الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الإخوة منتوري-قسنطينة1-

كليّة الآداب واللّغات رقم التّسجيل:.....

قسم الآداب واللّغة العربيّة الرّقم التّسلسلي:.....

إشكاليّة الهويّة في الرّواية الأفريقيّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة

-جنوب الصّحراء الكبرى أنموذجا-

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه(ل.م.د L.M.D)

تخصّص: الآداب الأجنبيّة والأدب المقارن

إعداد الطالب: إشراف الأستاذة الدّكتورة:

إسكندر سكماكجي ليلى جبّاري

شعبة: الأدب العربي تخصّص: الآداب الأجنبيّة والأدب المقارن

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د/ نواف أبو ساري	جامعة منتوري-قسنطينة-	رئيسا
أ.د/ ليلى جبّاري	جامعة منتوري-قسنطينة-	مشرفا ومقرّرا
أ.د/ حسن بوساحة	جامعة منتوري-قسنطينة-	عضوا مناقشا
أ.د/ الخامسة علاوي	جامعة منتوري-قسنطينة-	عضوا مناقشا
د/ إلهام علول	المدرسة العليا للأساتذة-قسنطينة-	عضوا مناقشا

السّنة الجامعيّة: 2019/2018م. الموافق لـ:1440/1439هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

"وَاللَّهُ أَخْرَجَكُمْ مِنْ بُطُونِ أُمَّهَاتِكُمْ لَا تَعْلَمُونَ شَيْئًا
وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ
لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ".

سورة النّحل:الآية "78"

الإهـــــــداء

إلـــى والديّ الكريمين

إلـــى أجدادي الكرام

إلـــى إخوتي الأعزاء وعائلاتهم

إلـــى مشايخي وأساتذتي الأجلاء من الابتدائي إلى الجامعة

إلـــى أصدقائي الأوفياء

إلـــى من أحببناهم في الله وأحبونا فيه

أهدي لكم جميعا هذا البحث؛ عربون عرفان وامتنان:

شكرت جميل صنعكم بدمعي ودمع العين مقياس الشّعور

لأوّل مـرّة قـد ذاق جفنـي عـلى ما ذاق مـن السّـرور

"حافظ إبراهيم"

المقدّمة

يتناول بحثنا الموسوم بـ:"**إشكاليّة الهويّة في الرّواية الأفريقيّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة-جنوب الصّحراء الكبرى أنموذجا**-" أزمة الهويّة في الرّواية الأفريقيّة الحديثة والمعاصرة، وذلك ضمن مستوياتها المختلفة الإيديولوجيّة، والجماليّة.

يرتبط التّاريخ الأفريقي بالاستعمار على نحو جدليّ، ومن أوجه عدّة: سياسيّة واقتصاديّة، واجتماعيّة، وثقافيّة، جعلت من "الهويّة" أهمّ مقولة يكاد يكون التّاريخ الثّقافي الحديث لأفريقيا هو تاريخ البحث عنها، وذلك في سياق بناء الذّات الأفريقيّة المستلبة التي راحت تطرح مسألة وجودها من خلال رؤيتها لإنيّتها، وللآخر، وللتّجربة الاستعماريّة برمّتها، وذلك ضمن منظور للتّفكير في الهويّة، يتعالق فيه سرد الذّات بالآخر لتصبح بذلك إعادة بناء الذّات لحظة تكامل في إعادة بناء الهويّة السّرديّة.

في حدود هذا التّصوّر سيكون من الأولويّات الأساسيّة الإشارة إلى أنّه من خلال عمليّة السّرد تتّخذ الذّات لها موقعا مقارنة بالآخر، وبنفسها في الزّمن، وفي الفضاءات الواقعيّة، أو المتخيّلة عبر إدراكاتها، وتذكّراتها.

بذلك تكون الرّواية قد فرضت نفسها على السّاحة الأدبيّة، والثّقافيّة الأفريقيّة بوصفها نوعا أدبيّا مرنا قد استطاعت أن تحكي واقع الإنسان الأفريقي، وتترجم أحلامه، وآلامه وترسم استراتيجيّته الجماليّة، والفكريّة؛ أي بما يتيح إمكانيّة قراءة الهويّة باعتبارها سردا بما أنّها تتحقّق في السّرد، وبواسطته، كما يغدو السّرد وفق هذا الطّرح أحد مكوّنات الهويّة.

لقد برهن السّرد على ذلك في كونه الوسيلة المناسبة بصورة فائقة لاستكشاف الذّات وفتح الباب أمام إمكانيّة البحث في العلاقة بين السّرد، وهويّة الإنسان، ومسألة الكيفيّة التي نبني بها ما نسمّيه "حيواتنا"، وكيف نخلق أنفسنا في العمليّة؟. فتحوّل إطار الهويّة من حقل للرّؤية إلى فضاء للكتابة يسبغ عمقا على تمثيل الذّات، والآخر، ويضع الممارسة السّرديّة في المحور المركزي لبناء هويّة الذّات، وهو ما يدفع للتّساؤل عن كيفيّة صوغ النّاس لقصصٍ شخصيّة يعبّروا بها عن هويّاتهم؟ وكيف تعبّر الهويّة الفرديّة عن الهويّة الجمعيّة في إطار رواية السّيرة الذّاتيّة؟ كشكل كتابي اتّسمت به الرّواية الأفريقيّة الحديثة، والمعاصرة، حتّى اتُّهمَت بأنّها عبارة عن سير ذاتيّة؟ لتسجّل بذلك الرّواية

الأفريقيّة خصوصيّة فنّيّة، وموضوعيّة عن نظيرتها الأوروبيّة.

تجدر الإشارة هنا إلى أنّ "تحديد الهويّة النّوعيّة للنّص يُمكّن النّاقد من معالجتها نقديّا في ضوء معايير، وقواعد النّقد الذي ينتمي إليه (...) فمنذ فترة اشتقّ النّقد له جملة من المعايير يقترب في ضوئها من النّصوص ليقوم بفحص النُّظم الأسلوبية، والبنائيّة والدّلاليّة لها، وذلك جزء من التّنظيم الدّاخلي الذي يقتضيه كل نقد يطرح نفسه بوصفه حواراً مع النّص، واشتباكاً معه، ووسيلة لاستكشاف المستويات المضمرة فيه، ودلالاته المخبّأة في تضاعيفه"[1].

تندرج هذه الدّراسة بمحاورها المتعددة في إطار ما أصبح يعرف باسم (خطاب ما بعد الاستعمار)؛ فالأدب الأفريقي منذ نشأته في تماس مباشر مع الوضع الاستعماري ما أنتج نوعا من الكتابة الأفريقيّة هدفها تفكيك الخطاب الاستعماري، وإعادة كتابة تاريخ العلاقة الاستعماريّة في إطار ثقافة خاصّة تساهم في تعميق مفهوم الهويّة الوطنيّة الذي صاحب بزوغ النّهضة الأفريقيّة الحديثة، والتي تعدّ نقطة الانطلاق الزّمنيّة لهذا البحث والتي كانت في جوهرها تعبيرا عن الاختلاف في سياق الصّدام الحضاري بين الأنا والآخر.

كما يندرج موضوع هذا البحث ضمن مفاهيم النّقد الثّقافي، والطّروحات الجديدة للنّظريّة الأدبيّة المعاصرة، وظهور الدّراسات الثّقافيّة التي غيّرت من طبيعة تناول الأدب والدّراسات المتعلّقة به، لترتكز حول آداء الآداب للمهمّات السّياسيّة، والاجتماعيّة والتّكنيكات التي يستعملها الأفراد من أجل الفكاك من هيمنة المؤسّسات، وتسلّطها من خلال الأجهزة المختلفة التّابعة لها. وهو ما يتقاطع مع استراتيجيّات نظريّة ما بعد الاستعمار. وقد مثّل هذا التّوجه في الرّواية الإفريقيّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة (جنوب الصّحراء الكبرى) عديد الأدباء، في طليعتهم الرّوائي الغيني "كمارا لاي" "Camara Laye"، والكاميروني "فرديناند أويونو" "Ferdinand Oyono"، ومن السنغال "شيخ حامد كان" "Cheikh Hamidou Kane".

---

(1) كمال عبد الرّحمان: الرّواية السّيرة الذّاتيّة في (قتلوا الباشا) لخسرو الجاف، موقع النّقد العربي، بتاريخ: 2012/11/02، مستخرج من موقع: http://www.alnaked-aliraqi.net/article/ . بتاريخ: 2018/11/12.

وقد وقع اختياري على نماذج روائيّة للرّوائيين الثلاثة، وهي: رواية "الولد الأسود لـ"كمارا لاي" "L'enfant Noir" de "Camara Laye"، ورواية "الصّبي الخادم" لـ"فرديناند أويونو" "Une vie de boy" de "Ferdinand Oyono"، ورواية "المغامرة الغامضة" لـ"شيخ حامد كان" "L'aventure ambiguë" de "Cheikh Hamidou Kane". وقد اعتمدت في توزيع الرّوايات الثّلاث، على فصول البحث، بحسب ما تتطلّبه المنهجيّة المتّبعة في كلّ فصل، وانسجام البنية الفنيّة، والموضوعاتيّة للنّصّ الرّوائي معه.

إذا كان لكلّ بحث دواعيه وأسبابه، فقد تعدّدت دواعي اختياري لموضوع هذا البحث، ولقد كان أساسها رغبة ملحّة في التّطرّق لإشكاليّة الهويّة في الرّواية الأفريقيّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة–جنوب الصّحراء–، وكذلك انطلاقا من قلّة الدّراسات التي تعنى بالأدب الأفريقي حيث نرى أنّ ما كتب حول الرّواية الأفريقيّة في منجزها الحديث والمعاصر قليل، ويحتاج لعناية أكبر.

كما أنّ هناك أسبابا أخرى يمكن حصرها بصفة عامّة فيما يلي:

– توفّر المادّة الرّوائيّة الكافية التي تتناول موضوع البحث.

– محاولة إثراء السّاحة النّقديّة التي تُعنى بمجال دراسة الرّواية الأفريقيّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة–جنوب الصّحراء الكبرى–.

– اعتقادي بأنّ مثل هذا البحث ضروري كخلفيّة ستستند إليها بحوث أخرى في المستقبل تضيء زوايا أخرى من الموضوع.

– إيماني بأنّنا في السّاحة النّقديّة، والأدبيّة الجزائريّة أقرب إلى الأدب الأفريقي، وذلك للمسارات التّاريخيّة المشتركة بيننا، وباعتبار أفريقيا جنوب الصّحراء عمقنا الحيوي الذي يجب الاشتغال عليه.

إذا كانت جملة هذه الأسباب هي التي قادتني لهذا البحث، فلم يكن الأمر ميسورا ولا ممهّدا؛ وذلك لقلّة الدّراسات الأكاديميّة في هذا المجال، وإن وُجِدت هذه الدّراسات فهي في مجملها تُجانِب مقاربة موضوع الهويّة في الرّواية الأفريقيّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة– جنوب الصّحراء– في بعديه الجمالي، والإيديولوجي، كما هو شأن هذا البحث.

لقد استندنا في بحثنا هذا إلى مجموعة من المراجع، ولم ننطلق من فراغ سواء على المستوى المنهجي، أو على مستوى الموضوع المتناول. ولعلّ من أهمّ البحوث التي اعتمدت عليها، وتظلّ رائدة في مجال تحليل بنية الخطاب الرّوائي كتاب "خطاب الحكاية" لـ"جيرار جينيت" "Gérard Genette" الذي يعتبر أهمّ ما قدّم للتّعرّف على مكوّنات القصّة، وتقنيّاتها فـ"جينيت" في محاولته تحديد أشكال خطاب الحكاية، تناول جميع العلاقات بين الخطاب، والقصّة. وفيما يتعلّق بالرّؤية ميّز بشكل واضح بين الصّيغة، والصّوت. وعلى مستوى الزّمن درس العلاقات بين زمن القصّة، وزمن الخطاب، وانتهى إلى أنّ الأحداث تقع بترتيب، وتسرد بترتيب آخر كما هو الحال في توظيف الاستذكار، والاستشراف، أو البدء من الوسط. ويمكن القول بأنّ الكتاب المذكور لـ"جيرار جينيت" يعدّ مرجعا أساسيّا لكلّ من يشتغل في مجال السّرديّات.

هذا بالإضافة إلى مراجع عربيّة في هذا الباب نذكر منها: "تحليل الخطاب الرّوائي(الزّمن–السّرد–التّبئير)" لـ"سعيد يقطين"، وكتاب "أسلوبيّة الرّواية (مدخل نظري)" لـ"حميد لحمداني"، ولنفس المؤلّف كتاب "بنية النّص السّردي".

كما استفدت كثيرا من كتاب "الإيديولوجيا وبنية الخطاب الرّوائي–دراسة سوسيو بنائيّة في روايات عبد الحميد بن هدّوقة–" لـ"عمرو عيلان"؛ فقد مثّل لي هذا الكتاب مرتكزا أساسيّا فيما يخصّ الضّبط المنهجي، خاصّة أنّ الكتاب قد تناول العلاقة بين الأبنية الفكريّة الإنسانيّة، وتمثّلها في النّصوص الإبداعيّة، وهو ما يتقاطع مع موضوع بحثي.

استفدت كذلك من كتاب "السّرد والهويّة–دراسات في السّيرة الذّاتيّة، والذّات، والثّقافة" لـ"جينز بروكمييير، ودونال كبرو" "Jens Brockmeier et Donal Carbaugh"، وهو عبارة عن مقالات توضّح أنّ التّركيز على السّرد ليس مفيداً فقط، لكنه يبرهن أيضاً على أنّه مثمر إلى حد كبير، بالنّسبة إلى استكشاف الذّاكرة، والهويّة في السّيرة الذّاتيّة فالقضايا السّيكولوجية التّقليديّة المتعلّقة بالذّاكرة، والهويّة ربّما تصبح أكثر ثراءً حين تتكامل مع قضايا اللّغة، والخطاب، والسّرد. وفي نفس السّياق تجب الإشارة إلى المرجعين المهمّين في تعالق الهويّة، والسّرد: كتاب "الذّات عينها كآخر" لـ"بول ريكور"

"Paul Ricœur"، وكتاب الهويّة والسّرد–دراسات في النّظريّة والنّقد الثّقافي–" لـ"نادر كاظم". ومراجع أخرى، كانت مفصليّة في توجيه البحث، ومدّه بالمادّة المنهجيّة والموضوعيّة اللّازمة، مثل: كتاب "التّابع ينهض" لـ"رضوى عاشور"، وكتاب "الذّات والآخر في الرّواية الأفريقيّة" لـ"إيناس طه"، وكتاب "في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبيّة" لـ"لآنيا لومبا" "Ania Loomba"، وكتاب "تصفية استعمار العقل" لـ"نغوجي واثيونغو" "Ngugi Wa Thiongo".

بما ينسجم مع طبيعة البحث، وأهدافه، تمّ اعتماد "**المنهج البنيوي التّكويني**" مشفوعا بآليّات إجرائيّة من **المنهجيّة البنيويّة السّرديّة**، على النّحو الذي نجده في مقاربات كلّا من: "رولان بارت" "R.Barthes"، و"تزفيتان تودوروف" "T.Todorov" و"جيرار جينيت"، و"جوليا كريستيفا" "J.Kristeva"، و"كلود بريمون" "C.Bremond" و"فيليب هامون" "P.Hamon" وغيرهم. وذلك انطلاقا من أنّ أيّ دراسة تقارب نصّا سرديّا ستنفتح على مختلف المنهجيّات، والاستراتيجيّات النّقديّة.

تتبني مقاربتنا تبعا لذلك على معرفة بهيكلة النّص(مقولات البنية السّرديّة: الرّؤية والصّيغة، والفضاء، والزّمان، والشّخصيّة...) بشكل يتيح اختراق البنية الثّقافيّة والإيديولوجيّة، والاجتماعيّة لفضاء النّص الأدبي؛ أي وضعه في سياقه التّاريخي، وربطه بالبنيات الاجتماعيّة التي أسهمت في إبداعه.

بذلك يكون الجانب الإجرائي قائما على الفهم البنيوي السّردي الشّكلي من جهة وعلى التّفسير السّوسيوسردي من جهة أخرى. وهذا من أجل بناء تفسير منتج لدلالة الخطاب في النّصوص السّرديّة.

من ثمّ كان هذا الطّرح يستدعي اعتماد "المنهج البنيوي التّكويني" لمعالجة الرّواية الأفريقيّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة–جنوب الصّحراء الكبرى–، والتي تعكس الواقع الإفريقي، في تماسكه، وتناقضاته الباحث عن ذاته خلال الأزمة. لنكون أمام منهج لا تتوقّف فيه القيمة الأدبيّة على جماليّات النّص فقط، وإنّما تصبح مرتبطة بعوامل كثيرة من أهمّها العامل السّياسي، بما يكشف عن منهج يستخدم نقّاده المفاهيم التي قدّمتها المدارس الفلسفيّة، والاجتماعيّة، والنّفسيّة، والسّياسيّة.

نرى في حدود هذا التّصوّر، بأنّ المنهج ذو كفاءة عالية في القدرة على استقراء النّصوص الأدبيّة للاعتبارات التّالية:

– المنهج البنيوي التّكويني لا يلغي الفنّي لحساب الإيديولوجي، وعليه فإنّ الباحث في إطار هذا المنهج قبل أن يبحث عن العلاقة القائمة بين العمل الأدبي، وسياقاته الاجتماعيّة، وغيرها، فهو مطالب قبل كلّ شيء بفهم العمل الأدبي نفسه، وفهم دلالته الخاصّة ثمّ الحكم عليه من الجانب الجمالي. وهكذا تظلّ القيمة الجماليّة دائما هي المعيار الأساسي، سواء للدّلالة على الموضوعيّة للعمل المنقود، أو بالنّسبة للشهادات الواعية للكاتب.

– هو منهج ينطلق من العمل الأدبي ذاته، مستعملا منهجيّة سوسيولوجيّة، وفلسفيّة لإضاءة البنيات الدّالّة، وتحديد مستويات إنتاج المعنى عبر أنماط من الرّؤية للعالم، لذلك فأهمّيّته تكمن في كونه منهجا متكاملا يتحرّك في بعدين من حيث الظّاهر، ولكنّهما بعد واحد في حقيقته، لأنّه يقدّم مدخلا داخليّا، وخارجيّا لدراسة العمل الأدبي في نفس الوقت.

– هو منهج لا يتعامل مع النّصوص إلّا في إطار معرفة كليّة، فالأجزاء لا تفهم إلّا من داخل الكلّ، وكلّ تفسير جزئي يفترض معرفة "كليّة".

في ضوء هذا المرجعيّات، والمنطلقات النّظريّة، تمّ تحديد الخطّة الكفيلة بتحقيق ما نهدف إليه من خلال هذا البحث، حيث اتّسعت لمقدّمة، وخمسة فصول، وخاتمة.

في **الفصل الأوّل** المعنون بـ:"**سردنة الهويّة في الرّواية الأفريقيّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة–جنوب الصّحراء–(مقاربة الحدود النّظريّة)**". تناولت مختلف المقاربات النّظريّة التي تؤسّس لطبيعة، وشكل البحث، ومختلف المرجعيّات النّظريّة التي نستند إليها في دراسة الشّقّ التّطبيقي.

ولقد قسمت هذا الفصل إلى أربعة مباحث، وهي:

– **المبحث الأوّل** بعنوان:"**مفهوم الهويّة (مقاربة نظريّة)**". تناولت مفهوم الهويّة من منظورات مختلفة: الفلسفي، والاجتماعي، والنّفسي، والثّقافي.

