخر بعد أن تضخم لديها الحوار مع الذات، لكن في إطار الحدود التي يسمح بها معجم اللغة المتاح لها استخدامه ».[41]

بقدر ما كان نصّ أحلام نساء الحريم سيرة ذاتية كانت سيرة روائية في تضخُّم ذات الساردة وانشطار المنظومة السردية إلى أصوات أدّت فيها الذاكرة والماضي دورًا فارقًا في تجاوز عتبة الحدود والحريم بالكلمات لا غير، «حدّثتني أمي عن ضرورة مضغ الكلمات قبل نطقها "أديري لسانك في فمك سبع مرات، وأنتِ تضغطين جيدا على شفتيْك قبل أن تنطقي بأية جملة فما أن تخرج الكلمات من فيك فإنك تجازفين بالكثير" عندئذ تذكرت في حكايات ألف ليلة وليلة، كيف كانت كلمة واحدة خارج موقعها الصحيح كفيلة بأن تجلب مصيبة على رأس الذي نطقها، إذْ لم ترق للخليفة وأحيانا يحدث أن يستدعي "السياق" على الفور... لكن الكلمات قادرة أيضا على إنقاذكم وهذا ما كانت عليه حال شهرزاد ... كنتُ متلهفة لأنْ أعرف كيف استطاعت شهرزاد أن تعيد الكرّة مرّات... ومرّات ».[42]

تلتقي شهرزاد وفاطمة المرنيسي عند حدود الكلمة واللغة، فلا وسيلة لديهما سوى أن تكسّرا كلّ الموضوعات اللغوية المحيطة والمسيّجة للذات والجسد، وهكذا ترتسم المشاريع الثقافية الواعية الملتزمة بالنضال ضد الزوج الظالم والأب المستبد، والحاكم المتجبّر، والإمام الأصولي، وكلّ أشكال الاضطهاد والإقصاء والعنف.

لم تكن فاطمة المرنيسي في صوت ساردة أحلام نساء الحريم إلا امتدادا لصوت شهرزاد في الليالي، فالقضية واحدة، وإنِ اختلف الزمان والمكان وتغيّرت لغة السرد والحكي، وبقي الخطاب وحده يخاتل فعل القراءة.

8. رؤية العالم والوعي السردي:

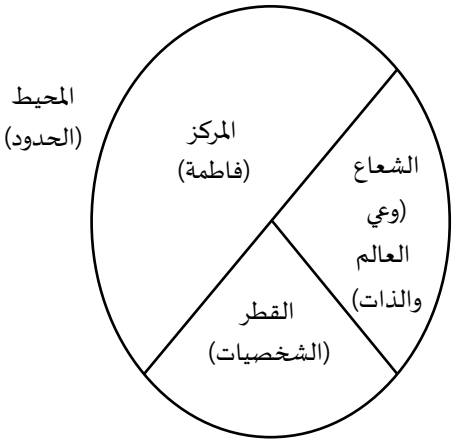
بين شهرزاد وفاطمة المرنيسي مسافة سردية طويلة، ولإدراك سياقات التشابه لا بد من التركيز أيضا على سياقات الوعي لديهما. ومن هنا يمكن التأسيس أولا على نظرية النوع الاجتماعي، باعتبار المرأة كائنا اجتماعيا وفق هوية وكينونة مختلفة، وبذلك تعادلت مقولات الخطاب الأنثوي المحمّل بأفكار ورؤى تعارض الخطاب النمطي المتعارف عليه في المرجعية الذكورية، للأصل (الجنس)، والإبداع (النص).

إنّ معرفة الذات وإبراز حضورها وتميُّزها يتوقّف على درجات الوعي المطابق لها، وبذلك تتحقق ماهيتها الوجودية على حد تعبير ديكارت "أنا أفكّر أنا موجود". فتكريس خطاب جديد يتم بتقويض المنظومات الثقافية المركزية انطلاقا من الوعي بهواجس الذات في ارتياد مناطق الهامش والمعتم. وعلى هذا الأساس ينفتح الخطاب على جملة من الأسئلة والأطروحات المعقدة. لقد مثّل مجتمع أحلام

مساء الحريم عرضًا كرنفاليا تعددت فيه الأصوات وتشابكت مع كل ما يرمز للحدّ والقيد.

