Terminology and Attraction of Probabilities in Cultural Studies in Iraqi Novelistic Criticism from 2003-2021 AD

Asst. lect. Asma Mohammed Kadhim

asmaaltayy94@gmail.com

Prof. Dr. Abdul-Azim Raheef Al-Sultani

Babil University- College of Education for Human Sciences

DOI: https://doi.org/10.31973/n1exkj12

Abstract

We seek in this study to stand on the Iraqi cultural criticism that takes novelist creativity as a field for its practices; in order to search for the accuracy of the use of the cultural critical terms, and the disturbance or failure in its use or application. Not all critics adhere to the cultural terminology they declare in the introduction of their studies, or what they adopt.

key words: Terminus- Cultural studies- Iraqi novelist criticism.

المصطلح وتجاذب الاحتمالات في الدّراسات الثّقافيّة في النّقد الروائيّ العراقيّ من ٢٠٠٣– ٢٠٢١م

م. م. أسماء محمد كاظم
كلية التربية للعلوم الإنسانية
جامعة بابل
asmaaltayy94@gmail.com

أ. د. عبد العظيم رهيف السلطاني
كلية التربية للعلوم الإنسانية
جامعة بابل

(مُلَخَّصُ البَحث)

نسعى في دراستنا هذه إلى الوقوف على النّقد العراقيّ الثّقافيّ الذي يتّخذ من الإبداع الرّوائيّ ميدانًا لممارساته؛ من أجل البحث عن دقّة استعمال المصطلح النّقديّ الثقافيّ، وما قد يعتريه من اضطراب أو إخفاقٍ في الاستعمال أو التطبيق. فليس كلّ النقّاد يلتزمون بالمصطلح الثّقافيّ الذي يصرّحون به في مقدّمة دراستهم، أو الذي يتبنّونه.

الكلمات المفتاحية: المصطلح– دراسات ثقافيّة– نقد روائيّ عراقيّ.

المُقدّمة

كلُّ ناقد يُفترض أن يتسلّح بأدوات نقديّة، ومن خلالها يتّضح مقدار الوعي المعرفيّ لديه، وبها تتشكّل لغته النّقديّة، وأسلوبه الخاص. وهذه اللغة لا تعتمد على التحليل البسيط، أو محاكاة النصّ الإبداعيّ محاكاة سطحيّة، بل هي لغة نقديّة حاملة للدلالات ومنتجة لها في الوقت نفسه، وتلك اللغة تتباين في مستوياتها من حيث الدقة السعة والعمق من ناقد إلى آخر على وفق خبراته النّقديّة، ورؤيته للنصّ المنقود.

التمهيد

تنقسمُ الأدوات النّقديّة على قسمين: الأوّل "المصطلح النقدي الذي تكون له صلاحيات ثقافية أكبر في تحليله لمستوى معين من مستويات النص" (خمري، ٢٠١١، ٧٥). والثاني: "ثقافة الناقد العملية، التي اكتسبتها من خلال احتكاكه بالنصوص الأدبية المختلفة المستويات التي أنتجت في بيئات مختلفة ومتباينة" (خمري، ٢٠١١، ٧٥).

ونتيجة لشيوع المصطلح النّقديّ في خطابات النقّاد، ووعيهم بخصوصيّة المصطلح الملائم لموضوعه يمكن تقسيم هذا المحور على ثلاثة مسارات: رصدنا في المسار الأوّل لغة النّقدِ والالتزام بحدود المصطلح، وفي المسار الثاني اللغة التي سعت إلى اجتراح مصطلح خاصّ بها، وفي المسار الثالث المصطلح واضطراب الدلالة مما قاد إلى الإخفاق في الالتزام به. وهذا التذبذب بين الالتزام والإخفاق أرجعه الناقد يوسف وغليسي إلى أسباب عدّة أجملها بالآتي: إنّ كثيرًا من تلك المصطلحات ما تزال دون مرحلة التجريد والاستقرار، وغياب البعد الاتفاقيّ لمصطلح ما بين مرجعيّاته اللغويّة الأجنبيّة ومرجعيّاته العربيّة، فضلًا عن افتقار التنسيق المنظّم في الأوساط العربيّة وهي تتعامل مع المصطلح الدخيل المنقول إليها(وغليسي، ٢٠٠٨، ١١).

بعد فحص العيّنات النّقديّة المنتخبة للدراسة ضمن حقبة اشتغالنا البحثيّ، وجدنا الكتب النّقديّة موزّعة بين المسارين الأوّل والثالث، أي بين مساري الالتزام بالمصطلح وعدم الالتزام به، أمّا (اجتراح المصطلح) فإنّنا لم نجد سوى كتابٍ واحدٍ يدخل فيه ولهذا ارتأينا أن نُشير إليه هنا، وهذا الكتاب يعود للباحثة الأكاديميّة الدكتورة نادية هناوي.

استعملت الباحثة الأكاديميّة نادية هناوي مصطلحًا نقديًّا تبنّته في دراستها الموسومة بـ(الجسدنة بين المحو والخط...)، وبيّنت أن الباعث وراء تأليف كتابها هذا "إنتاج نقد نسائي يعنى بالمجهودات النقديّة عن النسائية والانثوية والفحولة فضلًا عن توظيف الجسدنة في التعاطي مع المرأة شعرا وسردا" (هناوي، ٢٠١٦، ١٥). نفهم من قولها هذا أنّ دراستها معنيّة برصد الأدب النسويّ وتتبّع مسارات نضجه ومدى مواكبته لحركات التطوّر. وهو لديها أدب نسائيّ لا يشترط أن تكون كاتبته أنثى، بل يمكن أن يكون رجلًا، وهذا ما يؤكّده قولها:

"الأدب الموصوف بالنسائي ليس منوطا بالمرأة التي تمسك القلم وتكتب؛ بل هو أدب يكتبه الرجل او المرأة وقد لا يكون ما تكتبه المرأة منضويا تحت لواء الأدب النسوي بينما يكون ما يكتبه الرجل منضويا تحته" (هناوي، ٢٠١٦، ٣٦). أمّا بشأن مصطلح الجسدنة الذي ذكرته في قولها آنفًا فلم توضّح المراد به، ولكنه يُفهم على أنه توظيف للجسد الأنثويّ في مجالي الشعر والرواية، وهذا ما يتّضح في الفصل الثاني من دراستها الذي عنونته بـ(الجسدنة والشعر) مؤكّدة أنّ ما يهمّها في هذا المضمار هو الجسد "بوصفه معطى أدبيا وليس تاريخيا أو بيولوجيا او اثنولوجيا، فالجسد مكمن مهم من مكامن الإبداع الشعري ويتم التعاطي معه من منطلق تجربة الذات مع نفسها" (هناوي، ٢٠١٦، ١٠٣). من هنا يتجلّى لنا بوضوح دلالة مصطلح الجسدنة عند الباحثة، ومدار اشتغالها الذي لا يختلف عن الدراسة المتبنّية لمصطلح الجسد.

وبالعودة إلى ما يُشير إليه مصطلح النسائيّ عندها، واتّساع دلالته ليدخل في فضائه الأدب الذي تكتبه المرأة والرجل على السواء في إطار الموضوعات المتعلّقة بالمرأة، نجدها في سياق دراستها لنصوص (رسائل لا تُقرأ) للشاعرة ابتسام إبراهيم، قد اقتبست نصوصًا كثيرةً يحضرُ فيها الجسد الأنثويّ، بصرف النظر عن علاقة تلك النصوص بالوعي الأنثويّ المتصدّي للهيمنة الذكوريّة ووعيها السائد. فعلى سبيل المثال اقتباسها للنصّ الآتي من قصيدة (سميتك قابيل):

"أُغنياتُك تتدفقُ في قَلبي
وعلى رصيف... الذاكرة نيرانٌ

تندلعُ في رأسي" (إبراهيم، ٢٠٢١، ٧).. إذ تُعلّق الباحثة عليه قائلة: "وتحضر في نص (سميتكَ قابيل) الأجزاء الجسدية القلب/ الذاكرة/ الرأس لتبوح للمخاطب الآخر بأفكار تمثلت شاخصة في وجهها" (هناوي، ٢٠١٦، ١٠٨) ، ثم تسترسل بآرائها الانطباعيّة لتقول: إنّ الجسد يغدو "معطلا في خانة النسيان تستعيده الذاكرة كمرآة لا كأصل وهذا إقرار أن لا مجال لينتشي الجسد بكينونته وهو متصالح مع الآخر بل لا بد من أن ينتفض على هذا التصالح ويعلن انعتاقه منه" (هناوي، ٢٠١٦، ١٠٩). فإذا كانت الأنثى في ذلك النصّ الإبداعيّ منساقة إلى الرجل، وتابعة له بعواطفها وأحاسيسها وهواجسها فما الغاية من الوقوف عنده؟ أهو لتأكيد انصياع الأنثى لسلطة الذكر بشهادة ذات إبداعيّة أنثويّة؟ أم أنّه أُدرج هنا لأنّ الباحثة في سياق رصد تمثّلات الجسد الأنثويّ فحسب؟

وبعد العودة إلى المجموعة الشعريّة اتّضح لنا أنّ الشاعرة لم تكن على وعيّ بقضايا النسويّة، ولم تكن نصوصها الشعريّة –في تلك المجموعة تحديدًا– في صلب الحديث عن نضوج الوعي الأنثويّ ومساعيه في الانعتاق من أسر السلطة الذكوريّة. وهذا يقودنا إلى

القول بأنّ اختيار الباحثة لتلك المجموعة الشعريّة لم يكن منسجمًا وطبيعة تصوّراتنا عن النسويّة. ولا أجده اختيارًا موفّقًا.

وليس ذاك النصّ وحده الذي يُدين الذات الأنثويّة، ويؤكّد تبعيّتها وهامشيّتها، بل هناك نصوص أخرى كثيرة)هناوي، ٢٠١٦، ١١٢) تندرج في السياق ذاته، ومنها النصّ الإبداعيّ الآتي:

"والباقيات يتراقَصنَ داخِل بؤبؤ عيني
كَمن سَمِع أغنيات العيد لأول مرة
أنا وذكرياتي وصوت الكبرياء في حنجرتي
لم نعرف الهزيمة قط إلا مَعك" (إبراهيم، ٢٠٢١، ١٦)

فالباحثة اقتبست هذا النص لما فيه من توظيف لأعضاء الجسد الأنثويّ من (عين، وأذن، وحنجرة)، وعلّقت عليه بقولها: "هذا الانكفاء نحو الذات المؤنثة إنما تم بفعل الجسد ليكون البؤبؤ والحنجرة هما بوابة الانتصار على كل ما هو مؤسلب" (هناوي، ٢٠١٦، ١١١) .في حين أنّ الشطر الأخير من النصّ الإبداعيّ – لم نعرف الهزيمة قط إلا معك– دليل على اعتراف الذات الأنثويّة بهزيمتها. هذا فيما إذا كانت الذات الأنثويّة قد وجّهت خطابها إلى ذات ذكوريّة، وبالعودة إلى القصيدة نجدُ الشاعرة قد وجّهت خطابها إلى حبيبها، معترفة له بحبّها واستسلامها لسطوته وهو أمرٌ لم توضّحه الباحثة ولم تفصّل القول فيه، بل كان همّها منصبًّا على رصد المواضع التي ترد فيها تمثيلات الجسد الأنثويّ من دون أن تخرج عن سياق النصّ والانعتاق من أسر الانطباعيّة لتقديم دراسة نقديّة تستعين بلغة نقديّة عالية، لا سيما وهي أخضعت عيّناتها المنتخبة إلى معايير القراءة النّقديّة الثقافيّة مستعينة بإجراءات النّقد الثقافيّ.