– **المبحث الثّاني** بعنوان:"**الأدب الأفريقي–جنوب الصّحراء–(المفهوم والمصطلح؟)** تناولت مفهوم الأدب الأفريقي–جنوب الصّحراء–، والإشكال الذي لا يزال قائما حول

مصطلح (جنوب الصّحراء)، والذي يخضع لجدل الجغرافيا، واللّغة، واللّون.

- **المبحث الثالث** بعنوان:"**رواية السّيرة الذّاتيّة الأفريقيّة-جنوب الصّحراء-(سؤال النّوع؟)**". خصّصته لإشكاليّة التّجنيس؛ من خلال عرض مختلف المفاهيم حول جنس الرّواية، وجنس السّيرة، وإشكاليّة التّداخل بينهما، والشّكل المنبثق عنهما، وهو "رواية السّيرة الذّاتيّة"، حيث وقفت عند ماهية هذا الشّكل، والأسباب الفنيّة، والموضوعيّة لميل الكتّاب له، وسبب ذيوعه في الكتابة الرّوائيّة الأفريقيّة.

- **المبحث الرّابع** بعنوان:"**الأدب الأفريقي-جنوب الصّحراء-ونظريّة ما بعد الاستعمار (الهويّة والسّرد)**". تناولت فيه مفهوم، ومصطلح نظريّة ما بعد الاستعمار، وكيف أثّرت نظريّة ما بعد الاستعمار في السّرديّة الأفريقيّة؟ وما مدى مساهمة الرّواية الأفريقيّة في أدب ما بعد الكولونياليّة؟. وذلك في سياق علاقة الهويّة بالسّرد، بحيث يمكن القول إنّ السّرد وسيلة مهمّة من وسائل استعادة الذّات المستلبة.

أمّا **الفصل الثاني** بعنوان:"**الهويّة وبنية الصّيغة والرّؤية**". فقد خُصّص لدراسة كيفيّة اشتغال الهويّة الأفريقيّة، وتمظهرها في بنية الخطاب الرّوائي على محورين مترابطين هما: الرّؤية السّرديّة، والصّيغة؛ فمن خلال العلاقات التي يقيمها الرّاوي مع خطاب الشّخصيّات، وربط أشكال الخطاب(المباشر، وغير المباشر، والمختزل) بالرّؤية ستتحدّد طبيعة الرّواية فيما إذا كانت الرّواية تعدّديّة الأصوات، أو للصّوت المنفرد، ومن ثمّ ذات طابع حواري، أو مناجاتي.

أمّا **الفصل الثّالث** فجاء بعنوان:"**تعالق الهويّة والفضاء السّيرذاتي**". وحاولنا فيه تتبّع تمظهرات الهويّة الأفريقيّة انطلاقا من الأبعاد التّأويليّة(الثّقافيّة، الدّينيّة، الحضاريّة) التي يمنحها الفضاء بوصفه بنية دلاليّة، تتشكّل وفق الرّؤية السّيرذاتيّة تبعا للتّشكيل المكاني السّيري، وفق ثنائيّة(الشّكل، والمضمون).

أمّا **الفصل الرّابع** بعنوان:"**الهويّة ورؤية الزّمن السّيرذاتي**". فقد خُصّص لتتبّع اشتغال تيمة "الهويّة الأفريقيّة" على مستوى الرّؤية المشكّلة للزّمن، والدّلالة التي ينتجها في النّصوص، وذلك وفق منهجيّة تقتضي معالجة مكوّن الزّمن ضمن مستواه الأفقي والعمودي؛ العمودي من خلال الرّؤية المشهديّة، والرّؤية الوصفيّة. والأفقي من خلال

الرّؤية الاستذكاريّة، والرّؤية الاستشرافيّة.

في **الفصل الخامس** بعنوان:"**الهويّة والشّخصيّة**". اعتمدت مقاربة بنيويّة سيميائيّة في دراسة هويّة الشّخصيّات، حيث ارتكزتُ على مقاربة "فيليب هامون"، ومختلف الوسائل الإجرائيّة التي تتيحها بشكل دقيق للوصول إلى رؤية موضوعيّة لبنية الشّخصيّة وقد تناولت بعض تصنيفات "فيليب هامون" مثل الشّخصيّات المرجعيّة (التّاريخيّة والمجازيّة)، ومستويات الوصف(الخارجيّة، والدّاخليّة). ومن ثمّ حاولت تقصّي الشّخصيّات وفق مستويات مختلفة، من خلال ما يقال عنها بواسطة الجمل، أو بواسطة التّصريحات، والأقوال، والأفعال النّاتجة عنها.

أنهيت البحث بخاتمة، لخّصت فيها أهمّ النّتائج التي توصّلت إليها، من غير أن أدّعي إحاطة البحث بجميع جوانب الموضوع، الذي يحتاج لمزيد من الدّراسات، لعلّها تضيء جوانب أخرى لم يتطرّق إليها البحث. كما أرجو أن يكون هذا البحث قد أضاف لبنة جديدة لصرح البحوث، والدّراسات الأكاديميّة حول الأدب الأفريقي–جنوب الصّحراء الكبرى–.

لا يسعني في هذا المقام إلّا أن أتقدّم بخالص الشّكر والامتنان للأستاذة الدّكتورة "ليلى جبّاري"؛ فقد تشرّفتُ، وسعدت بقبولها الإشراف على هذا البحث، وقد كان منها الحرص على توجيهي، وإرشادي بمختلف التّصويبات العلميّة، والمنهجيّة، وكان لها الفضل بعد عون اللّه عزّ وجلّ في إتمام هذا البحث في مختلف مراحله ومستوياته.

كما أتقدم بالشّكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة الموقّرة على ما بذلوه من جهد ووقت في قراءة هذا البحث، وتصويبه، وتقويمه. والشّكر موصول لكلّ من مدّني بالعون فجزى اللّه الجميع خير الجزاء.

الفصل الأوّل: سردنة الهويّة في الرّواية الأفريقيّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة
-جنوب الصّحراء-(مقاربة الحدود النّظريّة)

أوّلا: مفهوم الهويّة(مقاربة نظريّة)

ثانيا: الأدب الأفريقي-جنوب الصّحراء-(المفهوم والمصطلح؟)

ثالثا: رواية السّيرة الذّاتيّة الأفريقيّة-جنوب الصّحراء-(سؤال النّوع؟)

رابعا: الأدب الأفريقي-جنوب الصّحراء- ونظريّة ما بعد الاستعمار (الهويّة والسّرد)

أوّلا: مفهوم الهويّة(مقاربة نظريّة):

تعدّ الهُويّة من المفاهيم التي حظيت باهتمام الباحثين في مختلف المجالات العلميّة ومن تلك المجالات: الفلسفة، وعلم النّفس، والأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، والسّياسة والثّقافة، والأدب...الخ. وقد حازت الهُويّة اهتماما كبيرا في مختلف هذه العلوم لارتباطها أساسا بالذّات الإنسانيّة، وما يشكّلها من خصائص: لغويّة، وجغرافيّة، ودينيّة، وفيزيولوجيّة وغيرها من الخصائص التي تؤلّف خواص جمع بعينه، أو تحدّد الفروق بين مجموعات مختلفة من النّاس.

لقد ارتبط موضوع الهويّة بالمدّ الاستعماري في القرن التّاسع عشر، وظهر على إثر ذلك سؤال الهويّة ملحّا، فكان "السّمة، والهاجس الدّائم للشّعوب النّاهضة الجديدة التي لا تكتفي أن تعيش مجرّد عيش في الزّمان بل تُوجِدُ الزّمان، ولا تُوجَدُ في الكينونة بل تُوجِدُ الكينونة...فهل الهُوِيَّة علّة الوجود، والموجودات؟ أم علامة فقط من علاماتها؟ هل هي واقع؟ أم أسطورة يجهد خطاب الهُوِيّة في تجسيمها عبثا؟ هل هي وحدة، أم تعدّد؟ هل هي بناء فوقي مجرّد؟ أم تغيير بتغيّر المكوّنات الأساسيّة للواقع الاجتماعي، والسّياسي والاقتصادي، والثّقافي؟ ماهو تصوّر خطاب الهُوِيّة للثّقافة، وأهدافها؟"[1].

سنحاول تتبّع مفهوم الهُوِيَّة عسى أن نجيب على بعض هذه التّساؤلات، وغيرها دون أن ندّعي الإحاطة بكلّ تفصيلات الموضوع، الذي يحتاج إلى بحث كامل يُفرَد له، ولسنا بصدد ذلك في هذا السّياق، ولكن غايتنا أن نطرق الموضوع بالقدر الذي يخدم بحثنا ضمن المنظور الأدبي.

قبل أن نتطرّق لمفهوم الهُويّة في بعض الحقول المعرفيّة التي أشرنا إليها في الأعلى، وددنا أن نشير إلى البحث المزدوج حول الهويّة، حتّى نوضّح طبيعة المقاربة المتّبعة حول الهويّة في هذا البحث؛ فالبحث في الهويّة ليس كالبحث عنها، وهناك فرق من حيث الغاية، والمضمون، فـ"البحث في الهويّة بحث معرفي، أمّا البحث عن الهويّة فبحث أيدويولجي غالبا. البحث في الهويّة بحث صنع لهذه الهويّة، ومتابعة لصنعها باستمرار. أمّا البحث عنها، فيعني أنّ الهويّة منجزة، ولكنّها ضائعة يجب البحث

(1) جليلة المليّح الواكدي: مفهوم الهويّة(مساراته النّظريّة، والتّاريخيّة في الفلسفة، في الأنثروبولوجيا، وفي علم الاجتماع) مركز النّشر الجامعي، تونس، دط، 2010، ص5-6.

عنها لاستردادها"[1]. وعلى هذا الأساس يمكن التّمييز بين مسارين مختلفين في تقصي مفهوم الهُويّة، فإن كان البحث فيها ذو صبغة علميّة، فإنّ البحث عنها يكتسي طابعا إيديولوجيّا، مثل الذي نجده في النّصوص الرّوائيّة المعنيّة ببحثنا، أو غيرها من النّصوص التي تشتغل على سؤال الهويّة، وهو ما سنقف عليه بالدّرس، والتّحليل في الفصول التّطبيقيّة من هذا البحث.

أمّا الذي يعنينا في هذا المبحث النّظري، فهو البحث في مفهوم الهُويّة الذي تتقاطع فيه عديد التّخصّصات التي أشرنا إليها سابقا، وهو ما يصعّب على الباحثين الإمساك بمفهوم جامع لانتفاء سمة التّخصّص في الموضوع. إلّا أنّ في ذلك مزيّة تساعد في دراسة الهُويّة سرديّا من زوايا مختلفة نجدها تشتبك مع الأدب باعتباره يتّسع لعديد المجالات غير الأدبيّة.

1. الهويّة من منظور فلسفي:

نتناول في البداية الشّقّ اللّغوي للفظة الهُويّة قبل التّطرّق لمختلف الطّروحات النّظريّة الفلسفيّة حول مفهومها، فقد ورد في لسان العرب:"هُويَّة أراد أُهْوِيَّة؛ فلمّا أُسقطت الهمزة رُدّت الضّمّة إلى الهاء (...) وفي الحديث:"إذا عرّستم فاجتنبوا هُوِيَّ الأرض؛ وهي جمع هُوَّة وهي الحفرة، والمطمئن من الأرض"[2]. وفي المنجد:"الهُويّة" بضمّ الهاء مشتقّة من "(هُو) ضمير الغائب المفرد المذكّر، ويقال للمثنّى(هما)، وجمع المذكّر(هم)، ويقال للمفرد المؤنّث(هي)، وللمثنّى(هما)، وللجمع(هنّ)...الهُوِيَّة: حقيقة الشّيء، أو الشّخص المطلقة، وذلك منسوب إلى هُوَ. الهُوهو: لفظ مركّب من هُوَ هُوَ- جُعِل اسما معرّفا باللّام، ومعناه الاتّحاد بالذّات"[3]. وأمّا "الهَوِيَّة" بفتح الهاء فمأخوذة من "الهَوِي م هَويّة: صاحب الهَوى (...) الهَوِيّة ج هوايا: البئر البعيدة القعر"[4].

---

(1) سعيدة بن بوزة: الهويّة والاختلاف في الرّواية النّسويّة في المغرب العربي، (أطروحة دكتوراه)، إشراف: الطّيّب بودربالة، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة الحاج لخضر-باتنة-الجزائر، 2007-2008، ص14.

(2) ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، دت، ص4729.

(3) مجموعة من الباحثين: المنجد في اللّغة والأعلام، (ج2)، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط29، 2008، ص875-876.

(4) المرجع نفسه، ص879.

تجدر الإشارة كذلك إلى الفرق بين الهُوِيَّة بضمّ الهاء، والهَوِيّة بفتح الهاء، حيث الانزياح الذي حصل من المستوى الفلسفي للّفظة إلى المستوى الأنثروبولوجي، والثّقافي المتداول بين عامّة النّاس، وهو ما نبّه إليه "فتحي المسكيني"، من خلال دعوته إلى التّعاطي مع الهويّة من منظور فينومينولوجي* بقوله:"إنّ قصدنا هو تجذير الدّلالة السّائدة للفظة "الهَويّة" identité بإخراجها من مستوى اللّغة العاديّة؛ أي مستوى اللّغة العربيّة الحديثة حيث تشير إلى "نحن" أنثروبولوجيّة، وثقافيّة. إلى مستوى اللّغة الفلسفيّة حيث يجدر بها أن تدلّ على معنى "الهُوِيَّة" ipséité التي تثوي في قاع كلّ فهم عامي للهَويّة بمعناها المشار إليه"[1].

ارتبطت كذلك الهُوِيَّةُ بمعنى الوجود؛ فلفظة هويّة في الفلسفة الإسلاميّة الوسيطة "مستعملة حسب ما يبدو مقابلا اصطلاحيّا لمعنى Ipséité في اليوناني لأداء وجوه المعنى الذي أقرّه أرسطو لمفهوم الوجود L'être"[2]. وهو التّصوّر الذي قال به "ابن رشد حيث يرى أنّ:"الهُوِيّة تقال بالتّرادف على المعنى الذي يطلق عليه إسم الوجود"[3].

أمّا "الفرابي" فقد ذهب إلى أنّ بعض الفلاسفة:"رأى أن يستعمل لفظة (هو) مكان (هست) بالفارسيّة، و(أستين) باليونانيّة، فإنّ هذه اللّفظة قد تستعمل كتابة في مثل قولهم

---

* **الفينومينولوجيا أو الظّاهرتيّة**: هي مدرسة فلسفيّة تعتمد على الخبرة الحدسيّة للظّواهر كنقطة بداية (أي ما تمثله هذه الظّاهرة في خبرتنا الواعية)، ثم تنطلق من هذه **الخبرة لتحليل الظّاهرة وأساس معرفتنا بها**. غير أنّها لا تدعي التّوصّل لحقيقة مطلقة مجرّدة سواء في الميتافيزيقا، أو في العلم بل تراهن على فهم نمط حضور الإنسان في العالم يمكن أن نرصد بداياتها مع "هيغل"، ويعتبر مؤسّس هذه المدرسة" إدموند هوسرل"، وقد تلاه في التّأثير عليها عدد من الفلاسفة مثل: "هايدغر"، و"سارتر"، و"موريس ميرلو بونتي"، و"ريكور". وتقوم هذه المدرسة الفلسفيّة على العلاقة الدّيالكتيّة بين الفكرة والواقع. والظّاهراتيّة مدرسة فلسفيّة اجتماعيّة ترجع أصولها إلى القرن التّاسع عشر، ظهرت كرد فعل على المدرسة الوضعيّة. والمفكّرون الظاهراتيّون ينتقدون الوضعيّة لأنّها تسلّم بوجود حقائق موضوعيّة مستقلّة عن الوعي الفردي. وملخّص أفكار هذه المدرسة هي أنّها تهتم بالوعي الإنساني باعتباره الطّريق الموصل إلى فهم الحقائق الاجتماعيّة، وخاصّة بالطّريقة التي يفكّر بها الإنسان في الخبرة التي يعيشها، أي كيف يشعر الإنسان بوعيه. مستخرج من موقع: https://ar.wikipedia.org .

(1) فتحي المسكيني: الهويّة والزّمان(تأويلات فينومينولوجيّة لمسألة النّحن)، دار الطّليعة، بيروت، لبنان، ط1، 2001 ص8.

(2) جليلة المليّح الواكدي: مفهوم الهويّة، ص35.

(3) المرجع نفسه، ص35.

"هو يفعل"، و"هو فعل"، وجعلوا المصدر منه الهُويّة"[1].

لقد عرف مفهوم "الهُوِيّة" مع الفلسفة الحديثة انزياحا من معنى "الوجود" إلى معنى "الذّات"، وذلك بانتقاله من سجل الأنطولوجيا، إلى "مجال نظريّة المعرفة، حيث أصبح يدلّ على معنى "الذّات" sujet الذي تقرّر أوّل أمره من خلال مفهوم "الشّيء المفكّر" res cogitans من حيث هو الصّيغة المدرسيّة التي انقلبت لاحقا إلى عبارة "الأنا أفكّر" أو الكوجيطو* cogito"[2].

أمّا الانزياح الآخر الذي عرفه مفهوم الهُوِيَّة، فقد جاء بمعنى "المطابقة"، أو "الهو المطابق" المستمدّ من "الوحدة"، والثّبات في "الجوهر" رغم تغيّر العوارض، ورغم سيرورة الزّمن، وامتداده؛ وعليه تعدّ "المقولة المتعلّقة بهويّة شخص ما، لا بدّ وأن تحتوي في الأقلّ على إشارة ضمنيّة إلى زمن (هو نفسه كما كان)، أو (أنا نفسي كما كنت) (...) هناك في الحالتين إشارة ضروريّة إلى الزّمن الماضي، استمراريّة التّاريخ هي الاعتقاد المركزي"[3]. ويمكن فهم هذه الوحدة، والمطابقة من خلال صيغة أ=أ، فالشّخص إمّا أن يكون هو، أو أن يكون غير.

لم تستمر هذه المطابقة، وصفة الإطلاق مع فلاسفة الحداثة كلّهم، فمنهم من نزع إلى نسبيّة الهُوِيّة أمثال "Peter Geache، وN.Griffin، وR.Routley الذين يعتبرون أنّ المماهاة، والهويّة يمكن أن تتعلّق بصفة لا بكلّ الصّفات فـ (أ) يمكن أن تتحدّد بـ (ف و ج)، و(ب) بـ (ف) فقط دون (ج)، فتمتلك إحدى الوحدتين خاصيّة لا تمتلكها الأخرى وبهذا فإنّ صيغة الهُوِيَّة تنزاح من الإطلاق إلى النّسبيّة، نتصوّر ضمنها المعادلة أ=ب دون ضرورة توفّر مطابقة مطلقة بين جميع خاصيّات (أ) و (ب)"[4].

---

(1) المرجع السّابق، ص36.

* COGITO أنا أفكّر إذا أنا موجود، وباختصار المفتكر le cogito حجّة تستمدّ من وجود الفكر الرّاهن حقيقة النّفس كجوهر فردي (أنا شيء أفكّر). ينظر: أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفيّة، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 2001، ص171.

(2) فتحي المسكيني: الهويّة والزّمان، ص7.

(3) ميري ورنوك: الذّاكرة في الفلسفة والأدب، تر: رحيم فلاح، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2007 ص90.

(4) جليلة المليّح الواكدي: مفهوم الهويّة، ص71.