لقد أفرز هذا المعطى رؤية للعالم الذي تريده فاطمة المرنيسي في إعادة هيكلة حدوده الجغرافية من منطلق اللغة والكلمة، إنّ « الرؤية للعالم هي بالتحديد هذه المجموعة من التطلّعات والإحساسات والأفكار التي توحّد أعضاء مجموعة اجتماعية وفي الغالب أعضاء طبقة اجتماعية وتجعلهم في تعارض مع المجموعات الأخرى إنها لا شك خطاطة تعميمية للمؤرخ ولكنها تعميمية لتيار حقيقي لدى أعضاء مجموعة يحققون جميعا هذا الوعي بطريقة واعية، منسجمة إلى حد ما ».[43]

وقد بدأ إعادة إحلال الذات بوعيها مع الساردة (فاطمة)، وبدأ معه نمط التبئير الداخلي للنص، وشكّل السرد دائرة مغلقة محيطها الحدود ومركزها صوت الساردة (فاطمة)، وقطرها كل الأصوات المتداخلة، "العمة فاطمة والأم، ولا لا طهر، وشامة، والأب، وياسمينة، وسمير..."، وغيرهم من شخصيات الرواية لينبثق شعاع حلم نساء الحريم عبر رؤية لعالم خارج الذات والحدود. «كانت أمّي ترفض التفوّق الذكوري دومًا وتعتبره لا معقولا، وكانت بذلك تناقض الإسلام كلّ التناقض، فكانت تقول: "لقد خلقنا الله متساوين"».[44]



الشكل رقم 01: الذات ورؤيا العالم

تشكّل خطاب فاطمة المرنيسي على مقولات وتنظيرات النقد النسوي الذي انفتح بدوره على أزمة العلاقة بين ما هو أنثوي وبين ما هو ذكوري، بين الجسد واللغة، اللغة التي مارست عليها المرنيسي ما يشبه الرسكلة، وإعادة الإنتاج من منظور إعادة صياغة عالم مختلف وجديد، يراهن على الهامش وعلى أحلام الحريم. لعلّ المرنيسي أرادت أن تحدث مطابقة بين خطابها ورؤيتها للعالم مع خطاب شهرزاد ورؤيتها، التي نجد أنفاسها في صوت الساردة وفي أصوات من في دائرتها، «كانت العمة حبيبة تتقن لغة الليل، وعبر الكلمات وحسْب، كانت تنقلنا جميعا إلى مركب عظيم يسبر غور البحار من عدن إلى المالديف، أو تصطحبنا صوب جزيرة حيث العصافير تنطلق مثلما البشر ينطلقون تماما، ممتطين صهوة الكلمات، كنا نقطع الأمصار من السند إلى الهند... لقد كانت حكاياتها الخيالية تحفّز رغبتي في أن أغدو كبيرة لأتمكّن بدوري من خلق مواهب روائية، كنت أبتي أن أصبح مثلها متقنة لفن الكلام في الليل»[45]. وعلى هذه الحال لم تكن فاطمة المرنيسي من الأصوات الثقافية المبحوحة في المشهد الروائي العربي، بل كان صوتها يرسم مشروعا فكريا واجتماعيا وسياسيا بامتياز، وبالعودة لجملة الطروحات التي قدمتها في نص "أحلام نساء الحريم" أو حتى في نصوصها الأخرى، نجد هذا الصوت قد أعاد ترتيب بيت النخبة العربية من منظور نسوي، « عليكِ يا ابنتي أن تتعلّمي التشكيك في معاني الكلمات إذا كنتِ لا تبتغين أن تعيشي غبيّة، فأنا أتردّد في أن أطلق على نافذة لا تنفتح على الخارج اسم (نافذة)، وأتردد في أن أطلق تسمية (باب على باب ينفتح على باحة داخلية أو على حديقة تحيطها جدران وتحاصرها بوابات مراقبة، إنه ليس بابا بالتأكيد،

كما إنها ليست نافذة بالتأكيد أيضا، يجب أن تكوني واعية تماما بأنهما شيئان آخران تماما ».[46]

لقد أنتج سؤال فاطمة المرنيسي حول معضلة الخطاب النسوي ومدى استقلالية إنتاجه النصي إيمانا بأنّ هذا الخطاب يقوم على قضية هامشية، تحيل على خطاب لغوي وثقافي مفارق للمفهوم الجندري من جهة، ومؤسس لشكل وعي اجتماعي جديد يحتفي بالمرأة وبخطابها في تصوّر محايد للغة والجسد. وهكذا فإنّ المرنيسي غدت واحدة من أهم المنظّرات للنسوية العربية بناء على رؤيتها للعالم، « كانت العمّة حبيبة على ثقة تامة بأنّ كلّ واحدة منا تمتلك داخلها ضربا من السحر متواريا بين أحلامها الأكثر خصوصية "وقد تكونَّ - دون دفاع - خلف الجدران وحبيسات في حرين، فإنّكنَّ تحلمن بالخلاص"، يمكن للأحلام أن تغيّر حياتكن وقد تغير العالم في نهاية المطاف، إنّ التحرّر يبدأ آن تشرع الصور بالرقص في رؤوسكن الصغيرة وتبدأن بترجمتها إلى كلمات، إنّ الكلمات لا تكلّف شيئًا ».[47]

