ما بعد الكولونياليّة في السرد العراقي
منجز ذي النون أيّوب السردي أنموذجاً

"Post-colonialism in the Iraqi Narration - the literary works of Dhu al-Nun Ayoub as a model"

أ.م.د. سعد داحس ناصر
جامعة واسط– كليّة الآداب– قسم اللغة العربيّة
Dr. Saad Dahis Naser
Sdahis@uowasit.edu.iq

الملخّص

تهدف الدراسة الموسومة بـ (ما بعد الكولونياليّة في السرد العراقي– منجز ذو النون أيّوب أنموذجاً) إلى بيان أثر الكولونياليّة في أدب ما بعد الكولونياليّة، ولا سيّما في السرد، إذ تتجلّى هذه المؤثّرات في شكل صور وأساليب وموضوعات وخطابات كان لها أثرُ وثيق بالكولونياليّة، ولكنّها كُتِبت في زمن ما بعد الكولونياليّة.

إنّ السرد العراقي، ولا سيّما في بداياته الناضجة، يكاد يكون مغيّباً عن الدراسات ما بعد الكولونياليّة، مع الاهتمام بآثار أخرى غالبا ما تكون موضوعاً في هذه الدراسات، وتعد النماذج التأصيليّة فيها؛ ولذلك وقع الاختيار على سرد (ذو النون أيوب) ليكون مضانّ هذه الدراسة؛ لبيان أثر الكولونياليّة العظيم في سرده على مستويات متعدّدة؛ وللتنويه بأنّ هنالك آثاراً يجب أنْ تؤخذ في الحسبان في هذا النوع من الدراسات، وعدم الاحتفال بآثار بعينها قد تكررت كثيراً في هذا الشأن.

سعت الدراسة إلى كشف المؤثّرات الكولونياليّة في سرد (ذو النون أيّوب) عن طريق مقاربة مجموعة من الموضوعات التي تضمّنها سرده، هي على الترتيب:– صراع الهامش مع المركز، وموقف المثقّف من أحداث العصر، ونقد (دولة ما بعد الكولونيالية) الوطنيّة، وقضيّة العقل ومقوّماته، ومسألة الهويّة، وقضايا المرأة،

والخطاب المضاد، والمؤثّرات الفنيّة الكولونياليّة.

الكلمات المفتاحيّة:- الكولونياليّة، ما بعد الكولونياليّة ، أدب ما بعد الكولونيالية، السرد.

Abstract

The entitled paper "Post-colonialism in the Iraqi Narration - the literary works of Dhu al-Nun Ayoub as a model" aims to explain the impact of colonialism in postcolonial literature, especially in the narration, these impacts are manifested in the form of images, styles, themes and discourses that were closely related to colonialism, but were written in the post-colonial era.

The Iraqi narration, especially at the beginning of its maturation period, were almost excluded from post-colonial studies, with interest in other implications that are often the subject of such studies, which is considered as initial models; Therefore, the narration of (Dhul-Noon Ayoub) was chosen to be the subject of this study; To show the great impact of colonialism on his narration and at many levels, to note that there are important literary works in this type of studies and not to repeat the study of the same literary works.

The paper aims to reveal the colonial impacts in the narration of Dhul-Nun Ayoub through a set of themes such as: margin against the center struggle, The attitude of the intellectual from the events of the era, Criticism of the national (post-colonial state), the issue of reason and its components, question of identity, women's issues ,counter-narratives , and the impact of colonial artistic.

Keywords:- colonialism, post colonialism, postcolonial literature, narrative.

توطئة:-

شغلت دراسات ما بعد الكولونياليّة كثيراً من الباحثين في الغرب والشرق في محاولة لتأسيس وجهة نظر جديدة في الأحداث بعيداً عن وجهة النظر المهيمنة التي تبنّاها الفكر الاستعماري وخطابه، وكانت هذه المحاولات تنطلق من الغرب والشرق على حد سواء، بيد أنّ أكثرها تأثيراً كان يصدر عن الغرب على يد مفكّرين وكتّاب سعوا إلى تغيير وجهة النظر النمطيّة المهيمنة من مركزها، أمثال: (إدوارد سعيد) و(هومي بابا) و(جايتري سبيفاك) و(إعجاز أحمد)، وغيرهم ممن قاموا برحلة الاختراق إلى الغرب قادمين من الشرق، فكانت نظرتهم مزدوجة، تجمع بين رؤية المستعمِر والمستعمَر في بوتقة واحدة، وهو ما وفّر رؤية جديدة للتاريخ والأحداث، وهي الرؤية التي تستند إلى تقصّي مؤثّرات الكولونياليّة في البلدان المستعمَرة في زمن ما بعد الكولونياليّة، وامتداد تلك المؤثرات إلى جميع مفاصل الحياة بما فيها الأدب والثقافة.

اعتمد مفكرو ما بعد الكولونيالية في طرح أفكارهم معطياتٍ ثقافيّة وآثاراً أدبيّة، كان أقواها واكثرها فائدة في مشروعهم الثقافي والنقدي: عالم السرد، وما يتضمّنه من رواية، وقصّة، وقصّة قصيرة، وسيرة ذاتية، ومذكّرات وغير ذلك. وكان السرد ذا فائدة كبيرة في تقصّي وجهة النظر الجديدة واثباتها؛ لما يمتلكه من اتّساع وشمول قد لا نجدهما في آثار أدبيّة أخرى. وقد نجح النقاد والمفكّرون بوساطة اتّكائهم على السرد في إيضاح أفكار وجوانب كثيرة من هذا الاتجاه، ولعلّ آثار كتّاب ما بعد الكولونياليّة وموسوعاتهم ودراساتهم وكتاباتهم تؤكّد ذلك.

لقد رجع نقّاد ما بعد الكولونياليّة ومنظّروها إلى الآثار الأدبيّة الأولى في العصر الحديث، لتشريح خطاب الثقافة الكولونياليّة، ولا سيّما الآثار الأدبيّة التي ظهرت مع الحركة الكولونياليّة الحديثة أو التي كانت موجودة، ولكنّها كانت خاملة وكامنة ساعدت الكولونياليّة في دعمها وتطويرها وتوفير السبل الكفيلة في استمرارها؛ للإفادة منها في مشروعها الكوني والتوسّعي للسيطرة على العالم الذي يقع خارج المركز الأوربّي عسكريّاً واقتصاديّاً وثقافيّاً.

ولم يكن الباحثون العرب بمنأى عن هذا التوجّه الجديد، فحاولوا أنْ يدخلوا في هذا المجال بدراسات صدرت عن الشرق أو من الغرب أثناء رحلة الاختراق، تحمل وجهة نظر جديدة قائمة على نقد الخطاب الثقافي الأوربي المهيمن، ومبتعدة عن التناول الرومانسي للأحداث التي كان طرفاها المستعمِر والمستعمَر، وهذه الدراسات اعتمدت السرد أيضاً في التدليل على الفكرة

والرأي، واتكأت على روايات شهيرة، وركّزت على روايات بعينها مثل: (عصفور من الشرق) لـ (توفيق الحكيم)، و(قنديل ام هاشم) لـ (يحيى حقي)، و(الحي اللاتيني) لـ (سهيل ادريس)، و(موسم الهجرة إلى الشمال) لـ (الطيب صالح)، وروايات كثيرة أخرى من الجيل الذي جاء بعدهم وتسنّى له أنْ يعيش في الغرب بصورة دائمة أو مؤقتة، وهي كثيرة جداً. وقد غاب عن هذه النماذج في تلك الدراسات روايات ونتاجات سرديّة عراقيّة مهمّة، يمكن أنْ تكون أساساً صلباً في مثل هذا الدراسات، وجذراً يضرب بالعمق فيها، أعني: آثار الكاتب العراقي (ذو النون أيّوب)[١]. ولا سيّما أنّ آثار هذا الكاتب قد صدرت بعدة بمدّة قصيرة نسبيّاً من زوال الكولونياليّة الفعليّة، بعد أنْ انسحبت بريطانيا من العراق، وعوضت وجودها في العراق بالموظّف الكولونيالي، سواء كان بريطانيّاً أو عراقيّاً، فضلاً عن أنّ آثار هذا الكاتب قد رافقت تشكّل (دولة ما بعد الكولونياليّة) الناشئة وبروزها في العراق، وسيرها الحثيث نحو إثبات وجودها الوطني.

ولابدّ من الإشارة إلى أنّ مصطلح ما بعد الكولونياليّة يعني – بصورة ضمنيّة– وجود فاصلة تاريخيّة أو زمنيّة بين عالمين مختلفين: زمن الوجود الاستعماري وزمن رحيله، ولكلّ منهما طبيعته ومقوّماته الخاصّة، غير "أنّ المصطلح لم يعد مقتصراً في معناه، على جلاء القوى الاستعماريّة، بل يستخدم اليوم لدى الإشارة إلى الثقافة لحظة الاستعمار الأولى إلى يومنا هذا"[٢]. وهذا يعني أنّ هذا المصطلح مراوغ، ساعدت بداية المصطلح (الما بعد) في إسباغ تلك المراوغة؛ لأنّها تكوّن مع باقي الأجزاء مصطلحاً "ينبؤ عن الانتقال من وضع معيّن له خصوصيّاته إلى وضع آخر مختلف تماماً، بينما واقع الأمر هو غير ذلك بشكل مطلق، فالمستعمر مازال حاضراً بمختلف صنوف تهديداته، بل وبأساليب أكثر رقياً ونجاعة"[٣]. أمّا مصطلح (أدب ما بعد الكولونياليّة) في الأدب، فيعني من جملة ما يعني: هيمنة مؤثّرات الكولونياليّة في بعض الآداب التي كُتِبت في مرحلة ما بعد الكولونياليّة. وعلى هذا الأساس، إنّ البحث سيستقصي آثار (الكولونياليّة) في أدب (ذو النون أيّوب) على وفق الفقرات الآتية:–

أولاً/الهامش وإعادة تشكيل المركز:–

على الرغم من أنّ العلاقة بين الهامش والمركز علاقة جدليّة ضاربة في جذور تاريخ الأمم كلّها، فإنّ التجربة الكولونياليّة أبرزت هذه الثنائيّة على مستوى الجدل الفكري والثقافي الحديث بشكل لم يكن مسبوقاً، وذلك عندما قسّم الخطاب الكولونيالي العالم إلى قسمين: العالم المتن والعالم الهامش، ومثّل الأول القوى الاستعماريّة ومراكزها المتروبوليّة، ومثّل

الثاني البلدان المستعمَرة وأراضيها الرخوة. وقد انزاحت هذه الثنائيّة إلى موضوعات أخرى مثل: الذكورة والأنوثة، والأدب الرسمي (الفصيح) والأدب الشعبي، والطبقة الأرستقراطيّة والطبقة الكادحة، والسلطة والشعب، أو الحاكم والمحكوم، ولم يكن المثقّف في مرحلة ما بعد الكولونياليّة بمعزل عن هذا الجدل الثقافي المتداخل مع السياسة والاقتصاد والوضع الاجتماعي وغير ذلك..

إنّ وضع الهامش أو الحواف أو الأطراف في زمن الكولونياليّة يختلف عنه في زمن ما بعد الكولونياليّة، والهامش مصطلح يشمل الجغرافية المتشكلة خارج أوربا، ويحاول المركز المتروبولي أنْ يديرها ويستغلّها، فهي في عين أوربا غير مكتشفة، ولا تستطيع أنْ تنهض بشؤونها، كما أنّها في نظرهم مكان بكر لم تصل إليه عجلة تطوّر الإنسان الحديث، ولابدّ من أنْ تكتشف. إنّ هذا المصطلح يقابل مصطلحا آخر هو المركز الذي يعني دول أوربا الاستعماريّة في مقدمتهما بريطانيا وفرنسا، التي تسعى إلى استعمار الحواف واستغلالهم. حاولت الحواف أو الهوامش – بعد تجربة الاستعمار المريرة– أنْ تعيد تشكيل المركز في زمن ما بعد الكولونياليّة، بالإفادة من مفهوم (المصادرة) أو (الاستحواذ)، أي مصادرة العلوم والمعارف والآداب المتطوّرة في المراكز الاستعماريّة واستعمالها سلاحاً في مقاومة الغرب وإعادة تشكيل المركز. وكانت الأجناس الأدبيّة الحديثة من أهم المقوّمات التي صُدرت عن المركز الغربي، ولا سيّما السرد الذي تضمّن مصادرات نستطع أنْ نُطلق عليها (مصادرات فرعيّة) تخللت القصص والروايات وغيرها، على شكل آراء ومواقف وخطابات. بيد أنّ هذه الفكرة الاستعماريّة أثّرت في (دولة ما بعد الكولونيالية)، فصار في داخل هذه الدولة أيضاً هوامش ومركز أيضاً، أدّى الريف في هذه الفكرة الكولونياليّة دور الحواف، وأدّت المدينة فيها دور المركز، فـ "لا وجود لهامشي دون مركز يهمّشه"[٤].

تظهر هذه الفكرة التي قام بتبيئتها الكاتب (ذو النون أيّوب) في رواية (اليد والأرض والماء) التي صدرت عام ١٩٤٨م، إذ تشهد هذه الرواية صراعاً محموماً بين الريف والمدينة، فالريف يحاول أنْ يثبت فاعليّته في الأحداث، بوساطة مقوّمات القوّة التي يمتلكها، والتي من أهمّها: الأرض التي تُزْرع وتكون مصدر غذاء الآخرين، وحالة التماسك الاجتماعي القويّة بين سكّانه، والاحتفاظ بمخزون وافٍ من القيم العربيّة والإسلاميّة النبيلة، والنخوة والشجاعة، والكرم، والوقوف بوجه الباطل وعدم الخضوع له، والوقوف إلى جانب الحق والدفاع عنه بالوسائل كلّها، وغير ذلك من الصفات المحمودة. أمّا المدينة التي امتزجت بالسلطة

وبالمثقّف الكولونيالي من جهة وبالطبقة البرجوازيّة من جهة أخرى، فقد كانت تجثم على صدور أهل الريف، وتحاول استغلالهم، وتنظر إليهم بعين الاحتقار والدونيّة، وتسعى إلى أنْ يظلّ الريف هامشاً إزاء المدينة. بيد أنّنا لا نعدم وجود بعض من أهل المدينة ذي الأصول الريفيّة، يسعون إلى أنْ يقرّبوا بين الريف والمدينة، باقتراح المشاريع التي تؤكّد هذا الاندماج الفاعل والمنتج.