تتجلّى كذلك النّسبيّة في نموذج الذّات لـ"ج.و.ف.هيجل" "G.W.F Hegel" الذي سعى إلى تحطيم الأنا وحديّة ورأى الوحدة في الاختلاف، والمغايرة التي تكون في المستوى الخارجي كما يبيّن في قوله:"إنّ الأشياء المتباينة، حسب هذا الموقف تختلف عن بعضها البعض اختلافا بحيث لا يبالي أحدها بالآخر، ما دام كلّ منها مطابقا لذاته، وما دام التّطابق يشكّل مجال كلّ منها، والعنصر الذي يتحرّك داخله ينتج عن ذلك أنّ الشيء لا يخالف الآخر في ذاته بل إنّ الاختلاف الذي يفصلهما هو مجرّد اختلاف خارجي"[1]. بمعنى أنّ "هيجل" يرى بضرورة وجود الآخر(المختلف) كطرف محدّد لهويّة الأنا؛ حيث بمقدار مغايرتي للآخرين أعرف ذاتي، وأكون أنا نفسي، لتكون الوحدة في الاختلاف.

بخلاف ذلك يطرح " إيمانويل كانط" "Immanuel Kant" نموذج "الشّخص"؛ إذ "لم يجد من تحديد موجب لهويّة الإنسان/الشّخص سوى الاستقلال الباطني (...) الاستقلال بالمعنى المتعالي هو قدرة الشّخص على أن يكون ناموس نفسه؛ أي مشرّعا لنفسه بحيث إنّ شخصيّته لا تعني شيئا سوى معياريّته الذّاتيّة Autonormativité"[2].

ظهرت الفلسفة المعاصرة، والمنعطف الفينومينولوجي لتعزيز فلسفة الاختلاف وتعلن عن ضرورة التّفكير في الهويّة خارج التّطابق، والتّعارض، ومعياريّة الذّات، ليطرح "إيدموند هوسرل" "Edmund Husserl" ما سمّاه بـ"القصديّة" التي يتوجّه بها الإنسان نحو العالم والأشياء، وذلك من خلال حركة انفتاح على الآخر المختلف، بحيث "إذا حاول أن يعود إلى ذاته، ويتّحد معها وينغلق على نفسه انعدم"[3]. وهو الطّرح القائل بضرورة فهم الهويّة في الفوارق المتولّدة بين مخالف، وآخر، وهو خطّ علائقيٌّ ميّز الفلسفة المعاصرة في مجملها. وهذا ما دعى إليه كلّ "من (دريدا)، و(فوكو)، و(دلوز)، رأينا كيف تقوّضت فكرة الهويّة، وانحلّت تحت مطارق فلسفة الاختلاف التي تبنّت خطابا منافحا عن التّعدّد والحقّ في المغايرة مُدِينا المركزيّة الكونيّة باعتبارها أحد أشكال الكولونياليّة، والعنصريّة"[4].

---

(1) عبد السّلام بن عبد العالي: هايدغر ضدّ هيجل(التّراث والاختلاف)، دار التّنوير للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت لبنان، ط2، 2006، ص84.

(2) جليلة المليّح الواكدي: مفهوم الهويّة، ص74.

(3) المرجع نفسه، ص87.

(4) سميرة وضّاح: الآخر في فلسفة سارتر، (رسالة ماجيستير)، إشراف: عبد الحميد دهوم، قسم الفلسفة، كليّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة الجزائر2، 2009-2010، ص39.

2. الهويّة من منظور نفسي:

تنطلق النّظريّات النفسيّة للهويّة من المعطى الدّاخلي للشّخصيّة، أو الفرد، فمختلف العمليّات النّفسيّة الدّاخليّة هي التي تحدّد هويّة الإنسان، ومن ثمّ نجد اهتمام علماء النّفس بالمعايير الباطنيّة كمحدّد رئيسي للهويّة الشّخصيّة التي ترجع حسبهم لجودة مختلف التّنظيمات الدّيناميّة* الدّاخليّة التي تلعب دورا في عمليّة إدراك الشّخص لذاته انطلاقا من نفسه، ومقارنة بالآخرين، وهنا تلعب الذّاكرة دورا مهمّا عبر الزّمان، والمكان في المحافظة على هويّة الشّخص، وذلك من خلال عمليّة الاسترجاع كما يرى "جون لوك" "John Locke":"أنّه بقدر ما يكون هذا الوعي ممتدّا إلى الخلف إلى أي فعل ماض، أو فكر ماض يصل إلى هويّة ذلك الشّخص"[1]. نفهم من هذا أنّ الهويّة وفق المنظور النّفسي لـ"لوك" تتمّ تبعا لمبدأ "استمراريّة الشّخصيّة" عبر الزّمان، ومن خلال آليّة الذّاكرة، وعمليّة الاسترجاع، التي تمتد من الخلف حتّى اللّحظة التي يعيشها الشّخص في الزّمن الحاضر ما يؤشّر على ثبات هويّة الشّخصيّة بمرور الأزمنة، وتبدّل الأمكنة.

لكنّ هذا الرّأي المستند إلى قدرات الذّاكرة في تشكيل الهويّة الشّخصيّة، قد عرف انتقادات عديدة، ركّزت في مجملها على القصور الذي يلحق بالذّاكرة؛ ومن ذلك تقطّعاتها أثناء النّوم، أو بسبب النّسيان، وغير ذلك ممّا يدعو إلى عدم اختزال المعايير النّفسيّة للهويّة الشّخصيّة في العمليّات العقليّة للذّاكرة كما يرى "دافيد هيوم" "David Hume" حيث اعتبر:"أنّ الهويّة الشّخصيّة وَهْمٌ من حيث إنّها لا تتّفق مع معنى التّغيّر؛ لأنّ معظم الأشياء والموجودات الإنسانيّة تتغيّر مع الزّمان، ونحن لا يمكن أن نضع، أو نحدّد لهم الهويّة بمعنى غير مناسب عن طريق عمليّة التّخيّل"[2]. وهو قول لا يرى من ضرورة في التّعويل على عمليّة عقليّة في تشكيل الهويّة الشّخصيّة أقصى ما تستند إليه التّخيّل.

---

* علم النّفس الدّينامي dynamic psychology: اتّجاه في علم النّفس يعنى بدراسة أثر الحوافز، والدّوافع في السّلوك. ينظر: مجموعة من الباحثين: معجم علم النّفس والتّربية، (ج1)، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميريّة، دط، 1984 ص84.

(1) جورج لارين: الإيديولوجيا والهويّة الثّقافيّة(الحداثة وحضور العالم الثّالث)، تر: فريال حسن خليفة، مكتبة مدبولي القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص243.

(2) المرجع نفسه، ص247.

اقترح "بول ريكور" "Paul Ricoeur" "الهويّة الجسديّة" بمقابل "الهويّة النّفسيّة"، وذلك في سياق معارضته لطروحات "لوك" المعتمدة على شهادة الذّاكرة في تحديد الهويّة الشّخصيّة اعتمادا على التّنظيم الدّاخلي، والذي منه عمليّات الاسترجاع التي تقوم بها الذّاكرة، في حين يمكن أن "يسود دوام تنظيم يمكن ملاحظته من الخارج"[1]. وذلك اعتمادا على المعطى الجسدي، الذي يعتبر المعيار الحسّي الحقيقي المحدّد لهويّة الشّخص، فلا يمكن حسب "ريكور" اختزال تحديد الهويّة اعتمادا على عمليّة تخيّل؛ "فبدل أن نقول بأنّ الشّخص يوجد بقدر ما يتذكّر، أو ليس من الأصدق أن نعزو استمراريّة الذّاكرة إلى الوجود المتواصل لنفس/جوهر؟ هكذا كان تساؤل "ج. بتلر" "J.Butler"[2]. وهو التّساؤل الذي عزّزه "ريكور" باستحضاره أمثلة عمّا افترضه بمقابل معيار الذّاكرة، فقد رأى أنّه:"يكفي أن نقارن صور الرّسّام الهولندي الشّهير "رامبرانت" "Rembrandt" التي رسمها لنفسه في أعمار مختلفة، فإنّ الهويّة العينيّة* الثّابتة ليست هي التي تشكّل هويّته الذّاتيّة بل إنّه إنتماؤه إلى شخص قادر على أن يسمّي نفسه على أنّه ذلك الذي يملك جسده"[3].

3. الهويّة من منظور اجتماعي (سوسيولوجي):

تُحدَّد الهويّة الاجتماعيّة وفق مستويات متعدّدة تشمل اللّغة، والدّين، والعرق والعادات، والحيز الجغرافي...الخ. وهي بهذا تشمل خصائص اجتماعيّة، وثقافيّة وحضاريّة لمجموعة من النّاس تربطهم نفس السّمات، وعليه يمكن تحديد هويّة الأفراد من خلال هويّة الجماعة التي ينتمون إليها، ولذلك نجد اهتمام "علم الاجتماع بالهويّة الجماعيّة (L'identité collective) ضمن السّياق الاجتماعي، والعلائقي على مستوى الارتباطات، والتّناقضات القائمة بين الأفراد، والمجموعات سواء كانت هذه المجموعات

---

(1) بول ريكور: الذّات عينها كآخر، تر: جورج زيناتي، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005 ص270.

(2) المرجع نفسه، ص270.

* العينيّة أو الهويّة المطابقة mêmeté بالفرنسيّة، وidem باللاتينيّة، وبالإنجليزيّة sameness هي الهويّة التي لا تتغيّر مع الزّمن، وتقترب من مفهوم الجوهر عند أرسطو، لذلك كانت ديمومتها الزّمنيّة هي ميزتها الأقصى. في حين أنّ الهويّة بمعنى الذّاتيّة ipséite، أو identité ipse، وبالإنجليزيّة self لا تعني وجود نواة لا تتغّير في الشّخصيّة. ينظر: المرجع نفسه، ص71(المترجم).

(3) المرجع نفسه، ص274.

مجموعات إثنيّة (Groupe ethnique)، أو قوميّة (nation étatique)، أو ما فوق قوميّة(Supra nationales)، لأنّه لا يدرس السّلوكات الجماعيّة باعتبارها مجموعة ردود فرديّة، بل باعتبارها ما تتميّز به ردود فعل المجموعة من خصوصيّات"[1].

تبعا لهذا التّحديد في مجال الدّراسات الاجتماعيّة للهويّة، تتراجع التّحليلات النّفسيّة المستندة لطابع الفردانيّة، والدّاعية لعزل الفرد عن محيطه، ونفي أيّ امتداد تاريخي، أو خلفيّة اجتماعيّة تشكّل هويّته الفرديّة من خلال تفاعلها مع العلاقات الاجتماعيّة، وهو ما دفع " كارل ماركس" "Karl Marx" لانتقاد "لودفيغ فويرباخ" "Ludwig Feuerbach"، وذلك "لتجريده الفرد الإنساني من العمليّة التّاريخيّة وافتراضه مسبقا الفرد الإنساني المنعزل المجرّد، فإذا كان يوجد ماهية، أو جوهر إنساني فهذا في واقعه مجموعة العلاقات الاجتماعيّة، وليس تجريدا مغروسا، أو فطريّا في كلّ فرد مفرّد"[2].

وفق هذا المفهوم الاجتماعي، فإنّ تشكّل هويّة الذّات، تتمّ عبر "الآخر"، أو "الموضوع"، ومن خلال التّفاعل معه، بعيدا عن الوحدة، والانغلاق، وضمن حركة انفتاح على الجماعة، التي ينشأ معها الفرد، وهنا لا ينكر "ريتشارد جنكنز" "Richard Jenkins" وجود هويّات فرديّة متميّزة، لكنّها دوما ما تحتاج إلى جماعات (الآخرين) تنتمي إليها والهويّة بهذا "ذات معنى مزدوج، فهي داخليّة (internal) بمقدار ما نعتقد حول هويّتنا وخارجيّة (externl) تتعلّق بالطّريقة التي يرانا فيها الآخرون. والهويّات تتكوّن وتستقرّ وفق علاقات ديالكتيكيّة بين هذه العوامل الدّاخليّة، والخارجيّة، وهي تتفاعل لتنتج الهويّة"[3]. ومن هذا المنظور فإنّ العلاقة تفاعليّة؛ بحيث تتشكّل هويّة الفرد تبعا للخبرات التي يتلقّاها من محيطه الاجتماعي السّابق لوجوده، هذا ما يجادل به "ج. هـ. ميد" "G.H. Mead" بقوله:"الذّات ليست معطاة، بل متطوّرة في الفرد كنتيجة لخبراته الاجتماعيّة، وهذا هو السّبب في أنّ تشكيل الذّات يفترض مسبقا الوجود الأسبق للجماعة"[4].

---

(1) جليلة المليّح الواكدي: مفهوم الهويّة، ص153-154.

(2) جورج لارين: الإيديولوجيا والهويّة الثّقافيّة، ص245.

(3) هارلمبس وهولبورن: سوشيولوجيا الثّقافة والهويّة، تر: حاتم حميد محسن، دار كيوان للطّباعة والنّشر والتّوزيع دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص105.

(4) المرجع السّابق، ص246.

4. الهويّة من منظور ثقافي:

لقد انبعث مفهوم الهويّة الثّقافيّة في ظلّ الحركات التّحرّريّة، وانحصار المدّ الاستعماري، وتنامي الرّوح المفتخرة بهويّتها الخاصّة لدى شعوب العالم الثّالث، محاولةً الانعتاق من هيمنة المركزيّة الغربيّة. ويحيل مفهوم الهويّة الثّقافيّة "إلى مجموع المقوّمات والعناصر الثّقافيّة التي تسمح بالتّعرّف على الانتماء الثّقافي لشخص ما، أو لمجموعة بشريّة معيّنة كما يمكن أن يحيل عموما إلى الوعي الضّمني، أو الصّريح، بالانتماء إلى جماعة بشريّة معيّنة تعيش في فضاء جغرافي محدّد، ولها تراث ثقافي متميّز، يشمل تاريخا مشتركا، ولغة، وعادات، وتقاليد، وتطلّعات مستقبليّة"[1].

تعدّدت مفاهيم الهويّة الثّقافيّة، بين هويّة معطاة بشكل مسبق، ثابتة لا تتغيّر وأخرى تتّبع الصّيرورة التّاريخيّة، وتتشكّل مع تغيّر الزّمان، والمكان، وتأخذ من التّراث ما يتلاءم مع وضعها المستجدّ، وهذه الرّؤية منبثقة من صيرورة تتشكّل معها الهويّة الثّقافيّة كمشروع ينتقي من التّراث، ويطرح منه بما يتناسب مع الهويّة الثّقافيّة الحاضرة، والمتدرّجة نحو المستقبل. إلى هذا خلصت جهود "جورج لارين" "George Lauren" في بحثه حول الهويّة الثّقافيّة، حيث تصوّرها وفق معنيين:"الأوّل ماهويّة ضيّقة والأخرى تاريخيّة مفتوحة تفكّر الأولى في الهويّة الثّقافيّة بوصفها حقيقة واقعيّة، هي ماهية تشكّلت بالفعل بينما تفكّر الأخرى؛ أي التّاريخيّة في الهويّة الثّقافيّة بوصفها شيئا ما يزال إنتاجه مستمرّا أعني شيئا يتمّ إنتاجه بشكل متواصل في عمليّات دائمة لم تكتمل إطلاقا"[2].

تعتبر الثّقافة من الحقول الرئيسيّة التي تتشكّل فيها الهويّة، وتتنوّع، ومن ثمّ لا يصحّ القول بتفوّق ثقافة مركزيّة معيّنة على بقيّة الثّقافات، ولكن يمكن تصوّر كلّ ثقافة وفق خصوصيّاتها، وضمن هذا الإطار الثّقافي الذي "تتشكّل فيه الهويّة، وتتنوّع، أحصى "بدون" و"بوريكو" في المعجم النّقدي لعلم الاجتماع، أربع تيّارات فكريّة هي على التّوالي التيّار الذي يربط الثّقافة بالشّخصيّة، التيّار الذي يشدّد على الخصوصيّة الذّاتيّة لكلّ ثقافة التيّار الذي يميّز بين القيم الثّقافيّة الأساسيّة، والثّانويّة، والتيّار البنيوي الذي يعتقد أنّ كلّ

---

(1) عبد الرّزّاق الدّاوي: في الثّقافة والخطاب عن حرب الثّقافات(حوار الهوّيات الوطنيّة في زمن العولمة)، المركز العربي للأبحاث ودراسة السّياسات، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص154.

(2) جورج لارين: الإيديولوجيا والهويّة الثّقافيّة، ص262.

ثقافة هي بنية مترابطة عضويّا. في حين اختصر "جورج بلاندي" التّصنيف حسب محاور الاهتمام في ثلاثة اتّجاهات: الثّقافة من زاوية التّاريخ الثّقافي، الثّقافة في علاقتها بالشّخصيّة، والثّقافة بالرّجوع إلى نظريّات الاتّصال الحديثة"[1].

كذلك يطرح مفهوم الهويّة الثّقافيّة جدلا مردّه عمليّة المثاقفة*، وذلك في سياق الصّلات التي تربط الثّقافات ببعضها من خلال عمليّة الاحتكاك، وما ينتج عنها من أخذ وعطاء بشكل يحفظ خصوصيّة كلّ ثقافة، إلّا أنّ هناك مظهرا آخر من عمليّات الاحتكاك الثّقافي بين الأمم نتج عن عمليّات الهيمنة في السّياق الاستعماري، ومحاولة طمس هويّات ثقافيّة لصالح الثّقافة المسيطرة، وهو ما نبّه إليه "إدوارد سعيد" في مؤلّفه "الثّقافة والإمبرياليّة" منتقدا ما يسمّى بالهويّة الثّقافيّة المركزيّة، المفروضة من قبل الإمبرياليّة ومؤكّدا:"أنّ الهويّات بشكل عام هي في جوهرها متنوّعة، ومن الصّعب بل من المستحيل اختزالها في عنصر واحد متجانس، فسعيد يجزم بأنّ هذا الوضع الهجين للأفراد والجماعات يتّصف بغناه، وبتميّز تراثه الثّقافي"[2].

وقد اعترض بعض الباحثين على تسمية عمليّة الاحتكاك الثّقافي في ظلّ الهيمنة الاستعماريّة بالمثاقفة، لأنّها لا تحقّق شرط التّكافئ بين الثّقافة التي تعطي، وتلك التي تأخذ، وفي هذه الحال يمكن تسمية العلاقة التّثاقفيّة بـ"التّكيّف"، وهو المفهوم الذي حذّر منه "جاك بارك" "Jacques Berque" لخلفيّاته المستندة للهيمنة، والتّعمية على الثّقافات المختلفة، حيث يرى أنّ:"هدف علم اجتماع الاستعمار كان السّيطرة على الدّوام، وكلّ المقولات التي تشدّق بها حول أثر "احتكاك" الثّقافات، لم تكن أكثر من زينة زائفة لتحقيق هدفه في الدّرجة الأولى، وتبرير الفساد الذي يحدثه"[3].

---

(1) جليلة المليّح الواكدي: مفهوم الهويّة، ص137-138.

* مثاقفة (Acculturation) وهذا المصطلح ينتمي الآن إلى الجهاز المفاهيمي لعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا الثّقافيّة وقد راج استخدامه في هذين العلمين منذ عام (1880)، لكنّه أضحى اليوم مفهوما جوّالا يتنقّل بين كثير من الفروع المعرفيّة العلميّة، والأدبيّة. ينظر: عبد الرّزّاق الدّاوي: في الثّقافة والخطاب عن حرب الثّقافات، ص36.