وتشترك الاقتباسات التي اقتبستها الباحثة من عيّناتها المختارة، التي توزّعت بين الشعر والرواية والقصة القصيرة بحضور الجسد الأنثويّ بأعضائه وتفصيلاته)هناوي، ٢٠١٥، ١٤٥– ١٤٨). بصرف النظر عن دلالة تلك الاقتباسات بتمثّلها للوعي الأنثويّ، وسعيها الحثيث إلى إثبات كيانها، ورفضها للهيمنة الذكوريّة، إذ الملاحظ على تلك الاقتباسات خلّوها من أيّة رؤية تحرّريّة أو منطوية على دلالة مضمرة تحملُ بذرات رفض الواقع الذكوريّ والانعتاق من أسره.

وفي ضوء ما قيل آنفًا يمكننا القول: إنّ الباحثة لجأت إلى اجتراح مصطلح جديد خاص بها وتسويقه نقديًّا في الأوساط الثقافيّة والنّقديّة؛ لإكساب كتابها سمة إشهاريّة عن طريق جذب القارئ وإثارة فضوله لمعرفة المراد بمصطلح الجسدنة، ومحاولة معرفة ما ينطوي عليه

هذا الكتاب من دلالات، فلجأت إلى استعمال لغة إشهاريّة مروّجة ومحفزّة لإثارة الفضول المعرفيّ.

١-الالتزام بحدود المصطلح

لكلِّ علم مجموعة محدّدات تمنح المتخصّص به فرصة اجتراح مصطلحات تنسجم وما يُنتج عنه من فروع وأقسام؛ وذلك لغرض تسهيل عملية الاتصال بين فئة وأخرى، وإيضاح الرؤية، وإزالة اللبس الناتج عن تداخل دلالات كلّ مصطلح؛ نظرًا للإشكاليّة النّقديّة التي ترافق المصطلح، ولأنّه من أشد البؤر التي تثير التوتّر بين الدارسين (وغليسي، ٢٠٠٨، ١١).

تندرج دراسة الباحث عبد الله إبراهيم (السرد والاعتراف والهُويّة) في سياق الدّراسات النّقديّة الملتزمة بالمصطلح النّقديّ الثقافيّ، فقد وضّح قيمة السرد القائم على أدب الاعتراف، وعلاقة هذا الأدب بالهُويّة، ثم عرج إلى الحديث عن أدب المنفى بوصفه المحفّز والمنطلق للبوح الذاتيّ.

في الفصل الأوّل من دراسته تحدّث عن الأوطان المتخيّلة بوصفها البؤرة المركزيّة لأدب المنفى، ولم يغفل الوقوف على مصطلح أدب المنفى، وتحديد دلالته الدقيقة. فالمراد بأدب المنفى ذلك الذي يصدر عن ذات تجرّعت مرارة النفي والإقصاء، وفي هذا السياق يعرّف الباحث الذات المنفيّة بأنّها ذات منشطرة بين "حال من الحنين الهوسيّ إلى المكان الأوّل، وعدم القدرة على اتخاذ القرار بالعودة إليه، وينتج هذا الوضع إحساسًا مفرطًا بالشقاء لا يدركه إلّا المنفيّون الذين فارقوا أوطانهم ومكثوا طويلاً مبعدين عنه" (إبراهيم، ٢٠١١، ١٤). فالمنفى بهذا المعنى مفروض على الذات التي أُقصيت من موطنها الأوّل، وأُجبرت على الإقامة في بلدٍ آخر من دون أن تكون له حريّة الرحيل أو العودة أنّى شاء، فيتعذّر عليه تحقيق الاندماج مع المكان الذي اقتُلع ليكون فيه، فيعيش حياة متوتّرة لا تعرفُ الاستقرار.

وبوقوف الباحث على رواية (مزاج التماسيح) لرؤوف مسعد كشف الواقع الثقافيّ بجوانبه السياسيّة والاجتماعيّة والدينيّة التي تعجّ به تلك الرواية، فقد رأى أنّ العالم المتخيّل الذي قدّمه الروائيّ يُحيل إلى فقدان مصر لهويّتها المدنيّة في مقابل إنتاج هُويّات دينيّة غالت في إيمانها، مسّوغًا ذلك الفقد نتيجة سقوطها "تحت طائلة تخيّلات جعلت من المجال الاجتماعيّ موضوعًا لاختبار قوّة الأيديولوجيّا الدينيّة، فقد توارت الأديان، وحلّت مكانها الأيديولوجيّات الدينيّة التي بدأت تستجيب لرهانات الهيمنة والسيطرة" (إبراهيم، ٢٠١١، ٩٣) ، هنا تتّضح رؤية الباحث النّقديّة عن طريق ربطه للسياق الروائيّ بالسياق الثقافيّ الذي أنتج ذلك الخطاب، ومسوّغات ميل المبدع إلى خلق أوطان متخيّلة بعد أن تعذّر العيش على أرض الواقع.

ولم تكن دراسته للروايات الصادرة من ذات روائيّة يهوديّة بمنأى عن غايته المتمثّلة في رصد الأدب الصادر من ذات تجرّعت مرارة النفي والتهجير؛ لأنّ اليهود تعرّضوا إلى التهجير والنفي بسبب ديانتهم، فالظروف الاجتماعيّة والسياسيّة التي عصفت بالبلد حفّزت على تأجيج الصراع الطائفيّ، وانتصار الأغلبيّة على الأقليّة. وفي هذا السياق يقول: "عدّت هجرة اليهود من العراق إلى إسرائيل في مطلع خمسينيات القرن العشرين نوعا من الاقتلاع من وطن عاشوا فيه طويلا، وجرى تهجيرهم في ظروف سياسية بالغة الحسّاسية على خلفية ظهور دولة إسرائيل في فلسطين" (إبراهيم، ٢٠١١، ١٠٥). من هنا تتّضح دلالة المصطلح عند الباحث، ويتّضح مقدار فهمه واستيعابه له، ونجاحه في تطبيقه على خطابات روائيّة يصدق عليها تسمية أدب منفى.

فمنذ السبي الأول لليهود من لدن نبوخذ نصر واستقراره بهم في أرض بابل، عُدّ العراق موطنًا لهم، وعلى أرضه كتبوا التلمود فيه، ولهذا فإنّ تهجيرهم لأرض فلسطين بوصفها موطنهم الجديد بتصريح من الدولة الصهيونية أمرٌ لم يقبله بعض اليهود أنفسهم؛ ولهذا عدّوه نفيًا من موطنهم الأوّل، وراح الأدباء يعبّرون عن ذلك النفي في إبداعهم، فانقسموا على حالات متنوّعة، منهم: نوعٌ رافض للوطن الجديد الذي أُجبر على الإقامة فيه وهم الأقليّة، ونوعٌ آخر يعيش حالة الحنين إلى الماضي ومحاولة خلق فضاء يستعيد فيه ذكرياته في موطنه الأوّل، ولا شكّ في وجود نوع ثالث متأقلم مع وطنه الجديد. من هنا حاول الباحث الوقوف على نتاجات الروائيين اليهود التي جمعت بين السيرة الذاتية والخيال لتنتج نصًّا إبداعيًّا يحملُ الهمّ اليهوديّ ويسرد ما تعرّضوا له من نفي وإقصاء، لتكون نتاجاتهم وثيقة تجسّد مرارة النفي ويصدق عليها تسمية أدب منفى، وفي هذا السياق يقول الباحث: "حالة النفي الدائم التي عبّر عنها السواد الأعظم من الكتاب اليهود من أصل عراقي لا يمثل نفيا من العراق فحسب، ولكن والأهم نفيا من الحل. وفهمهم الغريب هذا لوجودهم بوصفه نفيا مزدوجا يبدو متوافقا إلى حدٍّ بعيد مع السرد المزدوج لدولة إسرائيل" (إبراهيم، ٢٠١١، ١٤٥).

أمّا في معرض حديثه عن التهجين السرديّ الذي يجمع بين فنيّ السيرة الذاتية والرواية لينتج ما يُعرف بالسيرة الروائيّة، فلا يقف –الباحث– على أبعاد رصد تجليّات ذلك التداخل، وحدوده، بل يعمل على تفكيك البنى الثقافيّة التي قادت إلى تبنّي ذلك الضرب من الكتابة. وفي سياق حديثه عن توظيف الجسد في خطابات السيرة الروائيّة يرى أنّه لا يخلو من "المعارضة الصريحة لجملة التواطؤات الثقافيّة والأخلاقيّة والسياسيّة الفاعلة في المجتمع، ظهر هذا في الخبز الحافي والشطّار وبيضة النعامة وخطوط الطول.. خطوط العرض" (إبراهيم، ٢٠١١، ٢١٧) . كما أنّه لم يترك القارئَ يتيه في زحمة الدلالات التي يُحيل إليها المصطلح، فوضّح دلالته للقارئ وأبعد عن مصطلح التهجين دلالته السلبيّة التي يُحيل إليه

لفظة (تهجين)، فهو –المصطلح– من وجهة نظره إعادة إنتاج للهُويّة السرديّة القائمة على مبدأ توظيف الواقع وخلطه بالمتخيّل (إبراهيم، ٢٠١١، ١٧٣)، أو شحن الوقائع الحقيقيّة بجرعة كبيرة من الخيال الإبداعيّ، يعمل على خرق التجربة الذاتيّة لتقديم مكاشفات جريئة بتقنيّات فنيّة ناجعة.

وبناءً على ما قيل آنفًا يمكننا القول بوضوح الرؤية لدى الباحث، وفهمه الدقيق لدلالة كلّ مصطلح تبّناه في دراسته، فجاءت لغته على درجة عالية من المعرفة، والنّقد المنهجيّ ذي الأسلوب العلمي الرصين، واستعماله للمصطلحات النّقديّة، وتبويب دراسته تبويبًا سلسًا ومنظّمًا. لم تبتعد دراسة الباحث محمد رضا الأوسي (الخطاب الروائي النسوي العراقي) عن سياق الدّراسات النّقديّة القائمة على استعمال مصطلح نقديّ، والالتزام به، وهذا المصطلح قد صرّح به الباحث في عتبة العنوان، ألا وهو مصطلح الأدب النسويّ.

قلنا في أكثر من موضع إنّ النقّاد والباحثين اختلفوا في دلالة هذا المصطلح. منهم من يرى دلالته تسير باتجاه الأدب الذي يُكتب في سياق طرح قضايا المرأة وتبنّيها بصرف النظر عن جنس مُنتجِه، والباحث الأوسي ذهب في هذا الاتجاه. وفريق آخر يرى أنّ الأدب النسويّ ذلك الذي تكتبه المرأة حصرًا، فهو عندهم لا يدخل في مضماره الأدب الذي يكتبه الرجل.