وإذا كان ثمّة ثابت وآخر متحرّك في هذه المسألة أو في هذه الثنائيّة، فسيكون الهامش بلا شكّ هو المتحرّك وسيكون المركز هو الثابت، إذ إنّ المركز يسعى إلى أنْ تظل الحال كما هي عليه، أمّا الهامش فيخالطه دوماً شعور أنْ يرتقي مركزاً في يوم ما؛ لأنّ "جيشانات الهامش ما هي إلّا إرادة صادقة للاعتراف بالذات، ورغبة عارمة في المساواة مع المركز"(٥). ويظهر الصراع جليّا بين الهامش والمركز في قول الفلاح (سليم) الموجّه إلى مجموعة من أهل المدينة فيهم طبيبان ومحامٍ: "لا يخضع الفلاحون القريبون من بغداد لنظام العشائر، فبعضهم قد أصبح من أرباب الأرض، وتحوّل البعض إلى فلاحين تحت إمرته، وعدد أصحاب الأراضي من العشائر قليل جداً، إذا قيس ببقيّة أصحاب الأراضي من الأفنديّة والبيكات، الذين استملكوا الأرض نتيجة لتراكم الديون على الفلّاحين، بفوائضها الفاحشة، وأصبحنا، نحن أصحب الأراضي الأصليين، فلاحين عند أربابها المدنيين"(٦).

وتحاول الأطراف من جهة أخرى في هذه الرواية أنْ تبدد النظرة الدونيّة التي تطولها من المركز، وإبعاد صفة الهمجيّة التي يلصقها بهم خطاب المركز، وذلك في معرض رد (سليم) على استهزاء الطبيب (حسام) عندما وجهت له وللطبيبة والمحامي دعوة لزيارة الريف، واعتقاده أنّ أهل الريف سيحسبون الطبيبة راقصة: "**لسنا بهذه الدرجة من الهمجيّة يا دكتور، إنّنا من سكنة ضواحي بغداد، وبعضنا محام أو طبيب**"(٧).

وعلى غير المتوقع تحاول الحواف استيعاب المركز أو الاندماج فيه، بل تحتويه أيضاً، بإقامة أعمال مشتركة تقوّي الأواصر بين الحواف والمركز، وقد سعى الفلاح (سليم) إلى ذلك سعياً حثيثاً، حينما ألحّ على المحامي (ماجد) في مسألة إقناعه بفكرة استصلاح الأراضي البور بالتعاون مع أهل الريف، وقد نجح في مسعاه هذا، فصار (ماجد) كأنّه واحدٌ من أهل الريف، بعد أنْ اقتنع بذلك، ونجد ذلك في وصف الراوي لهيئة (ماجد) بعد الاندماج: "**كان ماجد مغبّراً وقد لفحته الشمس، فشابت سمرته حمرة خفيفة، وطال ذقنه وشارباه، وكانت ألوان ملابسه الخشنة قد اختفت تحت طبقة من التراب**"(٨). إنّ سعي الحواف إلى استيعاب

المركز أو الاندماج فيه، بحيث تختفي ثنائية الهامش والمركز، هي فكرة سعت إليها الدول المستعمَرة، بوصفها أداة من أدوات مقاومة الدول المستعمِرة، وفي المقابل دأبت الدول المستعمِرة على إبقاء الوضع على ما هو عليه، لكي لا تفرّط بمكانتها مركزاً. إنّ هذه الفكرة تسلّلت إلى فكر (ذو النون أيّوب) وخطاب سرده، فحاول تبيئة أركانها وتضمينها في سرده، وكانت مظهراً من مظاهر (ما بعد الكولونياليّة) في هذا السرد.

ومن جانب آخر، سعى المثقّف إلى ردم الهوّة السحيقة بين المتن والهامش، عن طريق الاحتفاء بالهامش والارتقاء به، وقد كان الكاتب (ذو النون أيّوب) من جملة الكتاب الذين آمنوا بهذا التوجّه، وقد فعل ذلك بتكثيف عالٍ في قصص كثيرة كان موضوعها الطبقة الكادحة وشخصيّاتها، والكاتب هنا يتضاد تماماً مع الثقافة المركزيّة التي تنظر "نظرة إقصاء لهؤلاء العوام، وتمارس ضدّهم مزيداً من التهميش، فهي تراهم ثقافة فرعيّة خاصّة جانحة، ترتبط بثقافة الفقر"[٩]. إنّ الكاتب يحتفي بالهامش بصورة أكبر وأوضح وأكثر في مجموعته القصصيّة (الكادحون) التي صدرت عام ١٩٣٩م، والتي صدّرها بإهداء نصّه "إلى الذين هم مصدر ثروة العراق وحياته. إلى الذين لا يتم للبلاد رقي بغير رقيّهم، ولا رفاه بدون رفاههم. إلى أكثريّة الشعب الساحقة. إلى العامل والفلاح"[١٠]. إنّ الاحتفاء بالهامش في هذه المجموعة تجلّى في اختيار الكاتب أبطالها من الطبقة المهمّشة، بخلاف أغلب قصصه التي كان أبطالها من الطبقة البرجوازيّة أو الأرستقراطيّة، ولم يكتف الكاتب باختيار أبطاله من الطبقة الكادحة، بل أبرز ما تتمتع به هذه الطبقة من سمات إيجابيّة، فهي طبقة ذات روح لم تتصلّب أو تتعقّد بعد، وقانعة بما تملك، وشجاعة عند مواجهة الشدائد والتحدّيات، أو حينما تستفزّها سياسة (دولة ما بعد الكولونياليّة) الإقصائيّة، كما أنّها لا تعرف النفاق السياسي، ولا التزلّف للسلطة. ويرى الكاتب أيضاً أنّ أي مجدٍ يبنى بعيداً عن هذه الفئة الفاعلة، وتضطلع به النخبة فقط، هو مجد غير حقيقي وإلى زوال "إنّ القوّة التي لا تستمد من الشعب تطير بهبّة ريح، والمجد الذي لا يبنى على سواعد أكثريّة الشعب هو مجد باطل سخيف، والعظمة التي يتحلّى بها أفراد محدودون فقط، هي عظمة مغتصبة من عرق جبين الكادح المسكين الذي سيبقى متربّصاً بأسياده حتّى يحين وقت القصاص العادل"[١١]. بيد أنّ القابع في زاوية التهميش يجب أنْ يؤكّد فاعليّته من خلال الاختلاف عن المركز أو النخبة المهيمنة، وليس الذوبان فيهما أو محاولة تقليدهما؛ لأنّ "المهمّشين جماعة تتحدّد هويّتها من خلال اختلافها عن النخبة"[١٢]. وهذا ما تؤكّده

قصص (ذو النون أيّوب) حينما يركّز فيها دوماً على حالة الاختلاف بين الهامش والمركز، عن طريق انتقاء نماذج بشريّة في بعض قصصه مختلفة الاختلاف كلّه عن النماذج التي تمثّل المركز.

ففي قصّة (النوخذة) من هذه المجموعة تطالعنا شخصيّة (نعيور) الذي يشدّ انتباه الراوي في حسن أحاديثه، إذ أثّرت هذه الشخصيّة الكادحة في المثقّف البرجوازي، فبات صديقاً حميماً له "**سيعجبك أنْ تتصوّر صديقك المتأنّق يجلس إلى (نوخذة) يعتبره القوم، حتّى هنا، من أحط الطبقات، يصغي إلى أحاديثه وأخباره، ويتبادل معه الآراء**"[١٣]. إنّ (نعيور) من فئة قانعة هادئة بعيدة عن الشر والإجرام تنفر من الأفندي ورجال الحكومة، وكثيراً ما تمتنع عن تقديم الضرائب للحكومة، وتثور في وجه جباة الضرائب[١٤]. كما أنّ (نعيور) من طائفة لها عمق كبير، يجب أن يكون لها دورُ في النهوض بالأمّة في مرحلة ما بعد الكولونياليّة: "**إنّي لأجد شبهاً عظيماً لهؤلاء النوخذة والفلاحين في جنوب العراق بسكّان العراق القدماء، بأخلاقهم وأطوارهم وطباعهم وخضوعهم الأعمى لرجال الدين، وحتّى بسحنتهم وأطوارهم ولباسهم ومواسم أعيادهم وطقوسهم الدينيّة. فأرى أنّ ألوفاً من السنين مرّت على هذا الشعب، وهو على ما كان عليه لم يتقدّم نحو المدنيّة ولا خطوة واحدة. ويمثل هؤلاء سنواجه العالم العصري المتمدّن لنقول له نحن أيضاً عصريّون ومتمدينون**"[١٥].

وهكذا مع باقي شخصيّات هذه المجموعة الكادحين الفاعلين في الأحداث، مثل: (حزباوي) في قصّة (المشنقة) الذي لا يحفل بحكم الإعدام الصادر بحقّه ولا يخاف من المشنقة[١٦]. و(الشيخ) في قصّة (آلام مزمنة) الذي "**يروي سلسلة من النكبات التي حلّت به دون أن تظهر عليه علامات الألم**"[١٧]. و(أوحيّد) في قصّة (الثائر) الذي كانت (فالته) المدبّبة "**تمرق في الفضاء هنا وهناك. تخترق قلب جندي إنكليزي، أو تركب رقبة هندي، أو تفقأ عيني ضابط من أبناء التايمز، وهو فوق صهوة حصانه**"[١٨]. و(المعيدي) في قصّة (حُلم المعيدي) الفانتازيّة الذي مات وقرر الرجوع إلى عالم الأحياء، كناية عن الانبعاث والنهوض بعد سلسلة من المواقف الغريبة[١٩]. و(الفتى) الصلب في قصّة (الآراء الهدّامة) الذي يواجه – مبتسماً– تحطم منازل أهله؛ بسبب الأمطار والفيضان وسوء إدارة الحكومة، ويشرع في بناء منازل أخرى من الجذوع والطين؛ ليسكن فيها مرّة أخرى[٢٠].

إنّ الكاتب بسرده يحاول أنْ يعقد موازنة عادلة بين الهامش والمركز، عن طريق تبيان أهميّة الهامش في الأحداث، ودوره الذي

يمكن أنْ يكون فاعلاً ومركزاً فيها، فهو يظهر في هذا السرد قائماً بالفعل، وليس الذي يقع عليه الفعل كما هي الحال في خطاب المركز، ويعزز الكاتب هذه الموازنة بالاحتفاء بالهامش في سرده بخلق شخصيّات مائزة تنتمي إلى الطبقة الكادحة، تكون محور الحكاية في عض قصصه، وتكون كذلك ذات أثر فاعل وخلاق في مجرى أحداث تلك القصص.

ثانياً/مثقّف ما بعد الكولونياليّة:-

إنّ مصطلح (المثقف الكولونيالي) يطلق على حالتين مختلفتين، فيطلق على المستعمِر الغربي الذي ينتج أعمالاً ثقافيّة في المستعمرات أو غيرها، مثل: إدوارد مورغان فورستر، ويطلق على المستعمَر الذي تعلّم في أثناء الكولونياليّة، وصار يكتب نتاجاته الأدبيّة وغيرها في مرحلة الكولونياليّة قبل أنْ تزول فعلاً عن الأرض، أمثال كثيرٍ من أدباء المستعمرات ومثقفيها في الشرق. أمّا مصطلح (مثقف ما بعد الكولونياليّة)، فهو الذي برزت شخصيّته الأدبيّة والثقافيّة في مرحلة ما بعد الكولونيالي مع أنّه قد يكون عاصر الكولونياليّة الفعليّة. كما يمكن أنْ يقترب هذان المصطلحان من مصطلحين آخرين هما: (الموظّف الكولونيالي) و(موظّف ما بعد الكولونياليّة)، فالأول قد يكون مستعمِراً أو مستعمَراً أدّى عملاً وظيفياً في صالح الكولونياليّة في أثناء وجودها الفعلي على الأرض، أمّا الثاني فهو الموظف الذي كان مستعمراً وأدّى عملاً وظيفيّاً في (دولة ما بعد الكولونياليّة، والذي كثيراً ما ظهرت آثار الكولونياليّة في ممارساته الشخصيّة والوظيفيّة.

إنّ الكاتب (ذو النون أيّوب) بوصفه مثقّفاً من مثقّفي ما بعد الكولونياليّة[٢١]، يحاول في كتاباته أنْ يطرح أفكاره ورؤاه وطموحاته التي تنطلق من صفته تلك المتعلّقة بالكولونياليّة، حاله كحال أي مثقّف خبر التجربة الكولونياليّة بوعي تام، فلم يكن مطمحه وعمله "ترفاً كماليّاً بل ضرورة عمليّة منسجمة"[٢٢]. كما يسعى من جانب آخر في سرده إلى أنْ يختار في رواياته وقصصه شخصياتٍ تحاكي (مثقّف ما بعد الكولونياليّة) و(موظّف ما بعد الكولونياليّة)؛ لما لهذه الشخصيات من تأثير كبير في (دولة ما بعد الكولونياليّة)، سواء في السلب أو في الإيجاب.

