Issn:2437-0967 مجلة اللغة الوظيفية
المجلد9،العدد2.
2022

أدب ما بعد الكولونيَالية ونَقد الخِطاب الاستِشراقي: مِن خِلال كِتابات آسيَا جبَّار

Postcolonial literature and criticism of orientalist discourse through the writings of Assia Djebar

د. نصيرة علاك

معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي مرسلي عبد الله . تيبازة (الجزائر)

alleklynda2@gmail.com

تاريخ الإرسال:2022/09/04	تاريخ القبول:2022/12/16	تاريخ النشر:2022/12/30

الملخص:

هذا المقال تأمّلٌ في إحدى قضايا التزام آسيا جبار الفكري ومواقفها حيال مؤسَّسة الاستشراق المكرَّسَة، وخطاب هذه الأخيرة الكولونيالي المضمَر تحت مظاهر غنائية استيهامية. وهذا، من خلال كتاباتها الروائية حيث تسترجع لغة الاستشراق المزدوجة، ليس من أجل تبنّيها؛ ولكن لمراجعة تلك الصور النمطية التي طالما دعّمتها هذه اللغة، ولمقاومة أولئك الذين يواصلون استعادة كلماتها الرنانة المؤدية للاِزمة ما يسمى " إسهامات الاستشراق الحضارية ". إنه فحصٌ لمظاهر ممارسة النقد في الخطاب الإبداعي للروائية، الموجَّه نحو فضح الخطاب الاستشراقي المزدوج الذي تتناوله بالمعارضة الفنية في إطار أدب ما بعد الكولونيالي، وفقًا للمسار السردي القاضي بآليات (التمثّل والتكييف ثم الرفض والمقاومة).

الكلمات المفتاحية: الخطاب النقدي، الاستشراق، ما بعد الكولونيالية، الهوية، المقاومة، الاغتراب.

الملخص باللغة الأجنبية :

This article aims to think of Assia Djebar's intellectual commitment to admitted Orientalism, and its colonial discourse concealed under picturesque aspects. And this, through her Novel style writing where she restores this double language not to stem it, but to oppose those who continue to recover it by virtue of its so-called civilizational contributions. It examines the

manifestations of the practice of criticism, in the creative discourse of the novelist with regard to this double discourse, while approaching it in a parabolic spirit, according to the narrative process of (assimilation, conditioning, then of resistance and rejection).
Key words: Critical Discourse; Orientalism; Post-Colonialism; Identity; Resistance; Alienation.

مقدمة

نناقِش في هذه القِراءة التأملية فكرة قمينة بالتثمين مفادُها أنّ آسيا جبار (1936 . 2015)، بموجب ازدواجيتها الثقافية واللغوية، وبناءً على نزعتها العالمية المحلية في آن، والإنسانية التأصيلية أساساً، وهي تنفتح أيضاً في سردياتها على " الآخر "؛ استطاعت أن تتبنى مواقف الحذر والتبصر تجاه الخطاب الاستشراقي الذي فرض نفسه بنوعٍ من العصمة الراجعة نسبياً إلى تعطّل الساحة الثقافية الشرقية (العربية) في وقته. وهذا يعني أنّ الكاتبة تعتمد الحسّ النّقدي حيال هذا الأخير، ولاسيما حينما يكون مثال " الغيرية المألوفة " منصرِفاً بقصدٍ مدروسٍ على بعض المستشرقين الذين كرَّسوا خطاباً " شبه إيديولوجي " في أقسامه الكامنة والمقنَّعة. ناهيك عن الاستشراق ذي الطابع الكولونيالي الذي طالما صرَّح عن هويّته العولمية الاستبدادية بدون عُقَد تُذكَر، وحظي بمأسَسةٍ (جديرة بالاستنكار بدلاً من السكوت عليها سكوتا متواطئا وموزِّطا) . علماً أنّ طموح هذه الهوية تقف في طرف نقيض مع النزعة العالمية النزيهة التي تحدو العمل الأدبي الإنساني.

مِن هنا، يُتوقَّع أن يتعلّق الأمرُ كذلك ببحث مظاهر ممارسة النقد المعتمَد في خطاب الروائية الإبداعي تجاه ذلك الخطاب المزدوج الذي لم تكرِّسه البتة بقدر ما استرجعته سرديا وفق خطاطة مفهومية ومن منطلق إعادة النظر فيه . بل " معارضته " أدبيا . على إثر مناقشة تمثلاته الثقافية الكاسحة على وجه الخصوص، وذلك: ضِمن مسارٍ مستعارٍ مِن النَّقد الثّقافي، يقوم على (التمثُّل الفكري، فالتأويل التكييفي، ثم الرفض المبدئي . أو تبرئة الذمّة . المعزَّز بالمقاومة النصية الجريئة)؛ كما هو مألوف في بعض مدونات أدب ما بعد الكولونيالية، أي بالصيغة الفكرية التي مارسه بها بعضُ الرواد[1] عن قناعة وحصافة وبالملاحظة العلمية الدقيقة التي تمّ في كنفها مَفهَمة[2] (Conceptualisation) الكاتبة لمناهضة كل ما يدخل ضِمن ترتيبات مقولة الاستشراق الكولونيالي[3]، لتخرج متعاليةً[4] على مشمولات هذا الضرب مِن الاستبداد الجديد الذي اكتسب . ببطء ناعِم . مجموعة من الدوكسات (Doxas) والتصنيفات الموسومة بالتعسُّف لكونها تَحُول في الغالب دون التخمين حتى في مجرَّد التفكير ضدها لأنها تقوم على معتقَدات راسِخة وخطيرة . سيأتي التفصيل فيها أدناه . نرى أن الكاتبة سعت جهدها إلى فكّ شفراتها، أو بالأحرى خلخلتها ومفارقتها انطلاقاً من نصوصها المتشظية هنا وهناك بمختلف اللغات الأصلية والمترجمة، مصمَّمةً على ألاّ تستعبِدها التقسيمات

المقولاتية الموروثة وسائرة المفعول بـ " تجانسٍ " رهيب: على هذا النحو التأصيلي « فالنص دوما بدعة وخروج عن الدوكسا. إنه قدرة على خلق المفارقات Para-doxes »[5]، التي هي بحاجة لحوحة إلى الاستجلاء الخلاق لأنها . على الرغم مِن شتاتها وتشتيتها للأذهان . تنطوي على أنساق تفكير سرعان ما شقَّت عصا الطاعة وتأسَّست متعارضةً جوهريا مع تلك المقولات التقليدية النمطية سريعة الانتشار . هي الأخرى . بحكم ما يُسعِفها مِن العتاد الإعلامي الآلي والبشري المجهَّز في خدمتها المغرضة والعريضة.

تمهيداً لاستيعاب هذه المفارقات وذلك المسار، يجب طرح إشكالية المعالجة ضمن هذه الصيغة الاستفهامية: إلى أي مدى يهمّ إعادة التفكير في هذا الطابع الإسقاطي (الروائي) " الواعي " لمواقف الروائية آسيا جبار العلمية من مؤسسة الاستشراق ؟ وما هي الإجراءات المنهجية التي يجب اعتمادُها في تحويل ما هو واقع في منطق التأويل إلى ما يمكن أن يصبح في حكم الوصف والتفسير العلمي النقدي المتفاوت والأصيل ؟

يعتمد طرحُنا خلفية منهجية تقوم على مسح أهم المشاهد التي تحسّسنا فيها تواجد خطاب الكاتبة النقدي الضمني أو الصريح . مع احتفاظه على قيمته الفنية . تجاه الممارسات الاستشراقية التي استهجنتها نظراً لتجربتها الثقافية الأصيلة والمنفتحة، وازدواجيتها اللغوية في أقل تقدير . نعتمد في التحليل أيضا إجراءات بنوية، وذلك انطلاقا مما لاحظناه من خطاطات بعض أعمالها السردية التي لم تعدم النشاط التفاضلي بالمفهوم البنوي التوزيعي الوظيفي. ولا ننسى أن ننوِّه بكلِّ مَن سبقنا إلى تناول هذه الإشكالية خلال استعراضنا لمفهوم (أدب ما بعد الكولونيالية) ضمن المبحث الآتي.

1 آسيا جبار وأدب ما بعدَ الكولونيالية

مثلما لازم حركةَ الاستشراق أدبٌ أدّى أغراضَها بامتياز وطغى في الذود عن أساسياتها وشاركها في نوازعها وانْسَاق وراء طموحاتها[6]، فقد ظهر مع حركة ما بعدَ الكولونيالية أدبٌ غطىّ . مِن جانبه . مجموع الأفكار التي ظهرت على إثر هذه الحركة الإنسانية استجابةً لواجب المشاركة الملتزِمة. بالنسبة للحركة الأولى، فمِن الإنصاف التذكير بما يشهد عليه التاريخ مِن أنّ سيطرة الرومانتيكية على الأدب الغربي في القرن التاسع عشر شكَّلت نقطة تقارب بين المفكِّرين، إذ كان لهذه السيطرة أثرُها الكبير على الاهتمام الاستثنائي الذي أبداه الكتّاب الأوروبيون آنذاك بالمصادر الشرقية عموماً والعربية تحديداً كمنابع ثرية للإلهام. لكن سرعان ما تلفت انتباهنا مفارقة تستحق الذكر: فعلى الرغم من الدور الذي لعبته المصادر الشرقية في صناعة الرومانتيكية فإن أوروبا كانت آنذاك تلح على إبراز خصيصة الاختلاف بدلاً من الاعتراف بخصيصة التشابه، ولا ريب أن فكر الفرنسي ميشيل فوكو أسعف تحليل الناقد والمثقف السوري

خلدون الشمعة (1941 .) كما أسعف فكر إدوارد سعيد (1935 . 2003) في الكشف عن سر هذه المفارقة . وهو ما نستأنِس به أدناه. فما حدث ويحدث هو أن الفرضية الاستشراقية عن الشرق هي التي ظلت مسيطرة. وحسب ميشيل فوكو فإن الفرضية تقول: « أنا أعلم بوجود الاختلاف ولهذا فأنا أسيطر »[7].

وفي إطار هذه النزعة المنصِفة نلفي أغلب المتلقِّين للخطاب الاستشراقي يتداولون بكثرة كثيرة على نقد إدوارد سعيد لمشروع " الاستشراق " في ظلِّ إمعانه في علاقة الأنا بالآخر، الذي مع اختصاصه بالأدب المقارن أيضاً، فقد اتسع نطاق دراساته الاستشراقية بمقتضى نضاله ضد كلّ أنواع الفاشيات مِن الصهيونية وغيرها، فشملت عدة مدونات أو خطابات (سياسية، تاريخية، اقتصادية، إيديولوجية، ثقافية، دينية، نقدية، أدبية " شعرية خاصة " ..الخ). وكذلك لتفادي الالتباس المحتمَل جراء تعدد الخطابات ظهر نوعٌ من أدبياتٍ خاصّة بالاستشراق، إلى أن أصبحت هذه الظاهرة تمسّ كنه الأمة العربية وجوهرها، في الصميم. ولتسمية هذا الوضع التفتنا إليه من خلال العنوان الآتي الذي وردت فيه مفردة (الخطاب) بصيغة الجمع.

1.1 خطابات الاستشراق ونقودها المتشكّلة

لقد تنوّعت الخطابات التي رافقت رحلة الاستشراق تاريخياً وحضارياً وثقافياً . وتلك التي رافعت لصالحه فنياً وحتى سياسياً (إن لم نقل بالنفوذ العسكرية)، تارةً بين التبنّي المفروض عرفياً والرفض المحتشم، وبين التأييد الذريع والتنديد اللاذع تارةً أخرى. ومع أنّ الخطاب الكولونيالي كان متضمَّناً تحت بعض الأعمال الفنية والكتابات التي كانت مِن وراء صناعة الخطاب الغربي الرسمي والمركزي تجاه الشرق تحت هالةٍ هي أقرب ما تكون إلى أدب المخيال وقرينه الإيديولوجيا التي لا تأبه كثيراً لمدى اقترافها لمعصية " الانتحال والملاءمة "[8]، فإن كتابات آسيا جبار كانت له بالمرصاد هي الأخرى إلى جانب أعمال بعض المثقَّفين الذين تصدّوا له علناً: مِن باب الفضول التنويه بفضل إدوارد سعيد في هذا المقام[9]. وكذلك يجب الإشادة بما قام به خلدون الشمعة في إطار ما أسماه بالاستشراق الأدبي حيث وقف موقفاً منتقِداً تجاه المفكر الأمريكي برنارد لويس 1916 . 2018 (Bernard Lewis) الذي يرى الناقد أنّه يمثِّل نموذجاً لاستمرار صناعة شرق متخيل أسَّسه مستشرقون تحت غطاء أكاديمي يزعم الجدية، بينما هو يقول إن مؤلفات لويس أسهمت في التأسيس لخطاب شيطنة أو أبلسة الآخر الذي يعني الشرق والعرب بالنسبة للغربيين[10].

وأهمّ ما اتّسم به هذا الناقد المهجري . أي خلدون الشمعة . هو اهتمامه بالأدب في رحاب الاستشراق، وذلك بناءً على أعماله النقدية الثقافية المنكبّة على تشخيص الطابع الاختزالي (الحاكِم بالجور) الذي اتّصفت به الثقافة الغربية على أنه نزعة وآلية تفعِّلهما في حقّ الثقافات الأجنبية وتُلزِمها بهما عنوةً؛ ولاسيما الثقافة العربية اللّصيقة بتراثها وتاريخها. وقد دأب النّاقِد على تسخير هذا المؤشِّر في سبيل فضح النوايا والمقاصد

الغربية المبيَّتة . عادةً . أثناء تعامله مع الشرق. وأداءً لهذا الغرض، فهو لا ينفكّ يحلِّل كتابات المفكر الشهير برنارد لويس المذكور آنفا، حيث يرى أن كتابات هذا الأخير تجسِّد النظرة الاختزالية إلى الآخر، بامتيازٍ، وفي أشنع صورة يمكن أن تسخر لتجسيدها، إلى حدِّ إسهامها في التأسيس لخطاب شيطنة الآخر الذي يعني الشرق والعرب بالنسبة للغربيين، وخاصة في كتابه " اكتشاف الإسلام لأوروبا "؛ كاشِفاً هذا الادّعاء بأنه يصلح كنموذج تمثيلي للاستشراق الأنجلو . ساكسوني والأمريكي الذي لا يسعى للنيل من الإسلام كدين فحسب، بل يحاول قبل كل شيء الحط من شأن الحضارة الإسلامية بمجموعها[11]. هو اختزال خطير استبعد على نحو مثير للريبة نشاط أشهر رحالة في تاريخ الأدب الجغرافي العربي والاسلامي وهو الرحالة المغربي الأشهر ابن بطوطة.

