

أزمة التمثيل السردي في رواية "كاماراد" للصدّيق حاج أحمد

أ. بن علي لونيس

ج. عبد الرحمان ميرة، بجاية

تاريخ الإرسال: 2018.03.17 تاريخ القبول: 2018.04.08

الأسئلة المُربكة بوصفها مدخلا: في رواية الطيار الفرنسي (أنطوان دي سانت إكسبيري) الشهيرة (الأمير الصغير)، تقدّم لنا شخصية (الأمير الصغير) تأمّلات عميقة في الوضع الإنساني المعاصر، فما يبدو للوهلة الأولى بأنها رواية موجهة للأطفال الصغار، فهي في واقع الأمر درس في الجمال الإنساني وفي مقاومة اليأس في عالم شرس.

تسقط طائرة الطيار في صحراء قاحلة، ليجد نفسه وحيدا في فراغ مرعب، قبل أن يخرج عليه طفل صغير يدعى (الأمير الصغير). فيقع بينهما حديث مسترسل عن رحلات هذا الطفل العجيب وكان يتخلّل حديثهما استبصارات عميقة في فكرة الحياة في المجتمع البشري المعاصر.

ومما قاله الأمير، استوقفتنا هذه الفقرة: ((يجب الأشخاص الكبار الأرقام. حينما تحدّثهم عن صديقك الجديد، لا يسألونك أبدا عن الأساس. لا يقولون لك أبدا: "ما هي نبرة صوته؟ ما هي اللعب المفضّلة لديه؟ هل يجمع الفراشات؟" بل يسألونك: "كم عمره؟ كم عدد إخوته؟ كم وزنه؟ كم يربح أبوه؟" حينئذ فقط يتصورون أنهم يعرفونه. إذا قلت للأشخاص الكبار مثلا: رأيت منزلا جميلا بقرميد وردي وأزهار الغرنوقي بالنوافذ وحمامات على السقف... لا يتمكنون من تصوّر هذا المنزل، يجب أن تقول لهم: " رأيت منزلا بمائة ألف فرانكا." حينئذ يصرخون: " ما أجمله!"¹.

ويمكن انطلاقاً من هذا المقطع أن نتلمّس الطريق إلى فهم مقولة [الجميل] في الثقافة المعاصرة إذ يبدو الجمال في ظل مشروع " رأسملة " كلّ شيء، مجرد مقولة فاقدة للمعنى وللتأثير، بعدما عوّضت بمقولة [الثمين].

ويرتبط مفهوم [الثمين] – إذن -بظاهرة [التسليع] أو [التشييء]، التي تعني أنّ القيمة تخضع لقانون العرض والطلب، أي لمتطلبات السوق، وحاجة المؤسسات إلى إنتاج مستهلكين وليس أفراداً.

إنّ قيمة الأشياء في أسعارها، لا في قيمتها لذاتها، وهي نفسها الظاهرة التي طالت الإنسان حيث أصبح حبيس منظومة تسليعية، اختزلته إلى مجرد رقم يعكس مردوداً معيناً.

أصبح معيار التقسيم الاجتماعي، في ظل منظومة تتحكم فيها عقلانية التسويق هو ما يتقاضاه الفرد من عمله، فالذي يتقاضى أجراً عالياً يكون مقامه أكبر من الذي يتقاضى أجراً زهيداً.

لنتصوّر أنّ عامل نظافة (في بعض البلدان يُطلق عليه بالزبال وهو من الزبالة) يتقاضى أدنى أجر ممكن في منظومة الأجر الوطني، بل أنّ البعض ينظر إلى هذه الوظيفة بكثير من السخرية والاستهجان. لكن إذا غاب هذا [الزبال] تغرق المدينة في العفونة. في حين أنّ الذي يتسبّب في تلوث المدينة هو الذي يتقاضى أجراً مضاعفاً بعشرات المرات.

سأعود إلى المقطع السردى، فالأمير الصغير يتحدث عن مسألة مهمة جداً، تتعلق بمعايير [التقدير أو التقييم]؛ فما هو الجميل؟ وما هو القبيح؟

أولاً، لم يعد الحديث عن الجمال أو عن القبح كافياً بذاته للتعبير عن موقف الإنسان من الأشياء التي هي موضوع التقييم، بل أنّ تقدير الأشياء والأشخاص وتقييم مكانتهم أصبح مجرد عملية حسابية.

ثانياً: ينعكس هذا التحول على مستوى حضور الفن في المجتمع المعاصر ومكانة الفني والجمالي في حياتنا كأشخاص يخضعون يوميا لعمليات توجيه مبرمجة من قبل مؤسسات سياسية وثقافية وإعلامية.

لقد تحدث بودريار بكثير من السوداوية عن الفن المعاصر، فوصفه بأنه يعكس [ال فراغ]؛ فلم يعد الفن يعبر عن الجمالي وعن الأخلاقي وعن الإنساني، بل عن [اللاشيء]، لأن الوضع العام في ظل الرأسمالية الليبرالية الجديدة أصبح [يذينا وخليعا].

ومن جهته، تحدث " هربرت ماركيوز " عن نفس الواقع فوصفه بالواقع الذي فقد تساميه، وهذا الفقدان اتخذ شكل [ضياح] جذري للمتسامي وللجمالي في حياة الإنسان. ويمكن التمثيل بأعمال التشكيلي الفرنسي " مارسيل دوشان " كنموذج يمثل واقع الفن المعاصر فما يُعرف عن لوحات " دوشان " أنّ موضوعاتها غريبة، الأمر الذي خلق مأزقا تقييما عند النقاد الجماليين، فبعض أعماله لا تخرج عن عرض [مبولة] أو [عجلة دراجة مثبتة فوق طاولة خشبية صغيرة] أو [لوحة الموناليزا وقد أضاف عليها شاربين صغيرين] ... إلى غير ذلك من الأعمال التي تحولت إلى موضة في القرن العشرين أقبل عليها الفنانون المعاصرون.

فعلى أي أساس تم تقييم هذه الأعمال [القبیحة] بأنها أعمال جميلة؟ وكيف حتى أصبحت تُباع بأسعار باهظة جدا؟ يقول جيمنز ((مادام أنّ المؤسسة الفنية قبلتها وهي بذلك تؤكد على إزاحة المعايير أو على تلاشيها، ولم يعد يتوقف الاعتراف بالعمل الفني بناء على صفاته الخاصة، بل على الوسط الفني الذي يقرر ما إذا كان العمل ما فنيا أم لا.))

يكون حضور المؤسسة هنا، إما من خلال إخضاع العمل الفني إلى رؤية عقلانية وموضوعية أو إلى متطلبات الواقع الاستهلاكي الجديد، حيث لم يعد الفن يقاس بالجمال، بل يقاس كذلك بالمرادوية المادية في سوق العرض والطلب، ويمكن أن

نأخذ مثال الأفلام التجارية التي تعرف رواجاً كبيراً بين الجماهير على الرغم من قيمتها الفنية والمعرفية الضئيلة جداً، بل أن جلها يخاطب الغرائز ويخاطب الغباء الذي في هذه الجماهير، لكن طالما أنها تدر أموالاً معتبرة فلا بأس من الترويج لها كأعمال فنية رائعة.

هنا، يتم إزاحة مقولة الجميل لتستبدل بمقولة [الناجح مادياً]، لأنّ العمل الناجح جماهيرياً والذي يخلق إجماعاً عاماً حول قيمته، هو عمل جميل بمنطق القوة. حاول "ثيودور أدورنو" أن يفسّر من جهته تحولات الفن المعاصر، من خلال الوقوف عند مصطلح [اللاإنساني]، فالفن المعاصر هو فن لاإنساني، فن منسوخ، فن أداتي وآلاتي في الوقت نفسه، فقد [هالته]، كما أن العالم الذي انبثق منه فقد هو الآخر سحره على حد تعبير "ماكس فيبر". تقول "أم الزين بنشيخة المسكيني" في كتابها الجميل (تحرير المحسوس) ((إنّ لاإنساني أدورنو وليوتار إنساني مفرط في إنسانيته لأنه يغوص في الهاوية الحقيقية التي تفصل الإنسان عن إنسانيته وتدفع به إلى كارثة اللاإنساني بكل ما آله إليه المجتمع الحالي من آلام البشر ومعاناتهم الفعلية.))

إنّ هذا الوضع اللاإنساني هو بتعبير الفيلسوف الإيطالي "نيغري" هو [قحط أنطولوجي] لهذا فإنّ الفن الجميل هو المكان الوحيد الذي يمكن أن يحتمي فيه الإنسان من السقوط في حفرة الفراغ إنه يحمي [الجموع] من الوقوع في شرك العقلانية التسويقية التي لا غرض لها إلا تحويل كل شيء بمن فيه الإنسان إلى [بضاعة] فالسوق هي التي تخلق الفراغ الأنطولوجي، وتهدد الجمال وتجعل الرقم هو المحدد الأول والأخير في تقييم الأشياء والإنسان معاً.

لقد كان الأمير الصغير محققاً فعلاً، وهو يتحدث إلى بطل رواية (أنطوان سانت إكسبيري) بكثير من الحسرة عن منطق الكبار في فهم الحياة، فقد كان يعكس صوت الطفولة والنقاء والوعي الذي لم يتلوث بعد بعقلانية الكبار، وهي عقلانية أداتية

أزمة التمثيل السردى في رواية "كاماراد" للصدىق حاج أحمد

وحسابية وكمية، إنه الصوت الدفين للفن الجميل الذى هو خطاب سالب يقاوم التشوهات التى طالت جسد الحياة الإنسانية، وأحالتها إلى مجرد كتلة قابلة للقياس والتريبض، ومن هنا نفهم أن الفن هو أيضا تنبيه إلى الجوهرى فى ذاته وفى الوجود، وليس غريبا أن تسقط طائرة الطيار فى أرض متصحرة، قاحلة، هى رمز لما يسميه " نىغرى " بالقط الانطولوجى حيث الموت فى كل مكان، ثم فجأة يخرج هذا الطفل الأبدي من اللامكان (أليس الخيال هو اللامكان عينه؟)، ليقدم دروسا فى الجمال الإنسانى، أو على الأقل فيما تبقى من ذلك الجمال.

" إن هذه الشعوب تطيق نير الاستبداد بلا مشقة وبلا تذمر " أرسطو: كتاب

السياسة

تمهيد: هل أصبحت الهجرة اليوم سرية؟ وهل يصلح اليوم أن نطلق على كل هؤلاء المهاجرين الفارين من بلدانهم بالسريين، فى الوقت الذى لم تعد الهجرة حقيقة سرية، بل أصبحت، وتحت عدسات العالم، ظاهرة مرئية على نحو غير مسبوق؟ لقد راهنت رواية "كاماراد: صديق الحيف والضياع" للروائى الجزائرى الصديق حاج أحمد على موضوع هجرة الأفارقة نحو الحلم الأوروبى، وما يتخلله من تساؤلات حول واقع المهاجرين الأفارقة والأسباب التى تدفعهم إلى خيارات الهجرة والنهايات المفتوحة على المجهول، وهذا من خلال قصة شاب نيجرى يدعى مامادو يفشل فى تحقيق حلم الوصول إلى أوروبا، فى روى رحلته إلى مخرج سينمائى يدعى جاك بلوز، وهو فرنسى قادم من الميتروبول بحثا عن قصة لفيلمه الجديد.

تتعرض الرواية إلى يوميات هذا الشاب فى حى من أحياء نيامى الفقيرة، قبل أن تراوده فكرة الهجرة وحلم الألدراو الأوروبى، تحت تأثير قصص المهاجرين الذين نجحوا فى بلوغ الضفة الشمالية. وما زاده قناعة بضرورة الهجرة هو وضعه الاجتماعى القاسى الذى يتقاسمه مع شباب آخرين، يقضون جل أيامهم فى مزابل المدينة بحثا عن شىء قد يصلح للبيع، من أجل سدّ أفواه عائلاتهم الفقيرة. لا يجدون

من متع الحياة إلا جهاز راديو قديم تصدر منه موسيقى عريقة، والسمر تحت إيقاعات صوته المشوّش، والجلوس طويلاً لاحتساء الشاي أو تبادل النكت والقصص.

ولأنّ مامادو لا يملك المال الكافي لضمان رحلته، قرّر أن يبيع بقرة والدته، وهي المصدر الاقتصادي الوحيد لأسرته، فلا يمكن من دون ذلك المال أن يحقق حلمه بالهجرة. وهكذا، تبدأ مغامرة ابن حيّ G-مكلي مع المسالك الوعرة للهجرة السرية خاصة وأنّ التحديّ الكبير الذي سيواجهه هو اجتياز الفيافي القاحلة، ناهيك عن حراس الحدود واحتمالات الضياع في الصحراء والموت عطشاً.

أمام الكم الهائل من المعلومات عن الهجرة وعن الأفارقة المهاجرين وعن ظروف الهجرة ومشاقها ومصاعبها التي يقدمها السارد طيلة الرواية، فإنّ ما يبدو مهماً في الرواية، هي العلاقة الملتبسة بين مامادو والمخرج الفرنسي، وهي العلاقة التي تبدو أنها تعيد فتح ملف التاريخ الاستعماري مرة أخرى، وإن كان ذلك في غفلة عن الرواية نفسها!

قد تبدو الرواية في الظاهر أنها رواية الرجل الإفريقي، الذي قرّر أخذ زمام حياته بيديه، لكنها ومن وراء محكي الرحلة، تتجس من أعماقها حكاية مضمرة، بإيقاع مختلف، وبرؤية مختلفة حد التناقض. إذ يظهر هذا الرجل الإفريقي في موضع التابع الأبدي للرجل الأبيض، بل نجده يبيع قصته بثمن بخس، إلى هذا الأوروبي، بل وأكثر من ذلك، نجده يقدم له تنازلات من النوع الذي يجعل هذا الأوروبي يطمئن إلى أن صورة الإفريقي التي يحملها في مخيلته، لم تتعرض للتحوّل!

إنّ ما نسميه بأزمة التمثيل السردية في الرواية، هو بروز هذا التناقض بين ظاهر النص (الكتابة عن الإفريقي) وبين مضمرة (الكتابة ضد الإفريقي)، وهي البنية التي سنحاول أن نتعرّض لها بالتفكيك، من خلال الكشف عن الاستعارات السردية الخفية فيها، والتي اتجهت نحو استعادة الرؤية الكولونيالية التقليدية في علاقة الأوروبي

بالآخر الإفريقي، وعلى حدّ تعبير إدريس الخضراوي؛ فيما "أنّ النصّ الأدبى كيان مخصوص تتحرك في فضائه قوى عديدة، فإنّ الناقد مطالب بأن يتقنّ لهذه القوى لا باعتبارها من نتاج الخيال، وإنما بوصفها مشروطة بسياق ثقافى يطور كتابة ذلك النص".² ويطلق على هذه القوى بالاستعارات المزدوجة؛ فهناك منظور مزدوج فى الرواية، منظور مباشر قد يمنح للقارئ انطبعا أوليا بأجواء الرواية: أحداثها وشخصها وفضاءاتها، وأزمنتها. ومنظور غير مباشر، يتجلى فى البنيات العلائقية داخل النص: علاقة الشخصيات فيما بينها، علاقتها بالمكان وبالزمان، وهنا تتكشف الخطابات المضمره فى الرواية.

1) - السرد بحضور الآخر: يفشل جاك بلوز - المخرج الفرنسى - فى الحصول على السعفة الذهبية فى مهرجان كان السينمائى، لكنّه قرّر التفكير فى مشروع مختلف قد يزيد من حظوظه فى المستقبل للظفر بالجائزة. لهذا بحث عن موضوع من مواضيع الساعة، وهو الهجرة السرية وتحديدًا هجرة الأفارقة من بلدانهم الفقيرة نحو الأولدورادو الأوروبى. سيسافر إلى النيجر بحثًا عن القصة المثالية التى يمكن أن تتحول إلى مادة لفيلمه القادم. وهناك، وبمحض الصدفة يلتقى بشاب يدعى مامادو، لم تمض أيام كثيرة منذ أن عاد من هجرته المؤؤودة، ليروي للمخرج الفرنسى رحلته الأوديسية نحو أوروبا. سنشهد، طيلة قصة مامادو، سردا خطيا لأهم مراحل رحلته بدءًا من اليوم الذى بدأ الحلم يراوده وصولًا إلى لحظة القرار ثم الخروج نحو المجهول الكبير. ثم العودة بخفى حنين.

من حيث البناء السردى للرواية، فقد منحت الرواية للفتى الإفريقي دفعة السرد، فى حين ظلّ جاك بلوز الأوروبى مجرد مستمع، أو متلقٍ للقصة. ومنذ الوهلة الأولى سيحاول الروائى أن يوهم القارئ أنّه بصدد قراءة رواية تستعيد الصوت الإفريقي وأنّه ومن خلال منحه لمامادو سلطة السرد، يكون قد انتقم من التراث السردى

الأوروبي الذي صادر لقرون أصوات إفريقيًا وجعل الإنسان الإفريقي مجرد موضوع سلبي للسرد!