أمّا (موظف ما بعد الكولونياليّة) فنطالعه بصورة مكثّفة في رواية (الدكتور إبراهيم، حياته، ومآثره) الصادرة عام ١٩٣٩م، التي تحكي بأحسن ما يكون قصّة موظّف ما بعد الكولونياليّة – بصورته السلبيّة– بإسهاب وتفاصيل دقيقة، وهذا واضح من عتبة العنوان. فقد استقصت الرواية حياة هذا الموظّف قبل السفر إلى (لندن) وأثناء إقامته فيها، وحين رجوعه منها إلى أرض الوطن،

بعد أنْ تربّى في أحضان الكولونياليّة تربيّة (براغماتيّة)، فصار كلّ شيء يخضع عنده للمصلحة الشخصيّة، من غير أي اعتبار للقيم والأعراف والدين، وكان ينفّذ بدقّة وإصرار مبدأ: (الغاية تبرّر الوسيلة). إنّ ما يهمنا من حياة الدكتور (إبراهيم) ممارساته الإداريّة بعد أنْ عاد إلى أرض الوطن، التي تطفح بالحيلة والمكر والتملّق والكذب والخداع، على أساس أنّ ذلك أثر من آثار (الكولونياليّة) في إنسان (ما بعد الكولونياليّة) الذي تلوّثت نفسه بالملوّثات الكولونياليّة الماديّة؛ لأنّ "جهود الاستعمار، ومن خلال مؤسّساته التعليميّة والإعلاميّة، نجحت في إيجاد فئات من أبناء الشعوب المحتلّة، تشبعت بأفكاره، وواصلت تعليمها في جامعاته، وعادت لتبرز في مجتمعاتها مكانة الريادة وفق العقليّة الاستعماريّة"[٢٣].

يتّبع الدكتور (إبراهيم) نهجاً واضحاً في حياته العمليّة التي تشعّبت، وبرزت، واستقرّت، وثبتت أمام الاهتزازات السياسيّة والمجتمعيّة لمدّة طويلة، قبل أنْ تنهار، ويرجع أدراجه إلى الغرب: "**كنت لشدّة انهماكي في العمل، ولقوّة إيماني بخططي وأساليبي، عديم المبالاة بالمحيط، قليل الاهتمام بالإشاعات، كثير الاحتقار للرأي العام، حتّى أصبح من أبرز صفاتي السخريّة بكلام الناس، وبالسمعة الطيّبة، وبحسن الأحدوثة، وما شابه ذلك، لأنّ الناس كانوا في نظري واحداً من اثنين: عبداً خاضعاً لا يجسر على رفع صوته، أو سيداً آمراً لا يُسأل عمّا يفعل**"[٢٤]. يظهر جليّاً تأثير الثقافة الكولونياليّة في وضع البلدان التي كانت خاضعة لها في مرحلة ما بعد الكولونياليّة، ولا سيّما في سلوك موظّف ما بعد الكولونياليّة وتصرّفاته، التي تستند إلى النموذج الغربي، وينهل من أسلوب التعامل الكولونيالي منهجه في إدارة الأزمات، وطريقته في إدارة الأعمال، فضلاً عن خطابه الذي تطابق مع الخطاب الكولونيالي تمام المطابقة.

ويبدو أنّ الدكتور (إبراهيم) لم يكن الموظّف الكولونيالي الوحيد الذي درج على النهج الإقصائي، واعتمد مبدأ المؤامرة في إدارة الأعمال، والبقاء في الوظيفة المرموقة، وليس الموظّف الوحيد الذي اعتمد الأساليب والخطط الهجوميّة التي لا تقيم وزناً للأعراف ولا تعرف قانوناً أو ديناً[٢٥]، وإنّما كان هنالك موظّفون كثيرون ساروا على هذا النهج: "**كنت أظنّ حتّى قبيل خروجي من الوظيفة بأنّي الوحيد الذي يملك مثل هذه المقدرة على التصرّف بمقدّرات الناس، ولكنّي لم ألبث أنّ وجدت غيري من الرؤساء في مختلف الدوائر يسير على نفس الطريقة التي تكفل راحة الرئيس، وتقضي على المشاغبين المتمرّدين، ولو أنّها تكفل القضاء على الأكفاء، وذوي الذكاء الممتاز**

في الوقت نفسه"[٢٦]. لقد كانت التربيّة الكولونياليّة – على نحو من الأنحاء– حالة عامّة طالت الموظّف الكولونيالي القريب من السلطة، وباتت مؤثّرة في الوضع العام في مرحلة ما بعد الكولونيالية، وكانت هذه التربية أو الرعاية تؤثّر تأثيراً سيّئاً في وضع البلدان في مرحلة الاستقلال، إذ كرّست مسببات التخلّف والاضطراب والجمود في البلد، وغيّبت عنصر الكفاءة في تولّي الوظائف والمناصب، والاستعاضة عنه بالولاء إلى الغرب وإلى السلطة المُساندة من الغرب.

وفضلاً عن الدكتور (إبراهيم) نجد في باقي آثار (ذو النون أيّوب) كثيراً من الشخصيّات القصصيّة التي تحاكي موظّفي ما بعد الكولونياليّة، الذين كانوا مصدراً من مصادر التخلّف والانحلال والتردّي في دولة ما بعد الكولونياليّة، مثل: (البيك) في قصّة (البيك المثقّف)، و(ماجد) في قصّة (سيرة وسيرة)، و(عبيد) في قصّة (السيد عبيد في لهوه) و(المفتّش) في قصّة (قلب المعركة)، (متصرّف اللواء) و(مدير الناحية) في رواية (اليد والأرض والماء)، وغيرهم. بيد أنّنا لا نعدم أيضاً وجود موظّفين كثيرين في دولة ما بعد الكولونياليّة انتهجوا منهج الإخلاص والوطنيّة في أداء وظائفهم، ولا سيّما فئة المعلّمين والمدرّسين الذين كانوا مادّة ثرّة وكبيرة في كثيرٍ من قصص الكاتب.

أمّا مثقّف ما بعد الكولونياليّة في سرد (ذو النون أيّوب)، فنراه – في الأغلب– ذا صورة إيجابيّة، إذ إنّ الشخصيّات المثقّفة في قصصه ورواياته، تمتلك فكراً متحرراً، ويتّخذون من الثقافة جملاً للشروع في رحلة تحصين المجتمع من الأفكار المتخلّفة والعادات البالية، والنهوض به إلى مستوى التفكير الحضاري الذي يصبّ في مجرى تطوّر البلد وتقدّمه، وهي ذات صوت مسموع ومؤثّر، ومع أنّ "صوت المثقّف وحيد، لكنّه يُسمع رنّاناً، والسبب الوحيد للرنين هو أنّ هذا الصوت يربط نفسه دون قيود بواقع حركة ما، وطموحات شعب ما، وبالسعي المشترك من أجل مثل أعلى مشترك"[٢٧]. ويبدو أنّ الكاتب حاول أنْ ينقل تجربته الشخصيّة إلى المتلقّي عن طريق سرده، إذ إنّنا نلحظ كثيراً من اتفاق الرؤى بين الكاتب والشخصيّات القصصيّة المثقّفة التي تضمّنها سرده.

ففي قصّة (المتمرّد) من مجموعة (صديقي) نجد الألم يتولّد عند المثقّف من تعاسة الناس وسيرهم وراء سراب السعادة، فهو يشعر بشقاء المجموع وحزنهم، وهو الأمر الذي يفجّر في نفسه بركان الثورة والكفاح والمقاومة، ويجعله لا يعرف الهدوء والاستقرار، كما أنّه لا يرضى بالانصياع إلى الوضع العام الذي يتّسم بالشذوذ، حتّى لو كانت ظروف الواقع ضاغطة عليه بقوّة؛

لذلك ينتقد الآثار الأدبيّة التي تبيح مثل ذلك الانصياع، مثلما انتقد مسرحيّة (نهر الجنون) للكاتب توفيق الحكيم: "**ولكنّي أخالف الكاتب، إنّك ترى من بين سطور القصّة أنّ الكاتب من أولئك اليائسين الذين لا يؤمنون بالمقاومة والكفاح، لقد نسي أولئك الذين يرفضون الشرب من نهر الجنون مهما كانت الظروف إنّ أمثال الذي تكلّمت عنه، وغيرهم من رافعي ألوية التمرّد لأجل الاصلاح هم من الذين تأبى عليهم كرامتهم الشرب من نهر الجنون، ويفضلّون هذا الشذوذ على الانغمار في تيار المجموع حتّى يصبحوا ضحايا خالدة**"[٢٨]. إنّ هذه النص يحكي حالة الاغتراب التي يعيشها المثقّف ذو الأفكار العليا في مرحلة ما بعد الكولونياليّة إزاء المجموع المتخلّف، بيد أنّه يقاوم هذا الاغتراب بعدم الانجرار مع التفكير المتخلّف السائد، بتبنّي نهج التمرّد على الواقع الهجين.

وتؤكّد قصّة (ثلاثة ورابعهم) من مجموعة (وحي الفن) الصادرة عام ١٩٣٨م حالة اغتراب المثقّف عن واقعه في مرحلة ما بعد الكولونياليّة، عن طريق ثلاثة أصدقاء مثقّفين (شاعر، وكاتب ورسّام)، فالشاعر يفقد حبيبته لضيق ذات يده، على الرغم من أنّ حالة المعاناة من شظف العيش قد تكون حالة عامّة عند الشعراء، فليس على وجه البسيطة شاعرُ صادق الحسّ يكنز المال أو يعرف قيمته، والكاتب يُقاضى بعد أنْ لفّقوا له التهم؛ بسبب كشفه في إحدى قصصه الحقائق المرّة، والفضائح المستورة، وعيوب بعض الناس وشرورهم وآثامهم، فسلبوا ماله كلّه ومزّقوا كتابه، والرسّام يفقد وظيفته بعد أنْ أضمر مديره له الشرّ؛ لأنّه كان ينتقد أغلاطه الكثيرة، فاستقال من وظيفته مجبراً، مع أنّه كان يعلم جيّداً أنّه في محيط لا يشتري رسومه كلّها بفلس واحد[٢٩]. إنّ مقاومة الواقع الشاذ من هؤلاء الثلاثة – على الرغم من قسوته– تكمن في تكاملهم الثقافي، وتوائمهم النفسي، وفي فسحة الأمل في التغيير التي تتجلّى في الاستمرار بإبداعهم، وفي الإيمان بمبادئهم، وفي فلسفتهم بالحياة والثقافة، وفي نهج التمرّد الذي يسيرون عليه. بيد أنّ بعض المثقّفين لم يكونوا بمنأى عن النقد في سرد (ذو النون أيّوب)، أو بالأحرى أدعياء الثقافة والإبداع، كما في قصّة (عبقري زمانه) من مجموعة (صور شتّى) الصادرة عام ١٩٥٤م، التي يسخر فيها الكاتب من المثقّف الذي يسكن في البرج العاجي، ويرى نفسه فوق الجميع. كما هي حال الشاعر العبقري الذي يحتقر الأدباء: "**الرصافي في عرفه، شاعرُ قد مضى أوانه، وختم بيانه، وأصبح من سكنة المتاحف وممن طويت عليهم المصاحف. والجواهري ببغاء فصيح ينظّم أقوال الناس والجرائد في شعر مليح(...) وإذا ما حنّ على أديب أو**

شاعر أسماه مصلحاً اجتماعياً، وما دعاة الاصلاح في عرفه إلّا نفايات بشريّة منافقة، فهي تظهر غير ما تبطن، تحترم الوضيع، وتساعد الأحمق الرقيع"[٣٠]. أمّا البشر في اعتقاد هذا المثقّف، فهم على طبقتين أسياد وعبيد، فالأسياد هم العباقرة الذين يوحى إليهم من أعماق نفوسهم وحياً ينطق بالبيّنات، وما عداهم عبيد[٣١]. ينتقد الكاتب غرور بعض المثقّفين بثقافتهم، أو الذين يدّعون الثقافة، وهم لا يملكون شيئاً منها، ولا سيّما بعد وصول الثقافات الوافدة من الغرب، والمذاهب الأدبيّة، والمدارس الفنيّة إلى دولة ما بعد الكولونياليّة، التي لم يأخذ منها مدّعو الثقافة غير القشور، في الوقت الذي لفظ لبّها وجوهرها.

كان المثقّف مادة ثرّة ورئيسة في سرد (ذو النون أيّوب)، ولا سيّما المثقّف الذي عاش في مرحلة ما بعد الكولونياليّة، بعد مدّة وجيزة من انتهاء الحقبة الكولونياليّة، وهو الوقت الذي كان فيه المثقّف يعيش حالة من التلاطم في الرؤى والأفكار والأوليّات، التي انعكست في أفعاله وتصرّفاته وخطابه، فكانت مرّة إيجابيّة ومرّة سلبيّة، وقد صوّرها الكاتب تصويراً واقعيّاً مفصلاً ووافياً.

ثالثاً/ العقل ما بعد الكولونيالي:-

إنّ العقل ما بعد الكولونيالي هو عقل مقارن بامتياز، يقارن بين الذات والآخر، ويقارن وبين الشرق والغرب، والسلطة والمعارضة، والحكم أثناء الكولونياليّة والحكم الوطني، وغيرها من المقارنات المعقّدة والبسيطة، ويجلي كذلك بعض القضايا المهمّة ذات الجدل المستمر، وقد أعطى الكاتب مساحة جيّدة في سرده لهذا الموضوع، وعمل على تقصّي هواجس العقل ما بعد الكولونيالي وهواجسه، أي العقل الذي حنّكته التجارب والأزمات ومعرفة الآخر بتفاصيله الدقيقة.

يصرّح الكاتب من غير مواربة بأنّ العقل العربي في مرحلة ما بعد الكولونياليّة يعيش في محنة عظيمة؛ ولعلّ ذلك ما دعا إلى أنْ يسمّي إحدى مجموعاته القصصيّة: (العقل في محنة) الصادرة عام ١٩٤٠، التي يستهلّها بقوله: "وكما يهذي المحموم عندما ترتفع حرارته، كذلك يسف العقل، ويتقهقر المنطق في كلّ أمّة، عندما تصاب تلك الأمّة بالحمّى"[٣٢]. ولا شكّ في أنّ أقسى حمّى يمكن أنْ تعانيها الأمّة هي حمّى الكولونياليّة، التي تُصيب العقل بمكمن، أو تحفّزه لابتكار طرق تفكير جديدة، غير أنّنا نجد – كما يقول الكاتب في تمهيد إحدى مجموعاته– دوماً "ما يستثير الضحك في هذا الهذيان الذي يصدر عن العقل البشري وهو في محنته العظيمة"[٣٣].