ومع أنّ الباحثَ قدّم فرشة تنظيريّة عن مفهوم النسويّة، واتجاهاتها، واختلافها عن المصطلحات الأخرى ومن بينها مصطلح النسائيّة الذي يُحيل إلى الأدب الذي تكتبه المرأة، فإنّه انطلق من تمييز أكثر خصوصيّة قائم على أساس مضمونيّ، وليس على أساس بيولوجيّ، بوصف النسويّة تجربة خاصّة تبنّتها بعض الروائيات اللاتي أنتجن أدبًا مشبعًا بروح الثورة على السلطة الذكوريّة ورفضها وتقويض مساعيها. ويُفهم من هذا أنّ مصطلح النسويّ عنده يُحيل على أدب المرأة، ولكن ليس كلّ الأدب الذي تنتجه المرأة بمختلف موضوعاته ومضامينه، بل ذلك الأدب القائم على تفكيك البنى الثقافيّة التي رسّختها الثقافة الذكوريّة وعملت على وضع المرأة في مرتبة دونيّة. وربما كان هذا التخصيص مسوّغًا لمأخذ الباحث على دراسة الباحثة خالدة حسن النعيمي الموسومة بـ (صورة الرجل في الرواية النسويّة العراقيّة من ١٩٥٠– ١٩٨٠) عندما قصرت جهدها على الروايات النسائيّة وليس على أساس المضمون النسويّ الذي فيها كما يُحيل عنوان دراستها على ذلك (يُنظر: الأوسي، ٢٠١٢، ٣٧) ، وهذا المأخذ الذي حاول الباحث تلافيه في دراسته إلّا أنّه وقع فيه أيضًا عندما انشغل بتتبّع الإبداع الصادر من ذات أنثويّة امتاز بطرح قضايا تقف في مواجهة المزاعم الذكوريّة وتسلّطها، وإهماله لإبداع الرجل الذي يتبنّى قضايا المرأة كذلك، ويدخل في سياق الأدب النسويّ.

وبالانتقال إلى الجانب التطبيقيّ من دراسة الباحث لنتابع جهده في سياق رصد تمثيلات الهُويّة في إبداع المرأة، وجدناه يلتزم في رصده للذوات الأنثويّة الإيجابيّة الرافضة لسلطة الرجل، ما صرّح به في التمهيد، من أنّه سينشغل برصد الأدب المشبع بروح التمرّد على السلطة الذكوريّة. ولكنّه أدرج رواية واحدة لا تدخل في هذا السياق؛ لأنّها قدّمت صورة سلبيّة عن الأنثى، وألبستها كلّ ما يؤكّد دونيتها وضعفها، وسلبتها كلّ مظاهر وجودها وإثبات كينونتها. وهذا ما أشار إليه وهو يقدّم تحليله لرواية (نبوءة فرعون) لميسلون هادي (الأوسي، ٢٠١٢، ٦٤). وهذا يعني أنّ هذه الرواية تنتمي إلى الأدب النسائيّ القائم على تمجيد الرجل وتأكيد سلطته وإعلاء شأنه، مما يتيح لنا تسمية تلك الكاتبة بالمرأة الذكوريّة.

كما أنّ الباحث تحدّث عن صورة الرجل في خطاب المرأة المبدعة. ولكنّه لم يفصّل القول فيه، ولم يجعل دراسته للموضوع قائمة على أساس تقسيمات فرعية، يُدرج في إحداها المرأة الإيجابيّة (الحداثيّة) التي تنطبق عليها شروط الأدب الرافض للثقافة الذكوريّة، وفي الجانب الآخر يضع الشخصيّات الذكوريّة كما قدّمتها المرأة في إبداعها، وإنّما جاء حديثه عن الرجل مدمجًا مع حديثه عن المرأة (الأوسي، ٢٠١٢، ٥٦، و٨٥، و ٩١، و٩٤، ١٠١) مما أفقد الدراسة فرصة تقديم نتائج مهمّة ترصد نظرة المرأة المبدعة إلى الرجل، وهل تمكّنت من هزيمته على مستوى السرد، أو أنّها اكتفت بتصحيح صورة المرأة وتقديمها برؤية مغايرة لما شاع عنها في إبداع الرجل.

وبالانتقال إلى الفصل الثاني من دراسة الباحث الذي تناول فيه تمثيلات الجسد، وجدناه يُصحّح مسار بحثه وما أخذناه عليه، من أنّه لم يُقدّم دراسة تفصيليّة عن صورة الرجل من وجهة نظر المرأة؛ وذلك لأن الباحث حصر موضوع الجسد في الرجل فقط، ليُفنّد المزاعم الذكوريّة ويُقوّض مركزيتهم بناءً على ما جاء في الخطاب الروائيّ النسويّ، فالمرأة المبدعة هنا عملت على هدم المزاعم الذكوريّة بتقديم خطابات تُدين الذكورة من زوايا مختلفة، منها ما يتعلّق بهزيمتهم على المستوى الفكريّ، ومنها ما يتعلّق بالمستوى النفسيّ، وكشف مقدار هوسهم بالجنس وفقدان السيطرة وتنظيم إشباع الرغبات وفق مسار العقلانية والقيم. بخلاف ما شاع في الثقافة الذكوريّة من أنّ المرأة أكثر شهوانيّة وانفلاتًا من الرجل، وأنّها لا تستطيع كبح جماح شهواتها.

في هذا الفصل استعمل الباحث مصطلحات دقيقة تؤكد ما يُريد الحديث عنه، ومدى استيعابه لحيثيات موضوعه، من ذلك استعماله مصطلح (الرجولة) في سياق تقديم شخصيات ذكوريّة مصابة بعطب في عقلها، وهو مركز التفكير والتخطيط. فالخطاب النسويّ هنا عمل على ضرب مركزيّة الرجل عن طريق تقديم شخصيّات ذكوريّة عاجزة (الأوسي، ٢٠١٢، ١٢٣، و١٣١) تعرّضت فيها مركزيتها إلى التحطيم، ليكونوا ناقصي عقل كما

يزعمون أنّ المرأة ناقصة عقل. أمّا عند حديثه عن شخصيات ذكوريّة تعاني من عطب جسدي يُهدّد مركزيّتها، ويساهم في تهميشها، ويؤكّد عدم جدواها عبر دكِّ معاقل فحولتها فإنّه يستعمل مصطلح الذكورة، وهذه الشخصيات الذكوريّة المهزومة والمهمّشة نتيجة إصابتها بعجز في عضوها الذكري كما قدّمتها المرأة المبدعة (يُنظر: شخصية سرمد في رواية (التشهي)، عالية ممدوح: ١٣٤، و١٥٠، وشخصية جاسم وسلمان في رواية (القامعون)، سميرة المانع: ١٤١– ١٤٢، وشخصية عليوي العطار في رواية (ما بعد الحب)، هدية حسين: ١٤٨، وشخصية حامد في رواية (لست دمية يا أمي)، ثريا محيي الدين محمود: ١٤٩، وشخصية رضا المولاني في رواية (عندما تستيقظ الرائحة)، دنى غالي: ١٥٠) عُدّت معادلًا موضوعيًّا للتهميش الذي يطال المرأة في الحياة الاجتماعيّة.

وفي ختام جولتنا في أثناء دراسة الباحث، يمكننا القول بأنّ لغة الباحث لغة معرفيّة مستوعبة لتشعّبات الموضوع ودلالاته، مع حسن إجادته في اختيار نصوصه المنتخبة وعلاقتها الوثيقة بين تحليل الباحث وما يرمي إليه النصّ المقتبس، مع خلو دراسته من الأخطاء النحويّة والطباعيّة.

يدخل في سياق الدّراسات الثقافيّة الملتزمة بالمصطلح الثقافيّ كتاب الباحثة ماجدة هاتو هاشم (الرواية العربية ما بعد الحداثيّة)، إذ سعت إلى تقصّي ملامح ما بعد الحداثة في الروايات العربيّة، فجاءت دراستها مستوعبة لتلك الملامح ومبيّنة أسباب شيوعها.

التزمت الباحثة بمصطلح ما بعد الحداثة، وحدّدت ملامحه، وميّزته عن مصطلح الحداثة والسمات التي اتّسم بها، ومن هنا نراها قد قسّمت فصول دراستها انطلاقًا من سمات ما بعد الحداثة التي آمنت بالتعدديّة الثقافيّة، وتحطيم السرديّات الكبرى، والعناية بالمهمّش والمقصيّ وتقويض سلطة المركز، ورفض سلطة العقل والمنطق، وغيرها من السمات التي ميّزتها عن رواية الحداثة.

تناولت الباحثة في الفصل الأوّل من دراستها أوّل تمظهر من تمظهرات الرواية ما بعد الحداثيّة، ألا وهو الجنوح إلى الخيال المفرط. ركزّت في هذا الفصل على تقنيتي ما وراء الرواية والواقعيّة السحريّة، وقد أشارت إلى سبب ركونها إلى مصطلح ما وراء الرواية دون غيره من المصطلحات التي شاعت في الأوساط النّقديّة، أنّ هذا المصطلح يجعل من التاريخ موضوعه الأساس بحسب اعتقاد ليندا هتشيون (هاشم، ٢٠١٣، ١٠١)، ولهذا تبنّته الباحثة لأنّ رواية ما بعد الحداثة قد عملت على توظيف التاريخ واستحضاره في عمق الخطاب الخيالي. وفي سياق تتبّع توظيف تقنية ما وراء الرواية في الروايات العربيّة، وقفت الباحثة على أربع روايات لا غير، ثلاث منهنّ لكتّاب عراقيين، وواحدة لكاتب مصريّ. هذه العيّنات

مع توظيفها للتاريخ وإجادة الباحثة في تقصّي ملامح توظيفه، إلّا أنّها لم تكن كافية لتُغطّي مساحة اشتغال الباحثة جغرافيًّا.

وقولنا أعلاه تؤكده دراسة الباحثة لتقنية بنية المخطوطة التي اتكأت في رصدها على رواية واحدة لكاتب عراقي هو (عبد الخالق الركابي) في روايته (سابع أيام الخلق) (هاشم، ٢٠١٣، ١١٧) ، وتقنية رواية الوثيقة على روايتين لكتّاب عراقيين أيضًا، هي: (بابا سارتر) لعلي بدر، و (خضر قد والعصر الزيتوني) لنصيف فلك(هاشم، ٢٠١٣، ١٢٣). يُفهم من العيّنات المختارة أنّها فقط من امتازت بتوظيف تقنيّات ما بعد الحداثة وتحديدًا السرد التاريخيّ القائم على توظيف بنية المخطوطة أو الوثيقة، فكان نصيب الروايات العراقيّة الأكبر بينها، في حين غاب عن وعي الباحثة توزيع عيّنات دراستها لتغطّي الرقعة الجغرافيّة للروايات العربيّة، لتكون الإحصائيّة مستندة على أنموذجات منتخبة ويتم التصريح بذلك.