نشير في هذا السياق إلى أنّ الخطاب النقدي الجدير بهذه التسمية هو ذلك الخطاب المرتبِط بالواقع الذي يحتك بانشغالات الناس ويحاول إيجاد حلول لمشكلاتهم. وعليه، فبالإضافة إلى ما يمكن أن يشار إليه مِن زهد الخطاب الإبداعي في التأسيس للخطاب النقدي تجاه الاستشراق، قليلا ما يميِّز الباحثون تمييزا صارما بين الاستشراق كخطاب جوهره كجوهر كل إيديولوجيا مبني على الاعتقاد والافتراض ومستمَدٌ مِن النزعات المصلحية . ليس أكثر، والاستشراق بوصفه مؤسسة متمكنة ثقافيا واجتماعيا وسياسيا بل حتى عسكريا وحضاريا وتاريخيا. وأكثر من ذلك فقد يشير مفهوم الاستشراق إلى حركة أشبه ما تكون بالحركة التبشيرية التي طالما نفخت في بوق التمسيح إلى درجة الميوعة.

لهذا يجدر هنا تسطير الحدود؛ ومع ما سبقنا به من التنويه بفضل إدوارد سعيد، فإنّ بعض المقولات التي صاغها في خطابه النقدي المتعدد الآفاق والتي كان الجيل الأول من تلامذته يثني عليها ويروِّج لها على أنها تمثِّل إنجازاً كبيراً في الدراسات الثقافية، قد انصرفت إلى عبارات جاهزة وحيدة الحدّ، والأسوأ من ذلك هو أنها ما انفكّت تعكس شبه عقائد تبنّتها أطرافٌ وانتصرت لها لأغراض مختلفة، لكن سرعان ما أعرضت هذه الأخيرة عن الغوص في أعماق المشكلات التي كانت ولا تزال تدور حولها. نذكر من ذلك مقولة له كانت صالحة إلى حين، وهي تلك التي تشير إلى اعتبار الممارسات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية للنخب العربية الحاكمة في الشرق الأوسط مصدرا لاعتقاد راسخ لدى هذه الفئة التي استحالت جراءَ الاعتقاد المقصود هنا ـ وبفضل قدرتهم الهائلة على التكيُّف مع هذا الخير ـ إلى حكام إمبراطوريين، وذلك بعدما استوعبوا نسخة رومانسية من الثقافة العربية أنشأها المستشرقون الفرنسيون والبريطانيون ولاحقًا الأمريكيون[12].

فهذا التأثير الضمني للقراءات التي اعتبرها سعيد خاطِئة، لم تعُد سارية المفعول لأنّ الحكام العرب أنفسهم لم يعودوا من النخبة المثقَّفة. ومع تغيُّر الأحوال هذا تغيُّرا ذا وجهين: وجه إيجابي ووجه سلبي،

يمكن الزعم بأنّ هذه المقولة لم تعُد صالحة في أيامنا لأنها لا تنطبق على الطبقة الحاكمة التي هي أبعد ما تكون عن امتثال الثقافة الشرقية لا في نسختها الرومانسية الاستشراقية (بحسب نظرية سعيد) ولا في نسختها الأصلية الواقعية كما كانت وكما يمكن أن يتأوّله أي خطاب " استشرافيٍ "[13] وجيه جدير بهذه التسمية. ويمكن أخذ العبرة من هذه الظواهر مؤدّاها أن خطاب الاستشراق يتغيّر بشكل دائم، وهو أحد أسباب تسويغ جمع الخطاب على خطابات . كما جاء في عنوان هذا الركن. ومصداق ذلك هو أنّ إدوارد سعيد عرّف الاستشراق وفقَ ثلاث زوايا مختلفة أسفرت عن ثلاثة قوالب تحكيمية: هناك الاستشراق الذي يمثل المهنة الأكاديمية؛ والاستشراق الذي هو بمثابة طريقة لرؤية العالم؛ والاستشراق الذي يُنظَر إليه على أنّه شكل من أشكال الهيمنة. وهي قوالب قد أقرّ بها بشكل رسمي، ولكن الأمر لا ينتهي عند هذا الحدّ، فثمة مفهوم آخر بناه سعيد يتعلّق بـ " الخطاب الاستشراقي " هذه المرة، ويتصل بنقد الممارسات الاستشراقية التي غالبًا ما ينطوي الاستشراق، في ظلِّها، على رؤية منحازة ومتطرفة تنظر إلى الثقافة العربية باعتبار أنها غريبة ومتخلفة وغير متحضرة وخطيرة في بعض الأحيان.

ومهما تكن الزاوية التي يتم النظر منها إلى الاستشراق في حصيلة الأشياء، فلا مراءَ في أننا نخرج بنتيجة تطغى عليها نزعة التكييف، لأنّه ثمة أوجه أخرى للممارسات الاستشراقية التي أسفرت عنها أنواع الخطابات المرافِقة لهذه الزحمة من الحركة التي من الطبيعي أن يغلب عليها المدّ والجزر، إذ غالبًا ما ينطوي الاستشراق، في ظلِّ هذه الأخيرة، على رؤية الثقافة العربية باعتبار أنها غريبة ومتخلفة وغير متحضرة وخطيرة في بعض الأحيان. لهذا، فإنّ اللجوء إلى استعمال مصطلح (الخطاب) يفرضه تلبُّس الاستشراق بالخطاب الذي يتفاوت من مستشرق إلى آخر ومن حقبة إلى أخرى. من ثم فيجب التذكير بأنّ العلاقة بين الشرق والغرب قد أثّرت ـ إلى حدٍّ كبير ـ في نشوء ظاهرة الاستشراق. ويجدر التنبيه ـ هنا ـ إلى أنّ هذا الأخير قام كإشكالية على إثر الاهتمامات التي استتبعت تطورات الظاهرة. مِن هنا، يجب الحرص على الوعي بمسألة الفصل الابستمولوجي بين الاستشراق بوصفه ظاهرة تاريخية قائمة والمشروع الاستشراقي كمؤسسة ذات الصلة بالإمبريالية الغربية والخطاب الذي مكّن لها وهو ما تصدّى له ثلّة من الكتاب . بما فيهم آسيا جبار . في إطار أدب ما بعد الكولونيالية.

2.1 تجديد الخطاب المناهِض للاستشراق (إبداعياً)

تأسيساً على المآخذ التي سجلناها على الخطاب النقدي للاستشراق في نسخته " النمطية " هي الأخرى، فقد كان هاجس الروائية آسيا جبار . في ظلِّ المسافة التي وضعتها حيال الاستشراق الكولونيالي . هو العودة إلى كل ما هو غريب لممارسة الامتناع في ظله ولفظ تلك الصور النمطية الاستشراقية والغربية، ولكن من خلال تنفيذ استراتيجيات التمثّل والتملّك، و" إعادة تشغيل " وتكريس ما يمكن أن يسميه المرء بـ

(الغرابة الاستراتيجية) أو دعونا نقول: *أدب ما بعد الكولونيالية* الذي أجرَت الكاتبة في ضوئه على الخطاب الاستشراقي ضرباً من التفكيك المتعارِض مع قراءة الاستشراق قراءة اختزالية من قبل بعض الدارسين المنحازين. ومع ذلك فإن نتائج هذا التفكيك . للأسف . لم تُستكشَف قيمتُها الحقيقية إلاّ في بعض الأوساط المتلقية لها . أو بالأحرى المستنبِطة لها . عن وعيٍ وانفتاح، ولاسيما عند بعض المنصِفين مِن الغربيين أنفسهم: نشير ههنا إلى دراسة الناقِد الثقافي البريطاني نيكولاس هاريسون (Nicholas Harrison)[14].

إذن، ونظراً لهذا المسلك المعقَّد لعلاقة الإبداع الروائي بالاستشراق، فقد تولَّد ما يُدعى " الخطاب النقدي للاستشراق " الذي وَجَد في الإبداع الأدبي مُتَنَفَّساً وإن كان ضئيلاً نوعاً ما. بالتمثيل النَّمْذَجي، يمكن رسم صورة واضِحة عن مواقف الكاتبة آسيا جبار، في خطابها الروائي، مِن بعض الممارسات الاجتماعية التي تسلّلت عبر التصوير الاستشراقي للإنسان الشرقي الذي يشكل مادة خام في كتاباتها السردية؛ نذكر منها خصوصاً تلك الممارسات الذكورية تجاه النساء، وتلك المعاملات التي لا تأخذ في التغيُّر الإيجابي إلا بوتيرة بطيئة جدا . نظرا لمقاومات النظرة الاستشراقية المتحكِّمة. ولكي يتم النظر إليها قبل تعميم الحكم على معظم كتاباتها الإبداعية؛ يجب الإقرار بأنّ معالجتها للتاريخ مرتبط أشدّ الارتباط بتجربتها الشخصية في المنفى على وجه الخصوص، دون إغفال ظروف (ها) " النسوية " القطرية والعالمية المرتبطة رأسًا بـ " ما بعد الاستعمار "، كأنّا بها تقدم نسختها الفردية والفريدة من التاريخ انطلاقا من ذلك المنظور الدارس للاستشراق عن وعي ومعايَشة مباشرة.

لهذا فقد تركزت أعمال الروائية على التراث الشرقي والهوية الجزائرية، أولاً في ضوء مشاركتها في النضال من أجل الاستقلال ثم في إطار التنديد بما قاربه بعض المشاهدين على أنّه يشكل " الحرب الأهلية " فيما بعد (خاصّة خلال التسعينيات من الألفية السابقة). يجدر التنويه بأن الكاتبة بوصفها تنتمي إلى النخبة الثقافية قد أسهمت طوال الوقت وبشكل هادف في مشروع استعادة الأصوات الجزائرية وخاصة الأنثوية واقتراح تركيبة من التوقعات التي تكون قد طالت وجهات نظر مختلفة. مع علمنا أنه مِن الطبيعي أن يجلب هذا السياق معه . وعلى تنوعه . وعيًا بالالتواءات والقطيعة المجتمعية الناتجة عن الإمبريالية الثقافية التي جاءت مع الاحتلال الفرنسي للجزائر، فيجب وضع أدب ما بعد الكولونيالية بالنسبة للكاتبة في مكانه الصحيح، أي في خضم وضع هذه الأخيرة الشخصي ومقامها الثقافي. وكذلك في سياق تمزق ما بعد الحداثة أيضًا والذي أعقب وصف الاجتماع باعتباره أحد مكونات النظام. حيث كانت مزاعم الحقيقة للسرد الرئيسي (غير الهامشي) قد وُضِعت موضع تساؤل كما تم الاعتراف بالقوة الاستعمارية لمثل هذا الخطاب الذي كرّسته المركزية الغربية من جهة، والنزعة الاستِشراقية الامبريالية من جهة أخرى.

يمكن التمثيل لهذه المفاهيم والأفكار " المابعدكولونيالية " بمضامين الرواية التي أصدرتها الروائية بعنوان *(Nulle part dans la maison de mon père, 2007)* والتي على الرغم من رمزية تيمة الأب في عنوانها ومحتواها الإجمالي، فقد ترجمها المرحوم محمد يحياتن في عنوانٍ نرى أنه يخدم إنشائية أو شعرية الذكريات أكثر مِن أيّ شيءٍ آخر، ممعِنةً في التشخيص الفردي والوصف العاطفي، وهو " بوابة الذكريات "[15] ذات الصلة المتينة بالمجال الرحب لأدب ما بعد الكولونيالية. ومِن خلالها تُلفي الكاتبة تضع بياناً (فيه النزر الكثير من معالم التوقع) . في فصل . حول موت الاستعمار النهائي أو المستعمرة التي آلت إلى " عالم دونما ورثة ولا ميراث ". لكن هذا لا يعني أن ما يأتي بعد انهيار الأوثان هو خيرٌ كله. إن لهذه القطيعة الدامية ثمناً تدفعه الأجيال القادمة من الأطفال بعدما دفع المخلِّصون الضحايا نصيبهم منه، هذا نصُّ البيان:

« مَن قال إن " المستعمرة " هي بالضرورة ميدان بكر حيث يقيم ويغامر الرواد المتلهفون للبناء والإعمار من عدم، من أجل الجميع ؟

كلا، إن المستعمرة هي قبل كل شيء، عالم مقسم إلى قسمين: " نحن الذين نبني لأننا هدمنا " (لم نهدم كلّ شيء، بل تقريبا كل شيء !) و" ما بقي مما مضى " (قبلنا وقبل تهديمنا، كانت معاركنا تجتر ذكرى مجيدة ومزعومة).

" هذا " المستتر إلينا منذ الـ " قبل " . لأن الوقت انشطر : هناك ديمومة وتاريخ لهؤلاء وديمومة أخرى لأولئك.

منذ الـ " قبل " ولمستقبل الأيام، بالنسبة إلى أولئك الذين لن يكونوا لا أبناء هؤلاء ولا أولئك ...

المستعمرة عالم دونما ورثة أو ميراث.

لن يعيش أطفال الضفتين في منزل آبائهم ! ولئن كان لهم جميعا أجداد، فإن هؤلاء لن يتركوا لهم سوى الضغينة ليتقاسموها، أو النسيان في أحسن الأحوال، والرغبة في الرحيل والهرب والبحث عن أي أفق كي يندسّوا في جوف غروبه ...

المستعمرة تلد الفرقة: إنها مسجَّلة في جسمها، كل جنس من الجنسين مقسَّم وكل واحد من فروعها ممزق وكل جثة من جثثها أو من يكورها غير معترف به !

المستعمرة تتبدى لأوّل وهلة وكأنها ثأر أو مستقبل وأرض مغامرات، في حين تبسط أمامها قطراً لا حدودَ له وصحراء وأرضا من " محميات " مجعولة لمنبوذين ومحتشداً لمعتقلين دائمين منفيين ... » (بوابة الذكريات، ص.44 . 45).

تصوِّر الكاتبة هنا المصير المأساوي للأجيال الصاعِدة التي تبحث عن نفسها وتراثها[16]، وعن مكان في الكون لذاتها المدحورة. هكذا يتبدّى أنّ الغرض من أدب ما بعد الكولونيالية هو الثقافة الراهنة التي ترفع رهان أعباء الماضي " السيء " وتاريخه " المشوَّه " بفعل خطابٍ استشراقيٍّ يدعي الحضارة، لاستعادة الهوية المضطهدة والبحث عن سُبل السيطرة في المصير بدلاً من اجترار الشقاء " الذي لا ينتهي ". فالكاتبة، إن تبدو أنها في صدد تمييع الصراعات وتقديمها في صورتها الساذجة وبأسلوب عبثي .كما رأينا أعلاه، فقالب النقد الذاتي الذي اكتنف ذلك كلَّه . في غياب تمثُّل الحقائق من قبل الجهات الوصية وكثرة التنكُّر والتناسي الشائع في الأوساط الشعبية، يوحي بأنها ترمي إلى تضميد الجراح والمواساة التي تمهِّد لإعادة بناء كرامة الأمة الجزائرية وكبريائها بعد تماثلها للإبراء مِن تمثُّلات الاستشراق القاتلة.