لقد أفاد الكاتب في هذه المجموعة من تقنيّة (المعادل الموضوعي) في التعريض بوضع البلد في دولة ما بعد الكولونياليّة، عن طريق سرد قصص تدور أحداثها في أمكنة وأزمنة

أخرى مثل: الهند أثناء خضوعها للاحتلال البريطاني وبعد التخلّص منه وبقاء أثره فيها في مختلف جوانب الحياة، وهو الوضع الذي ينطبق تمام المطابقة على الوضع في العراق، وما استعمال تقنيّة (المعادل الموضوعي) – على الرغم من أنّها تقنيّة إبداعيّة وفنيّة تدعم النصوص الأدبيّة بطاقة من التجديد في الأسلوب– سوى صورة من صور الخوف من الرقيب، والخشية من ردّ فعل السلطة الحاكمة آنذاك الذي قد يكون في أغلب الأحيان غير محسوب.

يعرّض الكاتب في قصّة (مصرع العقل) من المجموعة – التي تنتمي في بعض جوانبها إلى أدب الفانتازيا– بسعي سلطة ما بعد الكولونياليّة إلى محاربة العقل، وتحجيم الوعي، والدفع إلى الانهمام بالعاطفة والمناخ الكرنفالي بالتأثير في توجّه الشعب ووعيه، وإلغاء أثر العقل في الحياة عن طريق تكليف أحد الأطباء العباقرة باختراع دواء يؤدّي هذه المهمّة على أكمل **وجه** "**إنّ هذا الدواء يشلّ قوى الإرادة والشخصيّة، ولكنّه لا يقضي على التفكير، فهو يقضي على الجرأة والحماس، ولا يؤثّر مطلقاً على** [كذا] **المعلومات المخزونة، ولا يفتقد متجرعه الكفاءة العمليّة والفنيّة، ولكن يفقده صفة الاعتزاز بشخصيّته، ويجعل منه آلة للتنفيذ فقط**"[٣٤]. وحضّ الطبيبُ العبقري السلطة على إنشاء مستشفى لهذا الغرض، واقترح تسميته (مستشفى العقل الخبيث)، أمّا هو فقد أطلق عليه في سرّه اسم (مصرع العقل)، وأطلق على الإمارة كلّها (مقبرة العقل)[٣٥].

أمّا قصّة (غريب في القطيع) من المجموعة ذاتها فتحكي مأساة ذي العقل في المجتمع الجاهل، الذي يواجه السلطة الجاهلة التي تسوّغ الجهل وتكرّسه، فما إنْ يدعو العاقل إلى تحكيم العقل في مقاربة شؤون الحياة المختلفة، ودعمه بالحواس والتلقين، وزيادة عدد المرئيات والمسموعات؛ لكي يزداد العقل حكمة وحنكة، يُجابه بالظن السيئ من المجموع الذي يودي به إلى التهلكة، كما حدث لـ (بندلالا) عندما شرع بمهمة تحكيم العقل في الحياة[٣٦]. وما (بندلالا) في هذه القصّة إلّا معادل موضوعي للمفكّر العربي الذي يواجه القهر والتنكيل من السلطة الجاهلة، حينما يتبنّى مشروع شحذ وعي الجماهير بالأفكار الجديدة التي تسير بالإنسان إلى وضع أفضل وحياة أرقى.

وفي مجموعة (صور شتى) نطالع الإهداء الذي عوّل فيه الكاتب على العقل في مرحلة ما بعد الكولونياليّة الحرجة: "عندما تتمخض العقول البشريّة عن أنظمة تدنيها خطوة من حياة الإنسان المثلى وتبعدها خطوة من [حياة] الحيوان السفلى، يظهر من أبنائها أعلام هداة متسلّحون بالعقل والمنطق والجرأة على الباطل حتّى أنّهم ليبصقون في وجه الطغاة حماة الباطل وسيف هؤلاء الطغاة

مشهر فوق رقابهم... فإلى هؤلاء في كلّ عصر وفي كلّ مصر أهدي هذه المجموعة"[٣٧]. وينبّه الكاتب (ذو النون أيّوب) في قصّة (همام) من المجموعة على الدور الذي يجب أنْ يضطلع به ذوو العقول الراجحة في نهضة الأمم، وقد حصلت بعض الأمم على مبتغاها هذا، بالإفادة من إعمال العقل في أمورها "**كان ذلك عندما آمنت تلك الأمم بحقّها في الحياة، واستثارتها الكرامة، واستنارت بمصابيح الأفكار الهادية، أفكار الأحرار من الكتاب والشعراء والفلاسفة**"[٣٨].

كان الكاتب يعوّل على العقل في مرحلة ما بعد الكولونياليّة في تخليص المجتمع من مشكلاته المتعدّدة والمختلفة، بعد أنْ كانت الروح والعاطفة والحماسة هي المعوّل عليها في حقبة الكولونياليّة؛ ولذلك ساق قصصاً تحاكي أزمة العقل في الواقع، إذ يكاد العقل أنْ يكون مجرّداً في هذه المرحلة من ملكاته الفاعلة مثل: المعرفة، والوعي، والتقويم، والتفكير، والتذكّر، والتفريق بين الأشياء، وغير ذلك. كما كان الكاتب يشير في قصصه إلى أنّ نهوض العقل وتحفيز ملكاته يستدعي بلا شكّ معارضة ومقاومة وتنكيل السلطة الجاهلة المهيمنة، وهو ما يجب أنْ يأخذه ذوو العقول بالحسبان عند الشروع بعمل نهضوي أو فكري.

رابعاً/نقد دولة ما بعد الكولونياليّة:-

لا يستطيع الكاتب أنْ ينتقد رأس الهرم في سلطة ما بعد الكولونياليّة (الملك) نقداً مباشراً؛ نظراً لوجود محاذير كثيرة في ذلك، لعلّ أوضحها الإقصاء، والنفي، والتهميش، والخوف من الرقيب؛ لأنّ "المثقّف ليس آلة ذاتيّة الحركة غير معقّدة، تقذف قوانين وقواعد مبتكرة حسابيّا لكل موضوع أو قضيّة"[٣٩]، من غير أنْ يحسب حساباً للخوف والقدرة والموانع الأخرى. وعلى أساس ذلك صبّ (ذو النون أيّوب) جام نقده في قصصه على ما تحت هرم السلطة، وهو يعني السلطة، أعني: المؤسّسات الحكوميّة وبعض الوزارات، ولاسيّما وزارة المعارف، وأحياناً يطول هذا النقد رئيس الوزراء. وقد زخر سرد (ذو النون أيّوب) بهذا النقد، وهو الأمر الذي أدّى إلى محاربة نتاجاته الأدبيّة في الحقبة الملكيّة وتهميشها، إذ يشير الكاتب إلى ذلك بوضوح في مقدّمة مجاميعه القصصيّة التي نشرت بعد انتهاء تلك الحقبة، عندما شرعت الدولة – بعد ثورة ١٤ تموز التي أنهت الحقبة الملكيّة– بطباعة آثار الكاتب: "يوم شكوت لجمهوريّة تموز، انعدام وجود آثاري الأدبيّة لأسباب أهمّها مطاردة عهود ما قبل الثورة، لهذه الآثار، بسبب تحرّشها السافر بالسياسة القائمة يوم ذاك، وبسبب ما فيها من ميول إصلاحيّة تقدميّة، استجابت لأمنيتي في بعث هذه الآثار من جديد(...) وكانت [ثورة تموز]

أجلّ من أنْ تتصوّر بأنّ ما في هذه الآثار من تعرّض لرجال الحكم ولأخلاق الناس، ولسلوك أجهزة الدولة، والسخرية ببعض من اتّخذ الدين وسيلة للدنيا.. إلى غير ذلك مما احتفت به آثاري الأدبيّة، أمور يجب أنْ تخضع لقلم الرقيب، وأجهزة السيطرة على الثقافة"[٤٠]. إنّ (ذو النون أيّوب) يعدّ قضيّة إبداء رأيه بالجانب السياسي ونقده من مهمّات الأديب الرئيسة؛ لأنّ على الأديب مسؤوليّة التوجيه والتنبيه وكشف العيوب الظاهرة والمضمرة، ولا غرابة إذن في أنْ نرى الكاتب في مقدّمة مجموعة (صور شتّى) يؤكّد ذلك بقوله: "أحمق هو من يعتقد أنّ الأديب لا يضرّه جهله بالعلوم الماديّة والاجتماعيّة، وليس له أنْ يتدخّل في السياسة"[٤١].

ولا شكّ في أنّ زوال الكولونياليّة ظاهراً لا يعني بحال من الأحوال أنّ وضع البلد أصبح مثاليّاً وبعيداً عن النقد والمحاكمة، يقول (إدوارد سعيد) في هذا الشأن: "من غير الممكن، وفقاً لفانون، أنْ تقتصر غاية المثقّف من أبناء البلد على إبدال شرطي أبيض بنظير له محلّي، بل أنْ تكون ما دعاه، مقتبساً من آيميه سيزار، خلق أنفُس جديدة"[٤٢]. أي أنّ آلة المثقّف النقديّة لابدّ من أنْ تستمر في الحركة في مرحلة ما بعد الكولونياليّة، وبناء الدولة المستقلّة الناشئة.

تنتقد قصّة (البيك المثقّف) في مجموعة (رسل الثقافة) الصادرة عام ١٩٣٧م المثقّف الانتهازي والسلطة على حدٍ سواء، إذ يتزّلف الأول للثانية وينافقها للوصول إلى غاياته الشخصيّة، في حين ترعى الثانية الأول بالوظائف والألقاب التي تسلّطه على أصحاب الكفاءة والنزاهة، وينساق المثقّف مع السلطة الحاكمة ووضع البلاد الشاذ المبني على المحسوبيّة والرشوة وانمحاء الضمير المهني: "**كانت كلمة (بيك) ذات وقع موسيقي في أذنه. وودَّ لو أنّه قبّل أول رجلٍ نطق بها لفرط سعادته. ومن تلك الساعة شعر بأنّه أخذ يتحرّر شيئاً فشيئاً من قيود العمل المرهق والواجبات الثقيلة والمسؤوليّات المتراكمة. وبدأت قضايا الضمير والواجب والإخلاص للعمل تختفي من مخيّلته تدريجيّاً، فقد خيّل إليه أنّه أصبح فوق هذه الاعتبارات والتوافه**"[٤٣].

أمّا قصّة (الدرجات النهائيّة) من المجموعة ذاتها، فتُظهر البون الشاسع بين قوانين الدولة المكتوبة والمقرّة وفاعليّة تطبيقها على أرض الواقع في (دولة ما بعد الكولونياليّة) التي نخرها الفساد نخراً "**لك الحقّ يا عزيزي في عدم التفريق بين النظام والواقع؛ لأنّها أول سني حياتك العمليّة، ولكنّك ستزداد خبرة وتجربة، وستعلم أنّ هذا النظام الذي تتكلّم عنه ليس إلّا حبراً على ورق، وأنّ الأمور تسير حسب أنظمة أخرى متعارفة**

ومتّفق عليها عند الجميع، وهذه النظام الأصلي على طرفي نقيض"(٤٤).

وتحكي (سيرة وسيرة) من المجموعة نفسها قصّة تغيّر المعايير التي بتطبيقها يُنال النجاح والتقدّم، فالقيم تتغيّر والمقاييس تزول، لتحلّ محلّها اعتبارات أخرى ليس لها علاقة بالمعايير المنطقيّة والقيم الأخلاقيّة التي يمكن أنْ تعبر بالدولة في مرحلة ما بعد الكولونياليّة إلى برّ الأمان "**ولم أرثِ في حياتي إلّا لأولئك الذين يظنّون أنّ العمل بإخلاص، والإخلاص للواجب، هو واسطة التقدّم، إذ إنّ هؤلاء هم الوحيدون الذين سيبقون في طي النسيان، لا يصيبهم خير ولا شرّ، مخلوقات لا يحسب لها حساب في هذه المعارك الطاحنة**"(٤٥).

ويخصّص الكاتب مجموعة (عظمة فارغة) القصصيّة الصادرة عام ١٩٤٨م، لنقد ممارسات (دولة ما بعد الكولونياليّة) بشكل مركّز ومكثّف، وهذا واضح من عتبة الإهداء الذي يقول فيه: "إلى ضحايا العظمة الفارغة المزيّفة. إلى شهداء الوثبة الكبرى. إلى ذوي العظمة الصادقة"(٤٦). ففي قصّة (صاحب الفخامة) من المجموعة ينتقد الكاتب السلطة الوطنيّة ما بعد الكولونياليّة، عن طريق التعريض برئيس الوزراء المتسلّط، الذي يتعامل مع الشعب بعنف شديد، ولا يخشاه أو يقيم له وزناً، بيد أنّه في الوقت عينه يمتلئ رعباً من الدول الغربيّة التي ترعاه وتراقب تحرّكاته "**تجاهل صاحب الفخامة كلّ بشر سوى شخصه، وحتّى بقيّة أفراد وزارته صار لا يحسب لهم حساباً، فهو القادر على كلّ شيء وربّما توهّم القارئ أنّ هذا القزم الجبّار لا يخشى أحداً في الدنيا كلّها، بعد أنْ أصبح لا يخشى أحداً في مملكته، فالحقيقة إنه يخشى أناساً من غير بني ملّته، يخشى أولئك الذين يسمون أنفسهم أصدقاء العراق**"(٤٧).

وفي المجموعة نفسها يعرّض الكاتب في قصّة (أوامر عسكريّة) ببعض أفراد المؤسّسة العسكريّة، الذين كانوا اليد الضاربة بيد سلطة ما بعد الكولونياليّة، عن طريق شخصيّة (الرفش) وهو ضابط ذو مركز خطير في الجيش، يمجّد الدكتاتوريّة، ويحتقر الديمقراطيّة، ويتعمّد إهانة الضباط الصغار بالشتم المقذع بأحط لغة، وبالبصق والضرب والرفس، وتعجبه ممارسات النازيين ويحاول أنْ يقلّدها: "**ما كان ينقص السيد رفش إلّا أنّ يكون ألمانيّاً، لكي تكتمل سعادته ويتمّ هناؤه. فقد شاء سوء حظّه أنْ يولد في أمّة من تلك الأمم الصغيرة التي قدّر لها أنْ تتأرجح ذات اليمين وذات اليسار، حسب ظروفها السياسيّة وقوّة ما يهبّ عليها من زوابع المبادئ المتناقضة في الأهداف، المختلفة في الغايات، فتندفع مع الريح القويّة تارة، وتكتسحها الزوابع العنيفة المعاكسة تارة أخرى**"(٤٨). إنّ شخصيّة

حكوميّة مثل (الرفش) قد تكون سبباً في انهيار الدول: "**أمّا الذين يستغربون كيف انهارت دول كبيرة معظّمة بين عشيّة وضحاها، فما لهم إلّا أنْ يجعلوا السيد (رفش) نموذجاً صادقاً لضباط الجيوش في مثل هذه الدول، وسيفهمون سبب انهيارها السريع**"(٤٩).