هكذا يصبح صوت شهرزاد وفاطمة المرنيسي « منتجا إيديولوجيا (idéologique) وكلماته هي دائما عينة إيديولوجية (idéologerme) واللغة الخاصة برواية ما، تقدم دائما وجهة نظر خاصة عن العالم تنزع إلى دلالة اجتماعية، ولما كان الخطاب - على وجه التدقيق- نصا إيديولوجيا، فإنه يصبح موضوعا للتشخيص في الرواية، وأيضا فإنه يجنّب الرواية أن تغدو لعبة لفظية مجردة».[48]

خاتمة:

إنّ المناخ الثقافي العربي المركزي غير المحايد هو الذي أنتج هذا التصنيف بين ما هو ذكوري وما هو أنثوي، معتبرا الأوّل مركزا والثاني هامشا، وعبر تنامي الإحساس بالتفاوت الاجتماعي والإبداعي لم تجد المرأة من وسيلة تمكّنها من إثبات هويتها ووجودها غير الكتابة المطابقة للتحرر من القيود والحدود. أسئلة كثيرة حضرت في مدونة "ألف ليلة وليلة" و"أحلام نساء الحريم"، وبقدر ما كان السؤال وجوديا كانت الإجابة تعرية لواقع مرير سلب الجسد واللغة معاً، وتحوّل السرد من فعل للحكي إلى أداة للتغيير.

الهوامش والإحالات:

*- Sati (ساتي): طقس هندي قديم، حيث ترسل الأرامل إلى المحرقة مع جثث أزواجهن. www.kabbos.com

1- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، ص 70.

2- هومي بابا (2006)، موقع الثقافة، ترجمة: ثائر ذيب، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، ص 29.

3- علي فرفار (1996)، صورة المرأة بين المنظور الديني والشعبي، دار الطليعة، بيروت، ص 123.

4- فريدة الزاهي (2003)، النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، ط1، المغرب، ص 25.

5- نادية هناوي (2016)، الجسدنة بين المحو والخط - الذكورية/الأنثوية: مقاربات في النقد الثقافي، ط1، لبنان/كندا، ص 33.

6- Shepherd Bliss : باحث أمريكي في علم النفس.

7- عبد المجيد جحفة (1999)، سطوة النهار وسحر الليل: الفحولة وما يوازيها في التصوّر العربي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، ص 41.

8- انظر: بوشوشة بن جمعة (2003)، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، تونس، ص 166.

9- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق وتعليق وشرح: محمد عبد المنعم خفاجة وطه محمد الزيني، دار الزيني للطباعة والنشر، ج3، ص 148.

10- عبد الفتاح كيليطو(1987) ، الغائب/ دراسة في مقامات الحريري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص 50.

11- فتحي خليل (1980)، لعبة الأدب/ عباقرة فن الكتابة يشرحون أسرار النهضة، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط1، بيروت، ص81.

12- عبد المجيد الجحفة، سطوة النهار وسحر الليل، الفحولة وما يوازيها في التصور العربي، ص13.

13- حفناوي بعلي (2009)، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، ص 171.

14- سعيد بنكراد (2003)، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ص 128.

15- وفاء عبد اللطيف (2008)، شعرية الجنوسة/ مقاربة لنص قصيدة العراق للشاعرة العراقية بشرى البستاني، فصول مجلة النقد الأدبي، العدد 72، ص 54.

16- ألف ليلة وليلة (2018)، الدار المصرية اللبنانية، د.ط، القاهرة مصر، الجزء 1، ص 26.

17- محمد شوقي الزين (2012)، الذات والآخر/ تأمّلات معاصرة في العقل والسياسة والواقع، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، ص 59.

18- محمد عناني (2003)، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط3، القاهرة، ص 193.

19- عبد الله إبراهيم (1992)، السردية العربية/ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ص 107.

20- علي حرب (2005)، نقد النص، المركز الثقافي العربي المعاصر، مكتبة القاهرة، ط4، مصر، ص 15.

21- ألف ليلة وليلة، ج 4، ص 498.

22- حميد لحميداني (1985)، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي/ دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ص12.

23- شرف الدين ماجدولين (2007)، ترويض الحكاية بصدد قراءة التراث السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، ص 72.

24- عامر رضا (2016)، الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، الجزائر، العدد 15، جانفي 2016، ص 6.

25- فاطمة كدو (2014)، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف/ مقاربة للأنساق الثقافية، دار الأمان، ط1، الرباط، ص 31.