من بين المصطلحات النّقديّة الأخرى التي وقفت عندها الباحثة، مصطلح الرواية النسويّة. وهي تعني به الروايات الصادرة من ذات أنثويّة تمتلك رؤية مغايرة في طرح وجهات نظرها والقضايا المتعلّقة بها. وهذا يعني أنّ هنالك شرطين يجب توافرهما كي نقول هذه رواية نسويّة؛ وهما أن الكتابة امرأة، وأن يكون لديها وعيٌ عصريّ متقدّم بقضايا النسويّة.

في هذا الفصل اتكأت الباحثة على سبع روايات نسويّة قدمن وعيًا مغايرًا تمثّل في تقويض سلطة الذكر، وتأكيد الهُويّة الأنثويّة عن طريق خلق شخصيّات أنثويّة فاعلة في الخطاب الروائيّ، وممسكة بزمام السرد، ومتمرّدة على كلِّ محاولات إقصائها وتهميشها، فكانت الباحثة موفّقة في اختيار عيّنات دراستها التي اشتملت على ملامح ما بعد الحداثة.

لكن ما يؤخذ عليها أنّها في هذا الفصل تحديدًا أسهبت في تقديم مهاد نظريّ عن الأدب النسويّ وتاريخ نشأته، وأبرز حركاته ومراحله، فجاء تنظيرها بحدود عشرين صفحة، وهذا المهاد مع أهميّته وما فيه من تدخّلات نقديّة من لدن الباحثة، وهي تدخلات تُحسب لها، إلّا أنّ المساحة التي أفردت له عُدّت خرقًا منهجيًّا إذا ما قورن بمداخل كلّ فصل من فصول دراستها.

وبناءً على ما أوردناه آنفًا يمكننا القول بوعي الباحثة بدلالة مصطلح ما بعد الحداثة، وإجادتها في تطبيقه على الروايات العربيّة التي شملت سمات تلك المرحلة، فضلًا عن أنّ لغتها كانت نقديّة نابعة من معرفة بدلالة كلّ مصطلح، وبكيفيّة توظيفه. أمّا على مستوى اختيار العيّنات فإنّ دراستها تضمّنت تطبيقًا لخمس وثلاثين رواية عربيّة، كان الجزء الأكبر من نصيب الرواية العراقيّة التي شغلت حدود عشر روايات، سبع منهن لرجال وثلاث منهن لنساء، ثمّ تلتها الرواية المصريّة التي شغلت ثماني روايات كلّها تنتمي لجنس الرجل، ثمّ ست روايات جزائريّة أربع منهن لرجال واثنتان لنساء، ثم روايتان لكلٍّ من لبنان وسوريا، ورواية

لكلٍّ من ليبيا والمغرب والسودان. ويدخل في مسار الدّراسات الملتزمة بالمصطلح الثقافيّ دراسة الباحث هادي رزاق الخزرجي الموسومة بـ(الرواية العربيّة الممنوعة دراسة ثقافيّة تطبيقيّة). وواضح من دلالة العنوان أنّ الباحث استعمل مصطلحين: الأوّل مصطلح المنع، والثاني مصطلح دراسة ثقافيّة.

عمل الباحث على تقديم فرشة نظريّة تناولت الحديث عن مفهوم المصطلح (المنع)، وحيثيّاته، وتاريخ ارهاصات الظاهرة، في حين أنّه لم يفرد ولو مساحة صغيرة من دراسته تقف على أبعاد مصطلح الدراسة الثقافيّة، وعلاقته بالنّقد الثقافيّ الذي أفاد من إجراءاته في تحليل الروايات الممنوعة لأسباب ذكرها الباحث.

وهذا الكتاب طُبع سابقًا بعنوان (جدل الهُويّة في الرواية العربية)، وقد فصّل الباحث في مصطلحات العنوان، ونظّر لكلٍّ من مصطلح (الجدل)، ومصطلح (المنع)، ومصطلح (النّقد الثقافيّ)، وهذه التفصيلات لم نعثر عليها في طبعة كتابه الأخيرة التي نحن في صدد مناقشتها. وهذا التعديل على العنوان حتّم عليه رفع مصطلح الجدل من الكتاب كلِّه، واستبداله بمصطلح (العرض).

وعند الانتقال إلى العرض التطبيقيّ للروايات التي مُنعت لأسباب دينيّة واجتماعيّة وسياسيّة، وهي جلّها أسباب يهيمن عليها باعث ثقافيّ بالدرجة الأساس، وليس باعثًا أدبيًّا لذلك استعان الباحث بمعطيات النّقد الثقافيّ، فالمنع هنا ظاهرة ثقافيّة. إنّ الغالب على لغة الباحث أنّها لغة وصفيّة يغيب عنها التحليل في أحيان كثيرة، وهذا لا ينسجم وطبيعة الظاهرة الثقافيّة التي تستدعي الخوض في كلِّ السياقات ذات الصلة بالنصّ الإبداعيّ، فتخرج إلى السياق ثم تعود إلى النصّ مرة أخرى لتكشف مسوّغات المنع، ومسوّغات لجوء المبدع إلى التنقيب في المحظورات، وطريقة توظيفها في الخطاب الإبداعيّ.

ففي سياق نقده للروايات الممنوعة لأسباب دينيّة، يقفُ على روايتين هما: (أولاد حارتنا) لنجيب محفوظ، و(وليمة لأعشاب البحر) لحيدر حيدر. يبدأ الباحث بتقديم عرض نقديّ للروايتين كليهما يوضّح من خلاله الآراء النّقديّة التي قيلت بحقّ الروايات، وأكّدت أنّها روايات ممنوعة، ثم ينتقل إلى عرض الجمل الثقافيّة، والرموز، والنسق الثقافيّ. ويمنح كلّ محور من هذه المحاور مساحة من السرد يغلب عليه الوصف وتجميع الاقتباسات (الخزرجي، ٢٠١٥، ٥٨– ٧١) من دون أن تكون مشفوعة بتحليل مكثّف يكشف جوانب تلك الرموز الثقافيّة التي وظّفها المبدع، والأنساق الثقافيّة التي يحملها الخطاب الإبداعيّ. وقولنا هذا ينسحب على دراسته للرواية الثانية، فبدلًا من أنّ يبحث عن الأنساق التي انطوى عليها الخطاب الروائيّ راح يقدّم ملخّصًا عن الرواية (الخزرجي، ٢٠١٥، ٩٤).

ولم تكن دراسته للروايات الممنوعة لأسباب أخلاقيّة اجتماعيّة بمنأى عن اللغة الواصفة والإنشائيّة، فبدلًا من أن يقف على اقتباسات تؤكّد خرق الرواية للتابو الأخلاقي والاجتماعي الذي حتّم عليها المنع، وعدم تداولها في الأوساط الأدبيّة والنّقديّة بجوانبها السياسيّة والاجتماعيّة والفلسفيّة التي هو بصدد رصدها وتعقّبها في دراسته، راح يرصد جملًا من مثل: "أبي يصفع ويصرخ مثل حيوان" و"أنام في الدروب أكثر مما أنام في المنزل" و"ما معنى أن يعيش الإنسان ثم يموت... ألهذا معنى؟" (الخزرجي، ٢٠١٥، ١١٣- ١١٤) ، ومع أن الباحث عدّ هذه الجمل جملًا ثقافيّة –وهي ليست كذلك- إلّا أنّه لم يقم بتفكيكها واستنطاق الكامن بين طيّاتها. وكذا الحال في سياق رصده للرموز الثقافيّة التي اكتفى بتعدادها (الخزرجي، ٢٠١٥، ١١٨- ١١٩)، في حين كان الأجدر أن يقف على مسوّغات شيوع تلك الرموز في الخطاب الروائيّ، ودورها الكبير في منع الرواية، فمع أنّ الرواية جاءت مشحونة بكلِّ تلك الرموز إلّا أنه تم اكتشاف بعدها الأخلاقيّ الذي أدّى إلى منعها، فهذا يعني أنّ تلك الرموز كانت غنيّة بالدلالات العميقة والأنساق المضمرة.

ولم يكن حظّ الروايتين اللتين درسهما تحت عنوان الروايات الممنوعة لأسباب سياسيّة بأحسن حال من دراستيه السابقتين (الخزرجي، ٢٠١٥، ١٤٧- ٢٠٣)؛ لأنّه لم يتمكّن من مغادرة اللغة الواصفة والشارحة واستبدالها بلغة نقديّة ذات أبعاد معرفيّة.

وفي سياق تعقّب الدّراسات النّقديّة المتّكئة على مصطلح من مصطلحات الدرس الثقافيّ، نقفُ على كتاب الباحثة حنان محمود جميل الموسوم بـ(الهُويّة في الرواية العراقيّة بعد سقوط بغداد ٢٠٠٣). يحظى العنوان بسمتي الوضوح والدقة على مستوى الزمان والمكان، في مقابل غلبة سمة الاتّساع والانفتاح على مستوى العيّنات المنتخبة؛ ذلك لأنّ المتلقّي عندما يقرأ العنوان يفهمُ أنّ الباحثة سوف تتناول بالدرس كلّ الروايات العراقيّة المنطوية على موضوعة الهُويّة والصادرة بعد عام ٢٠٠٣م إلى تاريخ صدور كتاب الباحثة.

لكنّها في المقدّمة عملت على تقليص مساحة دراستها عندما صرّحت باتّكائها على رواية (ليل علي بابا الحزين) لعبد الخالق الركابي لتكون أنموذجها الذي تنطلق منه في تقصّي الهُويّة، فكان هذا التصريح بمنزلة توضيح لدلالة العنوان ومساحة اشتغاله. وباعتقادنا لو أنّ الباحثة صرّحت بأنموذجها المنتخب في العنوان لكان أكثر دلالة وأدقّ مقصدًا، فيكون العنوان بصيغته الآتية: (الهُويّة في الرواية العراقيّة –ليل علي بابا الحزين- أنموذجًا)؛ لأنّ المتلقّي بمجرّد معرفته لأحداث الرواية ومضامينها وتاريخ صدورها سوف يعرف أنّها تنتمي لحقبة ما بعد عام ٢٠٠٣م، أمّا إبقاء العنوان على ما هو عليه فإنّه لا يتناسب وحجم العيّنة الروائيّة المنتخبة للدراسة.

وبالانتقال إلى فصول دراستها، نراها قد قسّمتها على ثلاثة فصول: جعلت من الفصل الأوّل مهادًا نظريًّا لمفهوم الهُويّة، وعوامل أزمتها واستلابها، ثم قامت في الفصل الثاني برصد الهُويّات التي تضمّنها الخطاب الروائيّ العراقيّ، في حين أعطت مساحة واسعة للفصل الثالث الذي جعلته قراءة تطبيقيّة لرواية (ليل علي بابا الحزين).