الملاحَظ أنّ الكاتبة بتبنِّيها لهذه الصيغة النقدية الثقافية تكون قد استطاعت أن تصوِّر الواقع تاريخيا وأدبيا أي في صورته الكولونيالية وفي شكله ما بعد الكولونيالي. وفي سبيل أداء هذه المهمة على ما يرام اضطرت إلى المحافظة على كثير مِن العبارات المسكوكة التي كان الاستعمار يخاطب بها الأهالي، من قبيل (المسلم / المعلم العربي / شابات مسلمات ..الخ) كما في هذا المقتبس: « [..] كان همي أن أتحاشى اقتراب مدرس مسلم شاب مني كان يعرف أبي الذي شرح أمامي لهذا الزميل سبب مجيئنا إلى هذه المدينة [مليانة] حيث نسكن عند بعض الأصدقاء» (بوابة الذكريات، ص.258). وهذه المحافظة التاريخية ليست إلاّ أسلوبا أدبيا يطلق عليه مصطلح المعارضة (Parodie). وقد عرفت الكاتبة كيف تصوغ أفكارها النقدية ضمنياً . من غير أن تقع في ورطة الاختزال والتكرار الرتيب . بهذا الأسلوب حيث تطفو ثنائية (الشاب المسلم / الشاب الزميل) لتحسِم الموقِف لصالح التنديد ثم البناء. وبنفس الطريقة، لكن بنوعٍ مِن " التخلي عن العُقَد " (décomplexée)، تستعمل عبارات من قبيل « أمي البورجوازية ذات الأصول الأندلسية التي تقع في شوارع العاصمة العتيقة [..] السائرة غارقة تحت الحرير الناصع، بحيث لا يمكن للمرء أن يرى سوى عرقوبيها أو عينيها السوداوين أعلى " العجار " الصغير المصنوع نت فتل الحرير على أتفها. لمست يدي قماش الحايك. آه لكم أستشعر فخرا جماً وأنا بجانبها أرشدها كما يحصل لمعبود غريب [..] » (بوابة الذكريات، ص.15 . 16). وهذا يوحي بأن المسألة منحصرة في عملية اقتسام الأقاليم بين العُهدة الكولونيالية وعَهد ما بعد الكولونيالية.

2 استنزال المفاهيم الاستشراقية ومناقشة أسئلتها

1.2 السرد الدّامِغ للمعتقَد السّائِد والمخيال المشوّه[17]

1.1.2 أسئلة الهوية الجندرية والاجتماعية

لا تزال رواية " بعيداً عن المدينة / *Loin de Médine* " (1991) . مثلاً . تطرح علاقة الرجل (الشرقي) بالمرأة (الحريم) على الخصوص، نقول: الرجل " الشرقي " بالمفهوم الاستشراقي . أي كما كرّسته تقاليد الاستشراق بوصفه حركة فكرية هائلة[18]، في توطينها له وتوصيفها للإنسان الشرقي . أو بالأحرى للمورد البشري . على أنه جملة من القيم الوهمية والأشكال العُرفية النمطية التي ظلت ثابتة لقرون. وقد اتّخذ طرح العلاقة الزوجة . في الرواية . العديد من الأشكال على غرار حضور الجسد النسوي من خلال زاوية نظر ذكورية بأوصاف الوجه تارة وأوصاف الجسم وباستعمال تقنية جمع الملامح وتفصيلها وتفكيرها وتفجيرها في جميع النواحي الحضارية والدينية والاجتماعية.

وتأخذ علاقة الرجل والمرأة حجماً كبيراً في بعدها الاجتماعي حيث تعرضت لها الكاتبة باسم الأخوة تارة وباسم البنوة أو الأمومة أو الأبوة طوراً آخر. فالكاتبة، على الرغم من أنها بعيدة عن المدينة المنورة، كأنها تتكشف في القرن السابع الميلادي في بيئة متميزة في شبه الجزيرة العربية؛ يجب أن يُنظر إلى السرد بالتواصل مع الحديث التاريخ الجزائري وظروف وصراعات الجزائر المعاصرة في زمن كتابة المؤلف. فالروائية في استرجاعها لسيرة الرسول وخاصة لحظة وفاته والرؤى المتعلقة بخلافته لم يكن مقصودا في ذاته، بل كان في إطار إعمال قراءة شبه أنثروبولوجية عميقة إلى دور العلاقات الإنسانية البشرية (في أبعادها الفردية النفسية والاجتماعية) بالسلطة . والتسلط . والحكم الذي تحكم في زمام الأمور إلى درجة تحوير تلكم العلاقات. فمادة الأحداث مستوحاة من التاريخ المنقول لصالح الخيال " المعقول " والمبرمج على آلة النقد. هذا، مع العلم أن ممارسة السلطة اعْتَوَرَها عنف وتعنيف ذكوري اتخذ أشكالا يمكن إطلاق عليها: سلطة الأب وسلطة الأخ وسلطة الزوج وسلطة الأقارب ..الخ.

وما تفطّنت له الروائية وأرادت أن تستجليه سردياً هو أنّ كلّ هذه الأنواع من السلطة تستقي شرعيتها من السلطة الدينية، أي تمارس سيطرتها تحت غطاء ديني مزيّف اعتبره الاستشراق سمة شرقية بامتياز بينما لم تسلِّم به الروائية بل أخذت تناقشه في صيغة سردية متعدِّدة الأصوات اتخذت فيها من الصوت النسوي مثالاً للتمرّد على التقاليد البالية. صحيح أنّ النساء ضِمن هذه الخطاطة هي أشبه بالظلال، لكن الكاتبة نسجت خيوط هذه الظلال على محورين: المحور الزمني (العمودي) والمحور التزامني (الأفقي)؛ فاهتمت أكثر بالمحور الثاني حيث راعت علاقات النسوة (البنات والزوجات والأمات والحرائر .. الخ) أولا في علاقاتهن مع البعض إلى جانب علاقات هذه المجموعة بعالم الرجال والفحولة والسيطرة الذكورية.

وسجلت بذلك معاناة هذه الفئة من خلال صور أجساد النساء المصابات: النزيف والتعنيف والأجساد المشوهة التي غالبًا ما يتم وصفها بتفاصيل دقيقة في المتن النصي قصدا. فمن خلال هذه الصور الجسدية المكثفة، تنسج جبار قصصها الخاصة عن الجروح والذكريات المشوهة مع قصص شقيقاتها الجزائريات، وفي النهاية مع قصص الجزائر نفسها. فإذ هي من ذلك الجيل من الكاتبات اللائي وجدن أنفسهن بأنهن خضن تجربة الاستعمار والاستعباد عدة مرات، أي الكولونيالية الفعلية ثم من قبل النظام الأبوي، فالمفارقة هي أنّ لغة المستعمر . بسبب ذلك . كانت وسيلة لاستعادة كل من هويتهن الثقافية والجندرية.

إنّ هذا المسار البنوي يستشرف . في الظاهر . تلك النظرة الاستشراقية الصميمية، بيد أنّ الروائية لم تكتفِ بعرض ما هو شائع عند اتجاه معين من النخبة المثقفة من أمارات تبعية الشرق وعدم أهليته للتقدم والتطور ..الخ، خاصّةً عندما كانت الفترة الاستعمارية تؤدي دورها كصورة مشوهة؛ إنما همها كان مركّزا على استدراج القارئ إلى خطورة الوضع مع التصعيد الذي تزامنت معها صدور أو كتابة الرواية " بعيدًا عن المدينة "؛ وذلك من خلال إعادة إحياء جمهرة النساء اللواتي تم تشخيصهن في الرواية، ومنحهن ذاكرتهن، وبالتالي جعلهن يلِجن في التاريخ بشكل صحيح، ولاسيما من خلال تعزيز التراث القرآني للمرأة باعتباره التراث الروحي الوحيد.

وعلى الرغم من الانتقادات التي تعرضت لها الروائية بهذا الخصوص لعدم وضوح رهانها الثقافي والفكري والنقدي، فقد كان استحضار التراث في هذا النص الروائي (التاريخي الأنثروبولوجي) يتناسب كثيرا مع هذا الهدف. فالاقتباسات التاريخية وهي مشحونة بالنزعة النقدية إنما هي موجَّهة نحو إظهار الواقع بجمالياته أولاً ثم بسخافاته وقتامته . وبعبثية أشبه بالعبثية الوجودية لألبير كامو . أي مستثمرة من أجل اللعب على وتر ثنائية (مكانة المرأة بين ما هي عليه وبين ما كان ينبغي أن تكون عليه). غير أنّ الدّارِسين لهذه الرواية لم يُجمِعوا على كلمة واحدة، فهناك من يرى أنّ البعد النقدي في الرواية غالبا ما اختفى لحساب ما اعتبره بعضُهم بالرهان الأسطوري الخرافي[19]. فربما قد فات هؤلاء أنّ الممارسة النقدية في الأعمال الإبداعية على الرغم من كونها تحتك . هي الأخرى . بالواقع وتظل رهينة له، فلا تعدم نوعا من المفارقة والمعارضة الخطابية، أي: تلك التي يسمح بها الخطاب الروائي ذو الطبقات العميقة. يقول الناقِد النمساوي . التشيكي الأصل . بيار زيما (1946 .) Pierre Zima في هذا الشّأن: « في الواقِع، ليس كلُّ خطاب عن الواقِع إلا خطابا ممكنا، بتعبير آخر: لا تتفق الهياكل السردية المختلفة من مراجعها، إنها إلى حدٍّ ما احتمالية. مِن المهمّ بشكلٍ خاصٍ بالنِّسبة لنقد الخطاب التّساؤل حولَ الموقِف الذي تتّخِذه الذات (الراوي) تجاه خطابها بوصفه بناءً دلاليًّا وتركيبيا يجسد مصالح فردية وجماعية »[20].

ومِن جهة أخرى، لا ينبغي التغاضي عن يقين الروائية بأنّ جزءاً كبيراً مِن عملها ينصرف إلى تكوين مخيالٍ جديدٍ لدى المتلقّي. وللتوصُّل إلى ذلك كان عليها أن تأخذ بمبدأ التجريب في الكتابة الإبداعية. فإذا كان المزج بين التاريخي والتخييلي الذي يرى أمبرتو إيكو أنه دائما من صميم التجريب، فإنّ حدَث التجريب التاريخي التخييلي هام فنيا ويلعب دور الوظيفة الشعرية، بحيث يصبح القارئ بمقدوره أن يرى كلَّ شيء في صورة طبيعية ويستكشفها في آلة بديعة طالما سميت بالمحاكاة التي دار حولها نقاش النقاد كثيرا. لذا، فإنّ لاهتمام آسيا جبار بالتوثيق التاريخي أبعاداً أنطولجيّة وجوديّة لا يمكن تقزيمها في الأبعاد الشكليّة. ونتبيّن ذلك في خفّة انتقالها من شكلٍ سرديٍّ إلى آخر من دون أيّ أثر للمعاناة مع الأشكال الجديدة. وفي سبيل إنجاح لعبة المزج بين الواقعي والخيالي، فقد أدرجت الروائية تلك المستندات التراثية في المتن النصي الروائي بشكل ينمّ عن كثير من الحدّة والغرابة والاستغراب الذي تقمّصت دوره معارضَةً للاستشراق الذي يتصرف بالطريقة نفسها؛ وهذا بما مِن شأنه أن يضمن نأي هذا النص (بعيداً عن المدينة) عن احتمال النظر إليه على أنه مجرد مقال تاريخي. وقد شفع لها في ذلك التركيز على أسلوب الكتابة وتطوير الأطروحات المعنية بتأثير الأحداث على القارئ. وإن كان هذا التمازج بين الخيال والواقع بمثابة تمرين قد يسحر كثيرًا من المتلقِّين ويسلي بعضهم بسبب المتعة والتمتع على سبيل الإغواء الاستشراقي، ولكن لا يحرم الجميع من فائدة ترجى؛ ولاسيما إذا عرفنا أنّ الكاتبة آسيا جبار تعتقد دائما أن القارئ يجب أن يُعطى مراجع حقيقية. والرأي الأخير يلتقي برأي نصر أبو زيد الذي يذهب إلى أن الثقافة العربية الإسلامية (الشرقية) " الاستشراقية " ثقافة نصية بامتياز [21]، فلا يمكن إغواء أبنائها بالتمارين الشفاهية والنقول القصصية الخيالية البحتة.

2.1.2 أسئلة الهوية الثقافية والتراثية

مع كل هذا الترتيب المدروس الذي لا يختلف كثيراً عن منهجيات الخطاب الاستشراقي . إذ أفادت الكاتبة منه كثيرا وهي في صدد تفكيكه . فإنّها تظلّ معرَّضة للانتقاد الذي مؤدّاه أنها تكون قد انساقت وراءَ " إيديولوجية " التجديد التي تكرست موضة وتقليعة، لذا فعدم تحري الدقة الموضوعية التي تفرضها الحقائق التاريخية إذ كانت تلجأ إليها بحكم الضرورة تقريبًا لدرجة الخلط بين الوقائع التاريخية وبين مصير بعض الشخوص، جعل مسار إعادة كتابة التاريخ محكوماً عليه، في المقام الأول، بدمج الشفوية في العمل الروائي للكاتبة، وذلك لمقاومة خراب النسيان ودماره[22]. كما تستمد ثراء البنى هذا من ثراء تراثها، ومن ثقافتها التي أولت في إطارها اهتمامها الخاص بالشفاهية، وهي تعي أنّ هذه الأخيرة جديرة بأن تقيم معها علاقات مهمة فيما يتعلق بإبداعها الفني. لا ننسى أن هي التي أعلنت ذات مرة: « أنا أستخدم ثقافتي وأجمع بين العديد من التخيلات »[23]. هذا، مع العلم أن ما تُشكِّله الهوية التابعة للاستعمار مِن شأنه أن يعكس حقبة ذاتية

غيرية في آن واحدة، لا يمكن الفصل بين شقي الثنائية إلا بما يتلوها من انفصام شخصي رهيب العواقب. فالهوية التاريخية ليست صافية نقية مائة بالمائة إنما هي هجنة وهجين فيه ما هو مِن قبيل الثابت وفيه ما هو مِن صميم المتغيّر الذي تعترِضه عوارِض، ويتعرّض دوما لتقلبات فيها أيضاً ما هو إيجابي وما هو سلبي.

كثيراً ما قيل إنّ البحث عن الذات والهوية ينمّ عن قيام عُقَد نفسية في الحياة النفسية للفرد أو يُعدُّ مظهراً مِن مظاهر هذه الأخيرة. وهو ما يلخِّصه عدم قدرة الأنا على فهم الحاضر إلا من خلال البحث عن الهوية المطموسة في الماضي السحيق أو القريب من اللحظة الراهنة[24]. والحال أنّ إشهار الروائية للبطاقة التعريفية الخاصّة بهويّتها الثقافية . هذه المرة . يعيدنا حتماً إلى حرصها على تحديد دائرة انتمائها التي تتسع مع التعرّف على هذا الآخر وليست آيلة بالضرورة إلى التضييق على نفسها. ثمّ إنّها سعت من خلال كتاباتها الروائية إلى تفنيد المفهوم العنصري الذي طالما أسّس لاعتقاد خاطئ مؤدّاه أنّ علاقة الذات بالذوات الأخرى تقوم على الصراع. فحاولت الكاتبة أن تبيّن أنه على الرغم من قيام سنّة الصراع بين البشر، فإنّ هذه العلاقة ليست أمراً مطلقاً، إذ يمكن للتكامل أن يُشكِّل الوجه الآخر لتلك الرابِطة البشرية الطبيعية. وذلك من خلال الانفتاح على هذا الآخر، بل إنّ البحث عن الذات والهوية سرعان ما تصير إيجابية في هذه الحالة. بيد أن الاختلاف يتجلّى عبر ما أسماه إدوارد سعيد (الكتابة ردّاً)[25] *Writing back* التي سرعان ما تؤول إلى عامل للتحرك والنشاط وإثبات الذات، ذلك أنّ ما يسعى إليه كلُّ مبدع في مجال الأدب مهما يكن عمله . ولاسيما ضمنَ فنّ الرواية . هو تجسيد تلك العلاقة العضوية التفاعلية، عبر فعل الكتابة في خطاب تفكيكيّ منسجم في استهدافه لدحض خطاب استشراقي تأسّس على دواعٍ كولونيالية. وبالتالي، شئنا أم أبينا فنحن محكومون بقانون الاختلاف، وننزع إلى التوسيع من رقعة هذا الاختلاف ولو بفعل التظاهر بالاختلاف فنيّا . على الأقل بل في أجلّ وجوه الاختلاف . أي في قالب كتابي فني معيّن ضمن ما أشرنا إليه أعلاه مِن مقتضيات التجريب.