(2) سليم حيّولة: استراتيجيّة النّقد الثّقافي في الخطاب المعاصر من القراة الجماليّة إلى القراءة الثّقافيّة بحث في الأصول المعرفيّة، (أطروحة دكتوراه)، إشراف: وحيد بن بوعزيز، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب واللّغات، جامعة الجزائر2، 2013-2014، ص405.

(3) جليلة المليّح الواكدي: مفهوم الهويّة، ص139.

ترتبط الهويّة الثّقافيّة بالهويّة الشّخصيّة، من خلال تنوّع طرق الحياة التي تطبع ثقافة كلّ شخص، وما تتضمّنه تلك الحياة من عادات، وتقاليد، ولغة، وغيرها ممّا يشكّل الثّقافة الشّخصيّة لكلّ فرد، ومن ثمّ هويّته الثّقافيّة، و"يرى لارين أنّ مسألة الهويّة الثّقافيّة في علاقة دقيقة بمسألة الهويّة الشّخصيّة؛ باعتبار أنّ الثّقافة إحدى المحدّدات الرّئيسيّة للهويّة الشّخصيّة. وتتّسم الثّقافة بتنوّع طرق الحياة، وتتّخذ هذه الطّرق شكل الاستمراريّة في وحدة، ووعي الذّات تماثلا مع الهويّة الشّخصيّة"[1]. المنسجمة مع العناصر الثّقافيّة للمجتمع الذي رسّخ تلك العناصر الثّقافيّة في أفراده، وهو ما يشكّل "الشّخصيّة الأساسيّة" التي تفصل بين الثّقافات، والتي تميّز أفراد كلّ ثقافة بحسب المعايير الثّقافيّة المستمرّة عبر الزّمن، و"تتّصل بهذا الاتّجاه أعمال الثّقافويين Culturalistes كـ(روث بنديكدت) (Ruth Bendict)، وبصورة مغايرة نسبيّا أعمال (Kardiner Linton) حول الشّخصيّة الأساسيّة Personnalité de base. وهو مفهوم تجريدي يعني مجموع العناصر التي يتوق مجتمع معيّن إلى ترسيخها في الأفراد المنتمين إليه، والأنساق التي تنبثق من القيم الخاصّة للجماعة، وتحتلّ مكانا ثابتا في جهازها النّفسي"[2].

بناء على ذلك تتمفصل الثّقافة في محور العلاقة بين الفرد والمجتمع، فكما أنّها (الثّقافة) تحدّد الهويّة الشّخصيّة، كذلك تحدّد هويّة الشّخص الاجتماعيّة، المنبثقة من الإطار الاجتماعي، الحامل لمنظومة ثقافيّة، ترسّخت في الفرد، وتعبّر عن الهويّة الاجتماعيّة لأمّة من الأمم، وهو ما يتناسب مع مفهوم الثّقافة التي عدّها "بعض الباحثين ومن بينهم المستشرق الألماني (غوستاف فون غرونباوم) بمنزلة منظومة من الأسئلة والأجوبة تتعلّق بالكون، وبالسّلوك الإنساني؛ بمعنى أنّها نسق من المعلومات، والإحالات والمعايير الشّائعة في مجتمع بأكمله، والمؤثّرة جزئيّا على مناحي تفكيره، وسلوكه إزاء العالم الخارجي، والمنقولة عبر ذاكرته الجماعيّة، وهي التي تشكّل في نهاية المطاف مصدر أصالته، وهويّته الجماعيّة"[3].

---

(1) جورج لارين: الإيديولوجيا والهويّة الثّقافيّة، ص24-25.

(2) جليلة المليّح الواكدي: مفهوم الهويّة، ص140.

(3) عبد الرّزّاق الدّاوي: في الثّقافة والخطاب عن حرب الثّقافات، ص32.

إنّ الذي نستنتجه ممّا سبق من مفاهيم الهويّة في بعض الحقول المعرفيّة (الفلسفيّة والاجتماعيّة، والنّفسيّة، والثّقافيّة)، هو أنّ مفهوم الهويّة، مفهوم عابر للتّخصّصات، لا يزال بابه مفتوحا للاجتهاد، وذلك لارتباطه بالإنسان، وطبيعة حياته الجدليّة.

وقد تراوح مفهوم الهويّة-بشكل عام- فيما سقناه من مفاهيم، بين الوحدة، والثّبات المنافية لأي تغيّر مهما تبدّل الزّمان، حيث جرى التّأكيد على مفاهيم من مثل: المطابقة والانغلاق على الذّات، في تحديد هويّة "الأنا"، وبالعكس من ذلك فهمت الهويّة عند آخرين انطلاقا من صيرورتها عبر الزّمن، ومن ثمّ تغيّرها، وتشكّلها بحسب ما يطرأ عليها انطلاقا من الحاضر نحو المستقبل، وضرورة تحديد الأنا انطلاقا من وجود الآخرين وضمن السّياق الاجتماعي الذي يؤطّر هويّة الفرد.

فجدليّة العلاقة بين الأنا، والآخر قائمة في ثنايا كلّ مفهوم بشكل صريح، أو ضمني وقد فهم سارتر مراوحة العلاقة بين تصوريّن هما:"الأوّل هو النّظرة المثاليّة التي تبدأ من الفكر الكلّي لتذويب الجزئي فيه، والثّاني هو النّظرة التي تؤكّد الأنا المطلقة، أو الأنا وحديّة (Solipsisme)، التي تؤكّد أن لا وجود لشيء غير الأنا، يرفض سارتر كلا التّصوّرين، ويؤكّد وجود الذّات الفرديّة، ولكنّه لا ينكر وجود الغير"[1].

لعلّ مجمل النّظريّات الحديثة تتصوّر الهويّة وفق هذه المعادلة، التي تؤكّد على خصوصيّة الهويّة، ولكن في إطار الانفتاح على الآخر، الذي لا يمكن بأي حال تجاهله في عمليّة تشكّل هويّة الأنا، وقد رأى "جان بول سارتر" "Jean-Paul Sartre" أنّ:"الغير هو الوسيط الذي لا غنى عنه بيني وبين نفسي، وهو الذي يحرّر من الضّمير المنعزل فالغير حتّى في غيابه يسكن في عزلتي، لأنّه هو ما يكوّن صلتي بنفسي، وبالعالم"[2].

بناء على ما سبق يمكننا القول بأنّه لا يمكن النّظر للهويّة من زاوية واحدة، وذلك لتعدّد مفاهيمها بتعدّد المجالات التي تناولتها، وهو ما قد يعكس ذلك الجدل الذي لا يزال لصيقا بمفهومها، ويظهر في المطارحات النّظريّة، أو الممارسات الواقعيّة التي تفرز أزمات تتعلّق بالهويّة على النّحو الذي تعاني منه الذّات الإنسانيّة، وتترجمه الإبداعات الأدبيّة.

---

(1) جليلة المليّح الواكدي: مفهوم الهويّة، ص96.

(2) الأب سليم دكّاش اليسوعي: الهويّة والغيريّة وأسسهما الفلسفيّة، مجلّة المشرق، لبنان، (ع1)، يناير 2001، ص19.

ثانيا: الأدب الأفريقي-جنوب الصّحراء-(المفهوم والمصلح؟):

لقد شغل مفهوم الأدب الأفريقي جنوب الصّحراء، الأدباء، والدّارسين الأفارقة، وغير الأفارقة، وتمحورت الإشكاليّات المتعلّقة به (بحدوده الجغرافيّة، وباللّغة التي كتب بها وحتّى بالبعد العرقي المرتبط باللّون)، وهي الأبعاد الثّلاثة التي يتمحور حولها هذا المبحث في المفهوم، وإشكاليّة المصطلح، وفي هذا السّياق تساءل أديب جنوب أفريقيا "مازيسى كونيني" "Mazisi Kunene":"ما الأدب الأفريقي؟ هل هو أدب منطقة تم تحديدها عاطفيا على أساس قاري؟ ومع أنّ كونيني أعلن عداءه للمعنى الإقليمي في جوابه، وانتهى إلى أن الأدب الأفريقي هو:(الأدب الذي يصوّر واقعا أفريقيا بجميع أبعاده، وهذه الأبعاد لا تضمّ ألوان النّزاع مع القوى صاحبة السّيطرة السّابقة على القارة وحسب، وإنّما تضم أيضا النّزاعات داخل القارّة الأفريقيّة)"[1].

يتجنّب تعريف "كونيني" الدّخول في الجدل حول جغرافيّة الأدب الأفريقي، ويركّز بالمقابل على المضمون بما يشبه دعوة للالتزام بقضايا القارّة، وخاصّة السّياسيّة منها وهو بذلك لم يجب عن تساؤلات تخصّ اللّغة، واللّون في تحديد هويّة الأدب الأفريقي(جنوب الصّحراء)، وهي إشكالات تجدّد طرحها على مستوى عديد المؤتمرات وبذلك ظلّ السّؤال يتكرّر "ما هو الأدب الأفريقي؟".

في المستوى الجغرافي، لا بدّ أن نشير إلى الحدود التي تقع دراستنا ضمن إطارها واستدعت الحاجة لإيضاح ما التبس منها على مستوى المصطلح(جنوب الصّحراء الكبرى)؛ حيث إنّ(الرّواية الأفريقيّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة-جنوب الصّحراء الكبرى-) توجد ضمن نطاق دول تقع "شمال خط الاستواء في غرب قارّة إفريقيا. ويمتدّ عرضها من الصّحراء الكبرى لتطلّ على سواحل خليج غينيا في المحيط الأطلسي"[2].

يتيح لنا حصر الدّراسة بهذا الشّكل، عدم الانزلاق في عثرات التّشعّب في مجمل الرّواية الأفريقيّة، وهو ما يحتاج لمجموعة من الدّراسات، والأبحاث تتجاوز حدود هذا البحث، وكذلك وقع اختياري على منطقة غرب أفريقيا، لاشتراك مجتمعاتها في الواقع

---

(1) علي شلش: الأدب الأفريقي، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1993، ص15.

(2) كبا عمران: الشّعر العربي في الغرب الإفريقي خلال القرن العشرين الميلادي، (مج1)، منشورات المنظمة الإسلاميّة للتّربية والعلوم والثّقافة(إيسيسكو)، الرّباط، المملكة المغربيّة، دط، 2011، ص4.

الاقتصادي، والاجتماع، والسّياسي، والثّقافي إلى حدّ بعيد، ممّا يسهّل على الدّارس تناول إنتاجها الرّوائي.

لقد جادل بعض الدّارسين في الأبعاد المستترة وراء التّقسيم الجغرافي شمال-جنوب القارّة الأفريقيّة، فمنهم من رأى بأنّ الهيمنة الغربيّة لا تزال تحيط بالقارّة مكرا، وأنّ محاولات التّجزئة الجغرافيّة، تقع في واجهة خلفيّات سياسيّة، وهو ما ذهب إليه "كبا عمران" بقوله:"أمّا منطقة جنوب الصّحراء الكبرى فلا مراء في أنّها مصطلح جغرافي بحت، إلّا أنّ المتأمّل فيه سيكشف ما وراءه من دسائس سياسيّة في محاولة الفصل بين شمال القارّة وغربها، حتّى تنمحي الآثار التّاريخيّة، والدّينيّة، والتّجاريّة التي تربط بينهما منذ قديم الزّمان، لذا يكثر استعماله في أوساط الصّحافة الغربيّة، والباحثين المستفرقين الأروبيين"[1]. في قول "عمران" إشارة واضحة إلى رفض تحميل المصطلح الجغرافي أيّة حمولة ثقافيّة، وتأكيده على البعد الجغرافي الصّرف، والذي لا يرى له مبرّرا غير التّعمية على الحقيقة التّاريخيّة التي تشهد بالتّلاحم الثّقافي بين الشّمال، والجنوب.

أمّا المستفرق الألماني "يان هاينيزيان" "Jahn Janheinz"، فقد وافق على الدّلالة الجغرافيّة للمصطلح غير أنّه يرى في التّقسيم الجغرافي نتيجة طبيعيّة للاختلاف الثّقافي بين المنطقتين الشّماليّة، والجنوبيّة، ويتّضح هذا من قوله:"أفريقيا مصطلح جغرافي لا ثقافي، وثمّة منطقتان ثقافيّتان مختلفتان، لكلّ منهما تاريخ مختلف، وتقاليد مختلفة، فمن ناحية يوجد شمال أفريقيا، ومن النّاحية الأخرى يوجد ما يسمّى(أفريقيا الزّنجيّة)، أو (أفريقيا غير الإسلاميّة) أو (أفريقيا جنوب الصّحراء)، وقد كان بين شعوب هاتين المنطقتين جميع أنواع العلاقات على امتداد آلاف السّنين، ولكن بقيت الاختلافات بينهما كما هي. فشمال أفريقيا اليوم جزء من المنطقة الثّقافيّة الإسلاميّة التي انتشرت في السّودان، وهي منطقة ذات ثقافة مختلفة حيث أنتجت الاثنتان طائفة متنوّعة من أشكال التّهجين، أمّا المنطقة الأخرى فليس لها اسم مقنع"[2].

---

(1) المرجع السّابق، ص4.

(2) عبد الرّؤوف السيّد بابكر: الأدب الإفريقي وإشكاليّة المصطلح، مجلّة السّاتل، جامعة مصراتة، ليبيا، (ع4)، (مج2) 2011، ص57.

أمّا "علي شلش" فقد قبل التّقسيم الجغرافي مجرّدا من كلّ بعد سياسي، أو تمييز ثقافي بين المنطقة الجنوبيّة، والشّماليّة، ويرى بأنّ الحدود الجغرافيّة المجرّدة لا تنسحب على المجال الأدبي، فجغرافيّة المصطلح عند "علي شلش"، يمكن الأخذ بها إذا صحّت كـ"قسمة مجرّدة من الأغراض السّياسيّة، وغيرها، فلا يمكن الأخذ بها على صعيد الأدب لأنّ انتشار الثّقافة العربيّة، والإسلاميّة جنوب الصّحراء الكبرى، وتغلغلها في ثقافات الشّعوب الزّنجيّة هناك، قد شكّلا مؤثّرا مهمّا من المؤثّرات في الثّقافة، والأدب (...) ومن جهة أخرى لا يمكن أن نسحب الجزء على الكلّ فنقول إنّ الأدب الأفريقي يبدأ بعد الصّحراء الكبرى، ونخرج منه الأدب العربي في الشّمال، بحجّة أن أفريقيا الشّماليّة منطقة أدبيّة منفصلة تمام الانفصال، تنتمي إلى العالم الإسلامي، والعربي، كما قال المستفرق الإنجليزي جيرالد مور *"[1].

يبدو أن الرّأي القائل بانفصال شمال القارّة الأفريقيّة عن جنوبها، هو الرّأي الرّائج عند المستفرقين؛ فقد ذهب "محمّد حمّود" إلى القول بأنّه يوجد:"إجماع عام بين جمهور "المستفرقين" على أنّ الأدب الإفريقي مصطلح يعني أدب المناطق التّالية جنوبا للصّحراء الكبرى حتّى التقاء القارّة بالمحيط في أقصى الجنوب"[2].

لكن "علي شلش" يحاول الخروج من الخلاف الجغرافي للمصطلح، غير مجرّد من الخلفيّات السّياسيّة، والأدبيّة، باقتراح تسميات رأى أنّها تعين في باب البحث العلمي وهي محصورة -حسبه- في البعد الجغرافي الصّرف -وهو ما نميل إليه- حيث قال:"إذا أردنا دراسة أدب الشّمال، فأقرب مصطلح يرد على الذّهن هو (الأدب العربي في شمال أفريقيا)، أو (الأدب الأفريقي شمال الصّحراء الكبرى) إذا أردنا أن نضمّنه الأعمال الأدبيّة

---

* إشارة إلى الرّأي الذي أورده "جيرالد مور" في كتابه "سبعة أدباء من أفريقيا"، وهو الرّأي الذي تمحور حول البعدين الجغرافي، والثّقافي، حيث قال:"ولقد فسّرت كلمة (أفريقي) بمعنى قد يعتبره البعض قاصرا ضيّقا. أمّا بالنّسبة لأغراض هذا الكتاب فهي تعني الإفريقيين السّود؛ ذلك لأنّ أفريقيا الشّماليّة منطقة أدبيّة منفصلة تماما الانفصال، تنتمي إلى العالم الإسلامي، والعربي". ينظر: جيرالد مور: سبعة أدباء من أفريقيا، تر: علي شلش، دار الهلال، مصر، 1977 ص17-18.

(1) علي شلش: الأدب الأفريقي، ص13.

(2) محمّد حمّود: الأدب الأفريقي، مجد المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2008 ص5.

المكتوبة بلغات أخرى غير العربيّة. كما هي الحال في الجزائر، والمغرب، وتونس وبالمثل إذا أردنا دراسة أدب الجنوب فأقرب مصطلح يرد على الذّهن هو الأدب الأفريقي جنوب الصّحراء الكبرى، ولكنّنا نفضّل على هذا المصطلح الجغرافي مصطلحا آخر مثل (الأدب الأفريقي خارج حزام اللّغة العربيّة)، أو (الأدب الأفريقي خارج مجال العربيّة) إذا شئنا الاختصار، وهذا الأخير هو ما سنأخذ به"[1].

لم يكن المعطى اللّغوي غائبا عن السّجال الدّائر حول مفهوم الأدب الأفريقي ومصطلح "جنوب الصّحراء الكبرى"؛ فالسّياقات التّاريخيّة(الاستعماريّة)، أفرزت إشكالات متعدّدة في الدّول المستعمَرة، ومنها إشكاليّة اللّغة، حيث فُرِضت لغة المستَعمِر على اللّغات المحليّة، كما حصل مع النّموذج الأفريقي. وفي باب الكتابة الأدبيّة تحديدا طُرِحت تساؤلات عديدة حول هُويّة الأدب المكتوب باللّغة الفرنسيّة، أو الإنجليزيّة، أو البرتغاليّة وغيرها من اللّغات التي عبّر بها أدباء، وروائيّون أفارقة عن هموم بلدانهم، وشعوبها، فهل يعتدّ بالمضامين؟ أم بالفرضيّة القائلة بتبعيّة الأدب للّغة التي يُكتَب بها؟.

في هذا السّياق عقدت مؤتمرات أفريقيّة عديدة تبحث في مفهوم الأدب الأفريقي، في ظلّ إشكاليّات اللّغة، وكان من ضمنها "مؤتمر الكتّاب الأفارقة الذين يكتبون بالإنجليزيّة" الذي عقد سنة (1962) بأوغندا، وتمحور النّقاش فيه حول دور اللّغة في تحديد مفهوم الأدب الأفريقي، ويصف "نغوجي واثيونغو" "Ngũgĩ wa Thiong'o" النقاش بقوله:"النّقاش الذي تلا، كان ساخنا: أهو أدب عن إفريقيا، أم عن التّجربة الإفريقيّة؟ أهو أدب كتبه الأفارقة؟ وماذا عن غير الإفريقي الذي كتب حول إفريقيا؟ أيقال عن أدبه أنّه أدب إفريقي؟ ولو أنّ إفريقيّا كرّس نفسه للكتابة عن جرينلاند أيعتبر ما كتبه أدبا إفريقيّا؟ أم أنّ اللّغات الإفريقيّة هي الفيصل؟"[2]. والسّؤال الآخر الذي يجب أن يطرح، ما هي اللّغات الأفريقيّة، هل هي اللّغات المحليّة فقط؟ أم أنّ اللّغات الأوروبيّة كذلك تعدّ لغات أفريقيّة وقد أُنتجت بها عديد الإبداعات الأدبيّة الأفريقيّة؟ وهل اللّغة من تحدّد هويّة الأدب الأفريقي؟ أم المضمون هو الفيصل؟.