ونطالع في مجموعة (صور شتّى) قصّة (فتاة الجسر) التي تؤكّد أنّ العنف في مرحلة الكولونياليّة استمرّ بحق الشعب بالوتيرة نفسها في (دولة ما بعد الكولونياليّة)، وأنّ السخط الشعبي ما زال كما هو في المرحلتين، أي أنّ وضع البلد لم يتغيّر من ناحية الجوهر، وإنّما تغيّر من ناحية الشكل والاسم فقط: "**الأعلام والشعارات ذاتها، والناس هم أولئك الناس الذين اتّحدوا في تلك الفترة الحرجة دون تحريض أو تشويق أو دعاية، اتّحدوا فجأة عند شعورهم بالخطر، اتّحاداً لم تستطع جهود عشرات السنين، قضاها المستعمِر في خلق الفوارق، أنْ تحول دونه. وارتفعت الهتافات وتنادت الكتل يشدّ بعضها بعضاً، بأهازيج ملهبة للدماء**"(٥٠).

على الرغم من أنّنا لم نشر إلى كثير من القصص التي تتناول بالنقد (دولة ما بعد الكولونياليّة) طلباً للاختصار؛ لأنّ أغلب قصصه ورواياته لا تخلو من هذا النقد، فإنّنا نلحظ أنّ الكاتب كان ذا اتجاه نقدي شامل في هذا الشأن، إذ وزّع نقده على مفاصل مختلفة ومتنوعة في (دولة ما بعد الكولونياليّة) بالتصريح تارة وبالإشارة والتلميح تارة أخرى، فقد كانت له عين لاقطة تصوّر كلّ ممارسة سلبيّة تصادفها، تعمل على نخر الدولة الناشئة من الداخل، وكان عنده قلم جريء وواعٍ يدوّن تلك الصور بدقّة على ورق إبداعه.

خامساً/الهويّة ما بعد الكولونياليّة:-

اضطلع الأدب في مرحلة ما بعد الكولونياليّة بمهمّات إيديولوجيّة، فضلاً عن مهماته الجماليّة والإبداعيّة، ومن هذه المهمّات: مقاومة الآخر ثقافيّاً، وفي حالة الكاتب في هذا المقام مقاومته سرديّاً، سواء كان هذا الآخر مستعمِراً أو ثقافة كولونياليّة وافدة، أو كياناً هجيناً مسنوداً من الكولونياليّة والإمبرياليّة. وقد امتلأ سرد (ذو النون أيّوب) بخطاب مقاومة الآخر، وهو الأمر الذي يجلو بشكل لافت الهويّة ما بعد الكولونياليّة؛ لأنّ خطاب المقاومة – في هذا العصر– دائماً ما يقترن بصراع الهويّات من جهة وبالثقافات ما بعد الكولونياليّة من جهة ثانية، وقد يُستوفى هذا الموضوع عن طريق ركنين مهمّين هما: "فهم الإيديولوجية الكولونياليّة، وردود الأفعال التي تشكّل مصدر الهويّة ما بعد الكولونياليّة"(٥١). وتجدر الإشارة إلى أنّ ثمّة علاقة وثيقة بين الهويّة وإشكالاتها وصراعاتها والسرد، إذ صارت هذه العلاقة

علامة رئيسة من علامات أبحاث الهويّة ودراسات السرد على حدٍ سواء، ويبدو أنّ هذا العلاقة جوهريّة إلى الحدّ الذي تداخلت فيه إشكالات الهويّة مع غاية السرد وموضوعاته تداخلاً مركزيّاً وواسعاً، كما تداخل موضوع الصراع مع الآخر في موضوع تأكيد الهويّة، وقد تكون هذه القضيّة من القضايا المسلّم بها في دراسات ما بعد الكولونياليّة، إذ "ترتكز موضوعة الهويّة على محتوى سردي، فلكلّ هويّة جانبها السردي بمعنى ما؛ ولأنّها كذلك فإنّ إمكانيّة التخييل في سرديّتها تبقى حاضرة بحكم الطبيعة الزلقة والمفتوحة الحدود لمفهوم السرد وآليات تشكّله، ولا تتضمّن هذه السرديّة صورة الأنا فقط بل تنطوي على صورة الآخر أيضاً حيث تُصوّر الأنا في مقابل الآخر الذي يجري تصويره في الوقت نفسه، فوجود الآخر/المتصوَّر ضروري ولا غنى عنه إطلاقاً لتمثيل الأنا في سرديّة ما(...) ومن هنا تبدأ صراعات الهويّات التي هي الوجه الآخر لصراع سرديّات متقابلة أو متضادّة"[٥٢].

إنّ إشكالات الهوية في البلدان التي كانت مستعَمرة ستتضاعف في مرحلة ما بعد الكولونياليّة؛ نظراً للاهتزازات التي تعرّضت لها الهويّة والضغوطات وعمليات التذويت التي واجهتها أثناء الحقبة الكولونياليّة، فهي هويّة تلاطمت في كينونتها: الحقائق والأوهام، والطموحات والانكسارات، والآثار الماضويّة والإشكالات الراهنة، والمقاومة والانقياد، والتعزيز والتشظّي، والذاكرة والنسيان. وباختصار يمكن القول بملء الفم: إنّ الهويّة قبل التجربة الكولونياليّة شيء، وما بعد هذه التجربة شيء آخر تماماً. أي أنّ الهويّة على وفق هذا التوصيف ليست "موضوعاً ثابتاً أو حقيقة واقعة بل هي إمكانيّة حركيّة تتفاعل مع الحريّة. فالهويّة قائمة على الحريّة لأنّها إحساس بالذات والذات حرّة. والحريّة قائمة على الهويّة لأنها تعبير عنها"[٥٣]. وفي سرد (ذو النون أيّوب) نجد أنّ الهويّة ما بعد الكولونياليّة حاضرة بجميع إشكالاتها وقضاياها وصورها.

ففي رواية (الدكتور إبراهيم– حياته ومآثره)، نرى هويّة (إبراهيم) المستلبة والخاضعة للمؤثر الكولونيالي والضاغط الغربي، فهو يجعل من استعمال الثقافة الغربيّة، ولاسيّما البريطانيّة – بعد أنْ درس في لندن– معياراً للثقافة والتحضّر والنجاح في العمل، وهي ثقافة تحفل بالمادة والصناعة على حساب الروح والكرامة، أي لا تهتم بالإنسان بما هو إنسان، وإنّما تنظر إليه بنظرة ذرائعيّة (براغماتيّة)، فصار (إبراهيم) لا يحفل بالأصالة، والتراث، واللغة القوميّة، والقيم والأخلاق العربيّة، والعاطفة، والرحمة، وهو الأمر الذي أدى إلى تشظّي هويّته واستلابها حينما رجع إلى أرض الوطن: "**لقيت أبي فكدت أمنعه من عناقي**

وإبداء عواطفه نحوي. فالعناق لا يليق بالمتمدين. وقد سلّمت على أخوتي بشيء من الاحتقار. ومع أنّ أبي كان يسكن في هذه المرّة بيتاً كبيراً في الموصل، فقد عفت ذلك البيت ولم احتمل البقاء فيه أكثر من يومين، أمّا أمّي فقد علمت أنّها ماتت فلم أشعر بشيء من الأسف إذا لم أقلْ بأنّي سررت"(٥٤). إنّ انسلاخ (إبراهيم من هويّته جعله يعيش في اغتراب دائم؛ لأنّه فقد أهم مقوّم يمكن أنْ يشدّه إلى أرضه، فاختلت موازينه النفسيّة؛ ولذلك بات ينظر بنظرة احتقار إلى الأميّن: الحقيقية كما مرّ في النص السابق، والأم المجازيّة، أعني: الأرض في هذا النص: "**وقد شعرت بعد كل ما حدث بأنّي غريب عن هذه البلاد، وعن أبنائها أيضاً، وتمنّيت من كلّ قلبي لو تخسف الأرض بهذا الشعب ويحيق به الخراب**"(٥٥).

وفي مقابل ذلك نجد أنّ تعزيز الهويّة ما بعد الكولونياليّة بات ضرورة في مرحلة ما بعد الكولونياليّة؛ بسبب الصدمة التي وفّرتها التجربة الكولونياليّة المريرة في الذات العربيّة، والتي أحدثت رجّة وهزّة عنيفة في الهويّة. إنّ تعزيز الهويّة يمكن أنْ يكون متاحاً عن طريق اعتماد ممارسات معيّنة، مثل اعتماد نهج المقاومة في وقت التحديّات والصراعات الحضاريّة، وذلك ما نجده في قصّة (العبور وما بعده) من مجموعة (قرن اللاجئين) التي تتضمن صوراً مائزة من صور التصدّي للصهاينة، واعتماد المقاومة – فكرة وأسلوباً– في مفاصل الحياة كافّة، بل حتّى في عقد قران فدائي بفدائيّة: "**يوم عزما على الزواج، حضرا بالكوفيّة والعقال، وبكامل أسلحتهما، وعقد الزواج رئيس الوحدة خالد، وكان الشهود من الرفاق الملثّمين المدججين بالسلاح، وكانت الوليمة تجهيزات الوحدة، وعزف إسماعيل على شبابته مزيجاً من ألحان مرحة وثائرة، ورقصت الوحدة كلّها احتفاء بزواج فدائي بفدائيّة**"(٥٦). إنّ استمرار المقاومة يعني – على نحو من الأنحاء– استمرار عمليّة تعزيز الهويّة وتأكيدها، وثمّة رابط أصبح وثيقاً وقويّا بين المقاومة والهويّة في مرحلة ما بعد الكولونياليّة يجلوه هذا النص: "**لقد ولد لي طفل سيكون فدائيّاً، كما كانت أمّه (...) وإذا قُتلتُ أنا فعليها أنْ تتزوج لتنجب فدائياً آخر، وآخر، سنتكاثر في مخيّمات اللاجئين، وفي المدن المحتلة، وفي البلاد العربيّة، وفي كل أطراف العالم، وإنّنا نلمس مأساتنا لمساً، والفرق بيننا وبينكم، هو إنّكم أسطورة في أحلامكم أما نحن فحقيقة واقعة. إنّنا سنزداد عدداً وفعاليّة ومجالاً، كلّما اغتصبتم أرضاً جديدة**"(٥٧).

يؤكّد الكاتب في قصصه أنّ هويّة ما بعد الكولونياليّة – ولا سيّما الهويّة الوطنيّة– هويّة متأرجحة بين المعزّزات والمحبطات،

وهي حالة قد تكون طبيعيّة في زمن التحولات الكبرى، ولا يخفى أنّ أثر الآخر كان واضحاً في إسباغ إشكاليّة الهويّة في مرحلة ما بعد الكولونياليّة، سواء كان الآخر مؤثراً سلبيّاً أسهم في عمليّة استلابها أم كان عدواً على خطوط الصدع أسهم إيجاباً في البحث عن معزّزاتها، ومن هذه المعززات انتهاج سبيل المقاومة.

سادساً/المرأة في زمن ما بعد الكولونياليّة:- على الرغم من أنّ الإسلام في خطاباته المتعدّدة قد أكّد قضيّة إنصاف المرأة، ورفع الحيف الذكوري عنها، فإنّ الجدل الثقافي الحديث حول وضعها لم يشتدّ إلا بعد أنْ عرفت البلاد العربيّة أفكار الآخر ورؤاه عن طريق التجربة الكولونياليّة التي أتاحت معرفة الآخر وثقافته عن كثب، وقد تكثّف هذا الجدل وعَظُم في دولة ما بعد الكولونياليّة، عندما سعت الفئة النخبويّة المفكّرة في البلاد العربيّة إلى الخوض في قضايا المرأة؛ لأنّ هذه الفئة آمنت بأهميّة الدور الذي يجب أن تضطلع به المرأة في هذه المرحلة، على الرغم من أنّ هذه المهمّة في غاية التعقيد؛ بسبب طبيعة المجتمع العراقي آنذاك الذي يقاوم مثل هذا التوجّه، فعلى سبيل المثال: واجه عبد الوهاب النائب في وقت سابق ردّة فعل عنيفة من المجتمع؛ لعزمه على منح بطاقات تعريفيّة للنساء أسوة بالرجال[٥٨]. ومع صعوبة هذا التوجّه في ذلك الوقت، كان الكاتب (ذو النون أيّوب) يقف – في هذه القضيّة– إلى جانب الثلّة المثقّفة التي تطالب بإنصاف المرأة وتحريرها، بعد أنْ نبذ عقله الموانع والقيود التي تحدّ من النظر إلى قضيّة المرأة بموضوعيّة، وصار ينظر إليها من وحي العقل، والمنطق، والقيم الإنسانيّة النبيلة؛ وقد خصّص الكاتب مجموعة (الضحايا) التي صدرت عام ١٩٣٧م بأكملها لهذه القضيّة؛ لأنّ الكاتب قد آمن بضرورة تغيير وضع المرأة العربيّة نحو الأفضل إيماناً مطلقاً. وكما هو واضح من عنوان المجموعة تجلّت المرأة في هذه القصص ضحيّة المجتمع والسلطة والثقافة الذكوريّة المترسّخة في الذهن الجمعي العربي.