ومِن المفارقات التي وقفت عندها آسيا جبار . في هذا الصدد . هي وعيُها بأنّ الحديث عن الآخر المنتشر في الخطاب الاستشراقي، يرتبط بقضيّة الهويّة أصلاً وبالنزعة نحو الاختلاف فصلاً، والحفاظ على هذه العلاقة المتوتّرة باختلاق أنواع الصراعات، وذلك لما يحقّقه هذا النزوع من التعريف بالذات والتعرّف عليها في ضوء الآخر ومرآته، بل استكشافها ومكاشفتها بفضل هذا الاختلاف ذاته. وهناك مَن يرى أنّ خطاب الهوية بطبعه خطابٌ حصري وإقصائي، لأنّه يُعيّن الآخر بصفته خصماً، وينظر إليه عدوّاً، أو عدوّاً مرتقباً، وذلك عبر رسم حدود لدائرة فرديّة ضيّقة باستبعاد الآخر قدر الإمكان[26]. بيد أنّ الدينامية التي تشكّلها جدلية الأنا والآخر مِن شأنها أن تخلق نوعاً مِن الوعي النيّر الذي بدافعه تستكشف سرديات آسيا

جبار جوانب الحياة، وتُصوِّر لحظاتها، وتغوص في أسرارها دون أن تهمل استجلاء تطوراتها الاجتماعية، وغالبا ما يصاحِب هذا الاستكشاف الذي يدنو من الاستطلاع الاستشراقي انجرار الكاتبة وراء سوق مشاهد هي نسيج اجترار أحداث السيرة الذاتية ضمن متنها السردي، باعتبار السيرة الذاتية التي هي بمثابة شكل فني أدبي بل خاصية منتظمة، طالما استقرت أحواله المصطلحية في أقل التقدير، على تسميته بـ رواية السيرة الذاتية " مع بدائل من مثل " الرواية السيرذاتية "؛ كما يمكن التمثيل لذلك برواية " بوابة الذكريات " التي يجدر تصنيفها في هذا القالب.

في هذه الرواية التي يمكن اعتبارها سيرة ذاتية غير مكتمَلة، ألفينا آسيا جبار تستعيد ذكرياتها بالضمير المتكلم باسمها الأصلي . غير المستعار . (لا ننسى أن اسمها الميلادي هو فاطمة الزهراء " إيمالاين ") التي هي مجموعة من اللحظات التي ميزت طفولتها ومراهقتها من معتبر الإفضاء عن رؤية حميمية جدًا مستمَدّة من سجل الأحداث الروائية الذاتية التي تعنى من جانب آخر بمعالجة مشكلة الهوية المتعلقة بجيل الكاتبة على الخصوص ومن منطلق تلك الصورة التي تقدمها عن الحياة اليومية في الجزائر المستعمرة من وجهة نظر فتاة صغيرة ثم مراهقة، باختصار في سن يبني المرء فيها نفسه، ويصوغ شخصيته. لهذا كان لتأثير التمثيلات الاستشراقية مجالات للمصاولة والمراوغة.

ولكن لا نشعر كثيرا بأن الروائية آسيا جبار تعبر عفويا عن خواطرها، فتجربتها الحياتية هي التي تقودها في سردها وحكيها، مِن خلال أسلوب عمل مؤتلِف ومنسجم للغاية. أسلوب مليء بالحركة والإيقاع، كل ذلك في اختلافات بطيئة أحيانًا، وأحيانًا قوية. أسلوب يلعب أيضًا على وتر تعدد الأصوات. وقصارى ما نقول عن النشاط التخييلي المطواع في الرواية، هو أنه أمد العمل صبغة فنية جديرة بالتذوق. لقد استمدت الكاتبة حبكة قصتها من واقعها ووقائع الشخصيات التي تم تجنيدها بغرض الإسهام في تسليط الأضواء على تحولات حياتها.

لا نقول إنّ الروائية قد ركبت هذا الشكل الفني لكي تناقش أفكارا مسطرة مسبقا، وإلا استحال العمل إلى ما يشبه التقرير الصحفي الذي قد يستعين ببعض السرد، إنما قصدنا أنها تعمد كذلك إلى فسح المجال لتمثلاتها وتمثيلاتها الذاتية التي طالت الخطاب الاستشراقي في أبعاده " الكولونيالية " . على الخصوص؛ والتي فجّرتها سردا حكائيا انتقاديا، وكذلك في سبيل التعبير عما لا غنى عنه من التجارب التي عايشتها مرفقة بأسلوب التفكير الذي يحتدم في فردانيتها ليس بعيدا عن القضايا الاجتماعية التي غلَّبت في معالجتها التشريح الممزوج بأسلوب الاستنكار في حدود معيَّنة. وما يمكن استنتاجه من التحليل، هو أنّ الكاتبة لم تكن في صدد البحث في عالمها الإبداعي الأدبي عن تعويضٍ ما بقدر ما آثرت سرد مشاهد من حياته من

باب الإدلاء بشهادتها حول الماضي المشترك بين أقرانها وقومها والتنويه بأجواء التفاعل بين الثقافات واللغات أيضا.

خلاصة القول، وبالنظر إلى الأشياء من هذه الزاوية السردية الهادفة؛ فإنّ الحضور النّسوي في الأدب الجزائري المكتوب من قبل النسوة يتجسّد عموماً في أشكالٍ أقلّ ما توصَف بها أنّها محتشمة، متّخِذةً *الأنا المستعارة* تعبيراً عن الهويّة الأنوثيّة في سبيل إعلاء مراتب الذات وتكريس تجربة إبداعيّة خصوصيّة. وهو الوضع الذي شرَّحته رواية " بعيدا عن المدينة " فنياً، حيث نلفي كاتبتها تفاجئ القارئ بوضع مسافات " علمية ومنهجية " تجاه الموضوع الذي أخذت تشرحه بعناية سوسيو ثقافية بامتياز.

2.2 هاجس الانشغال بحاضر الثقافة الشرقية ومستقبلها

إنّ أسئلة الهوية المتعدِّدة التي اقترنت بالهاجس التاريخي لم تُنسِ الكاتبة تعلُّقَها الحميمي بالوصف الانثروبولوجي الذي انتشر في أعمالها بشكل واضح. وهو ما أملى على بعض الدارسين رسم حدود الدائرة الجغرافية التي تنتمي إليها تلك الأعمال. وبالتالي، إذا صح تصنيف أعمالها الروائية في الأدب المغاربي المكتوب باللغة الفرنسية، يمكن اعتبار نضالها موزعا على ما يُجمَع سياسيا في قضايا الانتماء والهوية، لكن تنطوي أيضا على ما نعتبره بمثابة نزعة فلسفية وجودية، إذ تحلل العلاقات الاجتماعية والإنسانية على الخصوص من منطلق التفكير في مصير الإنسان بشموليته.

مِن هنا، نغتنِم الفرصة في هذا السياق لتعزيز الفكرة التي مؤدّاها . كما أشرنا أعلاه في الملخَّص . أن آسيا جبار لكونها مزدوجة الثقافة تكتب بصدورها عن عمق الوعي بالصراعات المتولِّدة عن هذا الموقع ذاته، ولا تستهلك مثل تلك الثنائيات الجامدة التي صنعها الخطاب الاستشراق (الكولونيالي) من غير اتّخاذ مواقف نقدية صريحة أو ضمنية في أغلب الأحايين، ولو في وسط إبداعي أبعد ما يكون عن اللغة الإعلامية أو التأريخية البسيطة. ويجدر التأكيد هنا على أنّ ما جعل الكاتبة تُفلِح في استبعاد الخطاب الوصفي الإخباري الجاف لحساب الكتابة الإبداعية التي لا تعدم التأمل والتحليل الأنثروبولوجي هو ما التفت إليه تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov (1939 . 2017) مِن أنّ الأدب والنقد توأم في الحقيقة إذ أنّ " النّقد " يكرِّس مؤسَّسةً تتجلّى بمثابة القرين الضروري لمؤسَّسة الأدب؛ ويصرّح بأن النصّ لا يقول حقيقته كاملةً منفرِجاً عن الخطاب النّقدي[27]. لهذا . ومع ذلك، فليس من الخطأ والمستبعَد أن نعتبر عملها الفني " بعيدا عن المدينة " . المتناول أعلاه . رواية سياسية بامتياز، وفي هدفها الآني والبعيد، وبناءً على خيارها الشخصي هذه المرة؛ بل أكثر من ذلك، فقد تمت قراءة هذا العمل الجبار على نطاق واسع كرواية تصبُّ في إدانة روح الصمت الذي عمّ النساء في التاريخ الرسمي، ذلك الشكل من التاريخ " المفبرَك " والمبكر

الذي كتبه رجال مسلمون. فموقفها في هذا الصدد أقرب إلى موقف إدوارد سعيد الذي تيقّن من أنّ المثقفين (عربا كانوا أو غيرهم) الذين يصدحون عن الأوضاع العربية . من الخارج (الغرب) أو من الداخل . ليسوا على نفس القدر من الوعي ومن حيث استيعاب المخزون الثقافي العربي، ولا يحملون العمق نفسه من حيث الإحاطة بالماضي المتميّز . وغير المشترك . وليسوا على نفس الدرجة من هاجس الانشغال بحاضر الثقافة العربية وهم مختلفون في القلق على مستقبلها[28].

وبالنظر إلى هذا التفاوت الخطير والمستساغ في آن، فقد تصح مقولة أنّ الشرق هو شبه اختراع أوربي. والحال أن آسيا جبار ليست غريبة عن الثقافة الأوربية التي اختبرتها اختبار المثقف الغربي للثقافة الشرقية. هذا، وإن يبدو أنه ثمة خلفية حضارية واحدة تجمع أولئك المثقفين بالكامل (وهم على درجات مختلفة مِن الوعي بحسب رأي سعيد) طالما تجسّدت في تبنيهم لغة الكتابة التي يُستشفّ عبرها قلق المشكلة اللغوية المزدوجة: استعمال لغة ضيقة المجال عالمياً وخضوعهم لثنائية من السلطة التي تمارسها عليهم اللغة القومية واللغات الأجنبية. ولا ننسى أنّ اللغة . وفق صَوْرَنَة (Formalisation) ميشال فوكو . معيار الإقصاء[29]. وهو ما يجعل استيعاب المثقف العربي للثقافة الأمّ ووعيه بتاريخ تلك الثقافة من العوامل الحاسمة في عملية استرجاع التاريخ وفي بناء علاقة تفاعلية مع الثقافة الثانية التي تغدو طاغية عليه من حيث الاستهلاك والتأثير. وبالتالي توجِّه هذه العوامل مسارات المثقف وتؤثّر على أنشطته في الواقع الغربي ومساحته[30].

في هذا السياق، يلاحَظ بالنسبة للطبقة المثقّفة في المغرب نوعٌ من التجاذب بين أطرافها عن طريق وازع الكتابة بمختلف أجناسها عن القضايا المتصلة بالهوية الثقافية الشرقية كردّة فعل تجاه بعض مزاعم الاستشراق المغالِط. وتشكِّل اللغة في هذا الشّأن عصب التفاعلات الحادثة بين الأقطاب التي تستعين بأداة تثقيفيّة ذات حمولات ثقافية لا يمكن للواحد أن يغفل عن مغاربيّتها على الرغم من كونها لغة أجنبية في الغالب، وقد تكون لغة عربيّة فصيحة أو مشتركة لا تتميّز من ناحية انتمائها إلى اللسان العربي عن أختها السائدة في المشرق، ولكنّها تتميّز من لدن مشاربها وعدّتها الثقافيّة وأعرافها الخاصّة على دمج النضال التحرري في بعض الفنون النثريّة كفنّ الرواية والقصّة التي لم تفتأ تراوِد النقاد في بعدها النضالي ذاك المضاد للخطاب الاستشراقي المضلِّل. ولاسيما عندما استقرّ في خلد بعضهم أنّ الشاعريّة لا تعرف الحدود الشكليّة. وهنا، لابد من التذكير برأي بعض أولئك " الإنسانويين " الذين يقولون بـ " شعريّة " عبر ثقافيّة (Transculturelle) وكذا عبر تاريخيّة الشعرية، وعلى رأسهم تودوروف الذي أثار التساؤل: هل نحن ملتزمون بالبحث عن إجاباتٍ محليّة محدّدة في الزمن والفضاء (Espace)[31]. ولا نقصد الأدب القومي الذي طالما كانت لأحد النقاد ـ المشارقة هذه المرّة ـ وهو خلدون الشمعة صولاتٌ في صدد تفكيكه مقولةً لا

تعكس واقعاً متواجداً بالفعل بل بالوهم، إذ يقول: « إنّ (الأدب القومي) مصطلحٌ غائم طالما أنّه لا يدلّ على أدب قومي بعينه، وإذا كانت وحدة الثقافة العربيّة قد صمدت حتى في فترات التجزئة السياسية، فإنّ كون هذه الثقافة أدبيّة المنشأ والمنزع، يومئ إلى عنصر الوحدة الكامن في الأدب العربي، باعتباره أدباً قوميّاً »[32].

3 مفارقات ومعارضات الاستشراق السردية

1.3 " إحياء " النزعة الغنائية الرقيقة

تبدأ الكاتبة حكيَها في " بوابة الذكريات " مُحيلةً الكلمة للسارد الذي يقول في الفصل الأول عن " الأم الشابة ": « برزت صبية للوجود: عمرها سنتان ونصف السنة أو ربما ثلاث سنوات ». هنا تتساءل الكاتبة: « تُرى هل الطفولة نفق من الأحلام لامع هناك على خشبة مسرح حيث يعاد العرض» (بوابة الذكريات، ص.13).