---

(1) علي شلش: الأدب الأفريقي، ص16.

(2) نغوجي واثيونغو: تصفية استعمار العقل، تر: يوسف سعدي، دار التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر، دمشق، سوريا ط ج، 2011، ص24-25.

في حدود الفرضيّة القائلة بتبعيّة الأدب للّغة التي ينتج بها، تعني المعادلة هنا أن الأدب الفرنسي هو الأدب المكتوب باللّغة الفرنسية، ولو كان خارج حدود الجمهوريّة الفرنسيّة، والأدب الإنجليزي هو المكتوب باللّغة الإنجليزيّة، ولو كان بقلم من مستعمراتها القديمة، لكنّنا في ظلّ التّعرّض للأدب الأفريقي تواجهنا عدّة قنوات لغوية، فتحت باب الجدل واسعا حول مفهوم الأدب الأفريقي، فالقارّة الأفريقيّة تعجّ بمئات اللّغات، التي أُنتجت بها الإبداعات الأدبيّة؛ فقد "نشر المستفرق الألماني (يان هاينزيان) قائمة بالأدب الأفريقي المنتج منذ القرن السّادس عشر حتّى عام (1967) تكشف هذه اللائحة أنّ في أفريقيا جنوب الصّحراء حوالي (805) كتّاب، أكثر من نصفهم (425) يكتبون بلغات أوروبيّة، أمّا الباقون (380) كاتبا فيكتبون بلغات أفريقيّة، وأنّ نحو (900) عمل كتبت بلغات أوروبيّة، ونحو (560) كتابا كتبت بلغات أفريقيّة، وأنّه يوجد في تلك الرّقعة نحو (700) لغة منها (41) لغة ذات أبجديّة مكتوبة"[1]. وقد أورث هذا التّعدّد اللّغوي إشكاليّة تحديد مفهوم الأدب الأفريقي، وظهر هذا مع بعض الكتّاب الذين رفضوا "ما يسمى بالأدب الأفريقي، وذهبوا إلى استعمال الآداب الأفريقية، أو آداب اللّغات الأفريقية كما فعل بروفسور (ألبرت زيرار) في مؤلفه، أو الكاتب النّيجيري (أوبيكان أووموبيلا) في مؤلفه (مقدّمة في الآداب الأفريقيّة)"[2]. بل وقد ذهب "جان روسكو" "John Roscoe" إلى أبعد من ذلك حين اعتبر أنّ:"الأدب الأفريقي المكتوب باللّغات الإنجليزيّة، والفرنسيّة والبرتغاليّة ما هو إلّا ملاحق لآداب تلك اللّغات"[3].

لكن هذا الرّأي تعرّض للنّقد من عديد الأدباء الأفارقة، فلم يوافق عليه كلّ من "تشينويزو" "Chinzeiwu"، و"جيمي" "Jemie"، و"مادوبويك" "Madubuike" حين يذكّرون بالاختلاف الثّقافي، والسّياقات التّاريخيّة وبمعايير خاصّة تجعل الأدب الأفريقي يختلف عن الأدب الأوروبي؛ فالأدب الأفريقي-حسبهم- لديه:"تقاليد، ونماذج، وأعراف خاصّة به كما لديه ضرورات تاريخيّة، وثقافيّة تختلف راديكاليّا عن الوضع في أوروبا، وأحيانا

---

(1) محمّد حمّود: الأدب الأفريقي، ص5-6.

(2) امباي لو بشير: قضايا اللّغة والدّين في الأدب الأفريقي، دار جامعة أفريقيا العالميّة للنّشر، الخرطوم، السودان، دط 1995، ص11.

(3) عبد الرّؤوف بابكر السّيّد: الأدب الأفريقي وإشكاليّة المصطلح، ص58.

تناقضها، حتّى عندما تكون مكتوبة بلغات أوروبيّة"[1].

في نفس السّياق المنافح ظهرت محاولات تعرّف الأدب الأفريقي تبعا للأسرة اللّغويّة التي يعتقد أنّها توحّد كتّاب هذا الأدب، وعليه عُرِّف الأدب الأفريقي بأنّه:"كلّ ما أنتجه أديب ينتمي إلى بيئات إفريقيا الغربيّة، والوسطى، والجنوبيّة، والكاريبي من أدب شفهي أو كاتب يعبّر عن أفكاره في قضايا الحياة بأسلوب مؤثّر في نفوس المستقبلين له واقتصرنا على شعوب إفريقيا الغربيّة، والوسطى، والجنوبيّة، وأمريكا اللاتينيّة، وجزر الكاريبي لأنّها تنتمي إلى وحدة لغويّة تسمّى (الكونجو كردفانيّة)"[2].

كذلك حاول البعض الإفلات من مأزق الجدل اللّغوي، بالتّركيز على المضمون لتحديد مفهوم جامع للأدب الأفريقي؛ "فالأدب الأفريقي لم يطلق عشوائيا دون مراعاة محاور مشتركة، ومجالات جامعة لمنتجي فنونه، وصحيح أن اللّغة لا تشكّل بناية هذا الأدب لكن مضمون هذا الأدب الذي يترجم مشاعر مشتركة، وأنماطا متناسقة تواترت عليها حياة هذه الشّعوب في كل فصول التّاريخ هو معيار هذا الأدب، وقبل أن يبرز الاهتمام بالأدب **الأفريقي*** دأب المثقّفون الأفارقة القاطنون في القارة، أو المقيمون في مهاجر الغرب الأطلسي على استعمال عبارة الجامعة**الأفريقيّة، أو الرابطة الأفريقيّة للتّعبير عن مفاهيم مشتركة، وشعور تاريخي موحّد يتعدّى الأدب، والتّاريخ ليضرب في كيان التّراث الأفريقي الذي يجمعهم، والذي شاركوا جميعا في تحمّل تبعاته إبان طروء الاستعمار"[3].

---

(1) بيل أشكروفت، وآخرون: الإمبراطورية تردّ بالكتابة(آداب ما بعد الاستعمار النّظرية والتّطبيق)، تر: خيري دومة، دار أزمنة للنّشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005، ص214.

(2) كبا عمران: الشّعر العربي في الغرب الإفريقي، ص40-41.

* لعلّ صاحب العبارة "امباي لو بشير" أراد "الأفريقي"، وليس "الأفريقيين"، وهي الكلمة الموجودة في المؤلّف وقد عملت على تصحيحها؛ لأنّ المعنى لا يستقيم فلعلّه خطأ مطبعي من المصدر.

** يعرّفها "جورج بادمور" بأنّها "تتيح بديلا أيديولوجيّا لكلّ من الشّيوعيّة من ناحية، والقبليّة من ناحية أخرى. فهي ترفض من وجهة نظره كلّا من عنصريّة البيض، وشوفينيّة الزّنوج (...) فضلا عن أنّها تتيح تجاوزا للحدود الضّيّقة الخاصّة بطبقة محدّدة، أو بعرق معيّن، أو قبيلة، أو ديانة، كما أنّها تمتدّ لما هو أبعد من الحدود القطريّة الضّيّقة للدّولة القوميّة المنفردة". ينظر: إيناس طه: الذّات والآخر في الرّواية الأفريقيّة، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، مصر، ط1 2005، ص55-56.

(3) امباي لو بشير: قضايا اللّغة والدّين في الأدب الأفريقي، ص12.

يظلّ الجدل مطروحا في السّاحة النّقديّة، بشأن هويّة الأدب الأفريقي المكتوب بلغات غير محليّة، بينما يبدو الاتّفاق واضحا حول الأدب الأفريقي باللّغات المحليّة، هذا ما يتجلّى في رأي جماعة من النّقّاد الذين ألّفوا كتاب بعنوان "نحو تحرير الأدب الأفريقي" وعلى رأسهم "جيمي شينوزو" "Jimmy Chinozo" ورأوا أنّ:"الأعمال التي صيغت لجمهور أفريقي في لغات أفريقيّة سواء أكانت مكتوبة، أو مرويّة يبدو لنا أنّها تشكّل لبّ الأدب الأفريقي، أمّا الأعمال التي صاغها أفارقة في لغات غير أفريقيّة، والتي صاغها غير أفارقة بلغات أفريقيّة تظلّ عرضة لشكل مشروع يمكن أن يثار حول إمكانيّة إلحاقها، أو استبعادها من دائرة الأدب الأفريقي، ومن أجلها يجب التّفكير في إجراء ما يؤدّي إلى قرار بشأنها"[1].

كذلك ساهم البعد العرقي، المتمثّل في لون البشرة، وفي حركة الزّنوجة أساسا، في خلق جدل حول الأدب الأفريقي (شمال-جنوب)، فالمتتبّع لأدبيّات هذه الحركة القائمة أساسا على تمجيد العرق الأسود، نتيجة سياقات تاريخيّة معروفة مرتبطة بالاستعمار يجد أنّها ردّ فعل طبيعي على العنصريّة البيضاء، كما تعدّ حركة أدبيّة مضادّة للخطاب الكولونيالي؛ فقد "كانت الزّنجية أبكر محاولة لخلق نظريّة تكوينيّة للكتابة الأفريقيّة الحديثة"[2].

يظهر كذلك البعد العرقي جليّا عند أدباء، ومثقّفي الحركة الزّنجيّة، وخير ما يستدلّ به هنا تعريف لأحد رواد هذه الحركة، وهو "ليوبولد سيدار سنغور" "Léopold Sédar Senghor"، حيث يعرّف الزنجيّة بأنّها:"مجموعة قيم حضارة العالم الأسود، وفق ما يتمّ التّعبير عنها في الحياة، ومآثر السّود (...) فهي ليست إلّا إرادة لتحقيق ذاتهم وازدهارها"[3]. بهذا التّعريف يؤكّد "سنغور" على الطّبيعة العرقيّة لإبداعات الحركة الأدبيّة الزّنجيّة، رغم تقاسمها نفس الهموم والتّطلّعات، ونفس حتّى المعاناة مع القسم الشّمالي لأفريقيا (البيضاء)، وبذلك انحصرت الزّنوجة في "تلك الكتابات الفرنسيّة للمثقّفين الزّنوج

---

(1) عبد الرّؤوف بابكر السّيّد: الأدب الأفريقي وإشكاليّة المصطلح، ص58.

(2) بيل آشكروفت، وآخرون: الإمبراطوريّة تردّ بالكتابة، ص205.

(3) قاسم الزّهيري: الفكر الزّنجي نشأته وتوجّهاته، منشورات معهد الدّراسات الإفريقيّة، الرّباط، المملكة المغربيّة، ط1 1998، ص13.

والتي تعبّر عن تأكيدهم على الشّخصيّة الزّنجيّة، فضلا عن تعبيرها عن جهودهم في تعريف إطار مرجعيّ جديد للمعاناة، والوعي الجمعيّ للزّنوج"[1].

يبدو هذا الطّرح، والطّموح مقبولا، ضمن الإطار النّضالي، لكنّ بعضا من المستفرقين لا يميل للطّرح الذي يحصر إنتاج أديب ما في عرقه، أو لونه تحديدا، أو ضمن الجغرافيا التي ينتسب إليها، ورأى هؤلاء:"أنّ الأدب لا يمكن أن يصنّف على أساس بشرة الأدباء، أو مسقط رؤوسهم (...) فحارب المستفرق الألماني يان هاينزيان عبارات الأدب الزّنجي، والأدب الأسود، وأدب السّود، ذلك لأنّ الذين يستخدمون مثل هذه المصطلحات إنّما يعبّرون-ربّما بشكل تلقائي- عن معتقد مؤدّاه أن لون بشرة الأديب كاف لتحديد الأسرة الأدبيّة التي ينتمي إليها"[2].

انطلاقا ممّا سبق نكون قد حدّدنا المجال الجغرافي، والأدبي الذي ينحصر فيه بحثنا، رغم الجدل الواسع المحيط بمصطلح(جنوب الصّحراء الكبرى)، والذي وقفنا في هذا المبحث على العوامل التي تتجاذبه، وهي عوامل (اللّغة، والجغرافيا، والعرق). غير أنّنا نميل إلى رأي "علي شلش" في الاستعانة بهذه التّسمية ضمن الدّراسات الأكاديميّة لرسم حدود للبحث حتّى لا يتشعّب على الباحث، ولا يلتبس على القارئ.

(1) إيناس طه: الذّات والآخر في الرّواية الأفريقيّة، ص87.

(2) عبد الرّؤوف بابكر السّيّد: الأدب الأفريقي وإشكاليّة المصطلح، ص73.

ثالثا: رواية السّيرة الذّاتيّة الأفريقيّة-جنوب الصّحراء-(سؤال النّوع؟):

إنّ البحث في مفهوم "رواية السّيرة الذّاتيّة" يدخل ضمن الجدل النّقدي حول مسألة تحديد النّوع الرّوائي، وإشكاليّة التّداخل الأجناسي الذي يظلّ معروضا للنّقاش في السّاحة النّقديّة، وبذلك يبقى باب الاجتهاد في ذلك مفتوحا لمختلف المقاربات، وقد دعى "حسن بحراوي" في هذا السّياق إلى ضرورة الاجتهاد للتّخلّص من الجدل القائم بقوله:"إنّ مسألة تحديد النّوع الرّوائي تبدو غاية في الأهمّيّة، وليست فقط ذات قيمة تأمّليّة كما يظهر من المطارحات النّظريّة عند لوكاتش، وباختين (...) ومن دون وضع الحلّ الصّحيح لهذه المسألة سيظلّ النّزاع قائما بين أنصار هذا الاتّجاه، أو ذاك"[1].

تعدّ الرّواية الجنس الأدبي الأكثر "هجانة" مقارنة ببقيّة الأجناس الأدبيّة الأخرى وذلك يعود لانفتاحها على مختلف الأنواع الأدبيّة، ما عزّز ظهور أنواع مختلطة تتولّد عنها، ومن ذلك "رواية السّيرة الذّاتيّة". ولعلّ ذلك يرجع لطبيعة السّرد، فضلا عن جنس الرّواية النّوع الأكثر اضطرابا، حيث وصلت بعض النّظريّات تأسيسا على ذلك، حدّ التّشكيك في الرّواية كجنس قائم بذاته، باعتبار أنّ "لفظة رواية هي بالأحرى دال ينتمي إلى النّصوص المحاذية؛ أي كلّ ما يسبق النّصّ، أو يمهّد له، أو يحيط به، أكثر ممّا هي سمة فنيّة، أو شكليّة تخصّ جنسا معيّنا"[2].

كذلك يمكن الالتفات إلى مساهمة الطّبيعة المرنة للجنس الرّوائي، في جدل المصطلحِ، والمفهومِ حول جنس "رواية السّيرة الذّاتيّة"؛ حيث يتأسّس الطّرح النّظري في هذا المبحث على رؤية مبدئيّة تتغيّا تتبّع "التّداخل" الموجود بين "الرّواية"، و"السّيرة الذّاتيّة" انطلاقا من الطّبيعة المرنة لجنس الرّواية. وقد عُدّ "التّداخل" في جنس الرّواية:"تقنيّة سرديّة جماليّة تعتمد على تكسير السّرد، أو التّهجين الأسلوبي (...) كما يمكن التّعامل معها على أنّها شكل من التّناص حسب مصطلحات علم النّص، أو على أنّها اختلاف ونفي للمركزيّة الفنيّة متمثّلة في النّوع الأدبي حسب مصطلحات التّفكيكيّة، أو على أنّه

---

(1) حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي(الفضاء، الزّمن، الشّخصيّة)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990 ص11.

(2) بارنار فاليط: النّصّ الرّوائي(تقنيّات ومناهج)، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثّقافة، مصر، دط، 1999 ص22.

إطار يستكشف التّوقّعات لدى القارئ حسب مدارس التّلقّي"[1].

قبل التّطرّق لمفهوم "رواية السّيرة الذّاتيّة"، ومختلف الأبعاد الفنّيّة، والدّلاليّة المرتبطة باختيار الكتابة بهذا الشّكل، لا بدّ أنّ نقف عند الشقّ الاصطلاحي منه فمصطلح "رواية السّيرة الذّاتيّة" مركبّ من نوعين أدبيين يلتقيان في كثير من خصائصهما، ويختلفان في خصائص أخرى، وهما جنس "الرّواية"، وجنس "السّيرة الذّاتيّة" فما مفهوم هذين الجنسين على المستويين اللّغوي، والاصطلاحي؟.

1. مفهوم الرّواية:

جاء في اللّغة أنّ لفظة "رواية" مشتقّة من الفعل(روى)؛ ويقال: "ماء رَوِيٌ ورِيً ورَوَاءُ: كثير مُرْوٍ، قال الشّاعر: تبشَّري بالرِّفْهِ والماء الرِّوى ** وفرج منك قريب قد أتى وماءٌ رَوَاءٌ أي عذب. ويسمّى البعير رواية. وروى الحديث، والشّعر يرويه رواية، وترَوَّاهُ وفي حديث عائشة (رضي الله عنها) أنّها قالت:"ترَوَّوا شِعْرَ حُجيّةَ بن المضَرِّب فإنّه يعين على البِرِّ، ورَوَّيته الشِعْرَ تَرْوِيَةً؛ أي حملته على روايته"[2].

كما تعدّدت دلالات المصطلح في اللّغة الفرنسيّة (roman) في البدايات الأولى وجمعت معاني النّثر، والشّعر، أو ما أطلق عليه بـ"الحكاية الشّعريّة"، قبل أن يستحيل مفهوم المصطلح في القرن السادس عشر إلى:"آثار قصصيّة نثريّة متخيّلة ذات طول كاف تقدّم شخصيّات بوصفها شخصيّات واقعيّة، وتصوّرها في وسط ما. تعرّفنا بنفسيّاتها ومصائرها، ومغامراتها"[3].

لم يختلف الشّقّ الاصطلاحي لمصطلح "الرّواية" عن التّنوّع، والثّراء الذي عرفه من في الشّقّ اللّغويّ، فقد تعدّدت تعريفات، ومفاهيم "الرّواية"، وتباينت الآراء إلى الحدّ الذي يصعب فيه وجود تعريف جامع يميّز جنس "الرّواية" عن بقيّة الأنواع الأدبيّة، بالرّغم من الاجتهادات التي بُذلت، وكانت كافية -بحسب لطفي زيتوني- لتمييز جنس الرّواية عن

---

(1) عبد الرّحيم الكردي: السّرد الرّوائي وتداخل الأنواع نماذج من الرّواية المصريّة، مقال ضمن (الأبحاث) مؤتمر أدباء مصر(أسئلة السّرد الجديد)، الدّورة الثّالثة والعشرون، محافظة مطروح، منشورات الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة مصر، ط1، 2008، ص147.

(2) ابن منظور: لسان العرب، ص1786.

(3) مجموعة من المؤلّفين: معجم السّرديّات، دار محمّد علي للنّشر، تونس، ط1، 2010، ص202.

الأنواع الأدبيّة الأخرى، لكنّها تظلّ "قاصرة عن رسم الحدود التي تفرّق الرّواية عن سائر الأنواع الأدبيّة"[1].