إلى حدّ الآن، تبدو الرواية مهياةً تمامًا لتمنح انطباعًا بأنّها جديرة بأن تتبوأ موقع التي من شأنها أن تخلخل المنظومة التمثيلية الكولونيالية، وتُخرج تراثها السردية خاصة وأنه تراث مضرّج بالدماء الرمزية للرجل الأفريقي.

إلاّ أنّه ما لم ينتبه له الروائي أنّ كتابة رواية عن الإفريقي، ومنحه الصوت السردية لن يكون كافيًا لكتابة رواية مضادة للتراث السردية الكولونيالية، إذ ثمة في رواية الصديق الحاج أحمد نصّ مضمّر، يتحرّك أسفل الطبقات الداخلية للرواية، هو بمثابة لاداعيه النصي، وهو يُعلن عن رؤى معاكسة لما يمكن أن يروم إليه الروائي. وحتىّ أوضح أكثر، فإذا عدنا إلى طبيعة الخطاب الذي أنتجته الرواية، وجدناها أقرب إلى استعادة البنية العقائدية للنص الكولونيالي، على الرغم من أنّها ظاهريًا توحي بعكس ذلك. وهنا في اعتقادي، تكمن حساسية المسألة، وخطورتها غير المنتظرة، سواء للقارئ الذي فجأة يواجه خيبة انتظار، أم سواء للروائي الذي ربما كتب النص الذي لا يجب أن يكتبه!

ما زال الإفريقي في رواية كاماراد يعيش حنينًا خفيًا إلى اللحظة الاستعمارية فالرجل الأبيض يبقى هو ذلك السيد الأبدي الذي يجب احترامه، أما الإفريقي فمجرد تابع أو مجرد هامش. إنه في نظر هذا الرجل الأوروبي مجرد موضوع لفيلمه القادم، فأكبر حلمه هو أن يسير على البساط الأحمر، وينال السعفة الذهبية في أهم تظاهرة سينمائية إمبريالية. هنا، ندرك بقليل من الجهد أنّ الرواية وقعت في شرك التراتبية العرقية الكولونيالية: الرجل الأبيض/ الرجل الأسود، الذات/ الموضوع. وهذه البنية الخفية في النص لم تتعرّض لأيّ رجة عنيفة.

هناك علامات كثيرة في الرواية تؤكد هذا الطرح، وهي واضحة، وبقدر ذلك الوضوح تترك أثرها على قارئ قد صنع أفقه التأويلي استنادًا إلى أفق انتظار يتمثّل

فى أنّ الرواية ما بعد الكولونىالية، واللى تتعرض إلى مأسى الأفارقة، لا بد أن تكون رواية عنيفة، تفكك وتخلل أسس الرؤية الكولونىالية، وتفضحها، وتكشف عن آلياتها، وفى المقابل تنتشل الإفريقى من المصادر التاريخية والسردية.

وقبل الخوض فى تفاصيل البحث عما يمكن أن نسميه بأزمة التمثيل السردى فى رواية كاماراد نجد أنه من الأهمية المنهجية أن نقف عند طبيعة الصورة التى اخترعها الأوروبى عن الإفريقى وكيف ساهمت تلك الصورة فى إخراجه من التاريخ، وتحويله إلى كائن محنط، بلا أثر ولا قدرة على الفعل.

(2) - هيغل وميتافيزيقا مصادرة الآخر: يعتبر جورج فيلهلم فرايدريش هيغل 1770 - 1831 أحد أعمدة الفلسفة الحديثة فى الغرب، بل هو المحور الذى يؤرخ به لتاريخ الفلسفة الحديثة، إذ هناك من يتحدث عن الفلسفة ما قبل هيغل، والفلسفة ما بعد هيغل بحكم الأهمية العظمى التى تحظى به فلسفته، سواء فى الميتافيزيقا أم فى علم الجمال. كما أنّ هيغل من مؤسسى المركزية الأوروبية، وأحد مرجعياتها التى أسست للحدائث الفكرية الغربية، وهى حدائث قائمة على الرؤية الكونية للذات الأوروبية.

وليس غريباً أن فىلسوف المثالية الألمانية، قد خاض فى مسائل حاسمة، ومن بينها موقفه من الأعراق والأجناس والثقافات الطرفية، وهو ما نجده جلياً فى "كتابه العقل فى التاريخ". فى هذا الكتاب، طرح قضايا أساسية، من أهمها تأثير التوزيع الجغرافى على الطبيعة الذهنية والروحية للشعوب، فالجغرافيا، لم تعد علماً خرائطياً عند هيغل، بل أصبحت علماً للدلالة الثقافية، ومن خلالها رسم هيغل الخريطة الروحية لشعوب العالم.

لقد ذهب هيغل إلى أنّ روح الشعوب تتشكل وفق علاقة تأثيرية بالجغرافيا وبالمناخ فبحث أساساً عن النمط الطبىعى للموقع الجغرافى من حيث صلته بنمط

الشعب وبشخصيته وبروحه فقدّم مثلاً طريفاً عن تأثيرات مناخ منطقة أيونيا على إضفاء خصوصيات مميّزة على أشعار هوميروس.

إنّ المبدأ الأساسي الذي بنى عليه هيغل نظريته الجغرافية هو أنّ الوعي المستنقظ يظهر محفوفاً بالمؤثرات الطبيعية وحدها³ وهذا يعني، في المقابل، أنّ للجغرافيا تأثير أيضاً على انحطاط الوعي عند بعض المجتمعات، وعلى تخلفها وتوحشها. لقد اعتبر هيغل أنّ المنطقة الشمالية من الكرة الأرضية، وتحديداً أوروبا، هي "المسرح الحقيقي للتاريخ"، فهي المنطقة التي بزغت فيها العقلانية والتنوير والحضارة والمدنية، وهي فضلا عن ذلك، تتمتع بالقوة وبالسيادة. في مقابل ذلك تتوزع جغرافيات أخرى جنوب الكرة الأرضية، ذات المناخ "المتطرف"، تستوطنها شعوب بدائية والتي لا مكان لها في ساحة التاريخ، ويقصد على وجه التحديد "إفريقيا".

سنفهم بأنّ هيغل قد تصوّر التقدّم والتخلف أنهما نتيجتان لتوزيعات جغرافية غير عادلة لكن وفي بعد آخر، نرى بوضوح أنّ الخريطة الروحية التي رسمها لشعوب العالم تعكس المنظور المركزي الذي اتكأ عليه، بوصفه فيلسوفاً أوروبياً، ثم بوصفه منظرًا لا يشقّ له غبار للمركزية الأوروبية.

في تصويره لإفريقيا ولإفريقيين، استند هيغل إلى أخبار الرحالة والمغامرين والجنود الذين زاروا إفريقيا، ووثّقوا رحلاتهم بنصوص كثيرة، تعامل معها كمصادر موثوقة. كما نجد أنه لم يدعم أحكامه بأيّة برهنة علمية، بل اكتفى بعرضها كأنها حقائق نهائية ومسلمة لا يمكن أن يطالها الشك. إنّ هذا النوع من التفكير، هو الآلية المركزية لمنظومة التمثيل الأوروبية للأخريين والتي ترسّخت بفضل فلاسفة في حجم هيغل، الذين منحوها الشرعية والمصادقية.

إنّ الذي يؤمن بالأحكام المطلقة، كما يقول تودوروف في كتابه الخوف من البرابرة يكون عرضة لأن يرى في القيم التي اعتاد عليها قيما عالمية، وأن يمارس

نوعا من التمرکز الإثنى الساذج والدوغمانية العمياء، لكونه مقتنعا بأنه يمتلك بشكل دائم الحقيقة والصواب.⁴

لقد وصف هيغل إفريقيا بأرض الطفولة، تلك الأرض التي تترقد فيما وراء نهار التاريخ الواعى لذاته، يلفها حجاب الليل الأسود.⁵ كان تعبير هيغل شعريا أكثر منه فلسفيا أو علميا وضمن هذه الشعرية، نرى بوضوح الميكانيزم الأساسى لأي تفكير مركزى، والذي يتمثل في منطق الثنائيات فقد وضع هيغل تصوره لإفريقيا داخل أفتوم الثنائية: نهار، ليل، وهي تتخذ من المجاز أداة لوصف موقع إفريقيا. إنها يلفها دجى الليل السحيق، ليل البدائية في شكلها الوحشى الأول، الذي يسبق أي وجود للحضارة أو للتقافة أو للمدنية، لهذا فإنّ النهار الذي تترقد من ورائه إفريقيا هو نهار الحضارة الأوروبية، وهو يحيل مباشرة إلى مصطلح الأنوار بما هو إحالة إلى مرحلة استيقاظ الوعى. إفريقيا، غارقة في ظلام التوحش، لم تستفق من سباتها التاريخى الطويل.

تظل صفة الظلام لصيقة بإفريقيا، فهي التي تسمى بالقارة السوداء، والسواد هنا يتوزع بين سواد البشرة وسواد الليل، وهي كذلك القارة المظلمة، حيث نجد روائيا اوروبيا يدعى جوزيف كونراد يعنون روايته الشهيرة بقلب الظلام، وهي رواية تحكى عن إفريقيا المتوحشة! ظلت إفريقيا في المخيلة الأوروبية رمزا للمكان المجهول، الغارق في الظلمة المثيرة للربح، وللفضول.

(3) - مظاهر تخلف إفريقيا: ما قام به هيغل أنه أخرج إفريقيا من الحظيرة الإنسانية فهي لم تتطور منذ لحظة الإنسان الأول، إنسان الطبيعة، لهذا فهي لا تملك أي تصوّر عن الحضارة وعن المدنية التي أسسها الإنسان الأوروبى. لقد شكك هيغل في مدى إمكانية اعتبار الإفريقى إنسانا، فالزنجى - وهي اللفظة التي يستعملها- هو الإنسان الطبيعى، المتوحش، والهمجى، الذي يصعب تدجينه، ولهذا لا يمكن فهمه من خلال مفاهيم مثل: الحضارة والقانون والأخلاق والنظام والوجدان والعقل... إلخ

وفسر عبد الله إبراهيم هذا الموقف بأنّ وعي الأفريقي - حسب هيغل - لم يبلغ بعد مرحلة التحقيق الفعلي لأيّ وجود موضوعي مثل: الله أو القانون، اللذان ترتبط بهما مصلحة الإنسان وفيهما يتحقق وجوده الخاص.⁶

فتصوّر الإفريقي للدين، ظلّ حبيس التصوّر السحري للعالم، والذي أساسه الايمان بالسلطة السحرية للإنسان على الأشياء والظواهر الطبيعية، فقد كان هيرودوت والمثال لهيغل، إذا تحدّث عن الأفارقة وصفهم بالسحرة، بالنظر إلى تعلقهم الشديد بقوة السحر إذ أنّ ملوك إفريقيا منحوا للسحرة مكانة خاصة في مملكتهم.

يضيف هيغل إلى ذلك، درجة احتقار الإفريقي للحياة الإنسانية، ومن مظاهر ذلك: أوّل عبادة الطاغية، والاستسلام المطلق له، بل واعتباره في مقام الإله المانح للحياة وسالبها. ثانياً إباحة أكل اللحم البشري، إذ لا يوجد أي رادع أخلاقي يمنع الإفريقي من أكل اللحوم البشرية لأنّ المسألة من منظوره العام لا تعدو أن تكون طقساً عادياً يتوافق والمبدأ العام للجنس الإفريقي! ويقدم هيغل أمثلة عن طقوس الكباليزم في المجتمعات الإفريقية، فمثلاً عند وفاة أحد الملوك تقام له مأدبة بشرية، حيث يذبح المئات من الناس، ويذبح المساجين لتؤكل لحومهم أو تباع في الأسواق. كما أنّ المنتصر في الحرب، يأكل قلب عدوه المنهزم في طقوس كابالية!

(4) - الرق أو الطريق نحو الإنسانية: إنّ أهم مسألة تطرق إليها هيغل في كتابه هي علاقة الإفريقي بظاهرة الرق، فهو يرى بأنّ الوضع الطبيعي للإفريقي هو أن يكون عبداً، بل أنّ عبوديته هي بمثابة الشرط الطبيعي المؤسس لوجوده ككل، لأنها تخرجه من وضعه السابق وتدخله حظيرة الحضارة. ولذا، فقد كانت العبودية هي الرابط الوحيد والحققي الذي وُجد تاريخياً بين الأفارقة والأوروبيين. ويبرر هيغل ذلك بأنّ الزوج لا يعتبرون هذه العلاقة شيئاً مشيناً لا يليق بهم بل إنّ الزوج عاملوا الانجليز أنفسهم على أنهم أعداء لأنهم بذلوا جهداً كبيراً في إلغاء الرق وتجارة الرقيق

أزمة التمثيل السردى في رواية "كاماراد" للصدىق حاج أحمد

فى بلادهم.⁷ نفهم من هذا التحليل، بأنّ الرق كان بوابة الإفريقى نحو الحضارة ونحو اكتشاف أبعاده الإنسانية.

لقد رسم هيغل صورة الإفريقى المتوحش، البدائى، الأكل للحم البشرى، الذى لا يحمل أدنى تصور منظم للحياة، المؤمن بقوة "الفيتيش" على وجوده ككل، المنغمس فى ظلام دامس يلفه منذ الأزل. وسنجد أنّ هذه الصور ستتكرر فى نصوص فلاسفة وأدباء أوروبيين طيلة القرون اللاحقة لأنها تأسست عبر فلاسفة فى حجم هيغل.

إنّ فكرة الغيرية كما أسسها الفلاسفة الأوروبيون فى القرن الثامن عشر، اكتسبت مضمونا توسعيا، مع ازدياد المنافسة الأوروبية حول تقسيم العالم إلى مستعمرات وبسط النفوذ على أكبر قدر ممكن من الأراضى، والسيطرة على أكبر عدد ممكن من الشعوب. ومن مظاهر تلك السيطرة هى تمثيل الآخر وإعادة صياغته وفق الرؤية الكولونىالية الأوروبية. فالمسألة كانت كذلك تمثيلية ارتبطت بدور الخطابات المعرفية والأدبية والفنية فى تجسيد هذه الرؤية على صعيد المخيلات فهذه مسألة فى غاية الأهمية والخطورة. من هنا، فإنّ الظاهرة الاستعمارية لم تكن عنفا جيو سياسيا وعسكريا على المجتمعات المستعمرة، بل كانت أيضا عنفا رمزيا وثقافيا أى كانت تمثّل عنفا تمثليا.

(5) - السرد وتعرية التشكيل الابستمولوجى للموضوعات الكولونىالية: إنّ

السرد أداة سلطة، والذى يسرد هو الذى يملك سلطة على اللغة وعلى الموضوع وعلى المتلقى ومن خلاله يتم إعادة بناء الوقائع والفعائل التاريخية، وتمثيل كل ما/من يعجز عن تمثيل نفسه. فهو يستند إلى سجلات سابقة تتكون من الصور والأحكام والمواقف والمخيلات التى تتدخل، بشكل مباشر أو خفى، فى صياغة موضوع التمثيل، انطلاقا من أهداف محددة، وهى السيطرة.

كان تمثيل الآخر سرديا أحد أهم التجارب الثقافية التى عبّرت عن النزعة الكولونىالية فى الأدب الأوروبى فى القرون السابع عشر والثامن عشر والتاسع

عشر، وهي القرون الثلاثة التي شهدت المغامرات الاستعمارية الكبرى في مناطق عديدة من العالم، وأهمها إفريقيا. فقد لعب الأدب دورا حاسما في تسويق الرؤية الكولونيالية، ومنحها الشرعية الضرورية، وتحولها إلى وقائع يستسيغها المتخيل الكوني.

ولأنّ التمثيل السردى هو أحد أدوات السيطرة، فقد كان كذلك أحد أدوات المقاومة فقد ظهرت في مرحلة التحرر من الاستعمار الأوروبي، رؤية سردية مضادة، كان هدفها تدمير سلطة المنظومات التمثيلية الكولونيالية. فالتمثيل، من هذا المنظور، هو فعل خطابي واستراتيجي تدوينية وقرائية.⁸ فهو فضاء للصراع الرمزي، يفترض خططا واستراتيجيات بهدف فرض منظومة تمثيلية على حساب منظومات أخرى. لهذا، فإنّ السرد المضاد هو نوع من التمثيل المقاوم للآخر سرديا من خلال اختراق بنياته الخطابية والمعرفية والثقافية، والتأسيس، في المقابل، لسرد - اختراقي يكون واعيا بالآليات الخفية للسرد الكولونيالي. ويعتمد هذا النوع من السرد على فعل الإزاحة displacement وهو "آلية من آليات استراتيجية تحرير الذات من هيمنة الآخر الثقافية"⁹ والمقصود بهذه الإزاحة هو تحرير السرد من حضور الآخر في مشهد السرد وفي بنية الخطاب ومنح الصوت لمن كانوا يمثلون بالنسبة لسردية الآخر مجرد موضوعات صامتة وغير فاعلة.

وقد يلتجئ السرد المضاد، في مستوى آخر، إلى محاكاة النص الكولونيالي، لكن بأسلوب ساخر، أو يقوم بإعادة كتابة النص الكولونيالي من زاوية مختلفة، كأن يبرز مناطق الصمت فيه أو يعمل على ملئ تلك الفراغات واستتطاقها، باللجوء إلى الموروثات المحلية، وإلى اللغات واللهجات الشعبية.