إن القراءة الأولية والسطحية للرواية، تحيلنا على إمكانية تصنيفها من حيث التيمة في أجواء الغنائية المتساهلة مع الانطباعات اللحظية والمتسامحة مع الماضي، والزهو بهذا الأخير زهوا شاعريا أقرب إلى التغني بزمن الطفولة الناعمة وعهد الشباب اللذيْن يتمنّى أيُّ إنسان أن يخلدا أو يعودا أدراجهما نظراً لأجواء المرح والنعيم والسرور المنتشرة فيهما عادة، وما يُتوهَّم مِن الابتعاد عن الضجر، وعدم الشعور بالوقت وما يبدو، مع طول المسافة الزمنية، من أنه كان يمر، بحلوه ومره، بدون إكراهات حسية ولا ضغوط نفسية ـ طبعا هو مجرّد انطباع انسجامي ناتج من الانفصال المؤقت عن لحظات الاختبار الحقيقي لهذا الزمن الماضي:

« إن مشهد دلفنا هذا [يصف الصوت الداخلي للكاتبة] ونحن نرتدي قمصانا طويلة وشعرنا مفكك، وسط طقوس عائلية، عشته بمعية ابنة عمي التي هي في مثل سني ومتواطئة معي في ذلك الحين. كنا في نظر الكبار، وسط نور الشمعدانات الباهتة، بمثابة وجهين توأمين لوخز ضميرهن: حيال حلقتهن، كنا نحن صاحبتا الجفون المحمرة نبتلع سريعا قدح السميد القمحي بخضر متنوعة، وكنا نشرب كأس الحليب الساخن. ثم نعود عابستي الوجهين لننام، ونتعذب فيما بعد خاصة في الغداة من شدّة العطش، لاسيما عند نهاية الوزال (في ذكراي، يتعلق الأمر دائما بأيام الصيف الطويلة » (بوابة الذكريات، ص.32).

لكن، علاوة على ما يختفي وراء انتظام هذه اللوحة المعبرة بجمالية نوستالجية وما يشتغل في منوالها من وظيفة تصوير بعض التقاليد والطقوس العائلية (ارتداء القمصان / تصفيف الشعر . أو بالأحرى تفكيكه " من باب إثارة السخرية " / حمل الشمعدانات / التنويه بالعلاقات الأسرية والعائلية / قدح السميد القمحي

بخضر متنوعة / كأس الحليب الساخن / أيام الصبي الطويلة ..الخ)، وإضافة إلى ما أشرنا إليه من احتمال وضع نص الرواية في عداد التعبير الرومانسي الغنائي الذي يحتفي بالأيام الخالية أو ما يسمى بـ "رومانسية الهرب "»[33] . وعلى خلاف الخطاب الاستشراقي الاستيهامي . سرعان ما نصطدم بواقع آخر حيث تضع الكاتبة الإصبع على الجروح المؤلمة التي توحي بها حتى في بعض العناوين التي اختارتها لفصول روايتها على غرار عنوان (الدموع) المسنَد للفصل الثاني، ولا نلبث قليلا حتى تبدي الروائية ميلها إلى شيء من التشاؤم المرتبط دائما بحالة السوداوية التي تذكرها بشظف العيش.

وهنا لابد من التساؤل: هل يمكن القول إن الروائية تفرض على الأحداث التي تستمدها من جنبات حياتها منظورات استشراقية تشويقية حينا وتقريرية حينا آخر، تكون قد أدت بها إلى الإفراط في التخييل الذي قد يجعلها أيضا تعدل من أسلوب ما إلى أسلوب آخر، وتأخذ في نوعٍ مِن الاتّساع ؟

بحسب رأينا، فإن الروائية كانت معتدلة في تسخيرها للتخييل، بل طبقت ما قاله لاحقا باتريك موديانو Patrick Modiano (. 1945) في إحدى محاوراته الموثقة في تقديم لروايته السيرية (Un pedigree) المترجمة بـ" السلالة "، من أنه « لا تنفع السيرة الذاتية في الأدب ما لم تقم المخيّلة بتهويتها »[34]. فالقسط الذي استعانت به هو حقا من قبيل ما يؤدي وظيفة التهوية، وليس أكثر. وعلى الرغم من هذا الاعتدال، يجدر استحضار ههنا التساؤل الذي طرحه أمبرتو إيكو 1932 . 2016 (Umberto Eco) في إحدى لحظاته التنظيرية ضمن فصل طالما خصّصه للتخييل أسماه باسم (بروتوكولات تخييلية)، قائلا: « إذا كانت العوالم السردية تمنحنا راحة كبرى، فلمَ لا نحاول قراءة العالم الواقعي باعتباره رواية ؟ وإذا كانت عوالِم التخييل السردي بالغة الضيق وتمدُّنا براحة وهمية، فلمَ لا نحاول بناء عوالِم سردية تكون بالغة التعقيد ومتناقضة ومستفزة، شبيهة في ذلك بالعالم الواقعي »[35].

فلو نجلي النظر، ونجري التفكير، فيما يصرح به إيكو في هذا المقتبس، سنعي أن الحدود الواصلة بين التخييل والواقع أيسر للاستيعاب من الحدود الفاصلة. ذلك أنه يريد أن يوحي بهذا التصريح الغريب بأن ما يمكن أن نظنه من قبيل التخييل الذي عادة ما نعتقد بأنه يتجاوز الواقع، قد يكون أخف وطأة مما ينطوي عليه الواقع من الظواهر والحقائق سواء في طابعها المحزن أو في مظاهرها السارة. من هنا يستنتج نتيجة ذات مغزى، على كل حال، مؤداها أن العوالم السردية التي تمنحنا راحة كبرى، يجب أن تعيينا على قبول قراءة العالم باعتباره رواية. وهذا القول الجميل والمفيد، هو ما حاولت الروائية آسيا جبار أن تستوفي حكمته وتلتزم به مبدأ في كتابتها ذات الطابع السيرذاتية الذي قد يسلط على قلمه شربا آخر من الضغوط والإكراهات التي يعترف أمبرتو إيكو بأنها أساسية في كل عمل فني[36].

وإذا ما انطلقنا من مقولة أن التخييل هو، من جوانب عديدة، بمثابة تصورات نفسية مستساغة ومستباحة . أي لها ما يبرّرها بوساطة توهّج حدس اللحظة كما يرى غاستون باشلار 1884 . 1962 (Gaston Bachelard)[37] بوحي فترة شعورية عابرة[38]، بحيث يكون من الممكِن صياغتُها على مقاس ظلال الواقع المستوحاة منه والمتحورة قياسيا (فيزيائيا) بالدرجة الأولى؛ ينبغي التمييز بين نوعين من التخييل: يوجد نوع منه يدفع بالكاتب إلى محاكاة لغة الشخصيات الروائية، أي صياغة أفكارها في خطابات تقتضيها سياقات معينة، وتخييل آخر غالبا ما يكون تابعا لمستوى المنظورات التي يجنح إليها الكاتب ويولّدها في حكيه أي في الخطابات التي يضعها على قصّته كما يعرفه جيرار جنيت. في كلتا الحالتين يضطر الكاتب إلى التنويع في الملفوظات كنموذج لتيسير الأصوات المتعددة كما يرى باختين الذي بالنسبة إليه « هناك حقيقة واحدة تبدو لافتة للنظر أكثر من غيرها: وهو وجود أنماط من التلفظات، أو الخطابات، بعدد كبير »[39].

2.3 المعارضة الأدبية للرومانسية والنوستالجية

لآسيا جبار عملٌ سرديٌّ أسمته " نساء الجزائر في شقّتهن "[40] (*Femmes d'Alger dans leur appartement*, nouvelles) نُشِر لها في 1980، وهو مجموعة قصصية تعدّ أثراً مشحوناً بالتلميحات إلى بعض الكليشيهات الاستشراقية بما احتوته من أوصافٍ لمظاهر الحياة وبواطنها وخلفياتها، خاصة بنساء الجزائر مِن مثل تجمُّعاتهن خلال ارتيادهن للحمامات وتعاطيهن للأحاديث الشيِّقة على طريقة ألف ليلة وليلة التي فُتن بها بعضُ المستشرقين. وكان مصدرُ إلهامها . قبل كل شيء . عنوان لوحة شهيرة للرسام الفرنسي العالمي أوجين ديلاكروا 1798 . 1863(Eugène Delacroix)، رسمها عام 1834 مِن جانبه، ثم جاء الرسام الإسباني الشهير بابلو بيكاسو 1881 . 1973 (Pablo Ruiz Picasso) ليقدم رؤيته حول " نساء الجزائر " تكريما لهن، على إثر رسمه لثلاث عشرة لوحة عن نفس الموضوع بين عاميْ 1984 و1955.

وقد تلونت سرديات هذا العمل القصصي بالبصمة الاستشراقية من باب المعارضة والمفارقة. توحي الفقرات الأولى من الأقصوصة الأولى (ليلة حكاية فاطمة، ضِمن مشاهد " الاختطاف ") . إن لم نقل سطورها التمهيدية الموازية . بأنّ الكاتبة انطلقت في نسج الخيوط الأولى لبنية هذا النص القصصي المنسجم والمتنوع، قصدَ تصفية حساباتٍ مع ماضيها الذي، مع ذلك، يشدها الحنين إليه كما أسلفنا. وعلى الرغم من تعلُّق الأمر بالنساء، فإن حضرة الرجل . ولاسيما أبيها . لم تغب عن ذاكرتها. لهذا، فما يمكن أن نضيفه في هذا السياق، هو أن الكاتبة حاولت، عبر هاجس استرجاع الماضي بوصفه كابوسا منغِّصا ومقلِقا، إلى جانب محاولتها التي رمت بها إلى أن تخطو خطوات نحو معالجة علاقتها بوالدها بحيث اهتمت بوصف هذه

الأخيرة من جوانب مختلفة سمحت لها بأن تفرغ مشاعرها في وعاءٍ فنيٍّ محترَم أفضل من أيّ قالب آخر. لكن بضرب من التحكم العاطفي الذي يدنو من العقد الأخلاقي المخول بوساطة تلك الكتابة من جهة أخرى، وأين أتيح لها إمكانية إشباع رضوان ضميرها وإنصاف أبيها أيضا بما ينمّ بأن الكاتبة أرادت تناول أفكارٍ ذات قرار عميق جدا وذات صلة ببعض الذهنيات التي أخذت تنتشر محليا وعالميا أصبح للخطاب الاستشراقي ما بعد الكولونيالي دورٌ كان لابد من تسطيره ولو رمزيا بفضل عتبة العنوان . مثلاً، لكون « بنيته اللغوية تختزل مقولة النص »[41].

هكذا، وبتكريس الطابِع الاستشراقي معارضَةً ومفارقَةً، وكآلية تصدر عن أعماق الوعي الجمعي في صياغة العبارات المناسبة والمتماشية مع هدف حسم تلك العلاقة وفي سبيل ترتيب حساباتها مع ذلك الماضي الذي استوطن ذاتها، يمكن لنا أن نشرح أمر التحكم في مشاعرها، ولاسيما السلبية منها بواسطة هذه الآلية، على أنه المعروف بالتنفيس عن المشاعر، وهو المقصود به هنا بالعلاج النفسي أو الترويح عن النفس. ولا نسيء إلى الكاتبة إذا نحن زعمنا هذا الزعم، لأنه لا ننسى ما للتسامي بالمشاعر ابداعيا من تأثير على الفرد الذي يرنو إلى تحقيق التوازن النفسي وليس هذا فحسب، بل أعطت انطباعا عن امرأة مفرطة الإحساس مستعدة للتخلص من عقد نفسية طرحتها على بساط النقاش الفكري عبر الكتابة الملتزمة.

لكن . مرّةً أخرى، وإذ نسجل على هذه التأويلات تحفظات، وعلى الرغم من اهتمامنا بهذه النزعة التفريغية (الاستشفائية) . فإن الرهان الخطير الذي صممت الكاتبة على رفعه . بينما تفرِز تلك الانطباعات الشبيهة بالآثار الجانبية . هو، باعتقادنا، أنبل من مجرد التنفيس العلاجي.

وإن كانت شعرية أي كتابة تفرض ألا نبحث عن غرضها المباشر . لأن الأصل ألا تكون مغرِضة آنيا على الأقل، فالقراءة التفكيكية بين السطور، تؤكِّد . وفق ما نذهب إليه من الرأي وبناء على الفحص الموضوعي للمدونة . على أن آسيا جبار تتغيّا بالمعاني الخفية والتلميحات، إثارة انتباه القارئ إلى شيء آخر غير ما تعبر عنه بالعبارة الصريحة، وتهدف إلى استدراجه ولو بالمشاعر . وهو من جنس التأثير الاستشراقي . تجاه القضايا الوجودية (في بعدها الشخصي) بالدرجة الأولى.

وهذا صحيح إلى حدٍّ كبير، لا يتعارض كثيرا مع ما سبق مشاهدته أعلاه. بيد أنه يمكن لنا الوثوق أيضا من أن هناك قضايا إنسانية واجتماعية أخرى لا تقل أهمية، بل هي من صميم الظواهر الاجتماعية النابية التي وُفِّقت إلى الوقوف عليها أكثر. وذلك بقصدية التأثير الإيجابي على السلوكيات الاجتماعية التي من الأحرى أن تؤدي دورها وتصبو إلى مراميها من موقعها كمثقفة من أجل إجراء التغيير الممكن. بل ثمة

قضايا مصيرية (قومية) لابدَّ من استلفات الانتباه إليها في هذا الاستدراك. من هذه المظاهر المخلّة ما تشير إليه ضمن مقتبس من روايتها بوابة الذكريات:

« نظرات الرجال . أصحاب المحلات المنتصبون، والمتسكعون الجالسون أو الفضوليون البسطاء . منصبة علينا نحن الاثنين [هي وأمها] (إنها بداية عشية مشمسة)، تجمع شملنا.

ولئن كان الرجال يحملقون فيها رغم أنها غير مرئية ويمكن التعرف عليها بفضل العديد من التفاصيل المرتبطة بالحايك وانتفاخ القماش المرن العالق بالأرداف، فإن نظرتها المنخفضة تتجه بعيدا، في حين أنا الفتاة الصغيرة لا أحد يعبأ بي !

أحس بالافتخار، ذلك لأني أولج أمي . التي باتت عندي أجمل النساء وأكثرهن إثارة للرغبة . في المدينة كلها بل العالم قاطبة: أشعر أن أولئك الذين أعجبوا بها قد شرعوا في الحكم علينا وأنهم يترصّدوننا بدافع الخشية والحذر .. » (بوابة الذكريات، ص.16).

فعلى الرغم من بساطة هذا التوصيف وسطحيته إلى حد السذاجة المقصودة زيادة على ذلك، فإن ما تبديه الروائية من الانتقادات الموجهة للذهنيات (الأحكام المسبقة)، أي ذهنيات وأحكام الرجال الذين تصور مواقفهم في هذا المشهد الذكوري بامتياز . بما أن النساء مستهدفات، وغالبا ما تستعمل في حقهن عبارة " لا حول لهن ولا قوة "، عدا ما يتوسّمه الرجال فيهن من سبل الاستمتاع بجمال بعضهن مثلا؛ علاوة على ما تصفه من علامات الحشمة والوقار وما تعتز به من جمال الأم ومكانتها من خلال جمالها وإثارتها التي هي في آخر المطاف أمارات على الانتقاص، وانحطاط منزلتها.