حدّدت الموسوعة العربيّة العالميّة مفهوما يعتبر الرّواية:"قصّة خياليّة نثريّة طويلة وهي من أشهر أنواع الأدب النّثري"[2]. في هذا التّعريف حاولت الموسوعة تقديم تعريف يشتمل على أكبر قدر من خصائص جنس الرّواية، والتّعبير عن النّضج الذي عرفه هذا الجنس الأدبي عبر خاصّيّة "التّخييل"، فبعدما كانت الأعمال تتضمّن أحداثا حقيقيّة، أو خياليّة، عرفت تطوّرا فنيّا "في اتّجاه فكرة المتخيّل، يثبت ذلك تعريف Huet المأثور في القرن(17)، حيث يتعلّق الأمر بمجموعة حكايات مختلقة تسرد مغامرات غزليّة مكتوبة بلغة نثريّة، وبأسلوب مزخرف، وذلك بهدف إمتاع القرّاء، وتثقيفهم، ومنذ ذلك الوقت اختلطت كلمة Roman رواية، بكلمة Romansque روائي. أصبحت فيما يبدو تدلّ دلالة اصطلاحية وإلى غاية Balzac على شكل من أشكال الولع بالاختلاق، والكذب Mythomane"[3].

فالرّوائي يعمل عبر خاصّيّة "التّخييل" التي تقوم عليها الرّواية، على نقل الأحداث الواقعيّة إلى مستوى غير واقعي، عبر خلق شخصيّات، وأحداث من تأليفه، وذلك من خلال عنصر الخيال الذي يتيح تمييز الرّواية عن "التّأريخ، والسّيرة الذّاتيّة اللّذين يحكيان عن أحداث، وأشخاص حقيقيّة"[4]. هذا بالإضافة إلى بقيّة السّمات المميّزة لجنس الرّواية من لغة نثريّة، وطول يتجاوز مدّة القصّة القصيرة، وشكل سردي. لم تتح كلّ هذه السّمات للرّواية سمة الصّفاء، والتّمايز المطلق عن بقيّة الأنواع الأدبيّة كونها "جنسا تعبيريّا (غير منته) في تكوّنه، مفتوحا على بقيّة الأجناس الأدبيّة الأخرى، ومستمدّا منها بعض عناصرها؛ ممّا جعل خطاب الرّواية خطابا (خليطا) متّصلا بسيرورات تعدّد اللّغات والأصوات، وتفاعل الكلام، والخطابات، والنّصوص ضمن سياق المجتمعات الحديثة

---

(1) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية(عربي-إنجليزي-فرنسي)، دار النّهار للنّشر، بيروت، لبنان، ط1 2002، ص202.

(2) الموسوعة العربيّة العالميّة، (مج11)، مؤسّسة أعمال الموسوعة للنّشر والتّوزيع، المملكة العربيّة السّعوديّة، ط1 1996، ص304.

(3) بارنار فاليط: النّصّ الرّوائي، ص19.

(4) المرجع السّابق، ص305.

القائمة على أنقاض قطائع اجتماعيّة، وإبستيمولوجيّة مع مجتمعات القرون الوسطى"[1].

في هذا السّياق من انفتاح الرّواية على أجناس أدبيّة متنوّعة، يؤكّد "محمّد برادة" على خصوصيّة في الجنس الرّوائي قد لا تتوافر في غيره، وهي صفة استيعاب صنوف الأنواع الأدبيّة، ما يجعل هذا الجنس متفرّدا بمرونة ساهمت في اضطرابه كما زادته ثراء لا حدود له؛ فهو:"الجنس التّعبيري الذي وُجد قبل أن يتحقّق، وظلّ باستمرار قابلا للتّلاشي، والانبعاث ملتصقا بالآتي، والسّرمديّ، متعيّشا على الشّعر، والملحمة والأساطير، والمحكيات، والقصص الخرافيّة، والشّعبيّة"[2].

2. مفهوم السّيرة الذّاتيّة:

جاء في اللّغة أنّ "السّيرة السّنّة، وقد سارت وسِرْتُها، قال خالد بن زهير:

فَلَا تَجْزَعَنَّ مِنْ سُنَّةٍ أنت سِرْتَهَا** فأوَّلُ رَاضٍ سُنَّةً مَنْ يَسِيرُهَا

والسّيرة: الطّريقة، يقال: سار بهم سيرة حسنة، والسّيرة الهيئة، وفي التّنزيل العزيز:"سنعيدها سيرتها الأولى"[3]. و"السّيرة الطّريقة، وأدخل فيها الغزوات، وغير ذلك، ويقال قرأت سيرة فلان: تاريخ حياته"[4]. وهو المعنى المستخلص من مختلف التّعاريف اللّغويّة الغربيّة؛ فلفظ "Biography وهو مشتقّ من كلمتين يونانيّتين تعنيان: وصف الحياة؛ فـ Bios تعني: الحياة، وGraphein تعني: يصف. لذلك تذهب الموسوعة الأمريكيّة إلى أنّ (كارلايل) قد وضع أوجز تعريف للسّيرة في قوله:(إنّ السّيرة حياة إنسان)"[5]. وهو التّعريف الذي لم يحدّد حياة من التي تكتب في السّيرة، هل هي سيرة الكاتب يكتبها عن ذاته، أم هي حياة إنسان فذ يكتبها عنه آخرون؛ ومن ثمّ تجدر الإشارة إلى نوعي السّيرة "الذّاتي"، أو"الغيري"؛ إلّا "أنّ النّقد العربي الحديث قد استوعب التّفرقة بين المصطلحين الغربيين المركّبين تركيبا مزجيّا، فحكاهما لفظا، وقال:(السّيرة الغيرية) لـ(Biography)، و(السّيرة الذّاتيّة

---

(1) ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، تر: محمّد برادة، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1 1987، ص7.

(2) محمّد برادة: أسئلة الرّواية أسئلة النّقد، شركة الرابطة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص15-16.

(3) ابن منظور: لسان العرب، ص2169-2179.

(4) المعجم الوسيط، مجمّع اللّغة العربيّة، مكتبة الشّروق الدّوليّة، مصر، ط4، 2004، ص467.

(5) عبد العزيز شرف: أدب السّيرة الذّاتيّة، مؤسّسة الأهرام للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، دط، 1998، ص3.

لـ(Autobiography)"[1]. وهو المصطلح الأكثر شيوعا في الاستعمال العربي إضافة إلى مصطلحات تقترب منه مثل:"التّرجمة الذّاتيّة" الموجود عند(جابر عصفور)، أو"التّرجمة الشّخصيّة" الذي عنون به (شوقي ضيف) مؤلّفا له، وكذلك مصطلح "ترجمة النّفس" كعنوان لمؤلّف (سعيد الغانمي)، وغيرها من المصطلحات التي لا يتّسع المجال للخوض في تفاصيلها، بقدر ما نركّز على المصطلح الذي يدخل ضمن مقاربة البحث وهو شكل "رواية السّيرة الذّاتيّة"، وقد تواترت تعريفات مختلفة حول "السّيرة الذّاتيّة"، ومميّزاتها من جانب الشّكل الفنّي، وأهمّ العناصر التي يرتكز عليها، وكذلك البعد الموضوعي، إلّا أنّ السّيرة تظلّ عصيّة على التّعريف بحسب "حسين المناصرة" لأنّها:"خطاب سردي مفتوح لا مغلق، وأنّ بإمكان هذا الخطاب أن يتداخل مع الأنواع الأدبيّة، والمعرفيّة، والمعيشيّة الأخرى، ويتأثّر بها، أو يتماهى معها فيكتسب بذلك هويّتها المفتوحة أيضا بحيث نجد أربعين مصطلحا للسّيرة في ذاتها، ومن خلال تداخلها مع الأجناس الأدبيّة الأخرى"[2]. وهي السّمة التي تتشارك فيها السّيرة مع جنس الرّواية كما سبق وأشرنا له في تعريف الرّواية.

لقد "أخذت (السّيرة الذّاتيّة) (Autobiographie) عند الغرب في بداية تشكّلها معنيين متجاورين؛ المعنى الأوّل اقترحه معجم (لاروس Larousse) العام (1866) بوصفها حياة فرد مكتوبة من طرفه. أمّا المعنى الثّاني فينظر إلى السّيرة الذّاتيّة على أنّها كل نصّ يعبّر فيه مؤلّفه عن حياته، وأحاسيسه، مهما كانت طبيعة العقد المقترح من طرف المؤلّف وهو الرّأي الذي قصده (قاييرو) (P.Guire) في المعجم الكوني للأدب العام(1876)"[3].

لكن لا يبدو أنّ تعريف "قاييرو" على عموميّته من جهة، وإبعاده لطبيعة الميثاق الذي يحدّد جنس السّيرة، يجد توافقا كبيرا، فقد أكّدت عديد الدّراسات التي تبلورت بعد ذلك على ضرورة وجود الميثاق الذي يعقده الكاتب مع المتلقّي، وذلك بهدف تحديد طبيعة

---

(1) المرجع لسّابق، ص3.

(2) حسين المناصرة: روائيّة السّيرة الذّاتيّة (قراءة في نماذج سيريّة سعوديّة)، مجلّة علامات في النّقد، المملكة العربيّة السّعوديّة، (ع66)، 2008، ص346.

(3) فيليب لوجون: السّيرة الذّاتيّة(الميثاق والتّاريخ الأدبي)، تر: عمر حلي، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1994، ص19.

جنس السّيرة، وفصلها عن بقيّة الأنواع الأدبيّة، وتعدّ دراسات "فيليب لوجون" "Philippe Lejeune" في هذا السّياق رائدة، فحدّ "السّيرة الذّاتيّة" حسبه هو:"حكيٌ استعاديٌّ نثريٌّ يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاصّ، وذلك عندما يركّز على حياته الفرديّة وعلى تاريخ شخصيّته بصفة عامّة"[1]. وهو التّعريف الذي يشتمل على مجموع السّمات والشّروط التي تحدّد ميثاق السّيرة الذّاتيّة، من شكل اللّغة، والموضوع المطروق، ووضعيّة المؤلّف، والسّارد، وقد أعاد صياغتها "عبد القادر الشّاوي" في تعريفه للسّيرة الذّاتيّة بقوله:"ذلك الجنس الذي يمفصل العالم، والأنا، والنّص، وهي على تماس مع التّاريخ والسّلطة، والذّات، والتّمثيل، والإحالة فضلا عن اللّغة التي تكتب بها"[2].

أمّا بخصوص الرّواية، فنجد خاصّيّتين أساسيّتين، تزيلان غموض منطقة الاشتباك بينها، وبين السّيرة الذّاتيّة؛ الأولى متعلّقة بعنصر التّخييل، والثّانية حول علاقة الرّاوي بالكاتب، حيث أورد "لوجون" إمكانيّة وجود شروط ميثاق العقد الرّوائي بمقابل ميثاق السّيرة الذّاتيّة، يقول في ذلك:"يمكننا أن نطرح الميثاق الرّوائي لعدم التّطابق(إذ لا يحمل المؤلّف، والشّخصيّة نفس الاسم)، والثّاني تصريح بالتّخييل (العنوان الفرعي رواية على العموم) هو الذي يؤدّي اليوم هذه الوظيفة على الغلاف، مع ملاحظته أنّ رواية تعني في المصطلحات المعاصرة ميثاقا روائيّا، في حين أنّ مصطلح محكي غير محدّد، ومنسجم مع ميثاق السيّرة الذّاتيّة"[3].

إلى هنا يمكن القول بأنّ التعريفات السّابقة أكّدت على خاصّيّة انفتاح كلّ من الرّواية، والسّيرة الذاتيّة على مختلف الأجناس الأدبيّة، وكذلك على مساحات تشابك وتمايز بينهما، ما خلق جدلا نقديّا حول النّصوص الأدبيّة التيتشتمل على خصائص أكثر من جنس أدبي، ومن ذلك "رواية السّيرة الذّاتية"، فما هي ماهية هذا الشّكل الفنّي؟ وما حدود التّداخل بين الجنسين المشكّلين له؟ وما الجوانب الفنيّة، والموضوعيّة التي تأسّس عليها هذا الشّكل الأدبي؟.

---

(1) المرجع السّابق، ص22.

(2) عبد القادر الشّاوي: الكتابة والوجود(السّيرة الذّاتيّة في المغرب)، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، دط، 2000 ص15.

(3) فيليب لوجون: السّيرة الذّاتيّة، ص40.

3. التّداخل بين الرّواية والسّيرة الذّاتيّة:

لقد أشرنا فيما سبق إلى طبيعة كلّ من الرّواية، والسّيرة الذّاتيّة من حيث خاصّيّة الانفتاح على بقيّة الأجناس الأدبيّة، وخصائص كلّ جنس، مع ما بينهما من تمايز لم يحل دون تداخلهما؛ فكثير من الخصائص تجمعهما على المستوى الفنّي، والموضوعي ساهمت في هذا التّداخل الذي دفع "فيليب لوجون" ليتساءل:"كيف نميّز السّيرة الذّاتيّة عن رواية السّيرة الذاتيّة؟ يجب أن نعترف بأنّه لا وجود لأيّ فارق إذا بقينا على مستوى التّحليل الدّاخلي للنّص، فكلّ الأساليب التي تستعملها السّيرة الذّاتيّة من أجل إقناعنا بواقعيّة محكيها، يمكن أن تقلّدها الرّواية، بل وقد قلّدتها في كثير من الأحيان"[1]. في تحليل "لوجون" لحدود التّداخل بين السّيرة الذّاتيّة، والرّواية تأكيد على القدرة الفنيّة لجنس الرّواية في استيعاب خصائص جنس السّيرة الذّاتيّة، وذلك على مستوى المضمون؛ حيث يمكن للكاتب عبر تقنيّات متعدّدة أن يوهم القارئ بحقيقة التّخييل في النّصّ الرّوائي، ولا يعني ذلك نقل الواقع كما هو، أو أنّ الرّوائي يكتب سيرته الذّاتيّة؛ فالحدّ الفاصل بين الواقع والخيال بَيِّنٌ كما يقول "جورج ماي" "Georges May":"إنّ المنطق السّليم يدعونا إلى التّسليم بوجود فاصل بين الواقع، والخيال بين السّيرة الذّاتية، والرّواية"[2].

لكن التّداخل قد يحصل بين المستوى الواقعي، والمستوى التّخييلي في "رواية السّيرة الذّاتيّة"، وذلك انطلاقا من أهمّ عنصر يجمعهما، وهو تناول حياة إنسان ما؛ فبمقدار الاقتراب، أو الابتعاد من واقع ذلك الإنسان موضوع النّص، ومدى رغبة الكاتب في الكشف، أو التّستّر على تفاصيل حياته الواقعيّة، تستخدم التّقنيّات الفنيّة التي تَتْبعُ قصديّة المؤلّف في اختيار نوع "الرّواية"، وتساهم في خلق الإيهام عند المتلقّي بحقيقة التّخييل وكذلك قد "يحاول بعض أصحاب السّير عرض حيواتهم في قوالب فنيّة فينصاعون لمتطلّبات العمل الرّوائي، وحين يبدؤون في سرد وقائع حياتهم قد تبتعد سيرهم عن حقيقة الوضع الذي عاشوه، حينئذ يستيقظون على المأزق الذي وقعوا فيه، فيحاولون التّستّر وراء أسماء مستعارة فتنشأ رواية قائمة على حياة أصحابها، وهي تتفاوت في قربها، أو بعدها

---

(1) المرجع السّابق، ص88.

(2) صالح معيض الغامدي: كتابة الذّات (دراسات في السّيرة الذّاتيّة)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب ط1، 2013، ص152.

من فنّ السّيرة الذّاتيّة، ويمكن أن نطلق عليها رواية السّيرة الذّاتيّة"[1].

بالإضافة إلى جزئيّة التّركيز على حياة شخصيّة واحدة، كذلك ينتج التّداخل عبر توظيف كاتب الرّواية بعض تقنيّات "السّيرة الذّاتيّة" مثل:"ضمير المتكلّم، والسّرد الكرونولوجي المستقيم للوقائع، والأحداث، والاسترجاع...الخ، من دون أن يعني ذلك أنّ الكاتب يكتب سيرته الذّاتيّة"[2].

يمكن الحديث كذلك عن التّداخل وفق مستوى التّلقّي، فقراءة العمل الرّوائي من خلال البحث عمّا يربطه بصاحبه، وتتبّع التّاريخ الشّخصي للكاتب، وربطه بأحداث الرّواية، وببطلها، قد حمل بعض النّقاد على تصنيف أعمال روائيّة على أنّها سير ذاتيّة لأصحابها، لكنّ ذلك لا يعني أن "تقرأ على أنّها سيرة ذاتيّة، فالرّواية عمل فنّي، والفنّ في الإنسان طاقة حريّة"[3]. أضف إلى ذلك القيمة الجماليّة، والفنّيّة التي تمنحها البنية السّرديّة الرّوائيّة لأي عمل يتضمّن سيرة ذاتيّة، وحتّى على مستوى الطّرح النّقدي للعمل يمكن تلافي تسطيح العمل الفنّي في ظلّ الإطار الرّوائي؛ فـ:"النّقد السّيرذاتي يسطّح العمل الرّوائيّ، ويفقّره، وذلك من خلال تركيزه على جانب واحد ضيّق من جوانب النّصّ هو الجانب الفكريّ المضموني، وإهماله لتحليل التّقنيّات السّرديّة، والأبعاد التّخييليّة للنّصّ"[4].

على هذا الأساس يمكن تفسير لجوء كتّاب السّيرة للبنية السّرديّة الرّوائيّة، رغم الصّيغة السّيريّة المتحقّقة داخل العمل الرّوائي، ولذلك أسبابه؛ حيث يعفي الإطارُ الرّوائيُ الكاتبَ من الحسابات المجتمعيّة بالمقارنة فيما لو كتب سيرته الذّاتيّة بما تحمله من مباشرة قد تدخل الكاتب في حسابات بعيدة عن حقل الإبداع، وذلك هاجس يزول في شكل "رواية السّيرة الذّاتيّة"، كما يرى "جابر عصفور":"أنّ كتابة رواية السّيرة الذّاتية تحرّر الكاتب من قيود كتابة السّيرة الذّاتيّة (...) فالرّواية عمل خيالي في نهاية الأمر، ويخلّص الكاتب من أيّة مشابهة بينه، وبين إحدى الشّخصيّات (...) فضلا عن أنّ القالب الخيالي

---

(1) عبد الله بن عبد الرّحمن الحيدري: رواية السّيرة الذّاتيّة، مجلّة علامات في النّقد، المملكة العربيّة السّعوديّة، (ع49) سبتمبر 2003، ص583.

(2) صالح معيض الغامدي: كتابة الذّات، ص127.

(3) حسين المناصرة: روائيّة السّيرة الذّاتيّة، ص128.

(4) المرجع السّابق، ص128.

للرّواية يتيح للكاتب الحديث عن المحرّمات التّقليديّة دون حرج"[1].

إلى جانب الدّواعي الموضوعيّة للجوء الكتّاب إلى الرّواية بدل السّيرة الذّاتيّة هناك أسباب فنّيّة جعلت "أدباء القرنين التّاسع عشر، والعشرين يميلون إلى استخدام الصّياغة الفنّيّة الرّوائيّة، وهذا نحو من الأنحاء في معالجتها، وهو بلا شكّ أحفل بالعناصر الفنيّة وأكثر إظهارا لقدرة المترجم لنفسه على تمثيل الأحداث، والشّخصيّات، والمحاورات والانطباعات، وإعادة تمثيلها على نحو فنّي هو أكثر تعقيدا، وعمقا من الأسلوب المباشر"[2].