يعزف الكاتب في قصّة (ساقطة) من المجموعة على وتر طالما عزف عليه أنصار قضيّة تحرير المرأة، وهو إنّ المرأة ضحيّة المجتمع الذكوري، ولم تكن أبداً مجرمة من ذاتها، وإنّما دفعتها الظروف إلى ذلك دفعاً. إنّ الكاتب يشرّح هذه المسألة عن طريق أنموذج بشري نسوي يمتلك الثقافة والاطلاع والعقل النيّر، لكنه لا يثبت أمام الضغوط الاجتماعيّة القاهر وأفعال النظام الأبوي المتسلّط، فيسقط شرّ سقوط في أعين الناس "**حدث أنْ قضى والداي حزناً بعد أنْ فشلا في محاولة قتلي بالسم، وعندما وجدت نفسي وحيدة لا معين لي ولا ناصر،**

ولم تنفعني ثقافتي ولا توسّعي في الأدب مثقال ذرّة، بل بالعكس زادت في الطين بلّة إذ دفعتني صراحتي إلى نشر أسراري فسقطت مرّة واحدة في أعين الجميع"(٥٩).

أمّا قصة (من وراء حجاب) من المجموعة ذاتها، ففيها ينتقد الكاتب حجاب المرأة الذي يكون – في تصوّره– بأغلب الأحيان شكليّاً أكثر منه حقيقيّاً؛ لاهتمام المجتمع بالشكل على حساب المضمون، ولم تكن هذه القصّة دعوة صريحة لنبذ الحجاب كما هو ظاهرها، وكما يرى أحد الباحثين(٦٠)، ولكن هي دعوة إلى أنْ يكون حجاب المرأة معنويّا أكثر منه شكليّاً فقط، بتزويدها بالمقوّمات والوسائل والمعارف التي يمكن بها أنْ تواجه الواقع والحياة، أمّا اعتماد الحجاب الشكلي من غير هذه الدعائم المعزّزة للشخصيّة، فهو كما ترى (سهام) في هذه القصّة مجرّد كفن، ولا يجدي نفعاً "**أيها الكفن الأسود لقد عرفت كيف أسخر منك واستخدمك لما وضعت للحيلولة بيننا وبينه. إنّي لا أبالي بك ولا أهتم. إنّي أتحدّاك. ولكنّي أحبّك. إنّ هؤلاء المساكين يلتجأون إليك لصون العذارى، وحفظ الشرف، وتحسين الأخلاق، ولو أرادوا الإنصاف لقالوا إنّهم يحبّونك لأنّك تستر معايبهم وفضائحهم. إنّي أحبك لأنك تساعدني على الاستمتاع بحياتي بتلك الطريقة التي لا يعرف قيمتها غير المحجبات. إنّي أرثي لهؤلاء السافرات المسكينات وأسخر منهن!**"(٦١).

وينبّه الكاتب في قصّة (طريق الخلاص) من المجموعة على بعض العادات الاجتماعيّة التي تكون ضحيتها المرأة، ومن هذه العادات سلب حقّ المرأة في اختيارها شريك حياتها، وما لهذا الأمر من نتائج كارثيّة على المجتمع وعلى المرأة التي قد تدفعها هذه العادة القاهرة إلى أنْ تنهي حياتها، كما أنهت الفتاة ذات الثامنة عشر ربيعاً حياتها اختياراً في ليلة عرسها: "**وقفت أمام المرآة فرأت صورتها فيها، وكان لباس الأكاليل المسبغ على قامتها قد أكسبها منظراً غريباً جداً، ولاح لها كأنّه كفن مريع. ولعلعت أصوات الزغاريد من حناجر ألوف المدعوّات مؤذنة بقدوم العريس، فأسرعت إلى أحد الأدراج وأخرجت القرصين فالتهمتهما بسرعة، وشربت فوقها نصف كوب من الماء. وعادت إلى التمشّي والنظر إلى خيالها في المرآة، وراق لها أنْ تدور على نفسها فالتف لباس الإكليل الطويل على قدميها، وشعرت بمغص حاد، فألقت نفسها على الفراش دون أنْ تهتم بهذا اللباس الطويل الملفوف حول قدميها وجسمها، والذي أصبح كفناً حقيقيّاً**"(٦٢).

وفي قصص أخرى من المجموعة ينتقد الكاتب عادات اجتماعيّة مختلفة تكون ضحيّتها المرأة، مثل: قصّة (شرف) التي

ينتقد فيها قتل المرأة بذريعة غسل العار، الذي يتواطأ فيه المجتمع الذي يسوّغه مع القانون الذي يتسامح فيه على وفق النصوص القانونيّة المقرّة، ويرافق ذلك الفعل الشائن شحنة كبيرة من التفاخر بالقتل والإجرام: "**لقد تدنّست اصبعي فقطعتها**"(٦٣). وقصة (جنون) التي تكشف عن قضيّة جهل المرأة أو بالأحرى تجهيلها لتكون ألعوبة بيد المشعوذين والشريرين، كما صارت (ليلى) ألعوبة بيد المشعوذين الذين أودت أعمالهم الشرّيرة بعقل زوجها (سليم)، فصار مجنوناً بعد أنْ كان رجلاً سويّاً "**إنّ زوجك جميل ولابد أن يكون بعض النساء قد علقن به، فأثّرن عليه** [كذا] **بسحرهن، وما لنا إلّا الاستعانة بساحر ماهر لرد كيدهن إلى نحورهن، وإرجاع زوجك إلى أحضانك**"(٦٤).

يستمر موقف الكاتب الإيجابي من المرأة، ويتجلّى ذلك بكتابته رواية (حوراء)(٦٥) التي صدرت عام١٩٨٦م، والتي تحكي حال المرأة في ثلاثينيات القرن العشرين في العراق، وقد كتبها بعد فترة انقطاع تكاد تكون طويلة عن التأليف، وصرّح في مقدمتها أنّه كتبها إكراماً للمرأة، وفيها نجد أنّ الأمل في إمكانيّة حصول المرأة على حياة كريمة ودور فاعل في المجتمع ما يزال متاحاً، بعكس قصصه الأخرى التي تناولت موضوع المرأة، والتي ظهرت فيها المرأة ضحيّة تثير تعاطف المتلقّي من غير أمل في تغيير وضعها المتردي: "**سنقاسي جميعاً طوال نصف قرن حتّى تشرق شمس جديدة؛ ولذلك لابدّ أنْ نكون مهيّئين لحماية عالم النور من عالم الظلام**"(٦٦).

نلحظ أنّ الكاتب قد قارب المشكلات التي تخصّ المرأة بوعي كامل، إذ حفّزت الأحداث الكبرى في العصر الحديث ولاسيّما التجربة الاستعماريّة الأليمة المثقّف العربي إلى النظر في مشكلات الإنسان بعمق ووعي، وقد انتهج الكاتب في هذه المرحلة نهج الجرأة في مقاربة المشكلات والانتكاسات، ونقد الذات من غير مواربة أو تورية، وتشريح المظاهر الاجتماعيّة السلبيّة بعقل واعٍ وروح وثّابة إلى التجديد، والإفصاح عن المسكوت عنه، فضلاً عن التأثّر بالفكر الغربي في استحضار صورة المرأة الغربيّة بجانبها الإيجابي والإفادة منها في قضيّة نُصرة المرأة وتحريرها في سرده.

سابعاً/ تقويض الخطاب الكولونيالي:-

يهتم خطاب أدب ما بعد الكولونياليّة بنقد الخطاب الكولونيالي وتقويضه، على فرضيّة: أنّ الخطاب لا يقوّضه إلّا الخطاب؛ ولذلك أصبحت "كتابات الرد تشكّل اليوم حضوراً مهمّاً في نظرية ما بعد الكولونياليّة"(٦٧). وعلى هذا الأساس صار من الصعوبة أنْ نجد أثراً أدبيّاً جاء بعد الحقبة الكولونياليّة لم يحفل بالرد على الخطاب الكولونيالي الذي يسوّغ ممارسات الكولونياليّة ويقرّها، ولا سيّما

حين يصدر ذلك الرد أو الأثر عن أديب ملتزم ومثقّف واعٍ يعي التواشج العظيم بين الكولونياليّة خطابها، إذ يبرز – في وعي الأديب الملتزم– "الخطاب الكولونيالي بوصفه جهازاً من أجهزة القوّة"(٦٨).

إنّ (ذو النون أيّوب) في سرده – حاله كحال كثير من المثقّفين العرب الملتزمين– يهتمّ بنقد الخطاب الكولونيالي عن طريق تبنّي خطاباً مضادّاً له، بوصف ذلك الإجراء مقاومة ثقافيّة تسعى إلى تفكيك الخطاب الكولونيالي، وليس تصرّفاً انفعاليّاً في مجابهة الكولونياليّة والإمبرياليّة فحسب. وغالباً ما كانت موضوعات المقاومة الثقافيّة تجلو أموراً ذات أهميّة كبيرة في هذا المشروع، لعلّ من أهمّها أنْ "تأتي فكرة المقاومة بعيدة كلّ البعد عن أنْ تكون مجرّد ردّة فعل على الإمبرياليّة، فهي نهج بديل في تصوّر التاريخ البشري"(٦٩).

نرى في مجموعة (قصص من فينا) قصّة (جديد تحت الشمس) التي ينتقد فيها الكاتب سياسة الحرب العبثيّة الغربيّة التي كثيراً ما نجد ما يسوّغها في الخطاب الكولونيالي، والتي دمّرت أجزاءً كبيرة من العالم، وستدمّر أجزاءً أكثر وأكبر في حال استمرت، وذلك عن هذا طريق الحوار الاستفهامي مع الآخر:

- **خبّريني بحق السماء كيف يستطيع المرء أنْ يفكّر في الحرب وهو وسط هذا الجمال؟ وقد بلغ من التقدّم والرقي مثل هذا المبلغ؟**

- **فأجابت ومن يريد الحرب؟ ولكنّها تأتي حتماً. أمن الممكن القضاء على الحرب؟**

- **فقال إنّ الإنسان قد بلغ من التقدّم ما حقق له كلّ أسباب الراحة، فلماذا لا يستطيع أن يبحث عن مسبّبات الحرب بطرقه العلميّة المجيدة فيقضي عليها؟**(٧٠).

وفي قصّة (هم طويل) من المجموعة نفسها يحاول الكاتب أنْ يعقد مقارنة حضاريّة بين العرب والغرب، أو بين الذات والآخر، منوّها على اتّفاق السلطة الوطنيّة الدكتاتوريّة (دولة ما بعد الكولونياليّة) والكولونياليّة على مجابهة الشعوب المضطهدة؛ وذلك بإشاعة مسلّمة من مسلّمات الخطاب الكولونيالي أعني: أنّ الشرقيين لا يستطيعون تمثيل أنفسهم ويجب على الغربي أنْ يمثّلهم: "**إنّ في بلادنا جهل يشبه جهلكم قبل خمسة قرون أو أكثر، ونحن لا نريده، ودولة تحكم بالسجن أو الموت على من يتصوّر بأنّ السيطرة الأجنبيّة غير ضروريّة لتطوّر البلاد**"(٧١). وتتكرر المقارنة في القصّة نفسها بصورة مركّزة، ولكن من الناحية القيميّة، مع الإشارة إلى أنّ المنظومة القيميّة الغربيّة ستجرّ العالم – بلا شكّ– إلى الدمار: "**إنّ مواطنيه المتأخّرين يفهمون مشاكل العالم أكثر مما يفهمها هؤلاء المتقدّمون**

المتحضّرون. إنّ في أوربّا أقواماً تحاول المحافظة على سيطرتها فلا تجد غير قتل الأحرار وتشريد طلّاب المدارس، وآخرون يحاولون إبادة شعب بأكمله بادّعائهم أنّه جزء منهم، وهؤلاء يلهون ويتصوّرون أنّ السياسة شرّ، فليشربوا ويلهوا فليس في الدنيا ما يستحقّ أنْ يفكّر به إنسان. إنّهم يسيرون نحو الكارثة كالنعاج تُساق إلى المجزرة. أهذا ممكن؟ أتسير أوربّا القهقرى؟ وهل ستنام فلا تستفيق إلّا على رعود القنابل الذريّة؛ إذن فهو وأبناء قومه أرقى من هؤلاء وأكثر تقدّماً. إنه أقوى منهم[٧٢].

أمّا قصّة (اللاجئ اللاجئ) من المجموعة ذاتها فتكشف أثر الكولونياليّة في بثّ روح العداء بين الأعراق والقوميّات، ومن ثمّ دفع قوميّة إلى الاعتداء على أخرى لغايات مريبة، بعد أنْ تصبح الأولى سلاحاً قامعاً بيدها: "**إنّ المسيحيين واليهود والإسلام والعرب عاشوا قروناً وأجيالاً دون أنْ يفكّر أحدهم بالاعتداء على الآخر، حتّى أتى الاستعمار الغربي بمختلف نظريّاته وشتّى أساليبه. فإذا كان الأوربّي قد اضطهد اليهودي وشرّده؟ فلماذا يتحمّل العربي العقاب؟ اعلم أنّه لولا هذه الحكومة اليهوديّة التي تهدد بإفناء العرب واكتساح أراضيهم، لما فكّر العرب بكره اليهود. إنّكم أيّها اليهود أداة شرّ بيد طغمة المعتدين**"[٧٣].

نلحظ مما سبق أنّ (ذو النون أيّوب) لا ينفصل عن بيئته وعن مهمّات الأدب ما بعد الكولونيالي في استقصاء الخطاب الكولونيالي ونقده، فهو يركّز على الخطاب الكولونيالي الذي يستهدف محيطه الجغرافي، ويشرع في تبنّي الخطاب المضاد عن طريق السرد. إنّ مقاومة الكاتب الثقافيّة تسير في مسارين متعاكسين، ولكنّهما متآزران في الوظيفة، الأول: باتجاه الكولونياليّة لتفكيك خطابها وفضح ممارساتها العنصريّة والعدوانيّة، والثاني: باتجاه الذات تكشف عن نقاط الضوء التي تمتاز بها، مع أنّها تعيش تحت تأثير ظلام الكولونياليّة الحالك.