إن سمة السرد المضاد أنه يطرح الأسئلة الجديدة، التي من شأنها أن تضع السرد الكولونيالي أمام الحقيقة المربكة للتجربة الاستعمارية، كما أن تلك الأسئلة من شأنها أن تورط النقد الأدبي وتخرجه بسبب صمته وتعاميه عن علاقة الرواية بالكولونيالية.

إنّ السرد المضاد هو أيضا ذلك الخطاب النقيض للتراث المعتمد، وهو مشروع يقوم بموجبه الروائي ما بعد الكولونيالي بتعرية وتفكيك القناعات الأساسية التي يتبناها نص معتمد canonical معين وذلك من خلال "إيجاد نص "نقيض" conter texte - يحتفظ بالعديد من الدوال المميزة للنص الأصلي مع تغيير بنيات القوة التي يقوم عليها هذا النص، وهو ما يتم غالبا على نحو مجازي".¹⁰ إنه مساءلة للتراث الثقافي الكولونيالي، واشتباك عنيف معه، من خلال استهداف بنيات القوة التي يقوم عليها النص الكولونيالي. وتضيف هيلين جلبرت أنه لا يختزل رهان الخطاب - النقيض في الرواية ما بعد الكولونيالية في معارضة ورفض الصور والتمثيلات المتحيزة واسقاطها من أجل إحلال صور وتمثيلات لهوية أصلية مغلقة، بل يسعى إلى تعرية التشكيل الاستيمولوجي للموضوعات الكولونيالية، بهدف الكشف عن بنيات القوة المتحيزة للايديولوجيا الامبريالية في سياسات التمثيل.¹¹

والمقصود بتعرية التشكيل الاستيمولوجي هي قدرة الرواية ما بعد الكولونيالية على الكتابة بعيدا عن تمثل الرؤية الكولونيالية المضمرة، فالتصريح العلني برفض الكولونيالية أو بنقد مظاهرها قد لا يكون كافيا لإنتاج وعي مضاد، إذا لم يكن ذلك مؤسسا على رج البنيات الاستيمولوجية والعقائدية لهذه الرؤية.

6) -مظاهرات مأزق التمثيل السردى للإفريقي في الرواية:

أ-الاستعمار أو القوة المغيبة في تفسير ظاهرة الهجرة: تبدأ الرواية برسالة كتبها أحد المهاجرين الأفارقة الذين لقوا حتفهم في عرض المتوسط، والتي تناولتها وسائل التواصل الاجتماعي على نحو واسع، ما أعطى للحادثة، وللرسالة، طابعا إنسانيا فالرسالة التي كتبها هذا المجهول لوالدته، كانت مؤثرة، تحمل الكثير من الغنائية الموجعة التي من شأنها أن تترك أثارا عميقة في نفسية المتلقي. فالرواية ومن خلال اللجوء إلى هذا المدخل السردى، تستهدف مشاعر القارئ، لأجل وضعه ضمن السياق التراجيدي لتجربة الهجرة، حتى يتعاطف مع المهاجرين. فالرسالة هي

الخطاب المحتمل لأيّ مهاجر تنتهي حياته في عرض البحر على نحو تراجيدي. نفهم بأنّ الهجرة هي تراجيديا إنسانية فظيعة، تبدأ من لحظة القرار الصعب وصولاً إلى لحظة الحثف الحتمي. وودهم المحظوظون من يباغتون الموت بطريقة ما ليصلوا إلى مبتغاهم، وهناك تبدأ تراجيديا أخرى، من طبيعة مختلفة.

لكن ما يهم في هذه الرسالة، أنّها، ومن خلال صوت كاتبها المجهول، قدمت الأسباب التي تدفع المهاجر إلى مغادرة أرض وطنه. "عفوا يا وطن!! كلانا ميّت. فقط الأسباب متعددة..أنا غريق وأنت منحور بمدية حاكمك العسكر..الذين تشيخوا في إخراج أفلام الانقلاب!!"¹² إذ تبدو الهجرة من خلال هذه الرسالة خياراً حتمياً وقاسياً، بعد أن سدّت كل المنافذ في وجه المهاجر فلا يجد أمامه إلا سلك طريق المجهول نحو يوتوبياته. حيث يتحوّل البؤس الاجتماعي والقمع السياسي إلى تقنيات للموت؛ فأفضل ما تجيده الأنظمة العسكرية الانقلابية التي سرقت أحلام ثورات التحرر من الاستعمار هو صناعة الموت، بعد أن فشلت في بناء الدول الوطنية التي كانت حلم الأفرقة وهو الحلم الذي ألهم على الاستعمار في مرحلة التحرر.

ستبدو الهجرة - بالنظر إلى هذا المعطى الجيو سياسي والتاريخي - بمثابة موقف تمردى على الواقع البائس، وعلى الشرطية الاجتماعية المنتجة لهذا التخلف، إذ "أنّ الرغبة في النيه وبشنى الطرق التي تمارس بها أكانت معلنة وبرانية أم كتومة وجوانية هي أحد الأقطاب الأساسية في كل صياغة للبناء الاجتماعي. إنها رغبة في التمرد على الآلية الوظيفية وتقسيم العمل والإفراط في التخصصية التي تجعل من كل فرد عجلة تدور داخل الدولاب الصناعي الأكبر الذي هو المجتمع"¹³.

فوتيرة الهجرة تزداد في ظروف القهر السياسي والاجتماعي، وفي ظروف الحروب لما تنتفي شروط الحياة الكريمة في المجتمع الأصل، فأمام انهيار قيمة الإنسان لا يكون أمام الفرد أو الجماعة إلا البحث عن إمكانية حياة أفضل في مكان آخر، لهذا فإن موجات الهجرة كانت بمثابة موقف احتجاجي على الواقع السائد

وطريقة للتمرد عليه. فقد شهدت إفريقيا طيلة عقود حروبا أهلية ونزاعات دموية شديدة، وصراعات إثنية كانت تنتهي بجرائم إنسانية فظيعة.

إنّ هذه الخلفية التاريخية حاضرة في رواية كاماراد، سواء من خلال وصف مظاهر التخلف في مدينة نيامي النيجرية، أم عبر حكايات بعض الشخصيات التي عاشت ويلات الحروب الأهلية إلا أنّ توصيف الوضع كان خاليا من محاولة الحفر عميقا في الخفيات الحقيقية التي حوّلت إفريقيا إلى بوتقة للصراعات التي لا تنتهي ومن ذلك أثر الاستعمار الأوروبي على الحاضر الأفريقي، وكيف ساهم في تفتيت إفريقيا، وفي غرس أنظمة عميلة تعمل على المحافظة على شروط تخلف القارة. فهذا ما يبدو أساسيا كموجه لتفكيك نسق قصة مامادو بطل رواية كاماراد ورحلته الأوديسية نحو أوروبا، ثم عودته سالما وغانما بالحكايات، ولقائه بالمخرج الفرنسي.

طبعاً، لا يمكن أن نطالب من الضحية الشاب صاحب الرسالة أن يقدم لنا تحليلاً سوسيلوجيا للوضع الإفريقي، فهذا يفوق قدرته ويفوق السياق الذي هو موجودة فيه فرسالته كانت بمثابة صرخة مدوية في وجه العالم الذي يرى بشكل يومي هذه المآسي دون ان يحرك ساكنا.

(ب) -موسم الهجرة إلى الجنوب: نشهد في الرواية نوعين من الرحلة: رحلة الأوروبي إلى إفريقيا، ورحلة الإفريقي إلى أوروبا، وبين الرحلتين سنحاول أن نفسّر طبيعة العلاقة بين الذات والآخر، وأن نبرز أبعاد الغيرية كما جسدتها الرواية من خلال الرحلتين فمفهوم الغيرية أصبح اليوم رديفاً لمفهوم "الصورة" على اعتبار أننا ندرك الآخرين عبر تشكيلات صورية، تخضع لإجراءات التحول والانتقال والمفارقة للوقائع الموضوعية¹⁴ فمن خلال السرد تتعرّض صورة الآخر لتحويرات وتشويهات بقصد إطلاق أحكام قيمية.

وتطرح رواية "كاماراد" من خلف تيمة الهجرة صورة إفريقيا في مخيلة الإفريقي نفسه وفي مقابل ذلك، نظرة الأوروبي لهما معا. ما الذي تغير في نظرة الأوروبي إلى إفريقيا؟ وكيف ينظر الإفريقي المعاصر إلى ذاته وإلى فضائه الإفريقي؟ تبدأ الرواية برحلة هذا الأوروبي في اتجاه العالم الإفريقي، لأجل البحث عن قصص الهجرة المعاكسة من إفريقيا إلى أوروبا. وفي طريقه، حمل معه كتابا عنوانه جوانب من الحضارة الإفريقية للأديب الإفريقي أمادو همباتي با للاستثناس به في الطريق. السؤال المباغت هو: هل كان هذا المخرج الفرنسي في حاجة - حقيقة - إلى هذا الكتاب؟ ماذا يريد أن يعرفه عن إفريقيا، وهي المستعمرة القديمة لفرنسا؟ هل يمكن لهذا الكتاب أن يؤثر على نظرتة نحوها؟

كانت نظرة هذا الأوروبي، بمجرد نزوله بمطار العاصمة، مشبعة بالأحكام الصادرة عن ذات متضخمة، أي عن ذات تطلق أحكامها من شرفة عالية، هذا يعني أنّ كتاب همباتي كان مجرد توظيف إيهامي بأنّ شخصية الأوروبي أرادت اكتشاف إفريقيا بعيون إفريقية: " مطار عاصمة دولة. مساحته تكاد تكون ركنًا صغيرا بمطارات الريف الفرنسي".¹⁵ إنه يقارن المطار الدولي لعاصمة إفريقية بركن صغير في مطار ريفي في فرنسا، وتحمل هذه المقارنة طابعا ساخرا واضحا لأنها بنت المقارنة على تقزيم مفرط للمطار الإفريقي ركن صغير في مطار ريفي، أي أنّ هذا المطار لا يرقى حتى إلى مطار ريفي في فرنسا.

(ج) -ثنائية السيد/العبد: لقد جعلت الرواية الشخصية الإفريقية سجيبة عقدتها التاريخية اتجاه الأوروبي، فالرجل الأبيض يظهر في الرواية في صورة السيد الأبدي لهذا الإفريقي، أما هذا الأخير فظل محتفظا بطابعه الفلكلوري، الايكزوتيكى؛ فضحكة جاك بلوز من الشاب الإفريقي الذي التقى به في الفندق، تعبر عن إعجابه بهذا السميت الاحتفالي للرجل النيجري فكان ذلك اللقاء الاحتفالي أول إنجذاب لغرائبية الإنسان الإفريقي الغامض.¹⁶

أزمة التمثيل السردى فى رواىة "كاماراد" للصديق حاج أحمد

إلى حدّ الآن، لا نجد جديدا فى أفق الرواية، فيما يتعلّق بنظرة الأوروبي لإفريقيا فهى نظرة أصبحت من البديهيات الثقافية اليوم، بالنسبة للمشتغلين فى حقل الدراسات الاستعمارية وما بعد الاستعمارية، لكن ما يبدو مثيرا فى الرواية، أن ينوب الإفريقي عن الأوروبي فى إصدار مثل هذه الأحكام!

ثمة تعبير متواتر فى خطاب الإفريقي تكشف عن طبيعة علاقه بالأوروبي ويتمثّل فى الجملة التالية: "أجل مون باطرون"/"Mon patron ؛ ويمكن أن نبرز ذلك من خلال أمثلة من الرواية:

"أخرج المسحور ورقة 1000 فرنك سفا، أعطاهها للعامل الفنڤي.

هذه لي مون باطرون.

"oui" مون كاماراد.

رقص العامل رقصة مشابهة لرقصة سائق الطاكسي، ردد خلالها أنا فرحان

بلهجة قبيلته زرما وهو يقول أثناء حفلة الرقص:

أي صابو. أي صابو...¹⁷

وفى مقطع آخر:

"أريك أن تأتيني به، له مكافأة لا تقدّر بثمن. وسأضيف لك "1000 فرنك سفا"

أخرى، إن قمتّ بالمهمة وأفنته بالمجيء...

رقص العامل رقصة ثانية، ردد خلالها نفس الكلمات:

أي صابو. أي صابو...

ختمها بعرس بهيج للعبارة الفرنسية:

Merci mon patron

يضيف:

اتفقنا سيكون عندك الرفيق "مامادو" غدا صباحا، لا تقلق. ربما هذه المكافأة التي

سوف تمنيه بها، لم يكن يحلم بها حتى فى الفردوس، كما تصطلحون عليه سيدي....

إلى اللقاء " Mon camarade "

إلى اللقاء " Mon patron " ¹⁸.

إنّ هذا التكرار لجملة نعم يا رئيسي/ شكرا يا رئيسي تكشف عن طبيعة علاقة الإفريقي بهذا الأوروبي، فهذه العلاقة تتجاوز بنية الاحترام، إلى نوع من الرضوخ والاستسلام أمام هيبة هذا الرجل الأبيض. ويذكرنا هذا الاحتفاء بعلاقة فرايدي - العبد الأسود في رواية روبنسون كروزو للروائي الانجليزي -دانييل دافو - بروبنسون - الشخصية الأوروبية المحورية في الرواية -حيث حرص هذا الأوروبي على أن يعلمّ هذا العبد الأسود كيف يقول له بوقار شديد «نعم سيدي»، فهذه الجملة مفتاحية لرسم الحدود المائزة بين الأوروبي والآخر.

وفي رواية كاماراد، نجد هذا الاحتفاء المعلن بالأوروبي بوصفه سيذا ورئيسا وصاحب سلطة. فهو يملك سلطة كونه الأوروبي القادم من أوروبا، وثانيا لأنه يملك المال الذي به يمكن تحقيق ما يريد. فورقات 1000 فرنك كانت كفيلة لتحريك عواطف الإفريقي، وجعله يحتفل، ويأتمر تحت أوامره.

ويجب أن نقرأ بتمعن نهاية الرواية حين قام المخرج الفرنسي جاك بلوز بإهداء "مامادو" آلة التصوير الخاصة به، وطلب منه أن يقوم هو بنفسه بإخراج شريط وثائقي عن حياة البؤس في "نيامي"، ينقل من خلاله معاناة أترابه من الأفارقة. فما دلالة هذه الهدية؟ هل هي بريئة إلى حدّ يمكن أن نقول بأنّ جاك بلوز أراد أن يمنح للإفريقي فرصة لتمثيل نفسه دون ايعاز من أحد؟ قراءة خطاب هذا المخرج، يترك انطباعاً مختلفاً، بسبب علامات خطابية بارزة تكشف عن معنى آخر لتلك الهدية، أي تجعلنا نتوجّس من تلك الرغبة في أن يقوم مامادو بتصوير فيلم وثائقي بنفسه: "بإمكاني أن أعقد عليك المال مون كاماراد، كما توهمت؛ لكنه سيزول مع مرور الأيام. هناك مثل صيني شهير، يقول لا تعطني السمكة، إنما علمني كيف أصطادها.

أجل. سأعطيك نصيبا من المال، لستر أحوالك مع ما يمكن ان تحتاجه خلال التصوير والتتقل من المصاريف.¹⁹

ماذا يمكن أن نفهمه من خلال هذا الخطاب؟ يبدو أن خلف "جاك بلوز" صورة ذلك الأوروبي الذي مازال يتعامل مع الآخر الإفريقي كأنه طفل غير راشد في حاجة إلى رعاية شديدة، لهذا قرر أن يعلمه صنعة ليقاوم بها شظف الحياة، فيه شيء من روبنسون كروزو وهو يغدق على عبده الأسود فرايدي بالرعاية الشديدة، دون أن ننسى أن أول ما تعلمه هذا العبد من هذا الأوروبي هو كيف يقول له بالانجليزية: نعم سيدي!

(د) -السخرية من الإفريقي: في مقابل ولع الإفريقي بسيداه الأوروبي، نجد بأنّ سارد الرواية وبطلها قد أمعنا في رسم صور كاريكاتورية عن الإفريقي؛ "كانت تجلس خلفه فتاة سمراء شبع شعر رأسها دهونا وسيشوارا حتى اشتكى"²⁰. فحين يظهر الرجل الأبيض، لابد أن يصور الإنسان الأسود في صورة ساخرة، إذ نشهد هنا استعادة غير مبررة للصورة النمطية التي تبرز التفاوت بينهما كتفاوت جوهري. وقد طال ذلك ليشمّل المكان أيضا؛ فقد صورّ السارد فنادق العاصمة غير النظيفة المدينة الغارقة في العفن الأحياء القصديرية التي تعج بها العاصمة نيامي. حتى أن الموظفة الإفريقية تعجبت كيف لهذا الأوروبي أن يختار الغرفة التي تطل على المناظر العفنة للمدينة، في حين هي تصلح لإخوانها الأفارقة؟! وكأنّ العفونة هي مناسبة للإفريقي فقط.