كذلك يمكن أن تلج السّيرة الذّاتيّة لجنس الرّواية عبر إجراءات فنّيّة تتفاوت بمقدار براعة الكاتب في "اختيار الأحداث اختيارا فنّيّا صالحا للتّأليف الرّوائي، وعدم حشد تلك الأحداث كأنّها تاريخ يدوّن، بل عرضها كعناصر روائيّة تنمو، وتتطوّر لكي تصل إلى نهاية معيّنة، وذلك بتدخّل المؤلّف في ترتيبها ترتيبا يحقّق الفنيّة القصصيّة، وعدم الاكتفاء بإيرادها حسب وقوعها الزّمني (...) بالإضافة إلى ما قد يكون من اختراع أسماء جديدة لبعض الشّخصيّات، أو ذكر صفات توهم المغايرة بينهم من جانب، وبين المؤلّف ومن شاركوه في أحداث تجربته من جانب آخر"[3].

لقد اصطلح على الرّواية المتداخلة مع السّيرة الذّاتيّة بـ"رواية السّيرة الذّاتيّة"؛ وذلك انطلاقا من كونها مزيجا من صيغة السّيرة الذّاتيّة، والرّواية كقالب فنّي يُدرج فيه الرّوائيّون سيرهم، فالقارئ لا يجد على صفحات هذا الجنس الهجين تسمية "رواية السّيرة الذّاتيّة"، بل إنّ ذلك يتمّ على مستوى القراءة، ومن ثمّ يظلّ الشّكل الرّوائي ببنيته السّرديّة التّخييليّة هو الإطار الفنّي المهيمن على هذا الجنس الهجين؛ فـ"على الرّغم من أنّ الأنواع الهجينة تجمع بين التّقاليد الشّكلية لنوعين، أو أكثر من الأنواع الخالصة، فإنّ النّصّ المحدّد من نصوص النّوع الهجين يوظّف نوعا خالصا واحدا، يهيمن على الأنواع

---

(1) عبد الله بن عبد الرّحمن الحيدري: رواية السّيرة الذّاتيّة، ص587.

(2) عبد الدّايم يحي إبراهيم: التّرجمة الذّاتيّة في الأدب العربيّ الحديث، دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت، لبنان، دط 1975، ص41.

(3) أحمد هيكل: الأدب القصصي والمسرحي في مصر(من أعقاب ثورة (1919) إلى قيام الحرب الكبرى الثّانية)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، 1983، ص149-150.

الأخرى"[1].

أمّا على المستوى الاصطلاحي لـ"رواية السّيرة الذّاتيّة" فقد تعدّدت التّعريفات، وحاول النّقاد استخلاص الضّبط الاصطلاحي من خلال الرّجوع لأهمّ مقوّمات هذا الجنس "الهجين"، ويعدّ تعريف "فيليب لوجون" من أهمّ الاصطلاحات في هذا السّياق حيث يقول:"سأطلق هذا الاسم على كلّ النّصوص التّخييليّة التي يمكن أن تكون للقارئ فيها دوافع ليعقد انطلاقا من التّشابهات التي يعتقد أنّه اكتشفها أنّ هناك تطابقا بين المؤلّف والشّخصيّة، في حين أنّ المؤلّف اختار أن ينكر هذا التّطابق، أو على الأقل اختار ألّا يؤكّده"[2]. ومن ثمّ تتحقّق "رواية السّيرة الذّاتيّة" من خلال تعريف "لوجون"، وفق معطيين المعطى الأوّل يؤكّد على التّخييل الذي يتيح للمؤلّف مساحة واسعة لاستدعاء شخصيّات وأحداث خياليّة ليس لها وجود في الواقع، وهو المعطى الذي يبقي العمل الفنّي ضمن نطاق الجنس الرّوائي، باعتبار الخيال خاصّيّة أساسيّة فيه لا تتوفّر في جنس السّيرة الذّاتيّة، وأمّا المعطى الثّاني فيرتكز على شبهة التّطابق، والتي تنتج عن تماهي السّارد مع المؤلّف، من خلال ما يعتقد المتلقّي أنّها قرائن تعزّز فرضيّة أن يكون العمل مرتبطا بحياة المؤلّف، ونشأته، ولم يرد الإفصاح عنها، ومن هذا المنظور تكون "رواية السّيرة الذّاتيّة" أقرب إلى النّوع الرّوائي بوصفها "منغرسة في التّخييل؛ سيستثمر مؤلّفوها المسافة السّرديّة الفاصلة بين الرّاوي، والشّخصيّة، والمؤلّف لخلق عالم روائي واسع الآفاق متشابك الأبعاد ينحو إلى الاستقلال عن الواقع التّاريخي المرجعي"[3].

لقد عدّد النّقّاد، والدّارسون أسباب الإقبال على "رواية السّيرة الذّاتيّة" من لدن الكتّاب وتفضيلهم التّخفّي خلف قالبها عوض الوقوع تحت مقصلة الاعتراف السّيرذاتيّة، ومن تلك الأسباب ما لخّصه "عبد الله بن عبد الرّحمان الحيدري" من خلال استقرائه لمختلف وجهات نظر النّقّاد في هذا الباب، فكانت الأسباب -إضافة إلى ما ذكرنا سابقا- على النّحو الآتي:

---

(1) تودوروف، وآخرون: القصّة الرّواية المؤلّف (دراسات في نظريّة الأنواع الأدبيّة المعاصرة)، تر: خيري دومة، دار شرقيّات للنّشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص65.

(2) فيليب لوجون: السّيرة الذّاتيّة، ص39.

(3) مجموعة من المؤلّفين: معجم السّرديّات، ص219.

- ارتباط العمل الرّوائي الأوّل بالسّيرة الذّاتيّة للأديب.
- الاستفادة من تجارب الحياة في قالب غير ملزم.
- ممارسة لعبة فنيّة تحت ضغوط اجتماعيّة، ونفسيّة.
- تهيّب الخوض في غمار السّيرة الذّاتيّة في سن مبكرة، أو متوسّطة من العمر؛ لارتباط السّيرة الذّاتيّة بالتّقدّم في السنّ، والنّضج الأدبي، والشّهرة الواسعة[1].

4. رواية السّيرة الذّاتيّة الأفريقيّة:

إنّ البحث في نشأة الرّواية الأفريقيّة، وارتباطها بجنس "السّيرة الذّاتيّة" أساسا يزيل اللّبس عن بعض أسباب انتشار نوع "رواية السّيرة الذّاتيّة" بين كتّاب رواية ما وراء الصّحراء المكتوبة باللّغة الفرنسيّة، وحاجيات الكتّاب الأفارقة لهذا النّوع "المختلط"، وهي الحاجيات التي لا تختلف في مجملها عمّا سقناه من قبل من الأسباب الفنيّة، والموضوعيّة للّجوء لهذا الشّكل من الكتابة الرّوائيّة على المستوى الفنّي، وكذلك على المستوى الموضوعاتي الذي يقوم أساسا على إبراز الحياة الإنسانيّة للأفريقي عبر التّجارب الفرديّة المستمدّة من الواقع. ومن ثمّ كان ارتباط الرّواية الأفريقيّة منذ نشأتها، بتيمة "الذّات" كعنصر فاعل في السّرديّة الأفريقيّة "بوصفها المنطلق الأساسي لتشكيل جنس كتابي خاص، بغرض تحديد هويّة هذه الذّات من خلال الكتابة، ولكنّ الوصول إلى هويّة الذّات ليس شيئا سهلا، لأنّ هذه الذّات منفتحة على عناصر تتماس معها مثل التّاريخ، والزّمن والإشكاليّة في تحديد هويّة الذّات من أنّ الكاتب معطى تاريخي، أو واقعي، وليس معطى نصيّا"[2]. ولكنّ هذا ليس سببا ليجعل من التّخييل على مستوى النّص -كما يرى فيليب لوجون-:"يكسر مشروعيّة الحقيقة، بل يصاحبها من أجل تحقّقه على أفضل وجه"[3]. وذلك بتلاحم المعطى الواقعي، مع المعطى التّخييلي لاستعادة هويّة الذّات.

يتأتّى ذلك من خلال عمليّات تقنيّة فنيّة على مستوى النّصّ، وقدرة كلّ كاتب في التّوليف بين الحقيقية، والخيال، لكنّ الثّابت في رواية السّيرة الذّاتيّة، والأفريقيّة منها بشكل

---

(1) عبد الله بن عبد الرّحمان الحيدري: رواية السّيرة الذّاتيّة، ص588.

(2) زايد عادل الدّرغامي: إشكالية النّوع والتّجنيس(السيرة الذّاتية نموذجا)، مجلّة علامات في النّقد، المملكة العربيّة السّعوديّة، (ع65)، 2008، ص172.

(3) المرجع نفسه، ص177.

خاصّ هو محوريّة الذّات في نصوصها؛ فـ"كل شيء يستمدّ أهميّته، وشرعيّته الفنّيّة بمقدار اتصاله بذات الرّوائي، فرؤيته تشع دائما فتضفي على الآخرين أهمّيّة، ليس لأحد من استقلال، وقيمة إلا بمقدور ما يقرّره السّرد الذي يتمركز حول شخصيّة واحدة: الرّوائيّ الذي يصبح محورا مركزيّا في النّص"[1].

يتمّ له ذلك من خلال اتّكائه على توظيف العناصر الفنيّة، والموضوعيّة لجنس السّيرة الذّاتيّة، والتي تتيح "التزام مجموعة معيّنة من المسلّمات بشأن الذّات، وعلاقة المرء بالآخرين، ورؤية المرء للعالم، وموضعه فيه، وهكذا تكون السّيرة الذّاتيّة بلاغيّة بالضّرورة واضعين في الاعتبار أنّها أيضا شكل من أشكال اتّخاذ موقف لا تشمل السّيرة الذّاتية (مثل الرّواية) بناء الذّات فقط، لكنّها تشمل أيضا بناء ثقافة المرء"[2].

أمّا بالنّسبة للكتّاب الأفارقة في سياق ما بعد الاستعمار، الباحثين عن هويّتهم وذاتهم كانت الرّواية، ورواية السّيرة الذّاتيّة تحديدا، الشّكل الأدبي الأساسي، والأكثر ملاءمة لتعبيرهم عن ذاتهم المستلبة، وسرد هويّتهم. وبالمقابل "إذا أردنا أن نصنّف الرّواية الإفريقيّة على أساس السّؤال (ما هو الموضوع الحقيقي للرّواية؟) أو (من هو البطل الحقيقي؟) فمن المحتمل أن نحصل على نماذج قصصيّة يكون المؤلّف فيها هو البطل والمجتمع هو المحور، أو المادّيّة هي المنتصرة. فإذا طرحنا المسألة بشكل آخر، أي ربطناها بمصادر أسلوب الكاتب في العمل الرّوائي ستكون نماذجا معتمدة على الرّوافد المختلفة التي أثّرت في مفهوم الرّوائي. عند ذاك نرى الرّواية من حيث ارتباطها بسيرة الحياة، وعلم النّفس الاجتماعي، وأيضا بالتّاريخ، والسّياسة"[3].

مثال ذلك ابتداء، النّماذج الرّوائيّة التي وقع عليها اختيارنا في هذا البحث، وهي روايات: "المغامرة الغامضة" لـ"شيخ حامد كان"، و"الولد الأسود" لـ"كمارا لاي"، و"الصّبيّ الخادم" لـ"فرديناند أويونو".

---

(1) عبد اللّه إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط2 (موسّعة)، 2008 ص411.

(2) جينز بروكمبير، دونال كربو: السّرد والهويّة(دراسات في السّيرة الذّاتيّة، والذّات، والثّقافة)، تر: عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2015، ص64-65.

(3) شوقي بدر يوسف: الرّواية الأفريقيّة إطلالة مشهديّة، وكالة الصّحافة العربيّة (ناشرون)، الجيزة، مصر، دط 2017، ص25.

تعتبر رواية (الولد الأسود) لـ"كامارا لاي" مزيجا من السّيرة الذّاتيّة، تروي حكايات الطّفولة، والشّباب المبكر لولد يافع عاش ودرس في غينيا، ويركّز فيها المؤلّف على المعتقدات، والأساطير، والرّموز الشّعبيّة، وهي بالتّالي مزيج من بحث أنثروبولوجي وحكايات بسيطة جدّا، يعالج فيها المؤلّف وعيه لذاته من خلال حياته الشّخصيّة، وقد استعمل كاتبها الرّاوي المشارك بضمير "الأنا".

أمّا رواية (الصّبي الخادم) لـ"فرديناند أويونو"، فقد استعمل كاتبها كذلك ضمير "الأنا"، وعبّرت في مجملها عن (الرّؤيا مع)، وهي عبارة عن مذكّرات يوميّة، لصبي خادم عند (الأسياد البيض)، وتسجّل لمرحلة الدّخول الاستعماري لإفريقيا، والتّحوّلات والصّراعات التي فجّرها هذا الدّخول، وفيها يقدّم "فرديناند" نموذجا للصّراع الكبير الذي شهدته إفرقيا في بحثها عن ذاتها.

كذلك عبّرت رواية (المغامرة الغامضة) لـ"شيخ حامد كان"، عن المؤلّف فقد ترجمت شخصيّته، وعبّرت عن سيرته الذّاتيّة، رغم أنّه استعمل "راوٍ عليم" يسرد على لسانه بضمير الغائب حياة البطل السّيرذاتي "سمبا جالو"، وكيف اتّقد الصّراع في ذاته بين إيمان بسيط متأصّل في وجدانه عبر نشأته في بيئة مؤمنة ملتزمة، وبين حضارة لا تمتّ للسّماء بصلة، خَبِرها المؤلّف في المجتمع الغربي الذي انتقل إليه لمتابعة دراسته.

يجمع بين هذه النّصّوص الثّلاثة-جنوب الصحراء- انتماؤها إلى الرّواية الأفريقيّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة، حيث تعدّ "أسبق اللّغات الأوروبيّة في إنضاج التّعبير الرّوائي عند الأفارقة، وقد أبدعت في تناول الرّواية الأفريقيّة على نحو مبكر؛ وسيطرت عليها الكتابة حول المشكلات، والقضايا المعاصرة، ومحاولات تمجيد الماضي الأفريقي"[1]. ومن ثمّ ظهرت كتابات روائيّة أفريقيّة بالفرنسيّة في كلّ من ساحل العاج، والسّنغال، وغينيا والكاميرون، وغيرها من البلاد الأفريقيّة النّاطقة بالفرنسيّة، وكانت أغلبها تعبّر عن الهويّة الأفريقيّة، ففي "عام (1953) ظهر (الولد الأسود) لـ(كمارا لاي)، وفي عام (1954) (نظرة الملك) لنفس المؤلّف، ثمّ (مدينة قاسية) لـ(مونغ بيتي)، بعد عام من ذلك (الفقير مسيح بومبا) لنفس المؤلّف، (كليمبي) لـ(برنارد داديبه)، (الصّبي الخادم) و(العجوز

(1) المرجع السّابق، ص29.

والوسام) لـ(فرديناند أويونو)، وأخيرا في عام (1960) و(1961) (أولامب بيلي كنوم) و(الشّيخ حاميدو كان) نشرا عملين قويين: (فخ بلا نهاية)، و(المغامرة الغامضة)"[1].

تعتبر السّيرة الذّاتيّة المشترك الأساس بين هذه الإبداعات الرّوائيّة، فالطّابع السّيري يظلّ البنية الفنيّة الأساسيّة للقصّ الأفريقي؛ ويتمظهر هذا الميل الفنّيّ أساسا في محوريّة السّرد حول حياة شخصيّة معيّنة، إمّا المؤلّف نفسه بضمير الأنا، أو سرد حياة شخصيّة محوريّة في السّرد، ولو بضمير الغائب، أو أعمال روائيّة عبارة عن مذكّرات يوميّة إضافة إلى التّقنيّات الفنيّة لجنس السّيرة الذّاتيّة. لكن هذا لا يعني الإغراق في الفردانيّة بعيدا عن هموم المجتمع، فقد كانت الشّخصيّة التي تسرد تنطق بصوت الجماعة في الإنتاجات الأدبيّة الأفريقيّة الأولى، و"من هذا المنظور، من المثير للاهتمام ملاحظة الاستراتيجيّات النّصيّة التي استخدمها بعض المؤلّفين لإنشاء صور شخصيّة فرديّة، مع احترام متطلّبات الرّؤية الجماعيّة للمجتمع"[2].

لقد حفلت الرّواية الأفريقيّة، بل لا تكاد تخلو من القضايا الاجتماعيّة في سياق العلاقة بين الأدب، والسّياسة، وضمن إطار الخطاب ما بعد الكولونيالي، حيث كان المجتمع هو القضيّة الأساس، التي تتمترس خلف النّموذج الفردي المتمثّل في الشّخصيّة السّيرذاتيّة في الرّواية الأفريقيّة، وفي هذا السّياق "يرى أتشيبي أنّ أيّ كاتب أفريقي مبدع يحاول تجنّب القضايا الاجتماعيّة، والسّياسيّة الكبرى في أفريقيا المعاصرة سوف ينتهي به الأمر ليصبح عديم الصّلة بما حوله"[3]. فالمجتمع الأفريقي المثقل بهموم الهويّة، والآخر وبقضايا بناء الذّات، يكون وفق هذا التّصوّر مهيمنا على توجّهات الرّوائيّين، ويفرض عليهم الالتزام بقضاياه طوعا، أو كرها، ومن ثمّ نجد الهويّة الجماعيّة في رواية السّيرة الذّاتية الأفريقيّة، تتمّ عبر سرد هويّة الذّات، وتتجاوز بذلك البعد الفردي إلى الإحالة بالارتباط بالمعطى الجمعي.

---

(1) Ibtissem Kheir: identité et altérité dans l'enfant noir de Camara Laye, diplôme de Magistére, sous la direction du: Said Khdraoui, département de fraçais, faculté des lettres et des langues université hadj lakhdar-batna, s.d, p19.

(2) Carmen Husti-Laboye: L'individu dans la littérature africaine contemporaine L'ontologie faible de la postmodernité, Thèse de doctorat, sous la direction du: Michel Beniamino, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, université de limoges, 2007 p70.

(3) إيناس طه: الذّات والآخر في الرّواية الأفريقيّة، ص157.

رابعا: الأدب الأفريقي-جنوب الصّحراء- ونظريّة ما بعد الاستعمار(الهويّة والسّرد)

يعالج هذا المحور الرّواية الأفريقيّة في سياق نظريّة ما بعد الاستعمار وحدود العلاقة بينهما؛ فالأدب الأفريقي منذ نشأته في تماس مباشر مع الوضع الاستعماري وذلك للخصوصيّة التّاريخيّة التي تشكّل ضمنها، فهو في أكثر جوانبه يؤرّخ لمعاناة الأفارقة إبّان الحقبة الاستعماريّة، وتطلّعهم للحريّة، فكيف أثّرت نظريّة ما بعد الاستعمار في السّرديّة الأفريقيّة؟ وما مدى مساهمة الرّواية الأفريقيّة في أدب ما بعد الكولونياليّة؟.

1. نظريّة ما بعد الاستعمار(المفهوم والمصطلح؟):

تعدّ نظرية ما بعد الاستعمار من أهمّ النّظريّات الأدبيّة، والنّقديّة ذات الطّابع الثّقافي والسّياسي، وتستعرض الصّراع الثّنائي بين الشّرق، والغرب في إطار عسكريّ، وحضاريّ وقيميّ، وثقافيّ، وعلميّ، وقد تميّزت باستكشاف مواطن الاختلاف بينهما، وتحديد أنماط تفكيرهما. وقد أضحت مجالا أكاديميّا صاعدا "إذ اتّسع مداها، وصارت تغطّي، بتساؤلها الدّائم عن العلاقة بين القوّة، والمعرفة، موضوعات مختلفة منها تاريخ الغزوات الاستعماريّة، والنّضال المناهض للاستعمار، والتّشكيلات القوميّة ما بعد الاستعماريّة فضلا عن طرق الهيمنة الثّقافيّة"[1].