ثامناً/ مؤثّرات فنيّة ما بعد كولونياليّة:-

ليس هنالك شكُ في أنّ الحركة الكولونياليّة قد أثّرت في الثقافة مثلما أثّرت في الأرض بفعالياتها السياسيّة، والعسكريّة، والاقتصاديّة، وغير ذلك، فعن طريق الاحتكاك المفاجئ والمتنوّع بالغرب الكولونيالي، واجه المثقّف العربي أجناساً جديدة من الآداب والفنون، استطاع المثقّف العربي أنْ يصادرها أولاً، ويشحنها بالروح والرؤى المحليّة والقوميّة ثانياً. ويكفي أنّ القصّة – ببنائها الحديث وبمختلف أنواعها وليس بشكلها التراثي– قد صادرها العربي من الغرب، فكانت عنده جنساً أدبيّاً معترفاً به، مع عدم إغفال بعض

المؤثّرات التراثيّة العربيّة في هذا الموضوع بطبيعة الحال. وفي مرحلة ما بعد الكولونياليّة، بدأت المؤثّرات الفنيّة الغربيّة تجتاح الفنون والآداب العربيّة، وأصبحت هنالك مذاهب أدبيّة غربيّة معروفة هيمنت على النتاجات الأدبيّة المختلفة، بل إنّ هذه النتاجات كثيراً ما سارت على مبادئها وقواعدها. ولم يكن الكاتب (ذو النون أيّوب) بمعزل عن هذه المؤثّرات التي يمكن تقسيمها – عند النظر في سرده– إلى قسمين:–

أ– **على مستوى الشكل:–**

يكفي أنْ تكون كتابة الرواية والقصّة والقصّة القصيرة والأقصوصة على البناء الجديد مؤثّراً كولونياليّاً في السرد العربي بصورة عامّة، فعلى سبيل المثال لم يكتب العرب الرواية ولم يعرفوها إلّا عندما رأوا الرواية الغربيّة سواء بقراءتها في لغتها الأصليّة بوساطة المثقّفين الذين ارتحلوا إلى الغرب وعرفوا ثقافته ولغته، أو بقراءتها عن طريق الترجمة، وهكذا مع باقي الأجناس الأدبيّة المستحدثة. ولم يكن (ذو النون أيّوب) بمعزل عن هذا التأثير حينما نوّع في أسلوب السرد، فقد كتب أولى رواياته: (الدكتور إبراهيم، حياته، ومآثره) على النمط البنائي الحديث بوقت مبكّر في العراق[٧٤]، إذ انتهج فيها أسلوب السيرة الذاتيّة الغيريّة، وقد استوفى شروط هذا الأسلوب بدقّة متناهية، وكانت هذه أولى المؤثّرات التي تبعد الرواية عن قصّ الحكاية النمطي، إذ يوفّر هذا الأسلوب في الرواية تماسكاً بنائيّاً، تظهر قوّته في حصر أحداث الرواية من بداية السيرة إلى نهايتها بشكل محكم. وعلى الرغم من أنّ الرواية وشخصياتها من وحي الخيال، فإن الروائي يوهم بأنّها واقعيّة بشكل لافت، عن طريق تضمنّها الأحداث والوقائع الحقيقيّة، فضلاً عن الرسالة التي وجّهها المؤلف إلى البطل في آخر الرواية.

وفي الرواية نفسها تتداخل فنون أخرى بقوّة في أماكن مهمّة من مساحة سردها، ومن هذه الفنون فن الرسائل، فالرسالة "نصٌ تتداخل فيه الأزمنة والأمكنة؛ لأنّها استعارة بينيّة، وفيها إمكانيّة التجنيس، ما يجعلها ثيمة أسلوبيّة ببنيّة دالّة لوضع احتمالي مرن، يتحرّك حسب نوايا المُرسِل والمُستقبِل معاً"[٧٥]. . وقد أدخل بعض الكتاب الغربيين في رواياتهم هذا الفن، ومن أشهر من اعتمده: (جيته) في رواية (آلام فرتر)، و(تولستوي) في رواية (الحرب والسلم)، و(ستندال) في رواية (الأحمر والأسود). يختم (ذو النون أيّوب) الرواية – كما مرّ– برسالة موجّهه من الكاتب إلى بطل الرواية الدكتور (إبراهيم) فيها تحليل وافٍ لسيرته الذاتيّة التي استوفتها الرواية على المستويات كافة، بما فيها الإيديولوجي والنفسي[٧٦]. ولا شكّ في إنّ الكاتب كان ذا معرفه بهذا الأسلوب، ولا سيّما أنّه ذكر – على سبيل

المثال– رواية (آلام فرتر) في قصّة (طريق الخلاص) من مجموعة (الضحايا)[٧٧]. ويتكثّف هذا الأسلوب المصادر من الغرب في مجموعته القصصيّة التي حملت عنوان (الرسائل المنسيّة– قصّة في رسائل)، إذ كانت القصص فيها تُحكى عن طريق الرسائل، وكانت على ثلاثة أقسام مترابطة. كما أنّ الكاتب صاغ قصّة (النوخذة)[٧٨] التي تضمنتها مجموعة (الكادحون) بالكامل على أسلوب الرسائل.

ومن المؤثرات أيضاً على مستوى الأسلوب والبناء، وحدة المجموعة القصصيّة الموضوعيّة، وعلى ما يبدو أنّ هذه الأسلوب قد تسلّل إلى القصّة من الشعر، حينما شرع الشعراء المجدّدون باعتماد أسلوب وحدة المجموعة الشعريّة، ولا سيما شعراء المهجر، الذين تأثروا بالشعر الغربي في هذه المجال، فنجد عند (ذو النون أيّوب) مجموعة قصصية تُخصص لموضوع الفساد المستشري في دولة ما بعد الكولونياليّة: (رسل الثقافة)، وثانية تهتم بقضايا المرأة: (الضحايا)، وثالثة تستقصي عالم الفن والفنانين: (وحي الفن)، ورابعة تقارب هموم الطبقة الفقيرة المهمّشة: (الكادحون)، وخامسة تركّز على تحديّات العقل الإنساني: (العقل في محنة)، وسادسة يوقفها الكاتب على الأمراض والأوبئة التي تُصيب الإنسان: (حميات)، وهكذا مع أية مجموعة أخرى استهدفت موضوعاً بعينه.

ب– على مستوى المضمون:–

إنّ المؤثرات المضمونيّة الغربيّة التي أسهمت الكولونياليّة بالتنويه بها كثيرة جداً، وأصبحت فيما بعد السمة الغالبة في كتابات ما بعد الكولونياليّة، ومن هذه المضامين الجدل في فلسفة الفن الذي كان غربيّاً في مادته ومذاهبه، إذ خصّص مجموعته القصصيّة الموسومة بـ (وحي الفن) بأكملها لهذا الموضوع. ففي قصّة (ثلاثة ورابعهم) نجد أنّ "**نفوس الفنانين لا تستطيع احتمال الحقد أو الانتقام. إنّها أرفع درجة من مستوى نفوس بقيّة الناس**"[٧٩]. أمّا الملاك في قصّة (حلم على نغم) فتغرّد موجّهة كلامها إلى السلطة، فتقول: "**أيّها الرئيس العظيم إنّي أنا الفن الذي طردّته ظلماً وعدواناً من بلادك التي هي في أشدّ الحاجة إليه. إنّ هذه الطبقة المسكينة تتحمّل أكبر نصيب من مشقّات الحياة، وهي الوحيدة التي تشعر بثقل أعبائها، ولولا وجود ما ينسيها هذه المتاعب لما تحمّلت نصيبها**"[٨٠]. وفي قصّة (عظيم) تطالعنا فكرة أنّ الفن ينضب بالانغماس في الحياة الماديّة والترف المفرط "**كان آخر ما قدّموا له وظيفة ثابتة ذات إيراد ثابت، وعقاراً يدرّ عليه أرباحاً تقوم بأوده؛ وتمدّه بكلّ ما تطلبه نفس الفنان البوهيميّة من متع ولذاذات. هكذا تدفق**

المال، وتبدّلت الغرفة المظلمة بأخرى تستطيع فيها أشعّة الشمس نهاراً، وتضيؤها ثريّات الكهرباء ليلاً، ذات فرش أنيقة، وستائر من الخزّ والديباج، وحلت منضدة فاخرة للكتابة، وفي غرفة خاصّة، محلّ المنضدة العتيقة التي كانت تقاسمه غرفة نومه، وأصبح صاحبنا يقضي معظم وقته دائراً فوق كرسيّه الدوار أمام مكتبه دون أن تجود قريحته بشيء، وشرع يتوسّل بالموسيقى والشراب لإنعاش روحه وفتح قريحته[٨١]. وتجلي قصّة (مؤامرة الأغبياء) صراع الفن والواقع: "**تشأت في نفسه حرب هائلة بين قوى الخيال التي لا تفتأ تعمل وتبني في عقله العلالي والقصور والمثل العليا، وبين الواقع الذي يحاول أن يفرض عليه التسليم للمقادير والخضوع الأعمى لها**"[٨٢]. وتبيّن قصّة (النبي) علاقة الفن بالانفصال عن الواقع الذي يصل بالمرء إلى حدّ الجنون أحياناً[٨٣]. في حين تقارب قصّة (وأخيراً) صراع الفن مع المؤسّسة الدينيّة: "**ولست في حاجة إلى شرح العداوة المتأصّلة بين رجل الدين ورجل الفن من أقدم الأزمان، إذ إنّ كليهما يحاول السيطرة على قلوب الجماهير وعقولها، فيتوسّل الأول بالأوهام والجهل وبنشر الظلام والرهبة لتقويم أركان عرشه. أمّا الثاني فيولع مصابيحه هنا وهناك، ويبقى حاملاً مشعل النور في يديه حتّى يحترق(...) لست أعني برجال الدين أولئك الذين هجروا حطام الدنيا، وكرّسوا جهودهم لفعل الخير ومحاربة الرذيلة والجشع، بل أعني أولئك الذين جعلوا الدين مهنة ومرتزقاً، فأصبحوا بذلك لا يختلفون عن كهنة طيبة وسدنة البعل ورصدة النجوم في هياكل بابل**"[٨٤].

نلحظ أنّ الخوض بقضايا الفن وفلسفته لم يكن متاحاً بهذا العمق للكاتب لو لم يتسنَ له الاطلاع على الآراء والمذاهب الغربيّة الكثيرة والمهمّة في هذا الموضوع، والأفكار المتعلّقة بفلسفة الفن وماهيّته التي أطال الفلاسفة والمفكّرون الوقوف عليها؛ لكي يصلوا إلى موقف فكري موحّد أو في الأقل مقنع بشأنها. وقد قارب الكاتب قضايا الفن بقلم قاص تقمّصه روح ناقد ومفكّر، ولاسيّما بعد أنْ كثّف الآراء التي تستهدف مفهوم الفن في مجموعة من مجاميعه القصصيّة خُصّصت لهذا الموضوع، وهو الأمر الذي وضعنا إزاء قصص تفرز الأفكار والرؤى والمعلومات وتتبنّاها، فتكون القصّة – بسبب ذلك– أشبه ببحث في فلسفة الفن.

ومن منحى آخر نجد في قصص (ذو النون أيّوب) ورواياته كثيراً من المواقف التحليليّة العميقة، إذ يطول هذا التحليل مجمل جوانب الحياة بمشكلاتها المتعدّدة، ولكنّ الكاتب يتعمّق أكثر في تحليل الجوانب الاجتماعيّة، إذ تأثّر في تحليله بـ "القصص التحليلي العالمي، وخصوصاً قصص

دوستوفيسكي"[٨٥]. وقد يؤدّي هذا التحليل المكثّف أحياناً هنا إلى أنْ تكون بعض القصص كأنّها مدوّنة اجتماعيّة. ويستند الكاتب في ذلك كلّه إلى الإيديولوجيا التي يؤمن بها، وانتمائه الفكري، إذ ينهل الكاتب دوماً من النظريّة الاشتراكيّة مواقفه من الأحداث والمشكلات ولا سيّما الاجتماعيّة، ولعلّ أمثلة ذلك في سرده أكثر من أنّ تُحصى؛ لأنّ أغلب قصصه تنتمي إلى الاتجاه الواقعي. إنّ هذا المؤثّر الغربي يجعل القصّة تخرج – أحياناً– عن نطاق الحكاية إلى عوالم التحليل والإيديولوجيا والفكر والثقافة العامّة من جهة، ويُدخلها في الكونيّة والعالميّة من جهة ثانية؛ لأنّها تقارب مشكلات الإنسان في كلّ زمان ومكان.

من الواضح أنّ هناك علاقة وثيقة بين الثقافة الغربيّة والكولونياليّة الغربيّة؛ لأنّ الكولونياليّة استعملت الثقافة أداة في إخضاع الآخر، فضلاً عن أدوات معرفيّة وثقافيّة قامعة أخرى كما هو معروف. وأدّى ذلك إلى تسلّل بعض الأجناس الأدبيّة والمؤثرات الفنيّة إلى عوالم الأدب العربي الحديث بصورة مكثّفة وسريعة ومركّزة. إنّ الكاتب حاله كحال أي كاتب مبدع يستطيع أنْ يفرّق بين الغث والسمين من الثقافات الوافدة، فيوظف الإيجابي منها ويلفظ السلبي، وهو عين ما عمله الكاتب حينما استقبل المؤثرات الأدبيّة الإيجابيّة واستوعبها، من أجل دفع الأدب إلى التجديد والمثاقفة الفاعلة، ناهيك عن تفعيل حالة المصادرة أو الاستحواذ.

الخاتمة:-

يبدو أنّ هناك نتاجات أدبيّة كثيرة ظهرت فيها آثار الكولونياليّة في مرحلة ما بعد الكولونياليّة، بيد أنّ هذا النتاجات لم تحظ بالعناية اللازمة على الرغم من أهميّتها، في حين اهتم الباحثون وركّزوا على آثار أدبيّة بعينها، قد تكون بينها وبين انتهاء الحقبة الكولونياليّة مدّة زمنيّة أطول من المدّة الزمنيّة لبعض الآثار المغيّبة عن التناول والنقد في دراسات ما بعد الكولونياليّة. ومن هذه الآثار المنجز السردي للكاتب (ذو النون أيّوب) الذي حفل بالمؤثرات والقضايا التي يمكن أنْ تكون مظان دراسات ما بعد الكولونياليّة، إذ إنّ قصص (ذو النون أيّوب) ورواياته يمكن أنْ تكون جذراً أو بداية مهمّة في الدراسات التي تهتم بهذا الاتجاه، ولا سيّما أنّ الكاتب يمتلك وعياً مائزاً وظّفه في مقاربة أحداث العصر الحديث الذي كانت الكولونياليّة المؤثّر الرئيس فيها. كما أنّ ضخامة منجز (ذو النون أيّوب) السردي وتنوّعه يعطي مساحة كبيرة للباحث لكي يتحرك فيه تحرّكاً واسعاً وفي اتجاهات مختلفة؛ لانتقاء صور المؤثّرات الكولونيالية وتحليلها في سرده، وهو الأمر الذي يقوم عليه التناول ما بعد الكولونيالي الذي يعطي

السرد مركزيّة مهمّة في نقد ما بعد الكولونياليّة وأدبها.