يتميز السارد بحسه الساخر، وهي السخرية التي بلغت درجة جلد الذات، وهو ما يتجلّى في مواقع كثيرة منها؛ فمامادو نفسه لم يسلم من سياط السخرية الذاتية حين أبصر وجهه بواسطة شظية من الزجاج: "أما أنا فقد ضحكت على نفسي كثيرا عندما رأيت وجهي في شظية مرآة صغيرة، وجدتها بدار جارنا موطاري والد ريفي ادريسو".²¹

و حين عرّف بأصدقائه الكماراديين لجأ إلى أسلوب السخرية؛ فقد وصف مثلاً غاريكو بأنه الشاب الذي ورث التسوّل عن والده، وهو يحمل وجهها يثير الشفقة! أما ساكو فهو شخص غريب الأطوار... إلخ أما المشترك الذي يجمعهما فهو فضاء مقبرة الخردة فهؤلاء لم يرثوا عن آبائهم إلا هذه المزيلة العمومية.

لقد انتقل مامادو، من وصف هذه الشخصيات إلى وصف إفريقيا ككل، فهي مزيلة العالم / أوروبا، وهي سوق مفتوحة لبيع الخردات التي تكبّ من أوروبا، لتتحول إلى مواد للاستهلاك العام: " العاصمة تشهد في مثل هذا الوقت من كل يوم، أقصى حالات استعراضها من السيارات المهترئة الملفوظة من عندكم بأوروبا لمقابرها هنا".²²

لماذا هذا القدر من السخرية؟ إنها السخرية اللاذعة، النابعة من رغبة ما لإرضاء الآخر الأوروبي، ورغبة لتقديم صورة كاريكاتورية عن إفريقيا أكثر منها صورة عن المآسي الاجتماعية والاقتصادية. فأوروبا التي تصور في الرواية بوصفها فردوساً أرضياً، نقابلها إفريقيا في صورة مزيلة كونية.

لقد موضع الإفريقي نفسه داخل الفضاء العفن، كما لو أنه يعترف، على نحو ملتبس، بأن الجانب المشوه للمدينة هو فضاءه الطبيعي. في حين أنّ المخرج الفرنسي وجد في تلك الخلفية البائسة لوجه المدينة الإفريقية فضاء لمعاينة حقيقة ذلك الواقع بحثاً عن القصة المثالية التي يمكن أن تلهمه عملاً سينمائياً جديداً. هي أقرب إلى الرؤية الأيكزوتيكية لكنها هذه المرة هي نوع من الأكزوتيك السلبي.

(هـ) -النور/الظلام: تحضر ثنائية النور والظلام في الرواية؛ فالرجل الأبيض القادم من أوروبا الأنوار، كان بالنسبة للإفريقي هو النور الذي بزغ عليه؛ لقد توجه عامل الفندق نحو مامادو ليبشره بالخبر السعيد، وهو أنّ مخرجاً فرنسياً يطلب خدماته، وأنه مستعد لأن يدفع له مالا مقابل أن يروي له قصته مع الهجرة.

أزمة التمثيل السردى في رواية "كاماراد" للصدىق حاج أحمد

"أرى شمسة قد أشرقت يا ابن بورىما..."²³ فاستعارة الشمس فى هذه الجملة تكتمس دلالة جوهريّة، خاصة مع اقترانها بقدم الأوروبى؛ فهذه اللحظة تمثل لحظة اشراق الحياة بالنسبة لهذا الشاب الذى فشل فى بلوغ أوروبا، فإذا بالأوروبى يأتىه إلى عقر داره باحثاً عن قصته. حضور اشراق الشمس يقابلها الظلام المدهم لليل. وهى المقابلة الشهيرة بين أوروبا وإفريقيا، هنا لا بد أن نتذكر الاستعارة الهىغلية لإفريقيا.

(و) -سلطة الآخر بوصفه متلقياً: كانت بداية السرد مؤتة على النحو التالى: "أخرج مسجله الصوتى الصغىر دىكتافون ومفكرته الفاخرة، وضعها على الطاولة استلّ قلماً مذهّباً من جيب قميصه السماوى وقال للكامارادى الحراّ: احك يا مامادو

فطفق مامادو يسرد حكايته".²⁴

يبدو بأنّ المحرك الحقيقى لقصة مامادو هو فعل "حك" الذى أطلقه المخرج الفرنسى ومنه بدأت قصة الفتى الإفريقى. أضف إلى ذلك، وهذا ما لا يجب أن ننساه، بأنّ المخرج سيدفع مالا سخياً مقابل هذه القصة. فالمسرود له، والذى يبدو طيلة قصة مامادو صامتاً، هو فى واقع الأمر المحرك الأساسى للسرد. فمامادو لا يروى قصته إلا لأن جاك بلوز قد طلب منه ذلك، وبمقابل مالى (!). السؤال المطروح: ألا يؤثّر هذا على سيرورة القصة نفسها؟ أقصد أن يكون المتلقى هو هذا الأوروبى؟ فالمتلقى الافتراضى لقصة مامادو هو هذا الأوروبى، وليس أى إفريقى مثله. ثم ما الذى يريده الأوروبى من هذه القصة؟ أليس هو البحث عن المجد السينمائى الذى ينفلت منه كل عام؟

(ز) -ذاكرة الحروب الأهلية: ولقد اشتعل فتيل الحكاية فى الطريق، فأصدقاء مامادو كانوا يسترسلون فى الحكايات فى الفواصل بين رحلة وأخرى. كانت حكايات عن الحروب الأهلية القاسية، التى غرقت فيها الكثير من الدول الأفريقية، والتى

شهدت مجازر فظيعة، راح ضحيتها الملايين من الأفارقة، بسبب أنظمة انقلابية حولت الهويات إلى وقود لإضرام نيران الصراعات السياسية، بعد أن فشلت فشلاً ذريعاً في بناء دول إفريقية حديثة.

"إنّ الحرب الأهلية الثانية، لما قامت فقدتُ فيها والدتي أيضاً!! بقيتُ وحيداً في هذا الوجود!! بلاد غنية بالألماس، لكن تكالب العسكر، أورثنا أيتاماً وتكالي ومشوهين. فضلاً عن هروبي من وباء الإيبولا".²⁵

لقد تحالفت الحروب والأوبئة والأنظمة العسكرية ضد الإفريقي. لكن هل هناك إدانة صريحة للاستعمار بحكم أنّ هذه الأنظمة العسكرية، هي صناعة كولونيالية وظفتها القوى الكبرى في العالم، حت تبسط يدها على ثروات هذه القارة؟ كما لو أنّ هناك صمت يلفّ الحقيقة التاريخية أو كأنّ السارد متردد بين قولها أو الامتناع عنها. صحيح أنّ الحروب الإفريقية الداخلية هي نتاج ضغط داخلي ولّد انفجارات عنيفة لكن لا يمكن أن نخفل عن دور الدول الكبرى في إذكاء هذه الصراعات، فهي أيضاً تمثل سوقاً مغرية لتجارة الأسلحة.

ما زال حاضر إفريقيا مشدوداً بعلاقة وطيدة إلى ماضيها الكولونيالي. هذا ما يمكن أن نفهمه من الفقرة التي كتبها نغوي واينغو في كتابه تصفية عقل الاستعمار، وهي فقرة ذات إحياء عميقة إلى نظرة الأوروبي إلى الإفريقي اليوم: "ثمّة الاستعمار في مراحل الكولونيالية والنيو-كولونيالية، يوثق يد الإفريقي على المحراث ليقلب التربة ويطبق على عينيه غمامتين كي يرى فقط الدرب الذي رسمه له السيد المسلح بالأنجيل والسيف".²⁶

لم نعتز بعد، في هذه الرواية، على الإفريقي الثائر على وضعه، الناقم على شروط بؤسه المزمّن، هناك فقط شخصيات مستسلمة، تفضل الموت على مواجهة الحقيقة وعلى تغيير ذلك الوضع البائس. بل هي شخصيات تحنّ في لاوعياها إلى ذلك السيد الأوروبي الذي يحمل معه بشائر المدنية.

(ح) - البعد الفكلورى فى شخصية مامادو: الايمان بسلطة الفيتيش: إذا عدنا إلى هيجل وتعريفه للفيتيش، فإننا نجد فى هذا التعريف رجوع صدى فى رواية كاماراد لقد آمن مامادو بالقوة السحرية لتميمية ونكي التي قدمتها له والدته قبل مغادرته البيت وقد ورثها عن والدها الذي كان، كلما ألمّ به خطب، يعضّ على هذه القلادة الحديدية فيقع الفرج السريع. كانت القلادة بمثابة الحارس الماورائي الذي يحميه من الأخطار. "فى صباح اليوم الرابع، تذكرت وصية أمي لي بحكاية تيمية ونكي!! عندما يدلهم عليّ الأمر، الحق أقول، إنني لم أتذكر أمر هذه الأخيرة حتى صباح هذا اليوم".²⁷

لقد وجد مامادو نفسه فى مواجهة موت محتوم، وفى وسط فيافي الموت، تمسك بالقلادة، وآمن بقدرتها العجيبة على تغيير مسار الأحداث، وإنفاذه من الموت المحتوم وهذا ما حدث فبمجرد أن عضّ على ذلك الشيء السحري، بدأت معالم الانفراج تلوح فى الأفق. لقد وظّف الروائي هذا البعد الغرائبي ليكشف عن نشب الإفريقي بعاداته القديمة، وإيمانه العميق بالقدرة السحرية للفيتيش على الأشياء، كمكون أساسي لهويته الإفريقية، فضلا عن تخلفه الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، فالإفريقي مازال متشبثا بالطقوس السحرية، يلتجئ إليها لمجابهة معضلات الحياة.

لقد حاولنا من خلال هذه الدراسة أن نبرز كيف أنّ رواية كاماراد، وعلى خلاف ما كتب عنها لم تكتب لنا رواية الإفريقي، بل بدت رواية مضادة له، لأنها لم تراهن على إزاحة البنية التقليدية لعلاقة الشخصية الإفريقية بالآخر الأوروبي، فلم نجد ما يكشف عن شجاعتها فى ممارسة ذلك التدمير الضرورى للرؤية الكولونىالية، بقدر ما انخرطت فى عملية استعادة تلك الرؤية، ولو على نحو مضمّر، من هنا، فإنّ الإفريقي فى الرواية مازال ينظر إلى الأوروبي بوصفه سيذا ورئيسا عليه، ومازالت صورة الأوروبي - السيد متماسكة ومستقرة، وهذا ما اعتبرناه أزمة فى التمثيل السردى لرواية كاماراد.

الرواية الجزائرية في مواجهة عنف النظام التمثيلي للرواية الكولونيلية: قراءة في رواية (ميرسو، تحقيق مضاد) للروائي كمال داود.
ميشال دو سارتو: ((الموت هو شرط إمكان التطور))
المتخيل كأداة للهيمنة: لكل ثقافة متخيلها الذي تلجأ إليه للتعريف بنفسها، غير أن وعيها بنفسها لا يكتمل إلا من خلال موضوعة الذات أمام الآخرين. ويتجلى ذلك المتخيل في الصور التي تنتجها كل ثقافة عن الثقافات الأخرى، ضمن نسق منظم ومنضبط يتحكم في عملية التمثيل والإنتاج. فالذي يهم ليست الصورة، بل النظام الذي يتحكم في إنتاجها وفي توزيعها، وفق العلاقة التي تجمع بين المعرفة (الصورة) والسلطة (النظام).

لقد اهتمت الفلسفة المعاصرة بموضوع التمثيل، خاصة بعد أن أعاد (كانط) للتخييل مكانته الأساسية كأحد أبعاد العقل الإنساني؛ إذ انتبه الفلاسفة الغربيون إلى أهمية العامل الرمزي في حياة الإنسان، وهم يشيرون إلى دور (الخيال) باعتباره شيئا متشكلا تاريخيا في اللاوعي الثقافي والرمزي لمجتمع ما.²⁸
قديمًا، اقترن التمثيل بمفهوم المحاكاة عند أفلاطون الذي عرفه بأنه بناء صورة عن العالم لا علاقة لها بالواقع، إنها صناعة النسخ والتشابه Simulacre. أما عند (أرسطو) فالصورة الخيالية هي جملة من الإحساسات التي تولدها الصور في الإنسان.

وفي العصور الحديثة، رفض ديكارت (المخيلة) واعتبرها مصدرا (للخطأ)، إلى أن جاء (كانط) ليعيد الاعتبار لهذه الملكة، التي أصبحت تحيل إلى " حقيقة فعل ".
أما تعريف (المتخيل) فهو اختراع وابتكار (صُور) عن الواقع، إنه عملية (تمثيل) هذا الواقع الأمر الذي يعني أنه واقع ممكن، أو موجود من خلال زاوية نظر. نفهم من هذا، أن الخيال ليس نقيضا للواقع، بل هو بُعد من أبعاده، وجزء منه.

((في الاستعمال العادي والشائع لمفاهيم ومصطلحات الآداب والعلوم الإنسانية يحيل مفهوم التخيّل إلى مجموعة من المفاهيم المتضاربة: مثل الهوام، التذکر الحلم الأسطورة الرواية... وهذه المصطلحات في أغلبها تحيل على متخيّل إنسان/ فرد، أو ثقافة/ مجتمع، لذلك كانت هناك دائما شرعية لمرجعية الخيال إلى الإنسان أو مجتمع معيّن عن طريق أعمال معينة أو اعتقادات)).²⁹

فالتخيّل قد يكون فرديا، يخص الأفراد مثلما يتجلى في الحلم، أو في الأعمال الأدبية والفنية وقد يكون جمعيًا، يخصّ المجتمع ككل مثلما يتجلى في السرديات الكبرى: كالأساطير و الآداب الشعبية الخرافية، وفي هذه الحالة، يمكن أن ننظر إلى العلاقة بين التخيّلين وفق رؤية جدلية فالمجتمع يفرض على الأفراد نظاما تخيليا محددًا وهو الذي يندرج ضمن مؤسّسات الهوية الثقافية الجمعية، من خلال اللجوء إلى وسائل وأدوات كالأسرة والمدرسة، والمناهج والمؤسّسات الثقافية والأساطير... إلخ، غير أنّ الخيال الفردي يتميّز بصفة الحرية والاستقلالية - ولو نسبية - الأمر الذي يجعله في وضعية صراع دائم مع أنساق التخيّل السائدة، فإذا كان الخيال الجمعي ثابتًا فإنّ خيال الأفراد ذو طبيعة متحركة ومتحولة باستمرار. يبقى أنّ تلك الحرية ليست مطلقة، ويبقى الفرد بطريقة أو بأخرى وفي ظروف معينة خاضعا ولو في لاوعيه إلى النظام التخيلي العام.

سيكون تعريف فوكو للتمثيل مهما في هذا السياق، فهو يعتبره أساس إنتاج (المعرفة)، أو هو الذي يجعل (المعرفة ممكنة). التمثيل هو الاستراتيجية الأكثر شيوعا في إنتاج المعرفة وهو أيضا آلية من آليات فرض الهيمنة.³⁰

((إنّ تمثيل الآخر هو شكل من أشكال التمثيل العام بوصفه آلية من آليات الهيمنة والإخضاع، وجزءا مندغما في مؤسّسات الانضباط وأجهزة المراقبة والمعاقبة، غير أنّ تمثيل الآخر مهمة شاقة وعقدة وبالغة الصعوبة.))³¹ التمثيل إذن، هو مؤشر على قوة ثقافة ما ومقدرتها على ممارسة الهيمنة.

تشتغل هذه التمثيلات على آليات اقناع الطرف الآخر – موضوع التمثيل – بصدقية الصورة التي مُثِّل بها، فكثيرا ما يتمكن التمثيل من اقناع العبد بأنه عبد والأدنى بأنه أدنى، والجاهل بأنه جاهل. ومن بين الغايات الأخرى للتمثيل كذلك الرغبة في تحصيل " الهوية " من التدخلات الأجنبية.

التمثيل الروائي والتاريخ الاستعماري: أبرز (إدوارد سعيد) في مؤلفاته المهمة على غرار (الاستشراق) و (الثقافة والامبريالية) أنّ (الأصلائي) في الرواية الكولونيالية وفي الفن الاستشراقي عموما، اتصف بمجموعة من المواصفات التي أبرزها الروائي والفنان الأوروبيان كصفات جوهرية فيه، فهو ذات من دون صوت لا يملك برنامجا تمثيلا يستطيع من خلاله أن يعبر عن نفسه وعن غيره. إنه لا يتكلم، لأنه نتاج العنف الذي تمارسه أنظمة التمثيل الغربية كونها أنظمة ذات طبيعة هيمنية.

ومن جهة أخرى، يرى سعيد أنه بالنظر إلى الدور الحساس الذي تلعبه أنظمة التمثيل في نسج العلاقة بين الغرب والشرق، وبين المستعمر والمستعمر، فإنّ الأصلائي في لحظة بزوغ الوعي الوطني، وانبلاج أحلام التحرر، أدار معركة المقاومة من خلال تشييد نظامه التمثيلي الخاص به، ايدانا بأنه أخيرا قد استرجع القدرة على الكلام، وأصبح قادرا على الكتابة والدفاع عن وجوده أساسا. فمدار الهيمنة ومدار مقاومتها يكمنان في (الأنظمة التمثيلية).