فإذا كانت الباحثة في فصلها الثاني تسعى إلى رصد الهُويّات التي شكّلت نسيج المجتمع العراقيّ، وجرى توظيفها في الخطابات الروائيّة لغايات يحرص المبدعون على تسويقها وإيصالها للقرّاء، فتجيء القراءة النّقديّة الفاحصة للخطاب الروائيّ كاشفة عن تلك الغايات، والإفصاح عن مسوّغات تأكيدها، ولما كانت الباحثة قد اعتمدت على النّقد الثقافيّ بوصفه ممارسة نقديّة ترمي إلى كشف أنساقه عبر تفكيك الخطاب وربطه بسياقات عدّة مارست دورها في تشكيله، وهذا يحتّم عليها أن تكون لغتها مشحونة بالمصطلحات الثقافيّة، وأن تكون قراءتها نقديّة تحليليّة، إلا أنّها اكتفت بانتقاء عيّنات عشوائيّة غير خاضعة لمنهجيّة معيّنة وأشارت من خلالها إلى نوع الهُويّة التي تضمّنها سياق الرواية. على سبيل المثال، فإنّ أول هُويّة رصدتها الباحثة الهُويّة العربيّة، وذلك في رواية (المحبوبات) لعالية ممدوح، إذ يُفهم من عمل الباحثة أنّ تلك الهُويّة قد ذُكرت في سياق تلك الرواية فقط، وليس هذا فحسب، بل أنّها لم تقدّم تحليلًا للنصّ الروائيّ المقتبس (جميل، ٢٠١٨، ٧٢)، وكأنّ جهدها قائمٌ على رصد السياقات التي يرد فيها ذكرٌ للهُويّة العربيّة لتنتقل بعد ذلك إلى الحديث عن تاريخ تلك الهُويّة، وموقعها من تشكيل سكّان العراق.

أمّا الهُويّة الكرديّة فإنّها قد رصدتها في روايتين، هما: (نباح) لمحمد موكري، و(عالم صدام حسين) لمهدي حيدر، كما رصدتها في رواية ثالثة تقع خارج حقبة الدراسة وهي رواية (ليالي الكاكا) لشاكر الأنباري، وهو رصدٌ تلخيصي وصفي يخلو من القراءة النّقديّة.

وتستمر الباحثة على هذا السياق في رصدها للهُويّة المسيحيّة (جميل، ٢٠١٨، ٨٠)، والصابئيّة (جميل، ٢٠١٨، ٨٤–٨٨)، واليهوديّة (جميل، ٢٠١٨، ٨٩– ٩٢)، والأيزيديّة (جميل، ٢٠١٨، ٩٣– ٩٩)، والإسلاميّة (جميل، ٢٠١٨، ١٠٠– ١٠٤).

أمّا في الفصل الثالث الذي جعلته قراءة تطبيقيّة لرواية (ليل علي بابا الحزين)، فإنّها اكتفت برصد الشخصيّات التي تعاني من صراع في انتمائها الهُويّاتي من دون أن تربط ذلك بالواقع السياسيّ والاجتماعيّ والدينيّ في عراق ما بعد عام ٢٠٠٣م؛ لما لهذا الواقع من تأثير كبير في تبدّل بعض القيم، وانحلال المبادئ، وتزعزع الانتماء الوطنيّ، وانقطاع أواصر المحبّة والتلاحم بين أبناء المجتمع الواحد. الأمر الآخر أنّ الباحثة غير معنيّة بدراسة الشخصيّات الروائيّة بحدِّ ذاتها، بل لمعرفة الأحداث والمصائر وطبيعة الحياة في تلك الحقبة الزمنيّة عن طريق شخصيّات رواية (ليل علي بابا الحزين)، لذلك كان القارئ يتوقّع

وينتظرُ أن تكشف الباحثة بوساطة قراءتها النّقديّة عن الأنساق التي نمت وسادت في خطابات تلك الحقبة.

وليس هذا فحسب، بل إنّ الشخصيّات أمثال نجيب شكري ورياض بشار صبار عُرفوا بسيرتهم السيّئة، وبانعدام القيم والمبادئ لديهم، وبفقدان انتمائهم لوطنهم، ولكنّهم تبوّؤا مناصب مهمّة في الدولة (جميل، ٢٠١٨، ١٣٢– ١٣٦) ، وهذا نسق مهم لم تُشر إليه الباحثة، وهو أنّ الدولة التي أُقيمت في عراق ما بعد عام ٢٠٠٣م هي دولة ساد فيها الفساد ونهب المال العام.

أشارت الباحثة عن طريق شخصيّة (الشيخ غازي الفياض) إلى ظهور نسق الإسلام السياسيّ (جميل، ٢٠١٨، ١٤٠) ، ولكنّها لم تقف عنده وقفة طويلة نسبيًا، بل اكتفت بالإشارة إليه عن طريق تلك الشخصيّة، في حين أنّ نسق الإسلام السياسيّ، وحضور رجال الدين في المشاركة في حكم وإدارة مؤسّساته واحدٌ من أهم الأنساق التي ظهرت وتغلغلت في عمق الواقع العراقيّ. والأمر الآخر الذي أشارت إليه إشارة خفيّة لا تخلو من حذرٍ، هو الجهة الداعمة لرجال الدين، فعن طريق فرش الجامع بالسجاد الشيرازي بتكليف من الشيخ غازي دلالة على وقوف إيران وراء الشخصيّات الدينيّة، وحثّهم على المشاركة في الانتخابات، والوصول إلى دفّة الحكم (جميل، ٢٠١٨، ١٤١). وهذا تحوّل خطير ومهم لدور رجال الدين.

وبوقوف الباحثة عند شخصيّة (دنيا) المسيحيّة (جميل، ٢٠١٨، ١٥٢)، وما تعرّضت له من تهميش وإقصاء، يمكننا أن نرصد من خلاله نسق الصراع الطائفيّ الذي بلغ ذروته في عراق ما بعد عام ٢٠٠٣م. فعندما اشتدّت الأزمة السياسيّة، ودخل البلد في فوضى عارمة نتيجة سياسات قوى الاحتلال، دخل العراق في دوامة الصراع الطائفيّ الذي راح ضحيّته الأقليّة المسيحيّة، فهي تعرّضت إلى أقسى الأساليب والممارسات من تهديد لأمنهم، واستلاب حريّتهم، وتهديد لانتمائهم الوطنيّ.

وفي سياق ما ورد أعلاه يمكننا القول: إنّ اختيار الباحثة لأسلوب الموازنة والإتيان بأنموذجات روائيّة تؤكّد اشتراك تلك الروايات مع رواية (ليل علي بابا الحزين) بالحديث عن الموضوع ذاته –أي الموضوع الذي تناقشه في رواية الركابي– أمرٌ لا مسوّغ له؛ ذلك لأنّ الباحثة تناقشُ موضوعة الهُويّة في الرواية العراقيّة، ولكنّها عندما خصّت الفصل الثالث بالقراءة التطبيقيّة لرواية الركابي فإنّها أوقعت نفسها في مأزق التخصيص وتحجيم مساحة اشتغالها، ولهذا عملت على إخراج نفسها من المأزق بالإتيان بثلاث روايات، هي: (سيدات زحل، وفرانكشتاين في بغداد، ويا مريم) ليشتركن في الموضوع ذاته.

ولم تكن تلك الدّراسات التي ذكرناها آنفًا وحدها التي التزمت بمصطلحات الدرس النّقديّ الثقافيّ، بل هناك دراسات أخرى لم تخلُ لغة النّقاد من تبنّيها والتزامهم بها في كتاباتهم. ويمكن إجمالها بالآتي: السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، الجسد، د. عبد الله إبراهيم، والشخصية الجنوبية في الرواية العراقية، د. عالية خليل ابراهيم، وتمثّلات السلطة ومرجعياتها الثقافية في روايات فؤاد التكرلي، د. محمد عبد الحسين هويدي، والهوية المسيحية في الرواية العراقية دراسة تحليلية لروايات ما بعد ٢٠٠٣، عماد جاسم، والمضمرات الإشهارية في الرواية العراقية حقبة ما بعد الانفتاح، د. علي جواد عبادة.

٢- المصطلح واضطراب الدلالة:

يُعبّر السياق اللغويّ للمصطلح عن موقعه المعرفيّ، وحلقة الذي ينتمي إليه؛ لما يتمتّع به من مزيّة، بوصفه خلاصة معرفيّة "تمثل صورا مصغرا وافية للمفاهيم التي تعبر عنها؛ حيث تنوب الكلمة الاصطلاحيّة الواحدة عن عشرات الكلمات اللغويّة الغائبة التي من شأنها أن تعرف المفهوم المعرفي المرجو تقديمه" (وغليسي، ٢٠٠٨، ٦٩)، وبعد المعاينة القرائيّة للمتون النّقديّة ذات الرؤى الثقافيّة رصدنا بعضًا منها قد وقع مؤلّفها بإشكاليّة عدم الدقّة في استعمال المصطلح النّقديّ، وهذا الافتقار إلى الدّقة في استعمال المصطلح "لا يصنع غير الفوضى والاضطراب وهو دليل على عدم الوعي، ليس بحقيقة دور المصطلح فقط، بل بحقيقة المعرفة نفسها" (الدغمومي، ١٩٩٩، ٢٦٢). وهذه الكتب يمكن إجمالها بالآتي: (أمريكا والأمريكي في الرواية العربية، د. نجم عبد الله كاظم، والأنساق الواقعية والرمزية في الرواية العراقية ما بعد ٢٠٠٣، حيدر جمعة العابدي، و تشظيات الإرهاب والبعد الثقافي دراسة نقديّة في رواية سبايا دولة الخرافة، حامد عبد الحسين حميدي، والمركز والهامش في الرواية، عذراء سنجار أنموذجًا، د. فوزية لعيوس الجابري، والإكليروس في الرواية العراقية، د. مسار غازي)، فضلًا عن الكتب الأخرى التي سنفصّل القول فيها.

أوّل كتاب نقف عنده، كتاب الباحثة الأكاديميّة نادية هناوي الموسوم بـ (تمظهرات النّقد الثقافي وتمفصلاته قراءات تطبيقيّة). قدّمت الباحثة الأكاديميّة دراسة نقديّة تطبيقيّة تؤكد فيها انفتاح النّقد الثقافيّ على ميادين الحياة كافّة، وليس مجرد إجراءات منهجيّة تمتلك رؤية مغايرة في الاشتغال النّقديّ، فهي سعت إلى الكشف عن تمظهرات النّقد الثقافيّ في الحقل النّقديّ والروائيّ والشعريّ ولم تقتصر على حقلٍ من دون غيره.

وقد قسّمت فصول دراستها على سبعة فصول، كان الفصل الأوّل من نصيب كتاب الدكتور علي الوردي (أسطورة الأدب الرفيع) ساعية فيه إلى تتبّع المرجعيات الثقافيّة التي غذّت الناقد ووجّهت رؤيته في تشكيل تلك الدراسة. فالباحثة هنا باتخاذها أنموذجًا نقديًّا ليكون متنها التطبيقيّ لإجراءات النّقد الثقافيّ قد طرقت باب نقد النّقد، ولكن بعد فحص ما

قدّمته من قراءة نقديّة لكتاب علي الوردي لم نعثر فيه على أيّة جملة ثقافيّة أو أيّ تطبيق لآليات النّقد الثقافيّ وإجراءاته المنهجيّة، فجلّ ما قامت به لم يتعدّ رصد المرجعيّات التي اشتمل عليها كتاب علي الوردي وتبويبه في أربعة مسارات (سعدون، ٢٠١٥، ١٩- ٣٩). وفي سياق حديثها عن المرجعيّة الفلسفيّة التي بلورت النصّ النّقديّ ورؤية الناقد علي الوردي لم نعثر في نصوصها المقتبسة على أيّ أثر للجانب الفلسفيّ في مناقشات الناقد وردوده على خصومه (سعدون، ٢٠١٥، ١٩- ٢٦)، وهذه النصوص المقتبسة لم تكن وحدها ما يؤخذ عليها، بل أيضًا وجدنا غياب الرؤية الثقافيّة في عرضها.