كل ذلك ينمّ عن الاهتمام المكرَّس للبعد الاجتماعي المسنَد إلى وظيفة السرد بوصفه تجسيدا تعبيريا لخبرتنا، وطريقة للتواصل، وشكلا لفهم العالم وأنفسنا في النهاية[42]. وقد وقع التنويع فعلى أوتار هذا السرد إلى حد استعمال الكاتبة للهجة الاتهام والاستهجان والنفور والاستنفار، بصيغة أخلاقية نشير إلى أنها كفيلة بأن تنتقص من القيمة الفنية والأدبية (الشعرية) لعملها الأدبي هذا . كما أشرنا. وهذا منتشر في نصها، بشكل يبين أن الكاتبة ذات نفس طويل، تكتب من منطلق وجود مشروع كتابي يراد به أن ينهض بمهام ثقافية سامية. وبالتالي قد نفهم بأنها تخاطب العقل فضلا عن العاطفة. وقد لا يهم أن نعرف إلامَ تتوجّه الروائية وماذا تخاطبه أكثر داخل نصها هذا: هل العقل فقط أم العاطفة وحسب، دون الطرف الآخر !

بيد أن القوة الحجاجية الاستثارية التي هي في حوزة الخطاب المناهِض للاستشراق، يجعل من الكاتبة قادرة على أن تحول هذا المأخذ كسمة وقيمة إذ بإمكان القضايا الشخصية التي جعلت من الرواية تعتبَر بمثابة شهادة سردية لطفولة قضتها في جملة من تناقضات ومواجهات كانت سائدة بين اتجاهين يعارضان

بعضهما البعض ويمزقان بعضهما البعض. وفي هذا الإطار، تكتسب مثل هذه القضايا الشخصية طابعها الاجتماعي والإنساني والتاريخي، إذ تجلي موقع الكاتبة أولا بالنسبة لنضالها من أجل تحسين أوضاع المرأة عموما وعلى مستوى الثقافة المتوسطية والعربية والبربرية التي تنتسب إليها.

ولمقاربة هذه الجزئية سوسيو ثقافيا وبشكل تمويهي، نلاحظ أن الكاتبة احتفلت كثيرا بتقنية التبئير لما لها من القدرات على تنويع المنظورات والرؤى وتقليب الزوايا وفق مقصدية موجهة فنيا وفكريا ومناهِضا للخطاب الاستشراقي في بعده الكولونيالي " الخنوعي " المحطِّم للإنسانية أساسا. ولكن على عكس المنتظر، وتحت هاجس التمييز بين خطاب الطفولة والخطاب عن الطفولة، وتعزيزا لما ضمنته في قولها: « [...] بعد ذلك بكثير، عند أفول الطفولة التي تنتهي دائما مبكرا في بلدان الشمس، ظلت موسومة بهذا النهم وهذه القابلية الخالية من كل هدف » (بوابة الذكريات، ص.33)؛ فقد ألفينا آسيا (الطفلة الصغيرة) التي تحكي، تستهجن وتستحسن في آن بروح الطفولة البريئة، ولا تبالي بنظرات الرجال، مع أنها تتفنن في إبداء مقدوراتها على تفكيك الشفرات بحدة إحساسها (يكفينا التأمل في نظراتها الفاحصة)، في الوقت الذي وجدنا فيه آسيا (المرأة الكاتبة) التي تفكّر وتميّز مع مرور الوقت، متشبثة بتلك المعاملات بكل حساسية وتأثر عميق كما لو لم تكن معتادة. ولكن نظرا لكونها ترغب في أن تحتفل بالماضي، وتقر بفضله، فقد دخلت في أعماق العالميْن الذكوري والأنوثي، فأخذت تترجم المشاعر وتفسِّر وجهتها المعادية للخطاب الاستشراقي، مهتدية في ذلك بهدي الاسترجاع المزدوج (الداخلي والخارجي). نعرف الآن أن المنظِّر النقدي الأدبي جيرار جنيت 1930 . 2018 (Gérard Genette) يقسم الاسترجاع إلى ما هو داخلي وما هو خارجي[43].

ومن الجدير تحديد هذا النوع من الاسترجاع على أنه من قبيل نقل الخبر الذي هو عبارة عن حكاية ثانية كما يوضح جنيت دائما إذ يصف الاسترجاع على أنه مقوِّم أساسي من مقومات الإجراء السردي، قائلا: « يشكِّل كلُّ استرجاع، بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها . التي ينضاف إليها .، حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي »[44]. نقرأ في صفحة الإهداء . كنص مصاحب . لحسين المناصرة ما مؤداه أنّ أمه نقشت في ذاكرته، تراثا من حكايات شعبية، من منظورها في الحياة المتميِّز بالصدق والحكمة والإنسانية[45].

للتنويه بالجدليات المشار إلى بعضها أعلاه، والتي يمكن استحضارها مرة أخرى على هذه الشاكلة: (الماضي / الراهن) و(العاطفة / العقل) و(الصغر / الكبر)، التي فرضتها الزوايا التبئيرية على صعيدين أساسيين: (الواقعية / الفنية) و(الإحساس / التفكير)، نحتكم إلى قولٍ مأثورٍ عن أرسطو مفاده أنه ليس من الحكمة في شيء، أن يهتم الأثر الأدبي بتثقيف العقل بدون تهذيب القلب، أو بالاختفاء بالقلب على حساب العقل. لذا، وبالتركيز على هذا المستوى من التبئير التنويعي، فإنّ الروائية لا تكتفي بأداء مهمة التشخيص

والفضح والقدح والمعالجة بل أكثر من ذلك تعمد إلى التفسير المسوق حتى الذروة ربما إلى حد التبرير والتكريس، ولكيلا تفقد أهميتها، ولكي تقضي على التسطيح، فعلى النقيض مما يتوقع فقد أولت الوقائع الوجدانية أهمية كبيرة، لذلك اعتمدت أصواتا متعددة وزعت عليها هذه الأدوار بالتفصيل الذي يؤكد عليه التفريع المثبت في الفهرس.

3.3 مقابسة[46] سبيل استرجاع الماضي الضائع أو التغنّي بأمجاده

إنّ نزوع المستشرقين إلى الماضي كان . ولا يزال . سُنَّة لا تُفسَّر فقط بالضلوع التاريخي الانتروبولوجي المعهود. بل يمكن وصفها كذلك على غرار ما أمسى متن " جبار " السردي في بعض أعمالها الروائية، يحاوِل أن يعارِضه باعتباره طائفة من الانقطاعات الانطباعية غير المنطقية (غير المؤسسة بتعبير أدق)، مدفوعاً بالألم، والأسف على الماضي، والرغبة في الإحياء على شاكلة رغبة بروست 1871 . 1922 (Marcel Proust) المرَضية الاستشفائية العابرة بمجرَّد ما يعبِّر عنها، حيث لا مجال فيه لمبتغى الحجاج الإقناعي ألبته. إنّ هذا الاحتمال عميق الدلالة . لأسباب يضيق مجال هذا المقال لشرحها . على الأقل فيما يخص روايتها " بوابة الذكريات "؛ أين تكتسب عمليات من قبيل استرجاع ذكريات الطفولة العميقة دلالات رمزية يهمّ تفكيكها للاطلاع على مَقصدية الكاتبة من ورائها ولاسيما أنها ذات حمولات مرجعية ثقافية راسخة وقوية الإيحاء وبعيدة الأبعاد الاجتماعية والتاريخية والحضارية، تمّ إسقاطها مِن موقعها مثقفة متمرِّسة يستدعيها هاجس التأمل في الحاضر المتصل بالماضي والممتد نحو المصير المجهول، الذي . ومع ذلك . يمكن توقّعه.

تمتص نفسية الفرد يوميا ما لا يمكن إحصاؤه مما تتلقّاه من لدن الغير من المعاملات الحسنة والسيئة معا. هذا من شأنه أن يولد انطباعات ويسترجع ذكريات بفعل قانون التداعي. والذهن الذي يتولى عمليات الفهم يعد أيضا مسرح الانطباعات والأفكار المشتتة[47]. لهذا، فمن أجل تحقيق انتظام سردي تلجأ الروائية إلى آلية الاسترجاع بوصفها تحقّق غرض الاتساق، ولكن ليس فقط هذا، بل باعتبارها تستوفي وظيفة الانسجام (الوجودي والفكري والثقافي). وأكثر من ذلك تسخَّر كآلية دفاعية انتظامية يتم بداخلها تفسير حدث بآخر. ولتسليط الضوء على ما نعنيه من هذا البعد المكثَّف بإيعاز كلٍّ من منظورها المناهض للممارسات الاستشراقية الكولونيالية وبإيحاءات التبئير المسلط للأضواء على الخصوصيات، والذي لا يتنافر مع الشكل السردي البوليفوني المعوَّل عليه في الرواية، نتأمل في المقتبس الآتي:

« كانت جاكلين، عند سردها تفاصيل العطلة، بالمرقد، تذكر، في كثير من الأحيان مشاهد على شاطئ البحر، الشاطئ الاستعماري:

. في كل ظهيرة، بعد الاستحمام، كنا نحن المراهقات (كان عمرها آنذاك ثلاث أو أربع عشرة سنة)، نمشي على امتداد الشاطئ مصحوبات).

كان هذا يعني بالنسبة إليها خطوة الحرية الأولى: ثم يأتي بعد ذلك المداعبات الأولى ثم الغراميات الأولى لا محالة ! أتذكر أنني قلت لها مازحة، ولكن برغبة خفية:

. أنت تصفين لي حرية أغبطك عليها بحيث يمكنني أن أكتب قصة قصيرة تكونين أنت بطلتها: مثلا . قلت . (مع التفاتة لصديقتي الأقرب إليّ " ماق ")، سأهديك إياها ومعا سنعنونها: الصيف بقشتالة!

ثم قلت لها بتلفظي " قشتالة " ببساطة بدل " كستيقليون " التي كانت ميناء صيد ومصيفا أيضا لا ترتاده سوى أسر المعمرين، ولا يخطر ببال أحد أبدا أنّ مؤلفته عربية من الأندلس.

ذلك أنّ في الأدب كما في السينما، يعتقد أن العربيات الأندلسيات لا يسكنّ إلا في القصبة وأنهن جميعا " عاهرات " ! » (بوابة الذكريات، ص.352 . 353).

مِن خلال هذا المقتطف، نستطيع أن نعي عمق الصراع الذي كانت نيرانُه تحتدم في نفسية الكاتبة، مِن مشاعر الغبطة حيال صديقتها جاكلين، من جهة؛ ومن ميلها إلى انتقاد تلك الأوضاع التي انقاد إليها ما كان يسمى في تلك الحقبة التاريخية بـ (مقاطعة الجزائر) الرازحة تحت نير التبعية الإدارية للاستعمار الإمبريالي الذي تردّت فـِعالُه التمييزية إلى درجة أنه كان يخصِّص شواطئ التفسُّح لفئة جنسية وحضارية دون أخرى ـ من جهة ثانية. وقد تناولت الروائية في مشاهد أخرى من روايتها النعرات التي كانت السياسة الكولونيالية العنصرية من ورائها والتي كانت تتهدّد دائما بالحرب المزعِزعة لأسس التفاؤل. وهنا تجدر الإشارة إلى أن سيغموند فرويد (Sigmund Freud) صاغ المفهوم النفسي للعدوانية على إثر ما وقع في الحرب العالمية الأولى من اقتراف الجرائم الإنسانية[48]. فالشيء الذي وقف عنده بعض المستشرقين من تسجيله على أنه من صعيد الاختلاف الثقافي بين الشرق والغرب، عادت الكاتبة إلى نقله وتمثيله سرديا . في ضوء تلك النظرية الفرويدية . مع تفسيره بوصفه مظهراً من مظاهر استغلال الاستعمار للتناقض الظاهري بين ثقافتين، بين وضعين من النساء. وهو ما سوف يميز آسيا جبار بشكل دائم ويتخلل جميع أعمالها، ويعود في رواية " بعيداً عن المدينة " مثلاً بتصوير فاطمة التي ترفض كلّ أنواع الظلم خلافاً لما تصوّره سرديات الاستشراق التي تمعن في تقديم صورة مضلِّلة عن المرأة الشرقية المستسلِمة. وهذا التفنيد التاريخي يرجع على المستوى السردي مرة أخرى في " بوابة الذكريات " حيث تدور الأحداث السيرية في وقت قريب من الراهن حيث يتم رد بعض المزاعم الاستشراقية المتعلقة بأوضاع المرأة الحديثة في الشرق. واللافت للانتباه هو أن الروائية، وهي تعرف جيدا الخطاب الاستشراقي تُنوِّع من الزوايا التبئيرية التي تنطلق منها

لتجسيد مواقفها العميقة كما نجدها تفعل في هذا المقتطف أن تدعو المرأة إلى النظر إلى ذاتها باعتبار نظرات الآخرين إليها أيضا: « ولحسن الحظّ أنك استوعبت هذه الحقيقة توا: هؤلاء الذكور الذين تتراوح أعمارهم بين سبع سنين وسبعين سنة يحترمونك، وحنى إن ابتسموا فلأنّهم يعتقدون أنك أجنبية أو عابرة سبيل أو من الطائفة المقابلة. ولكن أن يعرفوا بأنك من " ذويهم " ومتحررة، فهذا غير معقول في نظرهم: في حين أنت وجه الفجر ولا يدركون ذلك ! » (بوابة الذكريات، ص.399).

هكذا، فتهاوي زئبق الشعور بالتفاؤل إلى الحضيض هو أحد الجوانب الغامضة التي حاولت الروائية أن تستكشفه من حين لآخر. وإذ هي في وطنها، بل تعيش على أرض ممتدة الآفاق، معظم ما فيها يذكرها بأنها هي الأجنبية والآخر الغازي هو المستوطِن والمستثمر والمستعِمر أو المعمِّر كما يسمي نفسه، وبأتم ما يحمله هذا المصطلح من مفهوم " التعمير " لكن لصالح طبقة اجتماعية دون أخرى وبإعمال فروق بين طائفتين، إحداهما جاءت مِن أصل الأهالي، وتفرعت أخراها من الأصل الأوروبي، إن لم نقل " الجنس الآري " الذي مهما تسمّى، تحت وطأة نوع آخر من الصراع، بأجيال " الأقدام السوداء "، فالذهنية الاستدمارية قد كرّسته إلى درجة أن هذه الأخيرة اعتقدت بعظمتها وصدّقت خرافة البقاء الأزلي في الجزائر.