وتجدر الإشارة إلى أنّ ما أُثبِت في هذا البحث ما هو إلّا النزر اليسير مما هو موجود في سرد الكاتب من موضوعات ما بعد الكولونياليّة، وبإمكان أي باحث آخر أنْ يتوسّع في ذلك؛ لاستقصاء موضوع ما بعد الكولونياليّة في هذا المنجز السردي استقصاءً وافياً؛ لأنّ التناول المستعجل في هذا البحث لا يوفّي حقّ الموضوعات والصور والمؤثّرات ذات العلاقة بالكولونياليّة وآثارها في هذه القصص والروايات بوصفها نموذجاً ثرّاً وغنيّاً من نماذج (أدب ما بعد الكولونياليّة)، ولاسيّما أنّ جلّ آثار الكاتب تتناول بالنقد والتصوير والتشريح (دولة ما بعد الكولونياليّة) التي ما زالت معانتها من الكولونيالية مستمرّة على صعد مختلفة ومفاصل متنوّعة. وأخيراً وليس متأخّراً لابدّ للباحثين والنقاد من أنْ يلتفتوا إلى الآثار المنسيّة أو غير المنتبه عليها في البلاد العربيّة كلّها وليس في العراق فقط مثل: سرد (ذو النون أيّوب)، و(محمود أحمد السيد)، و(أنور شاؤول) و(عبد الحق فاضل) وغيرهم، ويخرجوا عن إطار الانقياد إلى النصوص القصصيّة والروائيّة التي استهلكت في موضوع ما بعد الكولونياليّة، والتي سِيقَت مثالاً أو نموذجاً في عشرات الأبحاث والدراسات ما بعد الكولونياليّة العربيّة؛ لإضفاء حركيّة أكبر وأكثر على هذا الاتجاه ذي الأهميّة البحثيّة القصوى، إذ تلوح هذه الأهميّة في اندماج هذه الدراسات في صِدام الحضارات وتنافس الأقطاب ودعوات العولمة، فضلاً عن اندماج هذه الدراسات في قضايا النقد الثقافي المقارن واتجاهاته.

الهوامش:

(١) قاص وروائي وصحافي عراقي ولد عام ١٩٠٨م، بدأ كتابة القصّة عام ١٩٣٣م، وأصدر أول قصصه عام ١٩٣٥م، واتّجه بالقصّة اتجاهاً واقعيّاً؛ لتأثره بالقصّة الروسيّة، توفي عام ١٩٨٨م في النمسا ودفن في بغداد = = لمعرفة المزيد عن حياته ينظر: ذو النون أيّوب – قصّة حياته بقلمه، ونشأة القصّة وتطورها في العراق ١٩٠٨– ١٩٣٩، د. عبد الإله أحمد/٢٤١– ٢٤٨.

(٢) مدخل في نظريّة النقد الثقافي المقارن، د. حفناوي بعلي/٦٧.

(٣) ما بعد الكولونياليّة، د. آمال علاوشيش، ضمن كتاب: خطابات الما بعد في استنفاد أو تعديل المشروعات الفلسفيّة، مجموعة مؤلفين/٥٥.

(٤) الهامش الاجتماعي في الأدب، د. هويدا صالح/٢٩.

(٥) الرواية سرداً ثقافيّاً، سمير الخليل/٩١.

(٦) الآثار الكاملة لأدب ذي النون أيّوب/م٤، ٢٣٤.

(٧) الآثار/م٣، ٢٣٥.

(٨) الآثار/م٣، ٢٨٢.

(٩) الهامش الاجتماعي في الأدب/١١١.

(١٠) الآثار(إهداء مجموعة: الكادحون)/م١، ٣٤٨.

(١١) الآثار (توطئة مجموعة: الكادحون)/م١، ٣٥١.

(١٢) دراسات ما بعد الكولونياليّة، بيل أشكروفت، وجاريث جريفيث، وهيلين تيفين/٣٢٢.

(١٣) الآثار/م١، ٣٦٠.

(١٤) تنظر: الآثار/م١، ٣٦١.

(١٥) الآثار/م١، ٣٢٦.

(١٦) تنظر: الآثار/م١، ٢٧٢.

(١٧) الآثار/م١، ٣٨٣.

(١٨) الآثار/م١، ٣٨٩– ٣٩٠.

(١٩) تنظر: الآثار/م١، ٣٩٧.

(٢٠) تنظر: الآثار/ م١، ٤١٤.

(٢١) بدأ الكتابة عام ١٩٣٣م، وأصدر أول قصصه: (صديقي) عام ١٩٣٥م.

(٢٢) معذبو الأرض، فرانتز فانون/١٢١.

(٢٣) السرد بين الهيمنة وحوار الحضارات – رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج نموذجاً، د. مصطفى عطيّة جمعة، في كتاب: السرد وما بعد الكولونياليّة/٢٣.

(٢٤) الآثار/ م٣، ١٩٦.

(٢٥) تنظر: الآثار/م٣، ٢١٦.

(٢٦) الآثار/م٣، ٢٠١.

(٢٧) صور المثقّف، إدوارد سعيد/١٠٥.

(٢٨) الآثار/م١، ٢٢٦.

(٢٩) تنظر: الآثار/م١، ٢٥٨.

(٣٠) الآثار/م٢، ٢٤٦– ٢٤٧.

(٣١) تنظر: الآثار/م٢، ٢٤٧.
(٣٢) الآثار(تمهيد مجموعة: العقل في محنة)/م١، ٥٠٣.
(٣٣) الآثار(تمهيد مجموعة: العقل في محنة)/م١، ٥٠٣.
(٣٤) الآثار/م١، ٥١٦.
(٣٥) تنظر: الآثار/م١، ٥١٦.
(٣٦) تنظر: الآثار/م١، ٥١٩– ٥٢٧.
(٣٧) الآثار(إهداء مجموعة: صور شتّى)/م٢، ١٩٣.
(٣٨) الآثار/ م٢، ٢٠٨.
(٣٩) صور المثقّف/١٠٢.
(٤٠) الآثار(كلمة المؤلف)/م١، ٩.
(٤١) الآثار(مقدّمة مجموعة: صور شتّى)/م٢، ١٩٥.
(٤٢) صور المثقّف/٥٢.
(٤٣) الآثار/م١، ٢٨.
(٤٤) الآثار/م١، ٤١.
(٤٥) الآثار/م١، ٦١.
(٤٦) الآثار (إهداء مجموعة: عظمة فارغة)/ م١، ٩٣.
(٤٧) الآثار/م٢، ٩٧.
(٤٨) الآثار/م٢، ١٠٩.
(٤٩) الآثار/م٢، ١١٢.
(٥٠) الآثار/م٢، ١٩٩.
(٥١) النظريّة النقديّة من التحليل النفسي إلى ما بعد الكولونياليّة، لويس تايسن/٤٤١.
(٥٢) موقع الهويّة، سعد محمد رحيم/٢٦.
(٥٣) الهويّة، حسن حنفي حسنين/٢٣.
(٥٤) الآثار/م٣، ١١٥.
(٥٥) الآثار/م٣، ٢٠٩.
(٥٦) الآثار/م٢، ٣٢٧.
(٥٧) الآثار/م٢، ٣٤٠.
(٥٨) ينظر: البغداديون مجالسهم وأخبارهم، إبراهيم الدروبي/١٦.
(٥٩) الآثار/م١، ١٠٢.
(٦٠) ينظر: نشأة القصّة /٢٤٩.
(٦١) الآثار/م١، ١١٣.
(٦٢) الآثار/م١، ١٢٥.
(٦٣) الآثار/م١، ١٣٢.
(٦٤) الآثار/م١، ١٥٥.
(٦٥) هذه الرواية ليست في آثاره المكوّنة من ثلاثة أجزاء، التي اعتمدناها في هذه الدراسة؛ لأنّها صدرت بعد أنْ جُمِعت آثاره القصصيّة وطُبِعت بصورة كاملة .
(٦٦) حوراء، ذو النون أيّوب/١٢٢.
(٦٧) النظرية والنقد الثقافي، محسن جاسم الموسوي/٧١.
(٦٨) موقع الثقافة، هومي. ك. بابا/١٤١.
(٦٩) الثقافة والإمبرياليّة، إدوارد سعيد/٢٧٤.
(٧٠) الآثار/م٢، ٢٩٥.
(٧١) الآثار/م٢، ٢٨١.
(٧٢) الآثار/م٢، ٢٨٣.

(٧٣) الآثار/م٢، ٣٠٩– ٣١٠.

(٧٤) تأخّر الكتاب العراقيّون في كتابة الرواية بالمقارنة مع الكتاب المصريين والشاميين، فقد كتب (محمود أحمد السيد) رواية (في سبيل الزواج) في عام ١٩٢١م، وهي أول رواية عراقيّة، أتبعها برواية (مصير الضعفاء) عام ١٩٢٢م، ورواية (جلال خالد) عام ١٩٢٨م، وبعد ذلك كتب (ذو النون أيّوب) أولى رواياته: (الدكتور إبراهيم – حياته ومآثره) في عام ١٩٣٩م؛ ولذلك فإن ثلاثينيّات القرن الماضي وقتٌ مبكّر في تأليف الرواية العراقيّة.

(٧٥) شعريّة الأشياء، ياسين النصيّر/٢٠٢.

(٧٦) لابدّ من الإشارة إلى أنّ أدباء عرب آخرين استعملوا أسلوب الرسائل في نتاجاتهم الأدبيّة، على سبيل المثال للحصر: محمود أحمد السيد في روايته (جلال خالد)، وتوفيق الحكيم في سيرته الذاتية (زهرة العمر)، التي صدرت عام ١٩٤٣م.

(٧٧) تنظر: الآثار/م١، ١٢٤.

(٧٨) تنظر: الآثار/م١، ٣٤٥– ٣٦٤.

(٧٩) الآثار/م١، ٢٦٠.

(٨٠) الآثار/م١، ٢٧٥.

(٨١) الآثار/م١، ٢٨٣.

(٨٢) الآثار/م١، ٣١٤.

(٨٣) تنظر: الآثار/م١، ٣٢١– ٣٣٣.

(٨٤) الآثار/م١، ٣٣٧– ٣٣٨.

(٨٥) نشأة القصّة/٢٥٤.

المصادر:–

- الآثار الكاملة لأدب ذي النون أيّوب، ذو النون أيّوب، دار الحريّة للطباعة، بغداد، ١٩٧٧م.
- البغداديون – مجالسهم وأخبارهم، إبراهيم الدروبي، ط١، مطبعة الرابطة، ١٩٨٥م.
- الثقافة والإمبرياليّة، إدوارد سعيد، ترجمة: كمال أبو ديب، ط٢، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٨م.
- حوراء، ذو النون أيّوب، (د. ن)، فينا، ١٩٨٦م.
- خطاب الـ ما بعد: في استنفاد أو تعديل المشروعات الفلسفيّة، مجموعة مؤلفين، ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ٢٠١٣م.
- دراسات ما بعد الكولونياليّة – المفاهيم الرئيسيّة، بيل أشكروفت، جاريث جريفيث، وهيلين تيفين، ترجمة: أحمد الروبي، وأيمن حلمي، وعاطف عثمان، تقديم: كرمة سامي، ط١، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٢م.
- ذو النون أيّوب قصّة حياته بقلمه، ذو النون أيّوب، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ١٩٨٦م.

- الرواية سرداً ثقافيّاً – سسيولوجيا الثقافة وأرخنتها وتسييسها، سمير الخليل، ط١، دار الرافدين، بيروت،٢٠٢٠م.
- السرد وما بعد الكولونياليّة– وقائع مؤتمر السرد الدولي الثالث ١٥– ١٦ نيسان، ٢٠١٩م، كليّة الآداب – الجامعة المستنصريّة، ط١، مطبعة كليّة الآداب – الجامعة المستنصريّة، بغداد، ٢٠١٩م.
- شعريّة الأشياء، ياسين النصيّر، ط١، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ٢٠١٨م.
- صور المثقّف – محاضرات ريث سنة ١٩٩٣م، إدوارد سعيد، نقله إلى العربيّة: غسان غصن، راجعته: منى أنيس، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٩٦م.
- مدخل في نظريّة النقد الثقافي المقارن، د. حفناوي بعلي، ط١، الدار العربيّة للعلوم – ناشرون، الجزائر العاصمة، ٢٠٠٧م.
- معذبو الأرض، فرانتز فانون، ترجمة: سامي الدروبي، وجمال الأتاسي، ط٥، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٠٨٤م.
- موقع الثقافة، هومي. ك. بابا، ترجمة: ثائر ديب، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٦م.
- موقع الهويّة – السلطة، الجسد، المكان، العنف، ط١، دار ميزوبوتاميا للنشر والتوزيع، بغداد، ٢٠١٨م.
- نشأة القصّة وتطورها في العراق، ١٩٠٨– ١٩٣٩، د. عبد الإله أحمد، ط٣، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد،٢٠٠١م.
- النظريّة النقديّة من التحليل النفسي إلى ما بعد الكولونياليّة، لويس تايسن، ترجمة: لحسن أحمامة ، ط١، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ٢٠٢١م.
- النظريّة والنقد الثقافي– الكتابة العربيّة في عالم متغيّر– واقعها وبناها الشعوريّة، محسن جاسم الموسوي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥م.
- الهامش الاجتماعي في الأدب – قراءة سوسيو ثقافيّة، د. هويدا صالح، ط١، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٥م.
- الهويّة، حسن حنفي حسنين، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٢م.