هذا النوع من الكتابة – المقاومة، أو المضادة تشيّد عالما جديدا، وتكتب تاريخا جديدا وتنتظر لمقاربة جديدة عن الذات والآخر، وسيكون مبتغى هذه السردية المضادة هو اسماع الصوت المقموع للثقافات التي احتجزتها الثقافة الغربية لقرون وراء الأسوار الخلفية للتاريخ.

إنّ منطلق الاهتمام بالسرد الأوروبي في القرنين الثامن والتاسع عشر يرجعه (إدوارد سعيد) إلى تغطية فجوة ظلت قائمة عند دارسي الأدب الأوروبي، وهي

تتمثل في علاقة السرد الأوروبى بالإمبراطورية، والتي ظلت مهمشة أو مقصاة عن قصد، فلم يجد وهو يحضّر لكتابه (الثقافة والامبريالية) أي تلميح إلى هذه العلاقة لا من قريب ولا من بعيد على الرغم من أنّ الرواية كانت أحدث الفنون الأدبية قرباً من حيث النشأة والبناء والمضامين إلى روح القرنين. وكما اكتشف سعيد أنّ السرد مهم جدا في تحليل علاقة الثقافة الأوروبية بالإمبراطورية، وانتهى إلى أنّ الرواية كانت الأداة التي استخدمتها الشعوب المستعمرة لتأكيد هويتها، وفرض هيمنتها ولو على شكل تعبيرات رمزية وخيالية كان تأثيرها عميقا من حيث إعادة توزيع الجغرافيات التخيلية لتكون بديلا عن الواقع المقصى.³²

يُعرف الخطاب ما بعد الكولونيالي بأنه منهج وطريقة في التفكير في القضايا المركزية التي تشغل الثقافات التي تعرّضت إلى الاستعمار: مثل اللغة و الهوية والتاريخ والذاكرة، وبتأثير من نظريات تحليل الخطاب، أعيد صياغة مفهوم الحقيقة ليغدو مدار اهتمام السلطة وموضوعا يتشكّل عبر أنظمة الخطاب المعرفي والأدبي والتي بدورها تفرض شروطها الملزمة لما يجب أن تكون عليه المعرفة الصحيحة ومنها لا يمكن الفصل بين [إنتاج الحقيقة] عن الذات والآخر وبين [وظيفة القوة] حيث ((لا يمكن ممارسة السلطة إلا من خلال إنتاج الحقيقة"، كما يطرح فوكو)).³³

لقد لجأت الثقافة الأوروبية إلى آليات لفرض هيمنتها منها عملية "الاستحواذ" على اللغة كون هذه الأخيرة هي الأداة المركزية لممارسة السلطة في تجليها الرمزي أساسا فباللغة استطاع الأوروبي أن يعيد بناء عوالم جديدة على أنقاض الجغرافيات الواقعية شأن الاستشراق باعتباره خطابا معرفيا غربيا حول الشرق قام بإعادة اختراع ذلك الشرق ليكون في الصورة التي توفّر كل الشرعية للاستحواذ عليه. وبهذه اللغة تمّت أيضا إعادة اختراع الآخر، لتكون تلك الصورة مرجعا يغذي الفضول الغربي.

من هنا، فإنّ الخطاب ما بعد الكولونيالي جاء لأجل تقويض هذه العلاقة الملتبسة بين الخطاب والسلطة، أي [تقويض] بنيات القوة في الخطاب الاستعماري وبين اللغة والعالم الثقافي الأوروبي بكشف حيلها، والهدف هو تحرير عالم المستعمرات من قدرها التاريخي الذي صاغته الخطابات المعرفية والرمزية التي أنتجها الأوروبيون لقرون وإعادة الأصوات إلى أصحابها، لنتمكنّوا من إعادة كتابة التاريخ بربطه بتجاربه الإنسانية التي كانت مجرد ظلال باهتة للتاريخ.

لقد وصف الناقد الهندي (هومي بابا) الخطاب الكولونيالي بأنه (خطاب معوّق) - وهو وصف يحمل دلالات عميقة - موضحاً بأنه بقدر ما يدّعي السلطة والتحكم في قواعد إنتاج المعرفة، فإنّ معرفته بالآخر كانت منحرفة عن الحقيقة، بل كانت معرفة أداتية الغرض منها تبرير غزوه والهيمنة عليه، وستكون وظيفة الخطاب ما بعد الكولونيالي هو إرجاع الثقة إلى "التابعين" بأنهم قادرين على الكلام، والتعبير عن أحوالهم وأفكارهم ومشاعرهم. ولفظة [الثقة] تعزّز الحاجة إلى التماسك النفسي الداخلي عند [التابع] لأجل تجاوز [شرطه الاستعماري] باعتباره حدثاً سيكولوجياً بالأساس فالاستعمار ليس أكثر من [عصاب تاريخي].

سيظهر الخطاب ما بعد الكولونيالي كممارسة للقراءة، أي كمنهج وطريقة في قراءة التاريخ والخطاب الاستعماريين، وكذا في مقاربة الوضع ما بعد الكولونيالي الجديد. يرى (بيل اشكروفت) بأنّ نقد وتفكيك الخطاب الكولونيالي لن يكون مقتصرًا على "استبدال" نص بنص آخر، وإلاّ لكانت العملية بسيطة، بل ستكون من خلال عملية إعادة كتابة النص الكولونيالي وفق نظامين -خطابي ومخيالي- مختلفين في الجوهر لأنّ كليهما ينطلقان من مرجعيات وخبرات مختلفة وأنّ كانتا من تشكلتا من داخل الشرطية التاريخية نفسها.

ويمكن أن نستنتج بأنّ ما بعد الكولونيالية هي كيان من النصوص المنتجة من قبل المجتمعات التي تعرّضت للاستعمار أو لآثاره، والتي تعتبر هذه النصوص بمثابة

أزمة التمثيل السردى في رواية " كاماراد " للصدىق حاج أحمد

ممارسة جديدة للقراءة كنشاط [تقوىى]. وانطلاقا من هذا الاستنتاج هل استطاعت رواية " كمال داود " إنتاج قراءة ما بعد كولونىالية لرواية الغرىب، مستندة إلى استراتيجية تأوىلية تضع السردية الكولونىالية موضع مساءلة لا موضع تمثّل؟

اختراق نظام القراءة الوادىية: أسّس إدوارد سعىد لنوع من القراءة المقارنة للرواية الأوروبىة يُحرّر النصوص من القراءة [الوادىية] التى فرضها التراث التأوىلى الأوروبى إذ يقترح سعىد كبديل لهذه القراءة الوادىية قراءة الرواية الأوروبىة بموازاة الرواية المقاومة التى كتبها الأصلاىى، فكلاهما يكتبان من داخل نفس الشرىية التارىخىة، حىث من شأن هذه القراءة أن تخلق وعىا متكاملا حول الظاهرة المدروسة. كىف يتصورّ الروائى الأوروبى المستعمرة وكىف يتصورها بالمقابل سكان هذه المستعمرة. إنّ من شأن هذا المنظور المزدوج أن يحرّر الدلالات من قىود النظرة الوادىية، لتتكشف فىها أبعاد أخرى. بقول سعىد موضحا: ((بىبغىى علنا أن نملك القدرة على أن نتأمل بامعان ونؤول تجارب متفاوتة معا، لكل منها برامج أهدافها وتسارع تطورها، وتشكىلاتها الداخلىة الخاصة وتتاسقها الداخلى ونظام علاقاتها الخارجىة، وكل منها تتعاىش وتتفاعل مع غيرها.))³⁴

كامو والرواية الكولونىالية: كىف نقرأ كامو؟ ما زال السؤال مهماً، وهو الذى طرحه إدوارد سعىد ضمىنا وهو يتعرضّ إلى تجربة (كامو) الروائىة، إنه السؤال الذى سىكشف عن قصر نظر القراءة الوادىية فى استكناه كل أبعاد الرواية الكاموسىة، فى هذه الحالة ىلتمس القارئ الحاجة إلى منظور آخر - أى المنظور الجزائرى - من خلال رواية تبرز ما خفى أو توارى أو قُمع فى رواياته. صحىح أنّ رواية الغرىب أو الطاعون قُرئت باعتبارها تعبىرا عن " الشرط الإنسانى " فى الوجود، والكثىر من الدراسات اكتفت باستعراض الأبعاد الفلسفىة والوجودىة فى مواقف شخسىاته الروائىة، غىر أنّ ذلك، لن يساهم أيضا فى فهم تلك الروايات من زاوىة نظر الطرف الذى همّشته تلك الروايات نفسها. بقول سعىد ((صحىح أنّ

مرسو يقتل عربيا، بيد أنّ هذا العربي لا اسم له ويبدو دونما تاريخ، دع عنك أن يكون له أم وأب؛ وصحيح أيضا أن العرب يموتون بالطاعون في وهران، بيد أنهم دون أسماء كذلك [...] غير أنني أريد أن أصرّ على أنّ المرء يجد في روايات كامو ما ظنّ ذات يوم أنها قد نُقِيت منه: تفاصيل عن ذلك الفتح الامبريالي الفرنسي بشكل متميز الذي بدأ عام 1830، مستمرا خلال حياة كامو، ومسقطا إلى صميم نسيج النصوص وتأليفها.³⁵

فميرسو في رواية (الغريب) قتل عربيا، غير أنّ المحاكمة التي تعرّض لها بطل الرواية لم تدنه على جرمه، بل على سلوكه الذي بدر منه إثر وفاة والدته، فالعمل للأخلاقي الوحيد الذي استحق لأجله المحاكمة هو عدم اكترائه بوفاة والدته. أضف إلى ذلك أنّ الرواية جرّدت هذا العربي – المقتول – من اسم، ومن أصل ومن أب ومن صوت، ومن ذاكرة. هنا يبرز دور الرواية الجزائرية في مرحلة الاستقلال هو أن تعيد كتابة ذلك التاريخ من منظور ذلك العربي، أي من منظور الضحية، الأمر الذي سيكشف عن المستور وغير المروري في رواية الغريب. رواية (كمال داود) تتدرج ضمن هذا النسق من الكتابة التي اشتغلت على رواية كولونيبالية بإعادة كتابة رواية كامو من زاوية مغايرة، واستتطاق مناطق الصمت فيها.

هذا النوع من الكتابة برز في مرحلة نشوء الوعي الوطني لدى الشعوب المستعمرة فظهرت سردية مضادة، تعمّدت الاشتغال على الرواية الكولونيبالية والرد عليها، مثل رواية (النهر الما بين) لنغوي واثينغو، التي أعادت كتابة رواية (قلب الظلام) لجوزيف كونراد، حيث أعاد نغوي الحياة إلى نهر (هونيا) منذ مستهل الرواية، وهو النهر نفسه الذي ورد في رواية كونراد وهو في حالة جفاف، فتحولّ النهر من رمز للموت إلى رمز للحياة المتدفقة إلى الأبد. والأمر نفسه قام به إيميه سيزار لما أعاد كتابة مسرحية (العاصفة) لشكسبير عام 1969، بما يخدم فكرته

للزوجة، انطلاقاً من فكرة نزع الأسطورة عن الحكاية الرمزية للمسرحية وإبراز تيماتها الكولونىالية.

((ذلك يحمل كتاب العالم الثالث في مرحلة ما بعد الكولونىالية ماضيهم في أعماقهم ندوباً لجراح مذلة، وتحريضاً على (خلق) ممارسات مختلفة، ورؤى للماضى تملك الطاقة على التنقيح وتنزع نحو مستقبل ما بعد استعماري، وتجارب قابلة للإحاح لإعادة التأويل والتوزيع والمكرزة فيها ينطق الأصلاى الذي كان صامتا في السابق ويمارس الفعل على أرض استعادهها، كجزء من حركة مقاومة شاملة، من المستعمر المستوطن.))³⁶

نلاحظ أنّ هذه الكتابة غير مفصولة عن جراح الماضى التى يحملها الروائى فى داخله وهى ليست جراحاً فردية، بل جراح تنتمى إلى الجسد الجماعى. لكن هذه الكتابات لا تكفى بلعق تلك الجراح، بل قامت بعمل كبير لما أعادت قراءة الأدب الكولونىالى من جديد، وتحويل مكوناته لتكون أقرب إلى روح مرحلة ما بعد الكولونىالية.

بنية العنوان: مفتاح القراءة: (ميرسو) هو اسم الشخصية المحورية لرواية (الغريب) للروائى الفرنسى (ألبير كامو)، وهى الشخصية التى قتلت ذلك العربى فى شاطئ البحر بعد أن دخل معه فى مناقشة كلامية بسبب فتاة. ما يميز هذه الشخصية، على صعيد بنائها الفكرى أنها شخصية عدمية، لا تعطى قيمة لهذا الوجود، ولا للقيم الاجتماعية ولهذا فإنّ اليوم الذى توفيت فيه والدته، ذهب ليستحم فى البحر، وليشاهد برفقة صديقه فىلما كوميدى فى السينما، ثم يلقى عليه القبض بسبب قتله للعربى، لكن سرعان ما تحولت المحاكمة إلى مرافعة أخلاقية لا بسبب ارتكابه لجريمة قتل العربى، فقد بدت قضية هامشية، بل بسبب سلوكه أثناء وفاة والدته.

حضور " ميرسو " في رواية (كمال داود) له أكثر من أهمية، فهو يمثل مفتاح قراءة روايته هذا يعني أنّ القارئ لا يمكن له أن يفهم أبعاد الرواية إلا باستحضار رواية (الغريب) وأجوائها العامة، خصوصا تلك الجريمة التي ارتكبتها "ميرسو" في حق " العربي " .

إنّ الرواية - آية رواية -تفترض قارئها، كما تفترض كيفية قراءتها، مثلما هو الشأن في هذه الرواية، التي، باستحضارها لرواية الغريب، تقترح على القارئ أن يقرأها من خلال منظور مزدوج أي قراءة رواية كمال داود باعتبارها إعادة كتابة رواية (الغريب) لكن من زاوية نظر كاتب جزائري.

تحقيق مضاد: التحقيق يعني البحث عن حقيقة ما، ويرتبط اللفظ أكثر بمجال التحري البوليسي عن الجرائم. ثمة حقيقة ما يجب الكشف عنها، فما هي؟ وهناك باحث عن تلك الحقيقة، فمن يكون؟ لكن هذا التحقيق هو مضاد، يعني سبقه تحقيق آخر ينتمي إلى سياق مختلف، وظروف مختلفة، أي نحن هنا أمام عملية البحث عن الجانب الآخر من الحقيقة، أي عمّا لم ترويهِ رواية (كامو).

على صعيد آخر، يطرح مفهوم التحقيق المضاد تصورا لما يمكن أن نسميه في النقد الأدبي بالكتابة المضادة، وكذلك بالقراءة المضادة.

إنّ، نقف أمام مفهومين مهمين: كتابة مضادة، وقراءة مضادة. أكيد أن لهما علاقة كذلك برواية (الغريب) لألبير كامو، هل رواية كمال داود هي كتابة مضادة لرواية الغريب؟ وهل هي قراءة مضادة لها، خاصة ما تعلق بجريمة قتل العربي؟

وحتى نربط السؤالين بمفهوم إدوارد سعيد للسرد المضاد، الذي كشف عن أهم خصائصه: إعادة تأويل النص الكولونيالي، إعادة توزيع لعناصره، تجاوز أو اختراق حاجز الصمت الذي أطبق على صوت الأصلائي، ستكون الدراسة هي البحث عن التعلقات الموجودة بين الروايتين وأين يمكن أن يتحقق ذلك الفعل المضاد في رواية داود.

وبالعودة إلى مفهوم القراءة ما بعد الكولونىالية، فإنها في الواقع تقترح مشروعاً لقراءة النص الكولونىالى، وهو ما تطلق عليه (هيلين تيفين) بـ (الخطاب النقيض للتراث المُعتمد)، الذي هدفه ((تعريية وتفكيك الفناعات الأساسية التي يتبناها نص معتمد canonical معين وذلك من خلال ايجاد نص " نقيض " counter text يحتفظ بالعديد من الدوال المميزة للنص الأصلي مع تغيير بنيات القوة التي يقوم عليها هذا النص وهو ما يتم غالباً على نحو مجازي allegorically))³⁷

تقوم فكرة النص - النقيض بإعادة تمثّل الدوال المميزة للنص الأصلي، لكن باستهداف (بنيات القوة) التي تميّزه، أي مصدر تلك الرؤية المتعالية في النص الكولونىالى. إنها وسيلة لمساءلة الإرث الثقافى الكولونىالى، بعيداً عن تمثّل صيغته وأساليبه بل بتفكيك دوال السلطة والقوة في ذلك الإرث النصى. لكن هل كل نص يحيل إلى نماذج من النصوص الكولونىالية هو بالضرورة نص نقيض؟ هنا تشير هيلين جلبرت إلى وجوب التمييز بين النص النقيض وبين التناص الذي يحيل من خلاله نص ما إلى نص آخر، وفي هذه الحالة لا يحمل ذلك النص إرادة إعادة كتابة النص الكولونىالى بقدر ما هو استحضار له من باب التمسح بخصوصياته.