غياب الرؤية انسحب أيضًا على محاولتها في رصد المرجعيّة الاجتماعيّة في نقد علي الوردي، فمع أنّ الكتاب قد اشتمل على قضايا اجتماعيّة أسهمت في تشكيل رؤيته النّقديّة، وجهد الباحثة يسير في اتجاه مناقشة تلك الآراء من منظور ثقافيّ؛ كان المناسب أن تقف عندها غائرة في أعماقها، بغية رصد الأنساق الثقافيّة المهيمنة على ثقافة ذلك العصر، إلّا أنّنا لم نرَ الباحثة في كتابتها ولم نعثر على بصمات جهدها إلّا في حدود اختيارها للنصوص النّقديّة (سعدون، ٢٠١٥، ٢٨- ٣٣)، أمّا من جانب التحليل فلم نجد تحليلًا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة.

وبالانتقال إلى الفصل الثاني من دراستها الذي انشغلت فيه بملاحقة جهد الدكتور حسام الآلوسي لمعرفة منطلقاته الفكريّة ومرجعيّاته الثقافيّة التي مكّنته من تقديم نقدٍ للفكر الفلسفيّ الإسلاميّ المعاصر، وللفكر الاستشراقيّ وثقافته، وجدنا ذلك الفصل يتّخذ طابع التنظير ورصف الآراء ذات الصلة بنقد الفكر الفلسفيّ الإسلاميّ بين الآلوسي ومن اشترك معه، في الحديث عن الموضوع ذاته، من دون أن تكون هناك مداخلات نقديّة للباحثة (سعدون، ٢٠١٥، ٤٨- ٧٥) تكشف عن مسوّغات ميل الآلوسي إلى تقديم دراسة نقديّة قائمة على نقد الفكر الإسلاميّ ونقد ثقافة الاستشراق.

أمّا الفصل الثالث فقد درست فيه بعض النظريات النّقديّة التي ظهرت في مرحلة ما بعد الحداثة، كالتفكيكيّة والتأويل ونظريّة القراءة والتلقّي؛ بوصفها نظريات مهّدت لظهور الدّراسات الثقافيّة والنّقد الثقافيّ. تبنّت الباحثة في هذا الفصل مصطلح ما بعد الكولونياليّة بدلًا من مصطلح ما بعد الحداثة، ورأت أن من سمات تلك المرحلة أنّها "انفتاحية تؤمن بالتعدد والتحاور والعولمة لا وجود فيها لهيمنة المركز أو الهامش.. فهي ترفض كل صنوف التسيد والنخبوية أو الفئوية للنوازع القسرية ذات السمات القمعية والإرهابية" (سعدون، ٢٠١٥، ٧٦)، وبالانطلاق من هذه السمات يمكننا القول بأن مصطلح ما بعد الكولونياليّة مرادف لمصطلح ما بعد الحداثة بحسب اعتقاد الباحثة؛ لأن السمات التي وسمت بها مرحلة ما بعد الكولونياليّة هي سمات ما بعد الحداثة. وفي هذا التصوّر دليل على اضطراب المصطلح

ودلالاته عند الباحثة. وليس هذا فحسب، بل حتّى تنظيراتها انصبّت على مصطلح ما بعد الحداثة، ولم تقدّم تنظيرات لما بعد الكولونياليّة وعلاقتها بما بعد الحداثة.

أمّا المناهج التي وقفت عندها، فهي تعود إلى مرحلة ما بعد الحداثة (سعدون، ٢٠١٥، ٩٠- ١٠٢)، فكلّ ناقد ابتدع منهجًا ودعا إليه ووظّفه في ممارساته النّقديّة، ولكنّ الباحثة لم تربط بين التفكيك والنّقد الثقافيّ، ولم توضّح كيف استثمر النّقد الثقافيّ آليات التفكيك والتأويل وغيرها من المناهج التي شاعت في مرحلة ما بعد الحداثة.

وهذا الاضطراب في تقديم دراسة تطبيقيّة توظّف إجراءات النّقد الثقافيّ لم تقف عند حدود النصّ النّقديّ، بل شمل جهدها في تقديم دراسة نقديّة في مجالي الرواية والشعر، وبإمكان القارئ العودة إلى الفصول الأربعة الأخيرة من دراستها (سعدون، ٢٠١٥، ١٠٧- ٢٤٧). وفي ضوء ما ذكرنا آنفًا يمكننا القول: بأنّ دراسة الباحثة لا تدخل في ميدان النّقد الثقافيّ؛ لأنّها لم توظّف إجراءات مناسبة للنقد الثقافيّ على المتون النّقديّة والإبداعيّة التي جعلتها منطلقات لدراستها، فكأنّ العنوان يحملُ جانبًا إشهاريًّا اتّخذ من ميدان النّقد الثقافيّ مسوّغًا لجذب القارئ.

ويدخل في السياق ذاته دراسة الباحث حبيب النورس (الرواية العراقيّة من منظور النّقد الثقافيّ). فقد أخضع الرواية لمعايير النّقد الثقافيّ -بحسب تصريحه- بغية الوقوف على الأنساق الثقافيّة التي هيمنت على الخطابات الإبداعيّة نتيجة الظروف والتغيرات التي أصابت المجتمع العراقيّ بعد عام ٢٠٠٣م. وحين أخضعنا دراسته للفحص والمعاينة النّقديّة وجدناها لا تلتزم بدلالة المصطلح النّقديّ الذي تبنّاه الباحث، وأقام دراسته في ضوئه.

فعلى سبيل المثال عند وقوفنا على الفصل الأوّل من دراسته، الذي سعى فيه إلى رصد الأنساق المهيمنة في الروايات المنتخبة للدراسة، كانت الأنساق التي سعى إلى رصدها هي الموقف من الاحتلال، وهيمنة مفهوم الجسد الأنثويّ، وصعود الهامش. وفي سياق حديثه عن الموقف من الاحتلال بغية استنطاق النصوص وكشف المتغلغل في عمقها من أنساق ثاوية، وجدنا تعليقه على النصوص المقتبسة يغلب عليه الشرح واللغة الإنشائيّة من دون تقديم تحليل يغور في أعماق النصّ ليقف عند الأنساق المهيمنة فيها، ومسوّغات شيوعها، وقولنا هذا يؤكّده تعليقه على النصّ المقتبس من رواية (كنت ميتاً) لموسى الهاشمي، فالباحث يرى أن النسق المهيمن "هو الإحساس المتنامي بأن الاحتلال أدى إلى تمزيق النسيج الوطني وتشظي هوية المجتمع وبلورة مفاهيم جديدة قد تؤدي إلى تقسيم العراق، مثل الإرهاب" (النورس، ٢٠١٤، ٣١)، وتعليق الباحث هذا جاء على النصّ الروائي "لوحات الرؤوس وهي تقطع بالفؤوس أو السيوف على أيدي قتلة إرهابيين تتراقص أمامي: كانت تلك الملقاة على أكوام الزبالة أو التي تصادفنا على نواصي الشوارع [...] بدأ القتل على الهوية

المذهبية يمارس ضد أبناء أهل الأحياء السكنية" (الهاشمي، ٣١- ٣٢). وقوله هذا لا يتعدّى أن يكون وصفًا لا يستند على إجراءات النّقد الثقافيّ، ولم يكن في صلب النصّ الذي هو في صدد تحليله وكشف جوانبه.

والأمر ذاته ينسحب على حديثه عن هيمنة الجسد الأنثويّ، وصعود الهامش. فعند وقوفه على تسيّد الطبقات الشعبيّة في الخطابات الروائيّة، وتصدّرها المركز بلهجتها وعاداتها وثقافتها، وعدّها أنساقًا تسيّدت الإبداع الأدبيّ ما بعد عام ٢٠٠٣م، إلّا أنّ الباحث يرى "أن وجود هذه اللهجة إلى جنب لهجات أخرى في الأدب الروائي هي دلالات اختلاف ثقافي بين مكونات المجتمع العراقي" (النورس، ٢٠١٤، ٥٧- ٥٨)، هذا فضلًا عن اعتقاده بأنّ شيوع ثقافة الجنوب الدينيّة وعاداتهم وقسمهم بأهل البيت (عليهم السلام) وإيمانهم بهم هو ضرب من الاحتفاظ بالمقدّسات، في حين أنّه لم يقف عند أهم مسوّغ لصعود تلك الطبقة وشيوع لغتها العاميّة بثقافتها هو صعود نسق الأحزاب الدينيّة بشيعتها وسنّتها، وقوّة نفوذ الأحزاب الدينيّة الشيعيّة وصعودها إلى المركز بعد أن كانت ممنوعة ومقصاة. وهذه التعليقات البسيطة واللغة الشارحة يجدها القارئ مبثوثة في ثنايا الكتاب كلّه، وكأنّ الباحث غير ملزم بتطبيق إجراءات النّقد الثقافيّ.

وبالوقوف على كتاب الباحث محمد فاضل المشلب الموسوم بـ(الانتلجنسيا العراقيّة في عالم عليّ بدر الرّوائي) يتّضح لنا المصطلح الصادم الذي استعمله الباحث. فمن العنوان يتّضح لنا ركون الباحث إلى مصطلح (الانتلجنسيا) الذي يُترجم إلى مصطلح (الطبقة المثقفة) في العربيّة، وقبل الشروع في الحديث عن الجانب النظري لدلالة المصطلح وهل هو مرادف لمصطلح المثقف –كما جاء في تنظيرات الباحث، أم له دلالات مغايرة، أمكننا رصد الاضطراب والتذبذب بين المصطلحين في خطة الباحث وتقسيمه لمحاور كتابه وفصوله؛ إذ إنّه في عنوان الفصل يستعمل مصطلح (الانتلجنسيا) (يُنظر: عنوان التمهيد (الانتلجنسيا: النشأة والمفهوم): ١٣، والفصل الأول (الانتلجنسيا والآخر): ٣٩، والفصل الثاني (أنماط الانتلجنسيا): ١١٩، والفصل الثالث (فنيّة الانتلجنسيا وفقاً لخطاطة هامون): ٢٠٣، وفي تقسيمه لمحاور كلِّ فصل يلجأ إلى مصطلح (المثقف) (يُنظر محاور التمهيد: ١٥، ومحاور الفصل الثاني: ١٢١)، فإذا كانت دلالة المصطلحين واحدة فلماذا هذا الاضطراب في اللغة والاستعمال؟ فقد كان بإمكانه الركون إلى الانتلجنسيا أو المثقف؛ ليُجنّب نفسه من الوقوع في مأزق التشتّت وفوضى الاستعمال. ولا شكّ في أنّ مصطلح (الانتلجنسيا) مُترجم، وثقيل في لفظه، لذا يمكن أن يكون الأفضل استعمال المصطلح المُترجم إلى العربيّة بدلًا عنه وهو الطبقة المثقّفة، ولا بأس في أن يُذكر المصطلح المُترجم ولكن لا يُستعمل في العنوان ولا يُكرّر استعماله كثيرًا في أثناء الشرح والتحليل وكأنّ لا بديل عنه.