فهذه الأفكار أو الخواطر التي كانت في الماضي الذي رجعت إليه، تحددها النظرة الدونية التي كانت تقاسيها، تسوقها في هذا الشكل السردي بمتعدد الأصوات لا من حيث اقتباسها من كبار المؤلفين بالمفهوم الذي كرسه ميخائيل باختين، ضمن ما أسماه « اللمحات البنائية العميقة جدا والراسخة الخاصة برؤياه [دوستويفسكي] الفنية »[49]، ولكن من خلال توزيع أدورا لتحصيل غاية تمرير رسالة أبدت فيها نظرتها الاستعلائية بمفهوم المحايثة أي تحاول تشكيل خطاب مناهض للاستعمار على طريقتها وباستعمال تقنية الانفصال عن تلك الفتاة التي كانت تمثل أدوارها من زاويتها الضيقة (في الماضي دائما)، وقدمت لها الكلمة وعرضت عبر صوتها ما كانت تعانيه من جراء ممارسات المعمر سطوته المتعالية. ولا ننسى أن هذا الشكل الفني الجديد، عرف تكييفات وذلك انطلاقا من كتاب ميخائيل باختين ذائع الصوت (شعرية دوستويفسكي)، الذي كرسه لقضايا الإبداع الفني عند هذا الأخير أي دوستويفسكي، وتناول فيه أعماله الإبداعية من هذه الزاوية فحسب. ويقول في ذلك:

« إننا ننظر إلى دوستويفسكي على أنه واحد من أعظم المجددين في ميدان الشكل الفني. لقد أوجد، في رأينا نمطا جديدا تماما من التفكير الفني هذا النمط الذي اصطلحنا عليه بـ " المتعدد الأصوات ". لقد عثر هذا النمط من التفكير الفني على تجسيده في روايات دوستويفسكي إلا أن أهميته تجاوزت حدود الإبداع الروائي لتمس عددا من المبادئ الأساسية للجمالية الأوربية. هنا يحق لنا القول بأن دوستويفسكي خلق ما

يمكن اعتباره نموذجا فنيا جديدا لعالم الرواية، هذا الذي تعرضت فيه العديد من الملامح الأساسية للشكل الفني القديم إلى تغيرات جذرية. إن مهمة الدراسات »[50].

مع أن الروائية التجأت إلى فضاء هذه الرواية السيرية متعددة الأصوات حيث القوى الجذبية التي تجذب في كل اتجاه، نكتشف أنها مركّزة على وحدتها وفرديتها وحياتها، لا لأنها حريصة على التعبير وحسب عن نفسية قلقة متألمة كثيرا تحت معاناة العقد النفسية من ذلك " قهر الفهم " و" الحرمان " و" العصاب " مثلا[51]، وإلى حد ما، كأنها في حاجة إلى أن تخفّف عن آلامها؛ بل لأنها لم تكن تتنازعها عواطف معقدة التركيبة مما هو عادة في تعدد أصوات ضمنية في منحاه الخطابي الذي هدفه أعذاري ومبرراتي، إذ لم تكن حياتها بائسة بحيث تحتاج إلى أن تحوّل انتباه القارئ إلى أشياء أخرى غير ذاتها وفرديتها البؤرية. وإن كان الشكل الفني الذي تبنّته يفرض استجماع القوى في وحدة، وليس العكس كما قد يوهم مفهوم المتعدد الصوتي الفضفاض؛ ثم علينا أن نعلم أن الروائية لم تتخلص من ذكرياتها كلية. لعل هذا ما جعل المترجم محمد يحياتن .كما رأينا . يختار هذا العنوان: البوابة المعمولة للطرق والذكريات بصيغة الجمع. وهو ما حفّزنا على إلقاء المزيد من الضوء على أنماط أخرى من تجليات الممارسات الاستشراقية الجاهزة، كما العناية بتصوير نفسيات بعض المراهقات التي تعود إلى جيلها في الزمن السردي.

4.3 " رسم " صورة المرأة المتحفِّظة و" تأثيث " صوتها المحتشم

ترسم آسيا جبار صورة للمرأة التي كان صوتُها يُحظَر سماعُه، بل يُمنع الحديثُ عن ذاتية المرأة كفردٍ مستقلٍ أصلاً. ويأتي الوصف في إحدى لوحات " نساء الجزائر في شقتهن "، على هذا المنوال النقدي الذي يمكن اقتباسُه وإشهاره في وجه الاستعمال الاستشراقي الذي سخَّرّه من باب التغني:

« في وقتٍ متأخّرٍ جدا علمتُ بأنّ والدتي، نعم والدتي . لم يكن يجبُ التحدّثُ عن الأمر جهراً، ولا حتى بين النساء، ربما يجوز ذلك بين الأخوات أو أقرب المقربات، ناهيك إذا كان ذلك في عزّ الليل، في السهرة فقط أو قرب نار دافئة، أمام كانون مليء بجمر على وشك الخمود . والدتي، نعم وهي في السن الثالثة عشر، أو بالكاد أكبر سنا، اختُطِفَت من قبل والدي » (نساء الجزائر في شقتهن، ص.15).

فهذا التقاطع بين مقام المرأة وحرمتها واحتشامها المتعالي إزاء كل مظاهر العبودية التي تشهدها للرجل، وما جاء في لوحة ديلاكروا[52] من سفور ملهم لجزئياتٍ بيّنت كيف احتل الشرق مكانة هامة في فن هذا الأخير الذي عرف أيضاً كيف يكون رسامًا للتاريخ ومنظمًا للزخارف الكبيرة؛ وذلك على الرغم من تعارض تلك الجزئيات السافرة مع البنية الكلية التي تنم عن الاعتزال والاحتشام الرامز أكثر إلى التهميش في أدب السيرة الذي تصدّت له آسيا جبار، بحيث نجد أن ثنائية (السفور والاحتشام)، لا تقلّ إلهاما . عندها

.لواجبات الإقرار ببعض الحقائق التاريخية والعلاقات الاجتماعية بما أن الأقاصيص كانت كلها ذات الصلة بحياة الكاتبة بطريقة أو بأخرى. لذا، تمعن في القول:

« يجب إذن أن أذكر والدي . هو الذي التحق أيضا، مع الأسف، بالرفيق الأعلى (غفر الله له خطاياه!)، كان والدي، شأنه شأن **عربيّة**، من قبيلة أولاد سليمان، الواقعة بين أومال (وهو الاسم الفرنسي) وعين بسّام. **تومي**، كان هذا هو اسمه، لو أنه بقي في البلاد لما تمكن من الزواج بأمي. لم يكن هو وأهله يملكون شيئا: لا أرض ولا أبسط قطيع ماعز. بالإضافة إلى ذلك، كان أميّا، بالعربية وبالفرنسية ... » (نساء الجزائر في شقتهن، ص.15).

فسائر هذه التناقضات تعيد الكاتبةُ تكريسَها، لكن في سياقها الحقيقي، بعيداً عن النمطية التي تصورها بها لوحة ديلاكروا التي اجتثت الصورة من سياقها نتاجا بدون العناية بالمسار. طبعا مجال المقارنة بين أسلوب السرد وريشة الرسم الزيتي مجال غير منصف. ومن المتناقضات التي ألمحت إليها الكاتبة في نصها السابق زواج أمها بأبيها المشروط بما يوحي بأهمية منزلة المرأة في المجتمع في نهاية المطاف مما جعل الكاتبة تذكر الشخصيات النسائية في كل أعمالها بكل خير وبما تستطيع من الاتصاف.

ينتظم الخطاب المفارق للاستشراق داخل لبوس هذه الصورة المكرّسَة للأنوثة . أو بالأحرى مفهوم " الأنوثية "، وضمن هذا الصوت السائد بكثرة في خطاب جبار السردي، ولاسيما في طابعه الحجاجي ووظيفته الإقناعية، وصيغته التبريرية أيضا، وذلك ضمن ثنائيات يمكن صياغة بعضها على هذا المنوال: المرأة / الرجل الأجنبي . المرأة / الزوج . المرأة / الوالد .. الخ.

ومن ذلك ما ينتابها . ولا تجد حرجا في ذلك . مِن تقمّص الأدوار المفتعلة، خدمةً للمعارضة الفنية والأنطولوجية، من خطاب المرأة المتضايقة، في سياق اجتماعي مألوف عند المرء الذي ينتسب إلى المحيط الذي تصفه الكاتبة وتعالج مظاهره المخلّة والطبيعية على السواء ولكن من مواقف مختلفة، بحيث تصدح أصوات الأنثى المتناهية إلى أسماع المتلقين وتطرق أذهانهم بشحنتها الإحساسية المرهونة بتشظّي التمثيلات الاستشراقية في الاتجاهات المسطرة من قبل الكاتبة المثقفة في المقام الأول، من منظور غير بريء وشبه خالٍ من الأحكام الجاهزة التي تأبى الكاتبة إلا أن تتسامى عنها في كل حديث ووصف وإخبار استرجاعي أو استباقي، بل نُلفيها تناهض ما أمكن مناهضته منها، على هذا النمط الخطابي المتعدِّد الأصوات المتسق داخليا والمنسجم خارجيا:

« خرجت من غرفة الملابس، شعري مبلول ونظرتي تلتمع من شدة فرحة الانتصار العارمة الجماعية. نسيت تقريبا المدعو طارق الذي انتصب أمامي فجأة.

كان طويلا، واسِع الأكتاف وذا نظرة جريئة و... شوارب ! أدرت عيوني ورحت أصوغ بداخلي ملاحظة سريعة وفظة: " لا أحب الفتيان ذوي الشوارب ! ". أحسست برغبة عنيفة في إدارة ظهري له » (بوابة الذكريات، ص.345).

هنا نلمح ما لنقط الحذف القرائية من الدلالات على الحشمة والاستحياء. وهي متبوعة بعلامة التعجب التي تفيد الاستغراب والاستنكار. غير أن الانطواء على ما بادر منها في كلامها واصفة إياه بالفظاظة يدل على أنها متضايقة من موقفها (الفظيع).

هنا بالطبع، يجب التمييز بين هذه المشاعر تمييزا دقيقا لا يترك المجال للشك ولا منفذا للادِّعاء. كأن يصرح صوت المرأة التي كانت في حالة احتشام بأن طارق « قدم نفسه لي دون خجل وهنّأني على انتصارنا. . لحظة، من فضلك، قلت له، دون ابتسامة. نسيت أغراضي في غرفة الملابس » (بوابة الذكريات، ص.345)؛ بحيث تعقد معارضة بين ما تعتبره تطاولا (دون خجل) وما تحسبه تجاسرا وصرامة (دون ابتسامة) كما يشهد ما تلفَّظت به حينئذ:

« . لحظة من فضلك، قلت له، دون ابتسامة. نسيت أغراضي في غرفة الملابس ! كذبت (من أجل الفرار، الفرار فجأة !)

. أنتظرك، ردّ علي دون أن يشك في أنني أرغب في " تركه " » (بوابة الذكريات، ص.346).

ويستمر الإطناب في تصوير الحالة النفسية خارج السياق السردي، حتى يستدعى المتلقي إلى حاضنة النص من خلال رواية الأحداث لشخص آخر، من زاوية رؤية الكاتبة هذه المرة كالآتي:

« يبدو لي أنني رويت المشهد هذا كما حصل لابنة عمي الأقرب في العطلة التالية، بقريتهم قرب شرشال. وكانت ردّة فعلها سريعة:

. شاربه ؟ هذا تفصيل ! كان في مقدورك أن تطلبي منه أن يحلقه بعد ذلك !

. لا، رددت » (بوابة الذكريات، ص.346).

لا تفوتنا الإشارة إلى أن حلق الشارب شارة للحقارة والمذلة والمهزلة والانتقاص بالمعنى الدقيق للكلمة. وقد مارست مثل هذا الانتقاد الساخر في مواضع كثيرة من عملها، حيث نتبين صوت الكاتبة مثلا من خلال ما تضعه من ملاحظات وتعقيبات على السارد، على غرار ما جاء في هذا المقتبس من الاندهاش أمامَ عادة استعانة المرأة الشابة بالطفل الذي يقتادها خارج البيت:

« الآن أنا ابنتها أمدّ لها اليد في بهو الطابق الأرضي، عند مامّاني، أمها. إن كل امرأة شابة ملفوفة تماما في حايك من الساتان الأبيض بحاجة إلى طفل كي تزور قريبا في الفترة ما بعد الزوال في المدينة الصغيرة » (بوابة الذكريات، ص.14).

على وقع استصغار المرأة على هذا المنوال عن طريق الحكم عليها بالقصور، تعارض الكاتبة ضمنيا ما تفنّن فيه الرجل . ولا يزال (إلى جانب المرأة ذاتها أحيانا) . تحت رعاية بعض المقدسات في حبك حكاية التبعيّة الملازمة « انطلاقاً من أسطورة خلقها [المرأة] من الضّلع وكونها الجسر الذي عبر منه آدم الضحية إلى الخطيئة، والطّرد من الفردوس، وتجنّيها على البشريّة قاطبة »[53]. ومن أجل إثارة حساسية القارئ، نلاحظ كيف انساقت الكاتبة إلى إثارة مشاعر وأحاسيس متناقضة من مثل الكبرياء أو الشفقة أو الغضب أو الرحمة أو الأنفة أو الاستخفاف أو الغيرة، دون التخلي عن المقاصِد العامة التي تستلهمها من الشيئية التي أثثت بها مسرح الأحداث والأوصاف.

خاتمة

خلاصة القول، فقد رأينا كيف يتجلى الخطاب النقدي المفارِق والمعارِض أدبيا . ونزوعا فكريا . للاستشراق من خلال عينة من المتن السردي للروائية آسيا جبار. ينصهر خطابها المقاوِم والرافض لكل أنواع العبودية أيضا في بوتقة المآخذ التي يمكن للقارئ أن يلفيها مسجَّلَةً في كتابات بعض النقاد والمفكرين الذي طالما وقفوا بالمرصاد للخطاب الاستشراقي الكولونيالي . من جهة، وتجاه المتلقين لأفكاره التي همُّها الوحيد أن تصوغ ذهنيات وعقليات من شأنها أن تفرز سلوكات وردات أفعال آلية . أي: في قوالبها الجاهزة التي أشبه ما تكون بمسلَّماتٍ محتملة ومقبولة في كل الأحوال.

مِن هذه الزاوية، لجأنا إلى استدعاء الخطاب النقدي الذي صاغته الكاتبة آسيا جبار في سردياتها . على خلاف العادة . وبقدر ما يمكن مقاربته من خطاب إدوار سعيد النقدي حول الخطاب الاستشراقي، الذي إذا كان قد انطلق فيه من واقع سائد في التعامل مع هذا الأخير في بيئته الأصلية المنشئة له وذلك من خلال تفكيكه إلى الخلفيات والمرجعيات الأصيلة منها والمزيَّفة، وهو يسعى إلى دحض الأطروحات لأنها قائمة على أحكام مسبقة وافتراضات زائفة من أول الوهلة؛ فهو يستهدف شجب أساليب التلقي لدى الفئات المختلفة من المستهلكين للخطاب الاستشراقي على غرار المثقفين وغيرهم من عامة الناس وحتى خاصّتهم سواء عند الغرب أو محليا ضمن الأوساط العربية التي دقّق فيها الدرس والتحليل الاجتماعي والنفسي والفكري والتاريخي والأدبي، ودقّ ناقوس الخطر حيال الاستسلام للأحكام الجزافية التي، لحسن طالع المطّلِع على الحقائق والمتصفح للتاريخ، لا تمتنع عن الدحض.

هوامش ومراجع

[1] يمكن أن نشير في هذا السياق، مِن السلف والخلف، إلى محمد ديب ومولود معمري (ذي التكوين الأنثروبولوجي) وأمين معلوف وليلى صبار ومليكة مقدم. ونجد ذلك مماثِلاً أيضاً في أعمال الروائي السوداني الطيب صالح ولاسيما في روايته المشهورة (موسم الهجرة نحو الشمال).