الكتابة المضادة: يوضّح لنا السارد (هارون) منذ البداية أنه بصدد سرد حكاية وقعت أحداثها منذ أكثر من نصف قرن، تختلف عن الحكاية التي سردها (ميرسو) في رواية (الغريب)، والمتمثلة في (مقتل العربي في شاطئ البحر). وهي الحكاية التي لم تستطع الضحية سردها، والتي أقصتها رواية كامو، أمّا ما يعرفه العالم عن الواقعة فليس أكثر من زاوية سرد بطل رواية (الغريب).

إذن، كانت أمامه مسؤولية إعادة كتابة واقعة سردية من زاوية نظر (الضحية) أو على الأقل من زاوية نظر (أخ الضحية)، لأجل أن يتعرّف العالم على الحقيقة المغيّبة والتفاصيل التي ظلت مغيّبة لنصف قرن، خاصة ما تعلق بهوية المقتول، وتفاصيل الجريمة.

((فالأول يتقن الحكي، إلى درجة أنه استطاع أن يجعل العالم ينسى جريمته، أما الثاني فلم يكن إلا ذلك الفقير الأمي الذي خلقه الله حتى يتلقى رصاصة ويعود إلى التراب، إنسان مجهول لم يكن له حتى الوقت ليمتلك اسماً))³⁸

تبدأ الرواية من خلال هذه المقارنة بين الشخصيتين؛ شخصية (ميرسو) مرتكب الجريمة الذي كان يملك اللغة والسرد الذي من خلالهما استطاع أن يجعل العالم ينسى تلك الجريمة ويفكر في أمور أخرى مثل مدلولاتها الفلسفية، شخصية صنعت التاريخ الذي تشاء، ذاك الذي غفر لها أخطاءها، وجعلها خالدة في مخيلة القراء لسنوات طويلة. أما الشخصية الثانية (العربي) فلا صوت لها. وصفها السارد بشكل ساخر ومنها أنها خلقت لأجل أن تؤدي دورها الطبيعي (أن تقتل) ثم تعود إلى التراب. وفضلا عن ذلك فهي شخصية بلا اسم، أي بلا هوية تحدد من تكون، ماضيها نسبها، أفكارها. شخصية بلا تاريخ، وبلا جذور، وبلا هوية.

لما تجتمع في العربي كل هذه المواصفات (فقدان الصوت، غياب الاسم، غياب ذاكرة لها) فهذا يعني أنّ هناك جزءا من الحكاية ظل في الخفاء، مثل مكبوت تاريخي متستر بقوة الآخر اللغوية والسردية، ولا بد أن يكتشف العالم الوجه الخفي من الحكاية أي اكتشاف سرديّة الضحية.

استرجاع الصوت، له علاقة قوية باسترجاع الهوية (امتلاك الاسم، امتلاك تاريخ ما امتلاك نسب ما)، الصوت له علاقة بكتابة التاريخ، وبذلك فرض منظورا ما له. يقول السارد (هارون) أنه لم يبق إلا هو ليحكي عن قصة أخيه العربي الذي قتله (ميرسو)، هو آخر من سينتقم لهذا الأخ من خلال سرد الحادثة لكن ليس من زاوية نظر (ميرسو) الفرنسي. يشعر أنّ مهمة سرد الحكاية لا تختلف عن مهمة الانتقام الجسدي من قاتل أخيه، وهي كانت إرادة والدته التي لا تريد أن تموت قبل أن تنتقم لفلذة كبدها.

بين السرد والقتل علاقة وطيدة في الروايتين: رواية الغريب حيث الرواية تقوم على مشهد قتل ميرسو للعربي، ورواية (تحقيق مضاد) التي هي رواية البحث عن القاتل والثأر للمقتول. يمكن أن نصف رواية الغريب بسردية العنف الرمزي، سردية قتل العربي.

((ماذا تريد أن أقول لك، سيدي المحقق، عن جريمة ارتكبت في رواية؟)) (31)

يبدو لي السؤال عبثيا إلى حد ما، لكنه يتحوّل من سؤال عن جريمة جسدية إلى سؤال عن جريمة رمزية، يمكن أن تتخذ أشكالا عدّة، منها: أنها جريمة في اللغة جريمة في الفن، جريمة في الذاكرة... إلخ. التحقيق ليس أكثر من عملية بحث تأويلية في الرواية التي وقعت فيها تلك الجريمة، ولن يكون المحقق في هذه الحالة إلا قارئ رواية (الغريب) وأي قارئ هذا، قد يكون هارون وقد يكون أي قارئ آخر، وجد في جريمة ميرسو قضية تعنيه بالدرجة الأولى. ستكون الكتابة عن الضحية وعن المجرم بمثابة عملية تأويلية للرواية التي وقعت فيها تلك الجريمة.

ما حدث أنه لم تجر عملية التحقيق في الجريمة، فما هو الوقت قد حان ليقوم أحد بذلك التحقيق التاريخي في ملابس الجرم الذي ارتكبه أشهر شخصية روائية في الرواية الحديثة.

ما جعل هارون يتعلم القراءة والكتابة، أنه أراد أن يجد مبررا لمقتل أخيه موسى فأبشع موت هو ذلك الذي يكون عبثيا. فالجريمة في رواية الغريب هي جزء من التصور العبثي للوجود في فلسفة كامو، وبذلك فهي جريمة غير مبررة، أي أن تعريف الجريمة العبثية أنها الجريمة التي تُرتكب بلا سبب.

السرد من منظور ضحايا التاريخ: الكتابة عند (هارون) لا تتحكم فيها الأحزان ولا الأحقاد ولا مشاعر الغضب... هو لا يبحث عن انتقام ما من قاتل أخيه، لكنه يبحث عن (العدالة)، عن عدالة التوازنات لا عدالة المحاكم. إنها عدالة التاريخ عدالة ضحايا التاريخ.

رواية الغريب ليست فقط عملاً تخييلياً، بل هي كذلك تعبير عن تصور ما للتاريخ الذي كتبه الأقوياء، ألم يكن ميرسو في موقع القوي في مشهد الجريمة؟ كان يحمل مسدساً في حين كان العربي يحمل مديّة؟ وفضلاً عن ذلك كان يحمل لغة، ويحمل صوتاً، ويحمل اسماً... كل شيء كان مهيناً لأن يكون هو القوي الذي يكتب التاريخ. لهذا السبب تُكتب الكتب العظيمة، لأجل مواجهة أسئلة الإنسان العميقة والمتجذرة في مأساة وجوده. أراد هارون أن يكتب قصة موسى لهذه الأسباب، لكي يعلن عن التاريخ المقصى في رواية الغريب، أي في الرواية الكولونيالية التي جعلت الآخر في موقع المنهزم، وفي موقع الضعيف وفي موقع الهامش.

الكتابة طريقة لاحتلال التوازن الضروري لكي تتضح الصورة المتكاملة للتاريخ إنها تعبير عن وعي مقارن للتاريخ من خلال إبراز صورته الخفية.

السرود وإقصاء الآخر في رواية كامو: ((لكن موسى، سيظل العربي إلى الأبد. الأخير في القائمة، مقصى من أوليات روبنسونك. غريب، لا؟ (...)) إذا كان سمي أخي بالعربي فلأجل أن يقتله كما نقتل الوقت، حين نسير دون هدف.)) (25 - 26)

إذن، صفة " العربي " التي كانت لصيفة بموسى هي شكل من أشكال موته، أو تجلي لذلك الموت. فالصفة عامة، مائعة، لا تعكس هوية محدّدة، تغرق الذات في سديمية مظلمة. سمي كذلك، لأجل أن تجد رواية الغريب - أو أي رواية كولونيالية - المسوغ المقنع لقتله وتخليص التاريخ منه، كأنّ للعربي وظيفة واحدة في السرود أن يظل هامشاً خارج التاريخ وخارج الذاكرة. من سيموت في رواية كولونيالية إذا لم يوجد ذلك العربي؟ للعربي إذن وظيفة سردية تتمثل في لعب دور المقتول الأبدي الذي يعزّز أكثر فكرة (العبث) في رواية كامو. وجود العربي مثل قتله يعكس العبث الذي في الوجود ككل.

((من المستحيل أن تبرهن إن كان العربى ابنا - وأخا. من المستحيل أن تبرهن إن كان قد عاش فى حين أنه قد قتل أمام الجميع. من المستحيل أن تجد وتؤكد على علاقة موسى بموسى نفسه. كيف يمكن أن تقول هذا للإنسانية إن كنت لا تعرف كتابة الكتب؟)) (25ص)

فى غياب مشروع (كتابة مضادة) يصعب البرهنة على وجود موسى وغيره. وحدها الكتابة هى من تخرج إلى العالم لتقول الحقيقة الخفية للإنسانية، بعد عقود من الصمت. التحرر من الاستعمار ليس مجرد عمل عسكري وسياسى بل هو أيضا عمل رمزى يتم على مستوى الكتابة. بتعبير آخر على مستوى المنظومات التمثيلية التى كانت ضمن أدوات الاستعمار للهيمنة.

فهم (هارون) أن وجود موسى مرهون بمدى قدرته على كتابة قصته، لتكون الوجه المقابل لقصة ميرسو فى رواية (الغريب). يمكن أن نلخص رواية (كمال داود) فى أنها الرواية التى منحت اسما لشخصية قُتلت منذ أكثر من نصف قرن. (26ص)

ما معنى أن تكون عربيا؟

لم تخرج رواية كامو عن الرؤية الثنائية فى توزيعها لعالمها، فالعالم ينقسم بين ميرسو والعربى بين عالم فرنسى وعالم آخر لا ملامح له هو العالم الذى يعيش فيه العربى. هما عالمان مختلفان على الرغم من أنهما مشتركان جغرافيا. من خلال هذا التقسيم الثنائى، فإن قيمة الفرنسى وسلطته وقوته لا تتحقق إلا بوجود الطرف الثانى كعامل لممارسة الهيمنة عليه من هنا تأتى قيمته الوحيدة أى كونه عاملا للهيمنة. أما عن العربى، فهو عربى لأن ميرسو أراد ذلك، ولأن رواية كامو اختزلته إلى مكوّن واحد هو (العربى) ليس كإحالة إلى هوية، بل إلى كينونة مصطنعة تتشكل من سمات ثابتة وسلبية.

((عربي، أتعلم، أني لم أشعر يوماً أني عربي. مثل الزنوجة التي لا وجود لها إلا في نظرة الإنسان الأبيض. في حيننا، وفي عالمنا، كنا مسلمين، كنا نملك اسما ووجها، وعادات. نقطة.)) (84)

يقول هارون أنه كان لا بد من نظرة الفرنسي حتى يكون أخوه عربياً ومقتولاً. العربي إذن مجرد اسقاط لصفة عنصرية أنتجتها المخيلة الأوروبية، لتختزل الهويات في كلمة واحدة هي (العربي). العربي إذن ليس إلا ما تعكسه نظرة الفرنسي الكولونيالي من تصورات وتمثيلات. إذن لا يمكن تفسير الكلمة خارج إطار النظرة أو المنظورية.

تأملات حول لغة الآخر: لماذا تعلم لغة القاتل: يقول (هارون) السارد، أنه لم يتعلم اللغة الفرنسية إلا لغرض واحد، وهو أن يتكلم في مكان (ميت) ويقصد أخاه المقتول. هي إشارة في غاية الأهمية، إلى علاقة السارد باللغة الفرنسية، هي علاقة مرتبطة بحدث رمزي هو جريمة القتل، أي خارج هذا المعطى، لا يكون لتلك اللغة قيمتها الرمزية، بل قد يمتنع السارد عن تعلم أبجدياتها.

ثمة إذن حاجة طارئة إلى اللغة، اللغة هي ضرورة، وليست مجرد ترف أو رغبة عفوية لتعلمها. ألا يطرح هذا تصوراً أشمل لعلاقة الجزائري باللغة الفرنسية؟ هل كانت هذه اللغة خياراً أم طارئاً تاريخياً فرضته قوى التاريخ؟

قال (هارون) متحدثاً إلى (كامو) أن قصة ميرسو أصبحت مشهورة في العالم لأنها كتبت بشكل جيد، ما جعله يفكر في محاكاة تلك الكتابة لأجل أن يكتب على منوالها قصة أخيه (موسى).

((أصبح القاتل مشهوراً وقصته كتبت بشكل جيد لأجل أن أفكر في محاكاتها.))

(14)

لكنّ هناك حقيقة يجب أن يواجهها، وهي أنّ القاتل كتب تلك القصة باللغة الفرنسية أي لغته الأم، لهذا قرّر أن يتعلم هذه اللغة، وأن تكون غنيمته مثلما فعل

الجزائريون بمنزل الكولون لما خرجوا من الجزائر غداة الاستقلال، مخلفين وراءهم ممتلكاتهم. اللغة هي الأخرى من مخلفات المستعمر، وهي حقيقة لا يمكن نكرانها ويعتقد هارون أن تعلم هذه اللغة يعني بناء لغة خاصة به، لأنّ منازل الكولون أصبحت هي منازل الجزائريين، ومن الممكن أن تكون اللغة الفرنسية هي لغته أيضا إذا عرف كيف يطوعها لصالحه. يبقى السؤال الكبير هو: لمن هذه اللغة؟ من يملك شرعية امتلاكها؟ هل امتلاك اللغة في حاجة إلى شهادة شرعية امتلاك؟

(كلمات القاتل وتعبيراته هي شقتي الخاوية.) (ص 14)

يعني أن اللغة الفرنسية هي البيت الذي وجدته خاليا، فمن حقه أن يسكن فيه بعد أن خلفه أصحابه الذين رحلوا. ما دلالة هذا التعبير: اللغة الفرنسية التي هي (لغة القاتل) ثم أنّ اللغة الفرنسية هي لغة مهجورة وبذلك يحق لهارون ولغيره أن يمتلكها وتصر جزءا من ممتلكاته؟

يقرّ هارون أنه قرأ رواية (الغريب) وأنه حفظها عن ظهر قلب، لكن الرواية التي سيكتبها هو ستكون رواية جثة وليست رواية كاتب. هل يصور لنا التاريخ المهمش بأنه (الجثة) التي أخيرا خرجت من صمتها لتروي تاريخها الخاص؟ يؤكد هارون أنّ اللغة ما إن تهيمن على الشخص حتى تقوم مقامه في تحديد الأشياء بدلا عنه. هناك حالة تلبس لغوي تملك الشخص حين يكتسب لغة ما، فتغدو اللغة أكبر من مجرد وسيلة للتواصل.

ما علاقة هارون باللغة الفرنسية؟ يستحضر قصة ذلك الفقير الأمي الذي تعلم اللغة الفرنسية بعد حادثة مأساوية وقعت له. فقد وصلت لوالده رسالة بالفرنسية ولأنه لا أحد يعرف القراءة، ظلت الرسالة في جيبه لأسبوع كامل حتى كادت تنفسخ إلى أن جاء من قرأ عليه مضمونها، إذ تخبره الرسالة أنّ والدته قد توفيت.

دائما هي ذاتها العلاقة بين اللغة والقتل، وبين اللغة والموت، وفي كلتي الحالتين تكتسب اللغة الفرنسية هذه الرمزية الدموية أو التراجيدية، يمكن أن نصف علاقة

الجزائري بالفرنسية بأنها علاقة مأساوية، ودموية، ولم تكن يوما لغة عادية في حياته.

من عادة الاستعمار أنه لما يخرج من البلد يخلف من ورائه إرثا يتكون من ثلاث أشياء: العظام، الطرقات والكلمات أو الأموات. (50 ص)

النسق الثقافي للاسم: رمزية اسم " موسى " :

((من يستطيع اليوم أن يخبرني بالاسم الحقيقي لموسى؟ من يعرف أي نهر ذلك الذي حمله إلى ذلك البحر الذي سيقطعه مشيا على الأقدام، وحيدا، دون شعب ودون عصاه العجيبة؟ من يعرف إن كان بحوزته مسدس، أو فلسفة، أو داء الربو أو أفكار، أو أم أو عدالة؟)) (ص16)

تتماهى صورة (موسى) في الرواية بصورة (موسى) النبي، الذي عاش غريبا في مصر قبل أن يحرر الشعب اليهودي من بطش الفراعنة ويقطع بهم البحر الأحمر بطريقة إجازية.

لكن (هارون) أراد بذلك أن يعرف العالم بموسى الأخ، موسى الإنسان العادي موسى دون أسطورة، برواية ما عجز موسى عن قوله، لأن قاتله لم يمنح له الوقت ولأن الرواية أفقدته القدرة على الكلام. حان الوقت، أن يسمع العالم قصة (موسى). يقول هارون أن الفرق بينهما، أن ميرسو كان يبني موسيقاه، يبني سيرته، ويبني أسطوره في حين كان موسى يتفكك، ويتحلل، ويتفسخ.

إنه فرق بين سيرتين، وبين تاريخين، تاريخ البناء وتاريخ التفكك، تاريخ الذاكرة المتوهجة وتاريخ الذاكرة المفككة التي هي تاريخ النسيان.

ما معنى التفكيك؟ تفكك الجسد قد يكون عتبة رمزية للحديث عن تفكك هوية وطنية وتفكك هوية لغوية، وتفكك هوية تاريخية. لا أحد كان يعرف هوية ذلك العربي، بل كان العالم معجبا برواية ميرسو، وبشخصيته، وبأفكاره، كان العالم يتذكر

أزمة التمثيل السردى في رواية "كاماراد" للصدىق حاج أحمد

- وما زال -يتذكر مرسو، أما العربى فمجرد ظل باهت، أو مجرد ديكور خارجى للرواية.