ويبدو أن منابع اضطراب المصطلح تنطلق من اضطراب مفهومه لدى الباحث، وهذا ما يتجلّى بوضوح عند وقوفنا على المهاد النظريّ الذي قدّمه، إذ يبدأ حديثه في التمهيد عن نشأة مصطلح المثقف، وماهيته في الفكر الغربي والعربي، وعلاقته بمصطلح المفكّر ومعرفة الفرق بينهما، اعتقادًا منه أنّ مصطلح المثقف تعريب أو ترجمة لمصطلح الإنتلجينسيا؛ لذلك تبنّى استعمال المصطلح الإنكليزي بدلًا من المصطلح العربي لغاية قد تصبُّ في ميدان تمويه القارئ بابتعاد دراسته عن الدّراسات المتداولة والمتكرّرة، أو رغبة في تحقيق بعدٍ إشهاري يعمل على جذب القارئ ولفت انتباهه إلى دراسة تتضمّن من أوّل عنوانها على مصطلح جديد لم تألفه الساحة النّقديّة وغير متداول في الأوساط الأكاديميّة.

إذا كان المثقف هو الذي يتعامل مع الأفكار بجوانبها الدينيّة أو العلميّة أو الأيديولوجيّة إلّا إنّه عند جورج طرابيشي لا يصل إلى مرحلة الانتلجينسيا إلّا بتجاوزه مهمّة تبرير الوضع القائم، ومحاولة إضفاء الشرعيّة الأيديولوجيّة عليه، بل يتجاوزها إلى ما هو أبعد من ذلك عن طريق التصدي لذلك الواقع وتقديم نقد جذري على وفق ما ينبغي أن يكون عليه لا لما هو كائن (مجموعة مؤلفين، ٦٢– ٦٣).

من المصطلحات الثقافيّة التي استعملتها الباحثة الأكاديميّة كريمة المدني مصطلح (الهُويّة)، وذلك في كتابها الموسوم بـ(الهُويّة والإرهاب قراءة في ممكنات السرد الروائي). سعت الباحثة إلى إبراز أثر الهُويّة الفاعل في تشكيل خطابات أدبيّة تعجُّ بمشاهد القتل والإرهاب والتهجير، فاتكأت على أربع روايات لا غير، هي: (بابا سارتر والركض وراء الذئاب لعلي بدر، والحفيدة الأمريكيّة لإنعام كجه جي، ووحدها شجرة الرمان لسنان أنطون) اشتركن –بحسب اعتقاد الباحثة– في الحديث عن الهُويّة. لكن العيّنات تلك لا تتناسب وحجم المساحة المفتوحة التي يوحي بها عنوان الدراسة، إلّا إذا كانت تلك الروايات وحدها التي تحفل بمشاهد العنف والإرهاب والقتل على الهُويّة، كما أنّ غلاف الكتاب مُثبّتٌ عليه خمس لوحات لخمس روايات، ولكنّ الرواية الخامسة (عازف الغيوم لعلي بدر) لم نجد لها حضورًا في متن الكتاب.

ويتّضح مما سبق أنّ عنوان الدراسة لم يكن دقيقًا، ولم يُوظّف توظيفًا يستوعب العدد الكبير من الروايات التي انشغلت بتصوير الواقع المأساوي وأزمة الهُويّة التي تفاقمت نتيجة الفوضى السياسيّة.

وبالانتقال إلى منهجيّة الباحثة في كتابها نجدها قد استعملت مصطلح الإجراء بدلًا من مصطلح فصل، فبدلًا من أن تقول الفصل الأوّل، والفصل الثاني... قالت الإجراء الأوّل، والإجراء الثاني، والإجراء الثالث من دون تقديم مسوّغات للجوئها إلى ذلك الأسلوب في الكتابة. في الإجراء الأوّل درست روايتي (بابا سارتر و الركض وراء الذئاب) لعلي بدر،

وفي الإجراء الثاني درست رواية (الحفيدة الأمريكيّة) لإنعام كجه جي، والإجراء الثالث جعلته من نصيبي (وحدها شجرة الرمان) لسنان أنطون، وكلّ إجراء يبدأ بعنوان مستقلّ وبمقدمة وينتهي بخاتمة، وهذا الأسلوب في الكتابة غير مُعتمد في تأليف الكتب النّقديّة، بل يُستعمل في البحوث في أحيانٍ كثيرة. وهذا يعني أنّ هذا الكتاب في أصله مجموعة أبحاث مستقلّة.

وعند تتبّع المتن النّقديّ في كتاب الباحثة، لمعرفة مدى التزامها بالمصطلحين الرئيسين –الهُويّة والإرهاب– لاحظنا اتّساع مساحة المحور النظريّ في مقابل انحسار محور التطبيق أو القراءة النّقديّة للمتن الروائيّ. فعلى الرغم من أنّ الباحثة اختارت روايتين لعلي بدر تبحث فيهما عن (الهُويّة والتعدديّة الثقافيّة قراءة في ضوء أيديولوجيات الأمن الثقافي) (يُنظر: الجزء الأول، ١١) ، إلّا أنّ المساحة التي شغلها الجانب التطبيقيّ لم يتجاوز عشر صفحات وبضعة أسطر، في حين أنّ الجانب النظريّ شغل مساحة ست عشرة صفحة، وهذا الأمر يؤخذ على الباحثة لأنّ الأنسب هو التركيز على الجانب التطبيقيّ والعناية به.

وجهد الباحثة في الإجراء الأوّل انصبّ على رصد المواضع التي نقد بها الروائيّ الفلسفة الوجوديّة التي لاقت رواجًا وقبولًا في الأوساط النّقديّة العربيّة، فكان أنموذجها الروائي (بابا سارتر)، والنّقد الموجّه للحركة الشيوعيّة في رواية (الركض وراء الذئاب)، فجاءت لغتها إنشائيّة خالية من التحليل النّقديّ (المدني، ٢٠١٨، ٣١– ٤٠) ، وبعيدة كلّ البعد عن مسألة التعدديّة الثقافيّة التي هي في صدد مناقشتها ورصدها في الروايتين موضع الدراسة. أمّا النتائج التي ذكرتها في نهاية هذا المحور فلم نجد لها أي تصريح على مدار الصفحات التي تحدّثت بهما عن الروايتين؛ إذ لم تُشر إلى الهُويّات الفرعيّة أو الثانويّة كالهُويّة الاجتماعيّة والعرقيّة في سياق تناولها النّقديّ للروايتين، وكذلك لم تقف على مسألة التعدديّة الثقافيّة وأثرها في خلق مجتمع مأزوم، وغيرها من النتائج التي ذكرتها.

وبالانتقال إلى الإجراء الثاني الذي درست فيه رواية (الحفيدة الأمريكية) لإنعام كجه جي تحت عنوان (تمثلات الهُويّة في الرواية العراقيّة النسويّة قراءة من منظور أسلوبي رواية الحفيدة الأمريكية لانعام كجه جي اختيارا). نُلاحظ أوّلًا أنّ عنوان هذا الإجراء والإجراء السابق عنوانات طويلة وشاملة لا تصلح أن تكون عنوانات فرعيّة، وهذا الأمر يؤكّد الاعتقاد بأنّ هذه الدّراسات في أصلها أبحاث متفرّقة، كُتبت في أوقات متباعدة، ولكونها متقاربة في مجال اشتغالها عملت الباحثة على جمعها في كتاب واحد تحت عنوان أوسع هو (الهُويّة والإرهاب).

وعند تتبّع قراءتها النّقديّة للرواية المختارة نجدها قد وزّعت جهدها على مبحثين: الأوّل تتبّعت فيه المستوى التركيبي، والثاني المستوى التصويري. قادها انشغالها بالمستوى التركيبي وبشيوع أسلوبي الاستفهام والشرط في النصّ الروائيّ عن غاية دراستها وغرضها الرئيس

المتمثّل بالبحث عن تمثّلات الهُويّة في الرواية النسويّة، إذ إنّ الباحثة لم تعمل على اكتشاف الصلة بين قضيّة الهُويّة وتلك الأساليب التي رصدتها، بل انصبّ جهدها على الرصد من دون التحليل. والأمر الآخر أنّ الباحثة وقعت في خطأ معلوماتي في معرض حديثها عن الاستهلال الذي بدأت به الروائيّة روايتها، إذ إنّ الاستهلال كان حديثًا نبويًّا شريفًا جاء بصيغته الآتية: "إياكم وخضراء الدمن" فربطت الباحثة دلالة الحديث بالدلالة التي تُشير إلى أمريكا بوصفها "الحسناء التي تزينت بالديمقراطية والحرية التي أرادت نشرها [للعالم] في حين منبت هدفها وحقيقة تحركها تفوح منه رائحة [نتنة] لا يزال يعاني منها العراق الامرين" (المدني، ٢٠١٨، ٦٠– ٦١)، وربما دلالة الحديث لا تُشير إلى أمريكا كما ذهبت إلى ذلك الباحثة، بل أنّ الرواية تتناول قضيّة جوهريّة تتعلّق بهُويّات أجيال وُلِدت جرّاء صراعات وتهجير ونفي، وهي ذات تأثير خطير جدًّا على البلدين، سواء البلد الذي احتضن تلك الأجيال، أو الذي هربت منه وهو موطنها الأساس. فولادة خضراء الدمن وسط هذه الفوضى من أخطر ما سلّطت الضوء عليه الروائيّة، وهذه القضيّة –الهُويّة– تقع في صلب عمل الباحثة ومحور اشتغالها.

أمّا بصدد الخطأ المعرفيّ الذي وقعت بها الباحثة، أنّها أرجعت القصف الأمريكيّ على مدينة بغداد إلى القصف على معاقل داعش بقولها: "وما الطائرات الامريكية التي تقصف مواقع الحشد الشعبي خطأ في حين انها تقصد جبهة الضلال داعش الا خير برهان لما ذهبت اليه" (المدني، ٢٠١٨، ٦١). فعن طريق الرجوع إلى تاريخ صدور الرواية والأحداث التي تتناولها نجدها قد صدرت في عام ٢٠٠٩م، وطبيعي جدًّا أنّ الأحداث التي وظّفتها الروائيّة في روايتها تتعلّق بدخول القوات الأمريكيّة إلى العراق واحتلاله وقصف مدينة بغداد وإسقاط نظام الحكم فيها، بينما أحداث داعش وتشكيل ما يُعرف بالحشد الشعبي لمساندة قوات الجيش لمحاربة تلك المنظّمة الإرهابيّة التي عُرفت بداعش قد بدأت في عام ٢٠١٤م أو قبل هذا التاريخ بقليل.