[2] المَفْهَمَة هنا بمعنى التجريد (Abstraction) الذي يضفي على العمل الإبداعي بعداً فكريا وفلسفيا. Ernst Cassirer, Substance et fonction : Éléments pour une théorie du concept, Éditions de Minuit, Paris, 1977, p.257. لهذا . وبناءً على هذا التحديد . لا نستغرب أن نجد الطبع المعياري يغلب على كتابات آسيا جبار الإبداعية وهو إذ يبدو أنه يتعالى عن الفرديّة ويحاول استيعاب الظواهر المعالجة مفهوميّاً بالسعي دائماً إلى مَفهمتها؛ فلا يتعارض مع الطابع السياقي نظراً لتشبّع الكاتبة براهنيّة الأفكار التي تطرحها في أعمالها.

[3] نُطلِق هنا تسمية (المقولة) بمفهوم الأفكار المعيارية والتصنيفية التي تتولّد عن بحث عميق ونقاش عريض ومقارنات شتى بين الأفراد التي تخضع لسندان التصنيف ومطرقة التقييس والتنميط. ولها طابع الخصوصية لأنها تحمل أطروحة ما، وكذا الإجمال الذي تكتسبه من تعالقها وتشابكها: من هنا بعض مبررات الإطلاق عليها لفظ (مقولة) التي تعني " مقول القول " في آخر المطاف وفي أبسط معناها، ولكن ليس أي مقول بل ما سيحظى بأكبر قدر من الإجماع والتداول لأسباب معيّنة: هنا حجر الزاوية الذي تبنى عليه المقولة الفكريّة أو الفلسفية أو الدينية أو المنطقية أو الثقافية أو الأصولية .. الخ.

[4] تدل المفارقة أيضاً على مفهوم (Transcendantal). ينظر: أمبرطو إيكو، الأثَر المفتوح، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، ط.2، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية (سورية)، 2001، ص.89.

[5] عبد السلام بنعبد العالي، ما هو النص ؟، ضمن ميتولوجيا الواقِع، دار توبقال للنشر (سلسلة المعرفة الفلسفية)، الدار البيضاء، 1999، (ص.59 . 60)، ص.59.

[6] إن الاستشراق الذي رافق عصر المشاريع الاستعمارية الكبرى تجدد عبر الزمن، لكنه لم يتنازل عن هذه الأخيرة على الرغم من تغير تسمياته التي تضمره أحيانا كمؤسسات العلوم الإنسانية التي لا تزال تؤسَّس هنا وهناك عالميا. ينظر: أنور عبد المالك، هل مات الاستشراق؟، الآداب، ع.10، أكتوبر 1974، (ص.18 . 20).

[7] نقلاً عن: خلدون الشمعة، السلطان العاري: الفائض عن الاستبداد الشرقي، الجديد، ع.27، لندن، أفريل 2017، (ص.06 . 10)، ص.06.

[8] ينظر: تيري إيجلتون، النقد والأيديولوجية، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان (الأردن)، 1992، ص.22.

[9] فكتابه " الاستشراق " في طبعته الأولى عام 1978 يمثل مركز الثقل في عملية نزع مستمرة للهالة التي تتوج مناهج الاستشراق وتهيمن على مخيلة العرب المعاصرين .آنذاك جابه إدوارد سعيد ناقديه بعناد وعنفوان لا مثيل لهما .صحيح أن الفلسطيني عبد اللطيف الطيباوي، والمغربي عبد الله العروي، والمصري أنور عبد الملك سبق أن طرحوا معظم الأفكار التي أوردها في " الاستشراق " على حد تعبير بعض المستشرقين الذين حاججوا من مواقع فكرية مناهضة للموقع الذي يمثله. ينظر: خلدون الشمعة، فاوست العربي: إضاءات في الاستشراق الأدبي، الجديد، 01، 2015/08/18، ص.63. ينظر كذلك: توبياس هوبينات، الاستشراق ماضياً وحاضراً: مدخل إلى نقد ما بعد الكولونياليا، ترجمة إيمان بقطاش، معالم، ع.03، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، صيف 2010، (ص.13 . 23)، ص.15.

[10] ينظر على سبيل المثال: خلدون الشمعة، خطاب شيطنة الآخر: برنارد لويس واكتشاف الإسلام لأوروبا، الجديد، ع.19، أوت 2016. أعيد نشره في: العرب، ع.9976، 2015/07/12. كذلك: تحليل تمثيلات " الآخر " في الفكر الغربي: بحث في البنية العميقة (من النزعة المركزية إلى الشيطنة)، الجديد، ع.06، جويلية 2015. أعيد نشره في: العرب، ع.9976، جويلية 2015.

[11] ينظر: خلدون الشمعة، خطاب شيطنة الآخر: برنارد لويس واكتشاف الإسلام لأوروبا ..، ص.16.

[12] تشمل الأمثلة المستخدمة في الكتاب التحليلات النقدية للأدب الاستعماري لجوزيف كونراد ، الذي يخلط بين الناس والزمان والمكان في سرد واحد لحادثة ومغامرة في أرض غريبة. The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism (3rd ed.). 1994. p. 642.

[13] هنا الخطاب الاستشرافي بالفاء وليس بالقاف، نعني به الخطاب الذي يقع في حدود الاستشراف ويقترح زوايا جديدة ويؤسّس لرؤى مجدّدة (Prospection qui cherche et instaure de nouvelles perspectives).

[14] ينظر: Nicholas Harrison, Postcolonial Criticism : History, Theory and the Work of Fiction, Ed. Polity Press, Cambridge (UK), 2003.

[15] ينظر: آسيا جبار، بوابة الذكريات (رواية)، منشورات سيديا (سلسلة فسيفساء)، الجزائر، (د.ت).

[16] نظراً لتشعّب إيحاءات كلمة (التراث) كما لا يخفى على أحد، فقد عمد جابر عصفور . من جهة . إلى الاحتراس مِن سوء استعمال المفهوم المسنَد إلى هذه الكلمة، والذي صار إلى قضية " التراث " بشتى حمولات فكرية ومذهبية أحياناً. فيقول: « لقد كان استخدام التراث لازمة من لوازم المشروع القومي، في صعوده المتلاحق منذ نهاية الحرب العالمية الثانية إلى انكساره الذي ابتدأ بكارثة العام السابع والستين، ولعلّه انتهى لكارثة العام التسعين وذلك في تأسيس هذا المشروع لهويّته، داخل سياق الاستقطاب الدولي بين غرب رأسمالي وشرق ماركسي، وفي تبريره لأحلامه عن الوحدة والاشتراكية والحرية، في مواجهة قوى تتوسّل بعناصر من التراث لعرقلة تحقيق هذه الأحلام »: جابر عصفور، معضلة التراث، إبداع، ع.11، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، نوفمبر 1991، (ص.69 . 81)، ص.78.

[17] حينما نمعن النظر في مفهوم " المخيال " نلفي مصطلحه الذي هو حديث النشأة في الثقافة العربية يستجمع المعاني الآتية: الظنّ، والتهمة، الغيم الواعد بالمطر، الخليق، الخادع أو المُوهِم. هكذا فإنّ أهمّ المعاني الملتصقة بالعائلة اللغوية لمصطلح المخيال، مثل الظن والوهم والكذب .. تكون حاضرة بشكل أو بآخر أثناء استغلال الاستشراق ضمن خطابه الكولونيالي للمخيال الجماعي. وكذلك دأب الحركات الإسلاموية المعاصرة . كما شرّحها خطاب محمد أركون النقدي الثقافي . والمستثمرة هي الأخرى في المخيال الجماعي من أجل تحقيق أهدافها وطموحاتها. ينظر: محمد شبة، مفهوم المخيال عند محمد أركون، منشورات ضفاف (بيروت) . دار الأمان (الرباط) . منشورات الاختلاف (الجزائر)، سلسلة مقاربات فكرية، 2014، ص.13 . 14.

[18] ينظر: محمود حمدي زقزوق، الاستشراق والخلفية الفكرية للصراع الحضاري، ط.2، دار النار للطباعة والنشر، القاهرة، 1989، ص.148.

[19] تصفّح: Amira Souames, “Antigone : présence du mythe dans *Loin de Médine* d’Assia Djebar”, *Recherches & Travaux*, n°81, 2012. http://journals.openedition.org/recherchestravaux/543; DOI

[20] ينظر: بيير زيما، النقد الاجتماعي: نحو علم اجتماع للنصّ الأدبي، ترجمة عايدة لطفي ومراجعة أمينة رشيد وسيد البحراوي، دار الفكر للدراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1991، ص.175.

[21] ينظر: نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1998.

[22] ينظر: فاروق يوسف، الأنوثة تقاوم: ثلاث فنانات تجريبيات عربيات، الجديد، ع.60 (الرواية والتاريخ: استلهام التاريخ في كتابة الأدب)، مركز النشر العربي، لندن، يناير 2020، (ص.116 . 123)، ص.117.

[23] ينظر: Assia Djebar dans l’interview avec Aïssaoui, Mohammed : «De l’Algérie à l’Académie». In Le Figaro, Vendredi 17 juin 2005, p 34, lors de son élection à l’Académie française. نقلاً عن: http://docplayer.fr/15099994-Bilinguisme-et-double-identite-dans-la-litterature-maghrebine-de-langue-francaise-le-cas-d-assia-djebar-et-de-leila-sebbar.html.

[24] ينظر: روجي موكيالي، العُقَد النفسية، ترجمة موريس شربل، منشورات عويدات (سلسلة زدني علماً)، بيروت . باريس، 1988، ص.124.

[25] ينظر: إدوارد سعيد، الثقافة والامبرياليّة، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، 1997، ص.274. التسمية مقتبَسة من عنوان كتاب " فاتن ".

[26] ينظر: فتحي التريكي، الهوية ورهاناتها، ترجمة نور الدين السافي وزهير المدنيني، الدار المتوسطية للنشر (سلسلة الكوش)، بيروت . تونس، 2010، ص.25.

[27] ينظر: تزفيتان تودوروف، نقد النقد: رواية تعلّم، ترجمة سامي سويدان وليليان سويدان، ط.2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1996، ص.16.

[28] إدوارد سعيد، الاستشراق: المفاهيم الغربية للشرق، ترجمة محمد عناني، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2008، ص.42.

[29] ينظر: Michel Foucault, L'ordre du discours, Ed. Gallimard, Paris, 1971, p.11.

[30] ينظر: عز الدين عناية، سوسيولوجيا المثقفين العرب في الغرب، الجديد، ع.32، لندن، 2017/09/01، ص.32.

[31] ينظر: تزفيتان تودوروف، شِعرٌ دون بيت شعر، ترجمة أحمد عثمان، مجلّة القاهِرة، ع.161 (عدد خاص: نِهاية الفلسفة)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهِرة، أبريل 1996، (ص.187 . 193)، ص.187 . 188. المقال مأخوذ عن: La poésie sans le vers, in La notion de la littérature (Tzvetan Todorov) , Coll. Point, Ed. Seuil, Paris, 1987.

[32] خلدون الشمعة، نحو الأدب القومي، المعرفة، ع.127 . 128، دمشق، أكتوبر 1972، (ص.81 . 86)، ص.86.

[33] ينظر: إبراهيم أمين المميز، الاستشراق والرومانسية الشرق، آفاق عربية، ع.1، يناير 1979، (ص.62 . 73)، ص.65.

[34] ينظر: باتريك موديانو، تقديم، ضمن سلالة: رواية في السيرة الذاتية، ترجمة من الفرنسية دانيال صالح ومراجعة كاظم جهاد، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، أبو ظبي، 2015، ص.05.

[35] ينظر: أمبرتو إيكو، تأمّلات في السّرد الرّوائي، ترجمة وتقديم سعيد بنكَراد، ط.2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء . بيروت، 2015، ص.187.

[36] ينظر: أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية: نصوص حول تجربة خاصة، ترجمة وتقديم سعيد بنكَراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية (سورية)، 2018، ص.106.

[37] وكذلك بناء على مقولة: « ليس للزمن مِن واقع إلا في اللحظة » ينظر: قاستون بشلار، حدس اللحظة، تعريب رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، دار الشؤون الثقافية العربية (سلسلة آفاق عربية)، بغداد، 1986، ص.17.

[38] حول قِصر اللحظة الشعورية وسرابها وعبورها بسرعة ومدى ضآلتها أمام عالم اللاشعور العميق والممتد في الزمن، تفسيرات فرويد المعروفة في ثنائياته التي منها ثنائية (الأنا والهو)، ينظر: سيجموند فرويد، الأنا والهو، ترجمة محمد عثمان نجاتي، ط.4، دار الشروق، بيروت، 1982، ص.25.

[39] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، ط.2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت) . دار الفارس للنشر والتوزيع عمان (الأردن)، 1996، ص.114.

[40] يُنظر: آسيا جبار، نساء الجزائر في شقّتهن، ترجمة جماعية بإشراف عبد القادر بوزيده، حبر للنشر، الجزائر، 2017.

[41] يوسف الإدريسي، عتبات النصّ في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصِر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2015، ص.45.

[42] ينظر: جينز بروكمبير ودونال كربو، السرد والهوية دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015، ص.07.

[43] ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرين، ط.2، المجلس الأعلى للثقافة (سلسلة المشروع القومي للترجمة)، القاهرة، 1997، ص.61.

[44] المرجِع نفسه، ص.60.

[45] ينظر: حسين المناصرة، قراءات في المنظور السردي النسوي، عالم الكتب الحديث، إربد (الأردن)، 2013، ص.أ.

[46] لقد استعمل خلدون الشمعة هذا المصطلح معادلا لفظيا لمفهوم " المثاقفة ". ينظر: خلدون الشمعة، النص العربي والآخر الغربي: مؤثرات تراثية في القصة الحديثة، الجديد، ع.30 (موت الحقيقة)، لندن، جويلية 2017، (ص.20 ـ 27)، ص.20.

[47] ينظر: دايفد هيوم، تحقيق في الذهن البشري، ترجمة محمد محجوب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008، ص.25.

[48] ينظر: إريك فروم، أزمة التحليل النفسي، ترجمة طلال عتريسي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1988، ص.42.

[49] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي ومراجعة حياة شرارة، دار توبقال للنشر (سلسلة المعرفة الأدبية) الدار البيضاء . دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد)، 1986، ص.06.

[50] المرجع نفسه، ص.05.

[51] ينظر أمثلة أخرى عن العقد النفسية: سجموند فرويد، خمس حالات من التحليل النفسي، ترجمة صلاح مخيمر وعبده ميخائيل رزف وتقديم مصطفى زيور، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2007، ص.466.

[52] إنّ ديلاكروا، الذي يعتبر في وقت مبكر جدًا كقائد للحركة الرومانسية في الفنّ التشكيلي، بلا شك أحد أكثر الفنانين شهرة في القرن التاسع عشر الذين اصطبغت أعماله الفنية بالطابع الاستشراقي.

[53] خديجة صبار، المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، 1999، ص.41.