ما قامت به رواية الغريب أنها رسمت شخصية دون ذاكرة، ودون اسم، ودون صوت أى دون تاريخ، بل ذاكرتها الوحيدة هي الجسد المقتول والمتفكك في شاطئ فارغ من شواطئ العاصمة.

((ماذا يعنيه اسم «Meursault»؟ «Meurt seul»؟ «Meurt sot»؟ «Ne meure jamais»؟ أما أخى فلم يكن له الحق حتى في كلمة واحدة في هذه القصة.)) (ص18)

الكتابة ترياق للنسيان، أداة لمقاومة آلة الموت. فموسى ليس أكثر من ذاكرة المهمشين في التاريخ الوطنى، يموت أكثر من مرة، سواء في الأدب أم في التاريخ. الأدب الذى يكتبه بالفرنسية هو مقبرة لأمثال موسى، يموتون بأشكال مختلفة.

كان هدف هارون الأسمى هو أن يحفر اسم أخيه في الذاكرة، ذاكرة الكتابة خصوصا، فإذا مات موسى في رواية، ينبغى أى يبعث كذلك من خلال رواية، حتى يتعرف العالم على اسمه وعلى ماضيه، وعلى تاريخه. ((أريد أن تسجل اسم أخى لأنه هو من قُتل، ومازال يُقتل.)) (24)

الاسم ترياق الموت: من المهم أن تمنح اسما لميت. تلك هي الفكرة التى خلص إليها هارون وهو يتحدث عن (سلطة الأسماء)، ففي الجزائر ينادى الغريب باسم (محمد)، والاسم يحمل حمولة دينية، لأنه يحيل إلى نبي الإسلام (محمد ص)، غير أن هارون يفضل أن يسمى أى غريب بموسى. كأن أخاه يتمثل في كل غريب مجهول.

((تأمل معي، إنه الكتاب الأكثر مقروئية في العالم، كان يمكن لأخى ان يكون مشهورا لو أن كاتبك قد منح له شرف أن يكون له اسما، حمد او قدور أو حمو فقط اسما، يا إلهي. كان يمكن لوالدتي أن تحظى بمنحة أرملة شهيد.)) (74)

الاسم إذن عتبة للاعتراف بالآخر، والعربي الذي لم يمنح له كامو اسما ليس إلا دليلا على أنّ السرد الكولونيالي لا يعترف بوجود كيان هوياتي يسمى جزائري وأفراد يمكن أن تكون لهم أسماء وبذلك هويات.

((لا نقتل إنسانا بسهولة إذا كان له اسما.)) (75)

يعني أنه قد تقتل الشخص لكن لا تستطيع أن تقتل هويته ووجوده وكيانه الذي يمثله في آخر المطاف. لا تقتل أسماء، أي لا تقتل هويات. الموت الحقيقي للعربي هو لما سلبت منه هويته الشخصية، أي اسمه.

الجسد فضاء للأثر والامحاء: يقول ميشيل دو سارتو أنه ((لا يوجد قانون دون أن يدون على الأجساد. للقانون سلطان على الجسد.))³⁹ يتحول الجسد إلى (نص) لتدوين القوانين التي ستحكم عليه، وتخضعه لقواعدها. لهذا شبه دوسارتو الكتب بأنها (مجاز للجسد). في رواية كمال داود نجد مثل هذا الطرح للجسد الذي اعتبرته الرواية أقدم كتاب في التاريخ، فيه انحفرت الحروف الأولى، وكتبت الحكايات الأولى. جسد موسى هو مجاز لذلك الكتاب الذي لم يستطع يوما كتابته، لهذا قرر هارون أن يكتب بالنيابة عنه تلك القصة.

قصة البحث عن العدالة، بسبب جسد مقتول، وبسبب جسد اختفى عن الأنظار..سنتكون نهاية القصة مثل بدايتها بإبادة الجسد، جسد القاتل الذي ينبغي أن يخضع لعدالة تاريخية غير العدالة التي برأته من الجريمة. جسد ميرسو سيكون مكانا لتصحيح قانون العدالة، أو لترسيخ عدالة ذات طبيعة مختلفة.

يتذكر هارون الأوشام التي كانت محفورة على جسد أخيه (موسى)، تذكر الجملة المكتوبة على جسده (اصمت) وتحديدا على ساعده الايسر، مرفقا بقلب مكسور.

((إنه الكتاب الوحيد الذي كتبه موسى (...)) يخلص في ثلاث جمل على أقدم

ورق في العالم، جلده الخاص.)) (ص34)

إذا كان هناك كتاب ألفه موسى فهو أوشامه التي رسمها على جلده (أقدم ورق في العالم) فالجسد يتحول إلى فضاء للكتابة الرمزية، كتابة متذمرة، عنيفة، باقية، تزول بزوال الجسد وتفككه وتحلله.

لم يعثر على جسد موسى، فقبره لا يضم رفاته، هو ممتلىء بفراغه وضياعه وفقدانه. أين هو جسد موسى؟ والآن، هل سيبحث هارون عن قاتل أخيه أم عن جثته التي اختفت؟ كأنه بالمسيح الذي رُفِع إلى السماء، فتلاشى جسده، ولم يعد جسدا أرضيا.

((سيظل جسد موسى سرا غامضا. ففي الكتاب، لم تكتب أي كلمة عنه.))

(67)

اختفاء الجسد في رواية الغريب هو أيضا فعل رمزي عنيف. أين يمكن أن تذهب جثة (موسى)؟ يقول هارون، وقد بلغ به الأمر درجة من الهذيان، متسائلا: ألا يمكن أن يكون هو (قابيل) قاتل أخيه (هابيل)؟ إنها (الجريمة الأولى) في تاريخ البشرية التي يتخيلها هارون. هل يمكن أن يكون هو من قتل أخاه؟ فهو الذي كان يفكر دائما بقتل أخيه الميت، حتى يتخلص تماما من جثته التي تلاحقه، حتى يسترجع جسده وحواسه الخاصة به.

البحث عن قاتل موسى وعن جثته أنست هارون التفكير في جسده وفي ذاته، وكأنه فجأة أصبح يحمل على ظهره ذلك الموت. دون جسد موسى لا يمكن اثبات أي شيء يعني أن الولادة لن تتحصل على حقها في منحة الشهيد. لكن هل موسى هو شهيد؟

((لماذا لم يعثروا إطلاقا على جثة أخي، ولماذا فضل الحكم أن يحاكم رجلا لم

يذرف دما على وفاة أمه، بدل أن يحاكم رجلا قتل عربيا.)) (77)

سؤال في غاية الأهمية، لأنه يضع رواية الغريب أمام محك النقد، هل هناك ما يبرر تحول المحاكمة (محاكمة ميرسو) إلى نوع من الانحراف الخطير، فبدل

محاكمة ميرسو على جرمه لقتله العربي، حُكم عليه بجرم العقوق فقط. مشكلة من؟

هل هي مشكلة ميرسو، أم هي مشكلة المحاكمة؟ أم هي مشكلة الرواية؟

عنف مضاد على الآخر: تطرح الرواية هذه الفكرة من خلال مشهد الوالدة (والدة هارون وموسى) وقد شتمت امرأة عجوز فرنسية شكت في كونها أحد أفراد عائلة قتال ابنها. أحست بأنّ ثقلا كبيرا تلاشى من على ظهرها، أحست بالراحة وبالخفة أيضا لأنّ أحقاد الماضي فجرتها في وجه تلك المرأة العجوز. ثمّ تبين أنّ تلك المرأة لا علاقة لها بقاتل موسى.

تتضح فكرة الانتقام كحد دقيق فاصل بين القاتل وبين «الرومي» / أي الفرنسي كأنّ رواية كمال داود تعيد إنتاج نفس آلية الاختزال الذي مارسه رواية الغريب في حق الجزائري الذي وصفته بـ (العربي)؛ وهذه الكلمة كانت تختزل كل الجزائريين بالنسبة لميرسو، لا يهم من يكون المقتول طالما أنه (عربي)، فذاك كان يكفي ليبرر الجريمة. نفس الشيء نجده في رواية داود، فكون القاتل (فرنسيا) يكفي لكي تجد الوالدة كل المبررات لكي تنفجر في وجه أي (فرنسي آخر) بالنسبة لها، كانت تتخيل أنّ كل هؤلاء الفرنسيين هم (قاتل) ابنها، وأحدهم هو القاتل الحقيقي وبذلك فأبي شخص تتوجه إليه بالثتم هو بالنسبة لها هو القاتل أو أحد أفراد.

كل الفرنسيين مشبوهين في قتل موسى. هل هناك فرنسي طيب وآخر شرير؟

كيف يمكن أن تقتنع والدة موسى بأنّ القاتل واحد؟

محاكمة هارون من قبل مكتب جبهة التحرير الوطني: بسبب العمل الذي قام به

هارون خضع إلى مساعلة من قبل رجال أمن عن حيثيات قتله للفرنسي (يوسف) بالنسبة له، ما قام به هو عملية ثأر من قاتل أخيه، والأمر الثاني كان يمكن اعتبار العملية بطولة ومشاركة في تحرير الجزائر من المستعمرين، لكن ما حدث أنّ الاستجواب تحوّل إلى إدانة صريحة بأنّ هارون قد ارتكب جريمة، وليس عملا ثوريا بطوليا يمكن أن ينال به شرف الجهاد والوطنية.

أزمة التمثيل السردى في رواية "كاماراد" للصدىق حاج أحمد

ما هي الحدود الموجودة بين الجريمة والبطولة؟
لقد قتل الفرنسي في مارس 1962، وهو تاريخ رمزي، يعني الإعلان الرسمي
عن نهاية الحرب التحريرية، أي في الوقت الذي انتهت فيه حرب الجزائريين بدأت
حرب هارون فقتل الفرنسي انتقاماً لمقتل أخيه.
أم أنها ليست مسألة جريمة ارتكبتها، بل المشكل كله في أنه ارتكبتها في الوقت
الخطأ.

((فلماذا لم تحمل السلاح لتحرير بلدك؟ أجب، لماذا؟)) (146 - 147)
((كان عليك أن تقتل الفرنسي معنا، في وقت الحرب، وليس في هذا الأسبوع.))
(147)

فالمجاهدون ليسوا مجرمين، فثمة فرق بين تحرير البلد من المستعمر وبين
ارتكاب جريمة قتل.
نفهم من هذا، أنّ الثورة فعل جماعي، وليست فعلاً فردياً. إنها ثورة امتصاص
الفرد في الجماعة.
في الأخير، وأمام هذه الرواية المتشعبة والإشكالية والمركبة، نقف أمام أسئلة
كثيرة أسئلة محرّجة إلى حد ما، لكنها محفزة لإعادة قراءة الآخر وأنفسنا كذلك. ليس
هناك ماض، بل هناك سيرورة لا متناهية من تأويل الماضي، مع كمال داود، نتعلم
كيف نحاوّر التاريخ، وكيف نقرأ النصوص، وكيف ننظر إلى القضايا الحاسمة من
زوايا مختلفة.

الفارابي يشنق نفسه داخل المدينة الفاضلة

قراءة في رواية (عازف الغيوم) للروائي العراقي علي بدر

المآسي هي كذلك كوميديات خرقاء، فلا تكون المأساة مؤذية إلا إذا أضفت على
ذاتها مسحة من السخرية اللاذعة. الواقع العربي اليوم، هو واقع مثالي لتفجّر المآسي
الكوميدية، قد نكون في حاجة إلى عبقرية فذة لكي نعيد بناء مفهوم المأساة خارج

المنظور الأرسطي، لم يعيش أرسطو ليرى كيف أنّ مآسي العرب اليوم، قد تعدّل من بعض عناصر نظريته الشهيرة.

في أشد المراحل حلقة، قد تكون السخرية اللاذعة موقفاً لا بد منه، لأنها تقضح تناقضات الواقع، وتقدمه في صورة مربكة، ليس الغرض منها، إفشاء جوٍّ من المرح المجاني، لكن لأجل أن يجعل الواقع ينظر إلى نفسه على حقيقته.

في روايته الأخيرة (عازف الغيوم) (منشورات المتوسط 2016)، أبدع الروائي العراقي (علي بدر) ما يشبه مأساة ساخرة، بطلها شاب عراقي يدعى (نبيل)، عاشق للفن، وتحديدًا العزف على آلة التشيللو، يقرّر الهجرة إلى أوروبا، بعد أن أصبحت الحياة في العراق شبه مستحيلة، خاصة بالنسبة إلى فنان يحمل رؤية موسيقية للعالم يصطدم يومياً بواقع متخلف، ومعادٍ للحياة وللفن.

لم يعد المجتمع العراقي يصلح للحياة، فبعد الغزو الأمريكي، ودخول العراق في نفق مظلم أصبح كل شيء معادياً للحياة، وللجمال، وللفن، ومع استحواذ الحركات الإسلامية على مفاصل البلد، صار العنف هو اللغة الوحيدة التي يفهمها الناس، العنف إزاء كل شيء، إزاء الحياة، وإزاء الفن.

العالم بوصفه موسيقى: كان نبيل يحمل نظرية محددة للعالم استقاها من فن الموسيقى، وقد أطلق على هذه النظرية اسم نظرية (الهارموني)، وفحوى هذه النظرية أنّ الموسيقى هي مبدأ أساسي لفهم جوهر العالم، فالانسجام الذي هو أساس انتظام العالم هو في أصله انسجام موسيقي. لهذا، كان لا يفارقه كتاب الفارابي عن المدينة الفاضلة، وهي مدينة مشيدة على مبدأ الهارموني الموسيقي.

لقد أدرك نبيل أنّ عالمه القديم يفتقد إلى هذا الانسجام، لأنه أصلاً عالم معادي للموسيقى فوجد البديل في أوروبا، بوصفها المدينة الفاضلة، التي يستطيع أن يعيش فيها منسجماً مع مجتمع يحترم الفن.

بقي السؤال الكبير الذي لم يجد له إجابة: كيف يمكن بناء فلسفة موسيقية في مجتمع معاد أصلاً للموسيقى؟ بدأ كل شيء، يوم اعترضته جماعة من المتشددين الذين أهانوه في الشارع وضربوه، ثم كسروا آلهة الموسيقى، قبل أن يلقوا عليه خطابات في تحريم الموسيقى والمعازف. لقد أحس نبيل أن تدمير التشيللو هو تدمير لعالمه الخاص لنظرته المثالية لعلاقة العالم بالموسيقى لقد أدرك بأنّ البقاء في هذا المجتمع يعني أنّ آلات موسيقية أخرى ستكسر، وأحلام كثيرة ستؤاد.

وليست مفارقة أنّه في المجتمعات العربية قد يكون صوت الضجيج في الشارع أجمل من لحن معزوفة موسيقية كلاسيكية؛ فضرب مطارق الحدادين، وزعيق النشالين في الطرقات، وصرخات الباعة المتجولين، وبوق السيارات... إلخ، أصوات لا تزعج أحداً لكنّ الناس إذا سمعوا لحناً من آلة موسيقية انفجروا غضباً. ((كل شيء جميل ورقيق يكرهه الناس هذه الأيام)) [الرواية: ص 21] أيّ مستقبل لمجتمع يعتبر الموسيقى كفراً؟

إنّ المجتمع الذي يعادي الفن، هو الذي سيعادي أشكال التواصل الإنساني، مثل الحب؛ إنه مجتمع انضباطي، يقوم في جوهره على فكرة وضع الحياة داخل قالب أخلاقي صارم، لمصادرة الروح الإنسانية، بعيداً عن مسرح الحياة.

في زمن الربيع العربي، وبعد أن فسحت الثورات المجال لصعود الحركات المتشددة أصبح من الصعب تصوّر مستقبل للإنسان العربي بعيداً عن استعارة الغيتو الأخلاقي الذي حجز البشر داخل منظومات حجز أخلاقية تعود إلى القرون الغابرة. فأصبح الحديث عن الحب، أو عن علاقة الرجل بالمرأة ضرباً من الانتهاك الأخلاقي، وأصبح الفن تشويهاً للطبيعة النقية للإنسان، وهو من أفعال الشيطان التي تستوجب التوبة ودفع الكفارة إرضاءً للإله الغاضب.

إنها مجتمعات مستنزفة عاطفياً، فبدل تهذيب العواطف وتحريرها ضمن رؤية إنسانية سليمة تم طمرها تحت أنقاض من الأحكام، فاستبدلت ثقافة الحب بثقافة العنف والحد والتدمير، وازدراء الحياة.

لقد استثمرت القوى الظلامية التي أطبقت على المجتمعات العربية - بعضها على الأقل - في خزان الكبت الجمعي، ففجرت فونطازمات الرعب وأدارته بشكل احترافي لأجل قتل أي حلم بحياة إنسانية واعدة.

قرر نبيل أن يهاجر، لهذا السبب كذلك، ألا يضطر للاختفاء بسبب الحب، فهو يحلم أن يعيش الحب في الشارع دون أن يضطر لأن يخفي وجهه، أو يلتفت خلفه في انتظار من سيلقنه دروساً في الأخلاق والتعفف.