26- فاطمة المرنيسي (1997)، أحلام نساء الحريم/ حكايات طفولة في الحريم (رواية)، ترجمة: ميساء سري، مراجعة: محمد المير أحمد، سرد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سورية، ص 12.

27- الرواية، ص 80.

28- الرواية، ص 186.

29- الرواية، ص 53.

30- الرواية، ص 25-26.

31- كرم شليخ (2009)، الجسد والنظريات الاجتماعية، ترجمة: منى البحر ونجيب الحصادي، دار العين للنشر كلمة، ط1، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ص 14.

32- نادية هناوي، ص 72 .

33- الرواية، ص 12.

34- الرواية، ص 14.

35- الرواية، ص 15، 19، 20.

36- الرواية، ص 29.

37- الرواية، ص 22.

38- حميد لحميداني (1990)، النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ص 36.

39- الرواية، ص 35.

40- انظر: وجدان الصائغ (2008)، شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرواية الأنثوية، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، ص 45.

41- بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 182.

42- الرواية، ص 23.

43- فوزية لعيوس غازي الجابري (2011)، التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفا للنشر والتوزيع، عمان، ص 24.

44- الرواية، ص 21.

45- الرواية، ص 33.

46- الرواية، ص 74.

47- الرواية، ص 134.

48- ميخائيل باختين (1985)، المتكلم في الرواية، ترجمة: محمد برادة، فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 5، العدد 3، إبريل/مايو/يونيو 1985 ص 105.

-قائمة المراجع:

- ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق وتعليق وشرح: محمد عبد المنعم خفاجة وطه محمد الزيني، دار الزيني للطباعة والنشر، ج3 (د.ت).
- ألف ليلة وليلة (2018)، الدار المصرية اللبنانية، (د.ط)، القاهرة مصر.
- بوشوشة بن جمعة (2003)، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، تونس.
- حفناوي بعلي (2009)، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر.
- حميد لحميداني (1985)، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي/ دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب.
- حميد لحميداني (1990)، النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب.
- سعيد بنكراد (2003)، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.
- شرف الدين ماجدولين (2007)، ترويض الحكاية بصدد قراءة التراث السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر.
- عامر رضا (2016)، الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، الجزائر، العدد 15، جانفي 2016.
- عبد الفتاح كيليطو (1987)، الغائب/ دراسة في مقامات الحريري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- عبد الله إبراهيم (1992)، السردية العربية/ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء.
- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت-لبنان، (د.ت).
- عبد المجيد جحفة (1999)، سطوة النهار وسحر الليل: الفحولة وما يوازيها في التصوّر العربي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب.
- علي حرب (2005)، نقد النص، المركز الثقافي العربي المعاصر، مكتبة القاهرة، ط4، مصر.
- علي فرفار (1996)، صورة المرأة بين المنظور الديني والشعبي، دار الطليعة، بيروت.
- فاطمة المرنيسي (1997)، أحلام نساء الحريم/ حكايات طفولة في الحريم (رواية)، ترجمة: ميساء سري، مراجعة: محمد المير أحمد، سرد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا.
- فاطمة كدو (2014)، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف/ مقاربة للأنساق الثقافية، دار الأمان، ط1، الرباط.
- فتحي خليل (1980)، لعبة الأدب/ عباقرة فن الكتابة يشرحون أسرار النهضة، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط1، بيروت، لبنان.
- فريدة الزاهي (2003)، النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، ط1، المغرب.
- فوزية لعيوس غازي الجابري (2011)، التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفا للنشر والتوزيع، عمان.
- كرم شليخ (2009)، الجسد والنظريات الاجتماعية، ترجمة: منى البحر ونجيب الحصادي، دار العين للنشر كلمة، ط1، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة.

- محمد شوقي الزين (2012)، الذات والآخر/ تأمّلات معاصرة في العقل والسياسة والواقع، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر.
- محمد عناني (2003)، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط3، القاهرة.
- ميخائيل باختين (1985)، المتكلم في الرواية، ترجمة: محمد برادة، فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 5، العدد 3، إبريل/مايو/يونيو 1985.
- نادية هناوي (2016)، الجسدنة بين المحو والخط - الذكورية/الأنثوية: مقاربات في النقد الثقافي، ط1، لبنان/كندا.
- هومي بابا (2006)، موقع الثقافة، ترجمة: ثائر ذيب، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء.
- وجدان الصائغ (2008)، شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرواية الأنثوية، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر.
- وفاء عبد اللطيف (2008)، شعرية الجنوسة/ مقاربة لنص قصيدة العراق للشاعرة العراقية بشرى البستاني، فصول مجلة النقد الأدبي، العدد 72.