أمّا في المستوى التصويريّ فإنّها قسّمته على محاور ثلاثة: ناقشت في الأوّل المرجعيات الثقافيّة، وفي الثاني تناولت نسق المشابهة الذي درست فيه التشبيه والاستعارة، وفي الثالث نسق المجاورة الذي درست فيه الكناية. فما علاقة المرجعيات الثقافيّة بنسقي المشابهة والمجاورة؟ ولماذا فصلت التشبيه والاستعارة عن الكناية؟ يُمكننا أن نسوّغ منهجيتها هذه بإدراج المرجعيات الثقافيّة في هذا المحور بوصفها تبحث في سياق رصد تمثّلات الهُويّة في رواية الحفيدة الأمريكيّة، وهذا الأمر يحتّم عليها ربط تلك المرجعيات الثقافيّة والأدبيّة بموضوعة الهُويّة؛ لكي لا تبتعد كثيرًا عن غاية الدراسة ومحورها الرئيس، وهو ما لم تقم به الباحثة، بل أنّ جلّ ما قامت به رصد المواضع التي تحمل مرجعيّة دينيّة (إسلاميّة

ومسيحيّة)، ومرجعيّة أدبيّة (شعريّة ونثريّة) (المدني، ٢٠١٨، ٨٠- ٨٦) واعتماد لغة شارحة. وبالوقوف عند كتاب الباحث الأكاديميّ قيس كاظم الجنابي الموسوم بـ(الرّواية العراقيّة بعد الاحتلال الأمريكي هشاشة المأوى وأزمة الهُويّة)، نلاحظُ اتكائه على مصطلحي (هشاشة المأوى وأزمة الهُويّة) كما موضّح في العنوان، ساعيًا إلى رصد تجلياتهما في الروايات العراقيّة بعد حقبة الاحتلال الأمريكيّ؛ لما لتلك الحقبة من آثار أحدثت مسارات جديدة في الكتابة الإبداعيّة، وعكست صورة الحياة بمفاصلها، فضلًا عن تجسيدها للصراعات الطائفيّة التي بلغت ذروتها في ظلِّ الاحتلال وما بعده مما قاد إلى زعزعة الاستقرار الأمنيّ والمكانيّ. من هنا سعى الباحث إلى دراسة آثار تلك الحقبة تحت مصطلحي هشاشة المأوى وأزمة الهُويّة، ولكن هل قدّم الباحث قراءة نقديّة لروايات تلك الحقبة؟ وهل استطاع الوقوف على تداعيات تلك الأزمة التي زعزعت استقرار المكان وأحدثت شرخًا في نسيج المجتمع؟ هذا ما سنوضّحه عند قراءتنا لكتابه.

من مسوّغات إدراج تلك الدراسة في خانة اضطراب المصطلح، خطة الدراسة؛ لأنّ مَنْ يُلقي نظرة سريعة على تقسيم فصول دراسته سوف يُلاحظ اضطرابًا واضحًا في لغته النّقديّة ومنهجه، إذ قسّم الباحث دراسته على ستة أبوابٍ تفاوتت في فصولها وابتعادها عن السياق الذي أُدرجت تحته –وهذا ما سنوّضحه لاحقاً–، فضلًا عن تخصيصه الباب الأوّل من دراسته ليتضمّن الحديث عن هشاشة المأوى وأزمة الهُويّة من خلال تقديم دراسات تطبيقيّة.

لو أنّ الباحث جعل من الباب الأوّل مهادًا نظريًّا يُفصّل فيه القول في مصطلحي هشاشة المأوى وأزمة الهُويّة، لجنّب نفسه ولغته الاضطرابَ والتشتّت. أَمَا وقد جعله قراءة تطبيقيّة لأهم مصطلحين قامت عليهما دراسته فهذا أمرٌ غير مستساغ؛ لأنّ المنهجيّة تحتّم عليه توزيع الجهد على مفاصل الكتاب ليكون شاملًا لتفصيلات ومحاور العنوان الرئيس.

وليس هذا فحسب، بل وصل الاضطراب إلى مستوى اختيار العيّنات المدروسة، إذ لم يتم إدراجها تحت عنوان واضح وصريح لتتم دراستها ورصد مظاهر الأزمة فيها على مستوى المكان والهُويّة، وجلّ ما قام به الباحث وضع ترقيم يعلو صفحات كلّ رواية (الجنابي، ٢٠٢١، ١٩- ٥٥) والأمر الأهم أنّ الباحث لم يقدّم دراسة نقديّة تقفُ على أعتاب تلك الروايات المنتخبة لتفكيكها وتحليل ظاهرة أزمة الهُويّة وتشظيها في ظلِّ مرحلة تاريخيّة مهمة وخطيرة كانت الفيصل في تغيير مجرى حركة العراق في نواحيه جميعها السياسيّة والاجتماعيّة والدينيّة والثقافيّة.

أمّا على مستوى الباب الثاني الذي عنونه بـ(سرديات الهُويّة)، فإنّنا نلاحظُ اضطرابًا في توظيف المصطلح؛ لأنّ الباحث قد أدرج مجموعة روايات اختارها لتكون عيّناته التطبيقيّة يكشف من خلالها نوع الهُويّات التي شكّلت حضورًا لافتًا في روايات حقبة ما بعد الاحتلال

الأمريكيّ. ومع أنّ الروايات عبّرت عن نوع الهُويّة في سردها إلّا أنّنا لم نعثر على تحليل دقيق يوضّح لنا الهُويّات التي شغلتها مساحة السرد، وكيف تم توظيفها، والحديث عنها(الجنابي، ٢٠٢١، ٥٩، و٧٣، و١١٥). وليس هذا فحسب، بل إنّه درس روايتين –في الفصل الرابع والخامس– تحت عنوانات لا علاقة لها بعنوان الباب –سرديات الهُويّة– وذلك لأنه درسهما تحت عنوان (الصوت والصورة) (يُنظر: الفصل الرابع: ٩١، والفصل الخامس: ١٠١). وقدّم دراسة بعيدة كلَّ البعد عن تتبّع الهُويّة وكيفيّة توظيفها في تلك الروايتين.

وتلك الملاحظات وغيرها تنطبق على أبواب كتابه الأُخرى، ولهذا يمكننا القول: إنّ دراسة الباحث تُدرج في سياق الدّراسات ذات المصطلح المضطرب، واللغة الإنشائيّة التي تفتقر إلى البعد النّقديّ المعرفيّ.

الخاتمة

يتّضح مما تقدّم آنفًا، أنّ النّص النّقدي سار بمسارين: المسار الأوّل منه وجد بعض النّقاد يوّظفون مصطلحًا نقديًّا ثقافيًّا ويلتزمون به في دراستهم، وبعضهم الآخر يوظّفُ المصطلح ولكنّه لا يلتزم به، مما يؤدّي إلى جعل اللغة النّقدية مضطربة وتفتقر إلى البعد المعرفيّ. وبعضهم الآخر اجترح مصطلحًا من ميادين أخرى كعلم النفس وعلم الاجتماع وأقحمه في الساحة النّقديّة، وهذا ما فعلته الباحثة الأكاديميّة نادية هناوي التي وسمت درستها بمصطلح (الجسدنة) المستعار من علم النفس، والمراد به التعبير عن المعاناة والاضطراب النفسيين في شكل أعراض جسدية؛ لإضفاء سمتي التميّز والفرادة على دراستها، وإثارة فضول القارئ المعرفيّ.

أمّا مصطلح الأدب النسويّ الذي شاع في الساحة النّقديّة، فإنّ دلالته لدى الباحثين استقرّت على الأدب الصادر من ذات أنثويّة –باستثناء جهود الباحث عبد الله إبراهيم– أخذت على عاتقها تبنّي قضاياها، ووجهات نظرها، وكل ما يتعلّق بها. وهو في دلالته هذه أقرب إلى مصطلح الأدب النسائيّ؛ لأن مصطلح النسويّة يُعنى بكلّ ما يتعلّق بالمرأة سواء صادر من ذات أنثوية أو ذكوريّة. وهذا الارتكان ربما مردّه إلى تحجيم المساحة التي يشتغل عليها الباحث؛ لأنّه لو أدرج في دراسته جميع الإبداع المنشغل بقضايا المرأة من وجهة نظر الاثنين معًا سوف يقع في مأزق ضخامة المتن، وضيق الوقت الناتج من السقف الزمنيّ المحدّد لإتمام دراسته.

وعلى مستوى اضطراب المصطلح، رصدنا الكثير من الدّراسات ذات الرؤى الثقافيّة لم تلتزم بالمصطلح الذي صرّحت به وتبنّته، ومسوّغات ذلك إمّا نتيجة عدم الفهم التام لكلّ مصطلح وما يحمله من دلالة، وإمّا لغرض إضفاء مسحة إشهارية تُجاري السياق العام والسائد في مجال الدّراسات الأكاديميّة.

المصادر والمراجع

١. إبراهيم، ابتسام (٢٠٢١): نصوص لا تُقرأ، دار ومكتبة عدنان، ط١، بغداد.

٢. إبراهيم، د. عبد الله (٢٠١١): السرد والاعتراف والهوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع– عمان، ط١.

٣. الأوسي، محمد رضا (٢٠١٢): الخطاب الروائي النسوي العراقي (دراسة في التمثيل السردي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١.

٤. جميل، حنان جميل (٢٠١٨): الهويّة في الرواية العراقيّة بعد سقوط بغداد ٢٠٠٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت.

٥. الجنابي، د. قيس كاظم (٢٠٢١): الرّواية العراقية بعد الاحتلال الأمريكي هشاشة المأوى وأزمة الهوية، دار دجلة، ط١، عمان.

٦. الخزرجي، د. هادي رزاق (٢٠١٥): الرواية العربية الممنوعة دراسة ثقافية تطبيقية، دار العارف للمطبوعات، ط١، بيروت.

٧. الدغمومي، محمد (١٩٩٩): نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب بالرباط، ط١، المغرب.

٨. سعدون، د. نادية هناوي (٢٠١٥): تمظهرات النقد الثقافي وتمفصلاته قراءات تطبيقية، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، دمشق.

٩. المدني، د. كريمة نوماس محمد (٢٠١٨): الهُويّة والإرهاب قراءة في ممكنات السرد الروائي العراقي، دار الفرات، ط١، العراق.

١٠. النورس، حبيب (٢٠١٤): الرواية العراقية من منظور النقد الثقافي دراسة في تحولات الانساق الثقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد.

١١. هاشم، د. ماجدة هاتو (٢٠١٣): الرواية العربية ما بعد الحداثية تقويض المركز– الجسد– تحطيم السرديات الكبرى، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد.

١٢. هناوي، د. نادية (٢٠١٦): الجسدنة بين المحو والخط (الذكورية/ الأنثوية) مقاربات في النقد الثقافي، دار الرافدين، ط١: ١٥ بيروت.

١٣. وغليسي، د. يوسف (٢٠٠٨): إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلم ناشرون ومنشورات الاختلاف– الجزائر، ط١، لبنان.