إن مصدر القلق الذي انتاب نبيل أن العالم الذي يعيش فيه هو عالم منقسم إلى ثقافتين والثقافتان في حرب حامية، بين ثقافة الفن الآيلة إلى الزوال، وبين ثقافة الجماهير التي تشكلت داخل المياه التطهيرية للثقافة الفقهية، التي تقوم على إحياء العنف بكل أشكاله، وهي ثقافة دموية. وقد جاءت هذه الثقافة الجماهيرية لتقوم مقام الدولة العنيفة التي أسسها صدام حسين كما لو أن هذه الشعوب مجبولة على حياة العبودية!

أراد نبيل، وهو يتأمل عن كثب هذا الواقع، أن يجد له تفسيراً معقولاً، ولو أن العقلانية ليست حلاً لفهم واقع لاعقلاني، لهذا التجأ إلى الموسيقى، حيث وجد أن الموسيقى في نظامها الصوتي وفي قدرتها على التأليف بين الأصوات المتنافرة، قد تكون قاعدة لبناء رؤية صحيحة للحياة وللمجتمع. لكن هل يمكن تحقيق هذه الرؤية؟ لقد حمل معه هذه الفلسفة ليجسدها في أوروبا، فما يحمل عنها أنها المدينة الفاضلة التي ورد ذكرها في كتاب الفارابي، وهي الجنة التي ستحقق له كل أحلامه، ومنها نظريته في الهارمونية الكونية، ولم يتصور أن أوروبا ستكون مقبرة لأحلامه، كما كان والده يقول حتى يحبط عزيمته ففي تصور الأب، فلا أحد من الذين هاجروا إلى

ذلك المكان قد بلغ ما أراده، بل أغلبهم عادوا خائبين! لكن، هل يمكن لنبييل، الذي يعشق الموسيقى الكلاسيكية، وهي جذوة من روح أوروبا العظيمة، أن يقتنع بحجج والده؟ فالواقع الذي كان يعيش فيه، والرغبة التي تسيطر عليه، كفيلان لدحض أي محاولة لإفشال مشروع الهجرة.

لقد قرّر أن يهاجر، مدركاً أنّ الأحلام الكبيرة تستحق العناء. كما أنّه كان مدركاً أنّ الوصول إلى تلك المدينة الفاضلة لن تكون رحلة سهلة، بل الطريق إليها يمر على يد المهريين. الأحلام العربية تهرّب خفية، وفي جنح الظلام، كما لو أنها مواد محرّمة وخطيرة. في المجتمعات العربية قد تهرّب أحلام مواطنيها داخل الحاويات والصناديق كأى سلعة ممنوعة، هي أحلام تتسلل عبر الحدود بطريقة غير شرعية. كلّ حلم شرعى لن يتحقق إلا باللجوء إلى الطرق غير الشرعية.

من خطف أوروبا؟ السخرية اللاذعة: لما وصل نبييل إلى بروكسل، حدث ما لم يكن متوقفاً فقد وجد نفسه في مدينة متسخة، بل إذا قارناها ببغداد ستبدو هذه الأخيرة مدينة نظيفة. فخاف أنّه ذهب ضحية طمع المهريين، فقد سمع عن قصص كثيرة عن مهاجرين أرجعوا إلى أوطانهم من دون علمهم.

لم يزل مفعول الاستغراب، إلّا بعد أن طمأنه المهرب بأنّه في بلجيكا فعلاً، فقط أنّ المنطقة التي نزلا فيها، يسكنها في الغالب مسلمون من المغاربة والأتراك، والباكيستانيين الذين هربوا من أوطانهم بحثاً عن حياة كريمة!

إنّ مصدر الدهشة التي أصابت نبييل، نابعة من اكتشافه لوجه آخر لأوروبا، غير تلك الصورة المثالية التي حملها عنها في مخيلته؛ كان يحلم بأوروبا أكثر تحضراً وأكثر نقاء، وأكثر أوروبية مما هي عليه الآن، لكن بعد أن غزتها جموع المهاجرين القادمين من الدول العربية والإسلامية تفسّخت صورتها. ثمّة شيء ما تغيّر في صورة أوروبا يشبه حالة المسخ، كذلك التي تعرّض لها (جوزيف سامسا) في رواية (كافكا)، حين استيقظ صباحاً ووجد نفسه قد تحوّل إلى حشرة مقرّفة!

ما حدث أنّ العالم الذي هرب منه نبيل قد سبقه إلى مهجره، نفس الوجوه، نفس الروائح، نفس العقلية، نفس الأطعمة، نفس السلوك، والأخطر من ذلك نفس التعصّب ونفس الانغلاق؛ ((هل قطع نبيل كل هذه المسافة الطويلة؛ كي يأكل الكباب هنا؟)) [الرواية: ص 57] فهذه الجماعات المهاجرة ظلت متمسكة بثقافتها، وبأفكارها وبنظمها الأخلاقية ففهمت بأنّ التكيف مع المجتمع الأوروبي هو خيانه لتقافتهم وهويتهم، وهو ما لا يتوافق مع فلسفة نبيل، حيث العيش في أوروبا يعني الانسجام مع روح أوروبا، وهي روح متمسكة بقيم الإنسان، والحياة والفن، ولا بأس إن أراد المهاجر أن يحتفظ بهويته الثقافية لكن أن يجتهد ويبحث عن طريقة للانخراط في ثقافة الآخر. يستدعي نبيل مرة أخرى فكرة الموسيقى، والهارموني، ليفسّر بها فكرته للثقافة، خاصة في علاقة الثقافات ببعضها البعض.

لم يتخلّص نبيل من عقدة الإهانة التي تعرّض لها، على يد جماعة المتشددين الذين ضربوه وكسروا آلهة الموسيقى وفرضوا عليه دفع كفارة بسبب ولعه بالموسيقى. المشهد ذاته يتكرر، لكن هذه المرة في أوروبا. فقد تعرّض للضرب، وتعرّضت آلة التشيللو الجديدة للكسر، على يد متشدد آخر. لم يكن ذلك ممكناً قبل أن تطأ قدماه أراضي أوروبا، فقد ظنّ بأنّه قد ترك وراءه عالماً عنيفاً دون رجعة، فإذا به، يعيش التجربة نفسها، وبحدة أكبر لأنها وقعت في أوروبا. ((ولكن؛ أيّ حظّ هذا؟! فقد هرب من بلاده بسببهم، وها هو يجدهم أمامه هنا. هل يحدث هذا؟!))

[الرواية: ص 60]

لقد أعاد التجربة نفسها، لقد هرب من دفع كفارة ليجد نفسه مطالباً بدفعها في أوروبا بسبب أكله ليوم من رمضان. لقد فرّ بسبب هذا النوع من العنف الرمزي الذي تمارسه الجماعات المتشددة في بغداد، ليجد نفسه أمام الواقع نفسه. إنه أمام البنية الذهنية نفسها، البنية التحريمية البنية التكفيرية، كأنّ الهجرة مجرد حركة عبثية.

ماذا بقي من صورة أوروبا؟ ما حدث لنبييل قد وقع بالنسبة للأوروبيين الذي زاروا الشرق محملين بصور خيالية عنه، فما إن وطأت أقدامهم في هذه الأرض حتى صعقهم سؤال الحيرة: أين هو الشرق الذي صورّه الاستشراق لقرون؟؟ سؤال نبييل يحمل هذه الشحنة المريرة، وهو لا يكاد يصدّق نفسه، أنّ هناك فرق شاسع بين أوروبا التي تخيلها وبين أوروبا التي اكتشفها في الواقع. لقد كان إلى عهد قريب يتخيلها في صورة مدينة فاضلة، والواقع أنّه لا وجود لأوروبا (شوبان) و (موزارت) ولا وجود لهذه المدينة إلا داخل الكتب، وداخل المخيلات. لم تعد أوروبا ذلك المكان الذي يعد بميزات الحرية والحضارة والإنسانية.

الهجرة ومخاطر فقدان الهارموني الثقافي: أصبح نبييل مقتنعا بأنّ المهاجرين هم أساس فقدان المجتمع البلجيكي للهارموني الثقافية، والسبب أنهم ينتمون إلى ثقافة مختلفة، أي ينتمون إلى تصوّرات ثقافية مختلفة عن فكرة الهارموني نفسها، لقد فهم أنّه كان في مجتمعه بمثابة النوتة الموسيقية الشاذة التي خرجت عن الصوت الجماعي لهذا كانوا يهدّدونه ويضربونه. بسبب شعوره بالإغتراب في مجتمعه عوض الواقع بالأحلام وآمن أنّه خلق في المكان الخطأ وأنّ أوروبا هي بيئته الطبيعية، التي يمكن فيها أن يتكيف مع طبيعة المجتمع العاشق للحياة ولفن وللموسيقى. انتهى إلى النتيجة التالية: ((إنّ وجود المهاجرين في أوروبا يُعدّ صوتا نشازا إذن؛ عليهم الرحيل)). [الرواية: ص96]

يبدو أنّ نبييل كان ضحية أفكاره وأحلامه وخيالاته، وأنّه كان يعيش خارج العالم الحقيقي. حتى علاقته بالفتاة البلجيكية (فاني) التي وفرت له المأوى، ومنحت له جسدها كانت تنظر إليه بوصفه لاجئا فقط، أمّا نظريته العظيمة عن (الهارموني) فمجرد كلام فارغ أمام ما يحدث في الواقع. لا أحد يملك الوقت للسمع إلى هرائه النظري، لا في بغداد ولا في بلجيكا. لم تر فيه إلا رجلا شرقيا بلامح سمراء وجدت في جسده ما يشبع شبقها الجنسي.

السخرية جزء من لعبة التاريخ: اقتنع نبيل أنّ وجود المهاجرين هو سبب الخلل الذي أصاب الحياة في بلجيكا، والسبب المباشر لما يعانيه من ضغوطات وتهديدات فكان عليه أن يدفع كفارة بسبب انتهاكه لرمضان، كما كان عليه أن يطرد صديقه فاني من العمارة بسبب ما يصدر منها من أصوات أثناء ممارستها للجنس، وهذا مخالف للعرف الديني. (أصبح المهاجر الغريب عن أوروبا يطالب بطرد الأوروبي من أرضه لأنّه ينتهك خصوصياته الثقافية!)

لذا، قرّر الانضمام إلى حركة احتجاجية للحزب اليميني المتطرف ضد المهاجرين العرب والمسلمين، ليضم صوته إلى أصوات المتظاهرين الذين رفعوا شعارا واحدا وهو أنّ أوروبا للأوروبيين! وأنّه لا مكان للعرب وللمسلمين بينهم! لأنّهم مجرد عصابات من الإرهابيين! إلا أنّ هناك تفصيل صغير ومهم نسيه نبيل، وهو أنّ ملامحه ليست ملامح شخص أوروبي، وأنّ وجوده بين تلك الجموع المتعصبة يشبه نوتة موسيقية خرجت عن النسق الموسيقي العام لمعزوفة اليمين المتطرف. لقد انتبه أحدهم لوجود شخص بلامح عربية بينهم، واعتبروا ذلك محاولة للتسلل بينهم فانهاوا عليه بالضرب، إلى أن ظهرت جماعة من المهاجرين السلفيين الذين ظنوا أنّ أحد الإخوة يتعرض إلى الاعتداء، ((لم يكن لنبيل غير هؤلاء السلفيين الذين جاءوا لإنقاذه، لقد دخلوا بالعصي والسكاكين دفاعا عن هذا البطل. وقد أنقذوه فعلا)).

[الرواية: ص105]

لم يدر نبيل أنّ القدر كان يخفي له شيئا لم يخطر على البال؛ لقد تحوّل بين لحظة وأخرى إلى بطل حقيقي، إلى بطل في نظر السلفيين الذين ينفروهم، وقد احتفلوا به أيما احتفال، ورفعوه فوق رؤوسهم، ووصفوه بالبطل الذي خاص بنفسه حربا غير متكافئة مع أعداء الإسلام والمسلمين.

أصبح نبيل بطلا بالصدفة، وانقلب فجأة من شخص معاد للمسلمين إلى بطل في نظر المسلمين. مفارقة ساخرة، نجح الروائي (علي بدر) في بنائها، حيث وضع بطل

روايته يعيش المفارقة العجيبة، ويعيش التحول الخارج عن إرادته، ليدرك بأن التاريخ يحرك الشخصية، وليس العكس.

تنتهي الرواية بمشهد جلوس نبيل وحيدا في غرفة، يقشّر حبة برتقال، ويتأمل بغرابة مآل الأحداث. لقد هاجر إلى أوروبا، لكن رحلته كانت مليئة بالمفارقات، كأنها رحلة دون كيشوت في عالم تجرد فجأة من سحره. لم تعد أوروبا، هي تلك المدينة الفاضلة التي حملها معه في كتاب لا يفارقه، لقد فقدت سحرها، وأصبحت مكاناً مفتوحاً على كل التناقضات.

هل تدين الرواية المهاجرين؟ هل المهاجر متهم؟ هي الأسئلة التي تفرض نفسها اليوم، مع تزايد أعداد المهاجرين الهاربين من الحروب في اتجاه أوروبا، وكذلك مع تزايد وتيرة الاعتداءات التي وقعت في عديد من المدن الأوروبية، لكن الأكيد، إذا ما استعرنا نظرة نبيل لتفسير ما يحدث اليوم، أنّ الهارمونيا الثقافية أصبحت نوعاً من الأفكار الميتافيزيقية، حيث يصعب تجسيدها على أرض الواقع. على الأقل في هذه الأزمنة الدموية التي يمرّ بها العالم العربي وتمرّ بها بعض الدول الأوروبية.

الهوامش:

- ¹ - أنطوان سانت أكسبيري، الأمير الصغير، تر: محمد ساري، منشورات تالة نتيقيت الجزائر دط، دت، ص21.
- ² - إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع مصر ط01، 2012 ص85.
- ³ - هيغل، العقل في التاريخ، تر: إمام عبد الفتّاح إمام، دار التنوير بيروت، ط03، 2007 ص158.
- ⁴ - ت. تودوروف، الخوف من البرابرة ماوراء صدام الحضارات، تر: جان ماجد جبور هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط01، 2009، ص19.
- ⁵ - هيغل، العقل في التاريخ، مرجع سابق، ص172.
- ⁶ - عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، دار الأمان الرباط ط01، 2010، ص328.
- ⁷ - هيغل، العقل في التاريخ، مرجع سابق، ص181.
- ⁸ - رامي أبو شهاب، الرسيس والمخاتلة (خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد العربي النظرية والتطبيق)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط01، 2012، ص64.
- ⁹ - محمد بوعزة، سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، منشورات ضفاف بيروت، دار الأمان الرباط، منشورات الاختلاف الجزائر، ط01، 2014، ص133.
- ¹⁰ - هيلين جلبرت وجوان تومكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية النظرية والممارسة، تر: سامح فكري، مركز اللغات والترجمة اكااديمية الفنون، القاهرة، دط، 2000، صص 22-23.
- ¹¹ - م ن ص 54.
- ¹² - الرواية، ص08.
- ¹³ - ميشيل مافيزولي، في الحل والترحال عن أشكال التيه المعاصر، تر: عبد الله زارو إفريقيا الشرق، ط01، 2010، ص29.
- ¹⁴ - شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر أنساق الغيرية في السرد العربي، منشورات الاختلاف الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، دار الأمان الرباط، ط01، 2012 ص24.
- ¹⁵ - الرواية، ص19.

- 16- الرواية، ص 21.
- 17- الرواية، ص 26.
- 18- الرواية، ص 27.
- 19- الرواية، ص 360.
- 20- الرواية، ص 22.
- 21- الرواية، ص 40.
- 22- الرواية، ص 58.
- 23- الرواية، ص 29.
- 24- الرواية، ص 32.
- 25- الرواية، ص 138.
- 26- نغوى واثينغو، تصفية استعمار العقل، تر: سعدى يوسف، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر دمشق، ط 2011، ص 20.
- 27- الرواية، ص 147.
- 28- عبد الله عبد اللاوى، إستيمولوجيا التاريخ (مداخل منهجية في صناعة المعرفة التاريخية) ابن النديم للنشر والتوزيع الجزائر، ط 01، 2009، ص 22
- 29- عبد الله عبد اللاوى، إستيمولوجيا التاريخ (مداخل منهجية في صناعة المعرفة التاريخية) المرجع السابق، ص 23
- 30- نادر كاظم، تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربى الوسط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط 01، 2004، ص 40
- 31- المرجع نفسه، ص 40
- 32- إدوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، ص 58
- 33- بيل أشكروفت، الرد بالكتابة (النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة)، تر: شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، ط 01، 2006، ص 275
- 34- إدوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، ص 101
- 35- إدوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، ص 136
- 36- إدوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، ص 270

- ³⁷ - هيلين جلبرت وجوان تومبكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية (النظرية والممارسة) تر: سامح فكري، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون القاهرة، دط، 2000، صص 22- 23
- ³⁸ - Kamal Daoud, Meursault, contre-enquête, barzakh, 2013,p13
- ³⁹ - ميشيل دو سارتو، ابتكار الحياة اليومية (فنون الأداء العملي)، تر: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون لبنان، ط1، 2003.ص252