وقبل التّعرّض لعلاقتها مع الأدب الأفريقي-الرّواية منه بشكل خاص- في إطار تشكّل الذّات الأفريقيّة ما بعد الكولونياليّة سرديّا، لا بدّ وأن نعرّج على الجانب الاصطلاحي لنظريّة ما بعد الاستعمار. وقد وجب التّدقيق في مصطلح "الاستعمار" الذي ارتبط بالحيّز الجغرافي، والقيام بالسّيطرة عليه؛ فقد جاء في "مادة (عمر) يقال: عَمَر اللهُ بك منزِلَك يَعْمُره عِمارة، وأَعْمَره جعلَه آهِلاً. ومكان عامِرٌ: ذو عِمَارةٍ. ومكان عَمِيرٌ: عامِرٌ. أَعْمَره المكانَ، واسْتَعْمَره فيه: جعله يَعْمُره".[2]

لقد وردت مصطلحات بمعاني مختلفة مرتبطة بالاستعمار من مثل: colonisation وcolonialité فالأولى تدخل ضمن مفهوم الاستعمار المرتبط بالحيّز المكاني لمنطقة جغرافيّة معيّنة، بينما يتخطّى المصطلح الثّاني هذا المفهوم، ليشمل مختلف أنواع الهيمنة

---

(1) إدريس الخضراوي: الرّواية العربيّة وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2012 ص66.

(2) ابن منظور: معجم لسان العرب، ص3101.

الثّقافيّة، والاقتصاديّة. وقد عرّفت "موسوعة النّظريّات الثّقافيّة" كلمة "الاستعمار" بأنّها:"تعني في القرن العشرين تحديدا الغزو عنوة، والاحتلال، وإدارة الثّقافات، والشّعوب غير الغربيّة بواسطة القوى الأوروبيّة، والأمريكيّة الشّماليّة"[1].

يتّضح من خلال البنية المفاهميّة لمصطلح ما بعد الاستعمار أنّ هناك تعاقب ومرحليّة تلي الحقبة الاستعمارية، ولعلّ من أهم ما جاء في هذا السّياق ما حصره "دوغلاس روبنسون" "Douglas Robinson" في ثلاثة تعريفات متباينة المعنى، ومتفاوتة الأطر التّاريخيّة[2]:

الأوّل: دراسة مستعمرات أوروبا السّابقة منذ استقلالها: أي كيف استجابت لإرث الكولونياليّة الثّقافي، أو تكيّفت معه، أو قاومته، أو تغلّبت عليه خلال الاستقلال. وهنا تشير الصّفة "ما بعد الكولونياليّة" إلى ثقافات ما بعد نهاية الكولونياليّة، والفترة التّاريخيّة التي تغطّيها هي تقريبا النّصف الثّاني من القرن العشرين.

الثّاني: دراسة مستعمرات أوروبا السّابقة منذ استعمارها: أي الكيفيّة التي استجابت بها لإرث الكولونياليّة الثّقافي، أو تكيّفت معه، أو قاومته، أو تغلّبت عليه منذ بداية الكولونياليّة، وهنا تشير الصّفة "ما بعد الكولونياليّة" إلى ثقافات ما بعد بداية الكولونياليّة والفترة التّاريخيّة التي تغطّيها هي تقريبا الفترة الحديثة، بدءا من القرن السّادس عشر.

الثّالث: دراسة جميع الثّقافات/المجتمعات/البلدان/الأمم، من حيث علاقات القوّة التي تربطها بسواها من الثّقافات/المجتمعات/البلدان/الأمم، أي الكيفيّة التي أخضعت بها الثّقافات الفاتحة الثّقافات المفتوحة لمشيئتها، والكيفيّة التي استجابت بها الثّقافات المفتوحة لذلك القسر، أو تكيّفت معه، أو قاومته، أو تغلّبت عليه، وهنا تشير الصّفة "ما بعد الكولونياليّة" إلى نظرتنا في أواخر القرن العشرين إلى علاقات القوّة السّياسيّة، والثّقافيّة أمّا الفترة التي تغطّيها فهي التّاريخ كلّه.

يعدّ التّعريف الثّالث أشمل من التّعريفين الأوّل والثّاني، حيث شمل مختلف الدّراسات

---

(1) أندرو أدجار، بيتر سيد جويك: موسوعة النّظريّات الثّقافيّة(المفاهيم والمصطلحات الأساسيّة)، تر: هناء الجوهري المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، مصر، ط2، 2014، ص59.

(2) دوجلاس روبنسون: التّرجمة والإمبراطوريّة(نظريّات التّرجمة ما بعد الكولونياليّة)، تر: ثائر ديب، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص28.

التي تتناول أشكال الهيمنة بالنّقد، مهما كان مصدر تلك الهيمنة.

لقد أجمع الباحثون، والمختصون في آداب ما بعد الكولونيالية أنّ هذا المصطلح إنّما يقوم على صيغ شكليّة مختلفة، حيث ميّز "أخيل غوبطا" "Akhil Gupta" بين دلالتين مختلفتين لمفهوم ما بعد الكولونياليّة، الدّلالة الأولى يشير فيها ما بعد الكولونياليّة (Post colonial) زمنيّا إلى ما يأتي بعد الحقبة الاستعماريّة، أمّا الدّلالة الثّانية حيث الشّكل الطّباعي يتميّز بهذا الرّسم (Post-colonial) فتعني أشكال التّفكير في كلّ ما يحدث وينجم عن الفعل الاستعماري دون أي تمييز زمني"[1].

في هذا السّياق جاء الطّرح المنادي بعدم تحديد ما بعد الكولونياليّة بأي مفهوم زمنيّ يحدّ من تجاوب نظريّة ما بعد الاستعمار مع الأشكال المختالة التي يخترق بها الاستعمار مختلف الدّوائر التي تتجاوز البعد السّياسي؛ وقد نبّه لذلك "آلان لوسون" "Alan Lawson" حينما اعتبر ما بعد الكولونياليّة:"حركة تاريخيّة-تحليليّة ذات باعث سياسي تشتبك مع آثار الكولونياليّة، وتقاومها، وتسعى إلى إبطالها، وذلك في الدّوائر المادّيّة، والتّاريخيّة والثّقافيّة-السّياسيّة، والتّعليميّة، والاستطراديّة، والنّصيّة"[2].

يعتبر مصطلح "ما بعد الكولونياليّة" الأشهر، والأكثر تداولا بين الأوساط العلميّة من غيره، وذلك باعتباره "يشمل كلّ ثقافة تأثّرت بالعمليّة الإمبرياليّة منذ اللّحظة الكولونياليّة حتّى يومنا الحالي. ويرجع هذا الاستخدام إلى استمرار هذا الانشغال طوال العمليّة التّاريخيّة التي بدأت بالعدوان الإمبريالي الأوروبي. كما إنّنا نطرح أيضا أنّ هذا المصطلح هو الأكثر ملاءمة، بوصفه مصطلحا للنّقد عبر الثّقافي الجديد الذي ظهر في السّنوات الأخيرة، وللخطاب الذي يتأسّس من خلاله ذلك النّقد"[3].

فيما أرجع بعض الباحثين تبلور مصطلح "ما بعد الاستعمار"، إلى التّحوّلات التي طرأت على الأدب المقارن، وممّن قال بذلك "سوزان باسنيت" "Susan Bassnett" التي ذهبت إلى أنّ:"ظهور مصطلح (ما بعد الاستعمار) على المسرح النّقدي بلا شكّ أهمّ

---

(1) إدريس الخضراوي: الرّواية العربيّة وأسئلة مابعد الاستعمار، ص66.

(2) هيلين جيلبرت، جوان تومكينز: الدّراما ما بعد الكولونياليّة(النّظريّة والممارسة)، تر: سامح فكرى، مركز اللّغات والتّرجمة-أكاديميّة الفنون، القاهرة، مصر، دط، 2000، ص3.

(3) بيل أشكروفت، وآخرون: الإمبراطوريّة تردّ بالكتابة، ص16.

تطوّر حدث في الأدب المقارن في القرن العشرين"[1]. وفي نفس السّياق ذهب "بيل آشكروفت" "Bill Ashcroft" في إطار شرحه للتّطوّرات التي شهدتها ساحة الدّراسات المقارِنة بين الآداب الوطنيّة، ورأى أنّه:"من دون هذه التّطوّرات على الصّعيد الوطني ومن دون الدّراسات المقارنة بين التّقاليد الوطنيّة التي تقود إليها تلك التّطوّرات لم يكن ليظهر أي خطاب ما بعد كولونيالي"[2].

فالتّحوّلات التي طرأت على دراسات الأدب المقارن في الخمسينات من القرن العشرين أدّت إلى تجاوز فكرة المقارنة التّقليديّة بين الآداب العالميّة على أسس قوميّة وتمايزات لغويّة، وحدود وطنيّة، لتشمل دراسة موضوعات أكثر عمقا من قبيل: الآخر الهويّة، الأنا، التّعدّد الثّقافي...الخ، وفي هذا السّياق ظهرت انتقادات للمنهج الغربي القائم على تقفّي آثار آدابه في الآداب الأفريقيّة البدائيّة؛ فقد وصف "تشيدي أموتا" "Chidi Amuta" هذا النّوع من النّقد المقارن بأنّه:"واحدة من الحيل الموجودة في صندوق الخدع التي يمتلكها أولئك النّقّاد الذين يعتبرون أنّ الثّقافة الأوروبيّة كان لها تأثير حضاري على الكتابات الأفريقيّة"[3]. ويرى "أوبيدي كربونيل كورتيس" "Ovidi Carbonell Cortés" من أنّ النّقد ما بعد الكولونيالي "سواء كان قادما من داخل ثقافة الغرب، أو من خارجها، لم يعد يهتمّ بالقضايا المتعلّقة بالتّفاعل بين الثّقافات المتقاربة، بل صار شغله الشّاغل أن يبحث في موضوع الفاعليّة التي تمثّلها أبنية خطابات السّلطة من أجل تدميرها وذلك بالابتعاد عن التّفكير في مقبوليّة Aceptabilidad البنيات الخطابيّة الدّاخيلة"[4].

بشكل عام يمكن تقصّي ظهور الدّراسات ما بعد الكولونياليّة، من خلال الوقوف عند سياقين مهمّين لفهم التّحوّلات التي ظهرت نهاية القرن العشرين؛ حيث إنّه "من الضّروري وضع دراسات ما بعد الاستعمار داخل سياقين عريضين، ومتداخلين. الأوّل تاريخ فكفكة الاستعمار ذاته؛ المثقّفون، والنّشطاء الذين حاربوا ضدّ الحكم الاستعماري، وخلفاؤهم الذي

---

(1) سوزان باسنيت: الأدب المقارن(مقدّمة نقديّة)، تر: أميرة حسن نويرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، دط 1999، ص87.

(2) بيل أشكروفت، وآخرون: الإمبراطوريّة تردّ بالكتابة، ص38.

(3) المرجع السّابق، ص45.

(4) أوبيدي كربونيل كورتيس: ترجمة الآخر(نظريّة التّرجمة، الغرابة، وما بعد الكولونياليّة)، تر: أنور المرتجي، منشورات زاوية، الرّباط، المملكة المغربيّة، دط، 2012، ص29.

يشاركون الآن في إرثه المستمرّ، تحدّوا، ونقّحوا التّعاريف المهيمنة للعرق، والثّقافة، واللّغة والطّبقة في سبيل جعل أصواتهم مسموعة. السّياق الثّاني هو الثّورة داخل التّراثات الفكريّة "الغربيّة" من خلال التّفكير حول بعض المواضيع المماثلة؛ اللّغة وكيف تعبّر عن التّجربة كيف تعمل الإيديولوجيّات، كيف تتشكّل الذّوات الإنسانيّة، وماذا يمكننا أن نقصد بالثّقافة هاتان الثّورتان هما أحيانا متوازنتان مع بعضهما، إلّا أنّ من المستحيل فهم المناظرات الحاليّة في دراسات ما بعد الاستعمار(سواء وافقنا عليها أم لم نوافق) دون أن نربط بينهما"[1]. ومن خلال هذين السّياقين يمكن فهم التّطوّرات المتتابعة من الأدب المقارن إلى الدّراسات الثّقافيّة ثمّ النّقد الثّقافي. فالسّياق الأوّل مرتبط بما قام به مفكّرون، ومثقّفون ينتمون لدول الجنوب من خلال تعرّضهم لخطاب الاستعمار بالنّقد ضمن دراسات ما بعد الاستعمار، من أمثال: "إدوارد سعيد"، و"فرانز فانون" "Frantz Fanon"، و"إيمي سيزير" "Aimé Césaire"، و"هومي بابا" "Homi Bhabha"...الخ. أمّا السّياق الثّاني فيأتي ضمن طروحات النّقد الثّقافي التي تعرّضت لمواضيع من قبيل كيفيّة تمثيل الآخر في النّصوص، والقيم الموجودة في اللّغة.

2. الأدب الأفريقي ونظريّة ما بعد الاستعمار(الهويّة والسّرد)

لقد سُخِّرَ المجال الأدبي لتناول مواضيع اشتباك السّياسة بالثّقافة، وانعكس ذلك في ميدان السّرد، حيث تمّ الالتفات إلى النّصوص الأدبيّة باعتبارها "تلعب دورا هامّا في بناء سلطة ثقافيّة للمستعمرين في كلّ من العاصمة، والمستعمَرات (...) وأخيرا فإنّ الأدب أيضا وسيلة مهمّة للاستيلاء على الوسائل المهيمنة للتّمثيل، والإيديولوجيّات الاستعماريّة أو قلبها، أو تحدّيها"[2].

كما عرفت العلاقات شرق غرب، تدافعا حضاريّا كبيرا، سعى فيها الغرب ابتداء لفرض تمثّلاته على كل نقيض مفارق لمركزيّته، فهو الذي أسّس استمراريّته على فرضيّة الضّدّيّة، المبنيّة على استراتيجيّة نزع الخصوصيّة عن الشّعوب، وذلك خدمة لحاجات توسّعيّة استعماريّة عكست تطلّعات المؤسّسة للهيمنة الثّقافيّة من خلال تعريض الآخر

---

(1) آنيا لومبا: في نظريّة الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبيّة، تر: محمّد عبد الغني غنوم، دار الحوار، سورية، ط1 2007، ص34.

(2) المرجع نفسه، ص79.

لكلّ أشكال التّنميط، والتّخييل المفارقة للواقع المستدعيّة لوهم عوالم العجائبيّة، بما يخدم الأجندات الاستعماريّة، وهنا تجدر الإشارة إلى علاقة الأدب بالاستعمار، حيث وظّف الغرب الاستعماري آلة التّمثيل السّردي "représentation narrative"، وقد بيّن ذلك "(جورج لامنج) (George Lamming) في مقالته ذائعة الصّيت (مناسبة الكلام) (...) كانت هذه المقالة التي نشرت في عام (1960) إحدى المحاولات الأبكر لفهم كيف يمكن للأدب أن يكون مهمّا في الحطّ من قيمة رعايا الاستعمار، والسّيطرة عليهم، وأيضا في مناجزة الاستعمار"[1].

يروي "جوناثان كولر" "Jonathan Culler" مختلف التّحوّلات التي حصلت على النّظريّة الأدبيّة، وكيف تمّ توظيف الجوانب السّياسيّة، والاجتماعيّة في الأدب الإنجليزي على وجه الخصوص، وذلك في سياق استراتيجيّة الخطاب الكولونيالي؛ فـ:"مع بداية القرن التّاسع عشر، وفي إنكلترا بالذّات، ظهر الأدب فكرة بالغة الأهمّيّة، ونوعا خاصّا من الكتابة عهد إليه بمهام متنوّعة، في مستعمرات الإمبراطوريّة البريطانيّة، استخدم الأدب مادّة لإملاء التّعليمات لذا عهد إليه بمهمّة إعطاء السّكّان المحلّيين تقييما لعظمة إنكلترا واستخدامهم كمشاركين مقرّبين بالفضل في مشروع حضاري تاريخي"[2].

تعدّ الهيمنة الثّقافيّة من محاور السّياسة الاستعماريّة الغربيّة، حيث عملت على استثمار الفضاء السّردي بشكل فعّال بما يخدم إيديولوجيّتها، وذلك عبر منهجيّة تتعالق فيها الأهداف السّياسيّة مع السّرد، فراحت التّمثيليّة الغربيّة تدير الصّراع الثّقافي عبر الوسيلة السّرديّة من خلال إطلاق صور نمطيّة عن الآخر بغرض تشويهه، والحطّ من قيمته، وقد انبرت النّصوص الإبداعيّة الأدبيّة الغربيّة لهذه المهمّة من خلال إطلاقها "للأحكام الجاهزة، والعنصريّة الثّقافيّة (الغرائبيّة)* التي تعدّ حسب النّاقد "كاوري فسومطان" "Gawri Viswamthan" أحد الأشكال الفعّالة في تأطير الصّراع الاجتماعي، وإحكام

---

(1) المرجع السّابق، ص84.

(2) سليم حيّولة: استراتيجيّة النّقد الثّقافي في الخطاب المعاصر، ص201.

* إنّ مصطلح (الغرائبي) Exotico مصطلح موسوم، يفترض وجود مركز مختلف عن الهامش لكنّه لا ينتمي إلى النّظام، وكأنّه غير موجود عمليّا كهويّة مستقلّة، كما أنّ النّصوص الثّقافيّة القادمة من المستعمرات السّابقة، قد تشارك في بناء آخريّة لا تختلف عن الآخريّة التي شيّدها الإنسان الغربي، عند مقاربته للنّصّ الذي يعتبره (غرائبيّا). ينظر: أوبيدي كربونيل كورتيس: ترجمة الآخر، ص169.

الهيمنة الثّقافيّة، التي فرضت عن طريق المنظومة التّربويّة الاستعماريّة، باعتبارها النّص المُقَوْنَن بامتياز"[1].

من الأمثلة البارزة في السّرديّة الغربيّة، واسترتيجيّتها الممنهجة في اعتماد صور تمثيليّة نمطيّة، تبتغي تشويه الآخرين، والحطّ من قيمهم الحضاريّة، نجد رواية "روبنسون كروزو" "Robinson Crusoé" للرّوائيّ الإنجليزي "دانييل ديفو" "Daniel Defoe"؛ إذ عدّت إحدى النّماذج المبكرة للرّواية الغربيّة التي قدّمت تمثيلا سرديّا بارعا للأخلاقيّات الاستعماريّة، فقد استنبطت في تضاعيفها مغامرة رجل أبيض في عالم غريب، ونجاحه في السّيطرة على ذلك المكان، وامتلاكه، وبسط قيمه الأخلاقيّة عليه. ما ينطوي على استعمال "ذرائعي" للرّواية يبرز ألاعيب الكتابة في تمويه الواقع، وتزييف حقائقه، والتعامل مع النّص الإبداعي ليس بوصفه انعكاسا للواقع، أو ترجمة أمينة لحياة صاحبه، وإنّما بكونه تشخيصا مغايرا لعناصر الكون، وتعبيرا عمّا تستضمره الذّات من أحلام، وتطلّعات محبطة، وحقائق ملتبسة، وغامضة[2].

لقد نشأ خطاب ما بعد الاستعمار كردّ فعل على الخطاب الكولونيالي، وانحصار الهيمنة الأوروبيّة، وأضحى السّرد ميدانا لإدارة الصّراع بين خطاب الهيمنة، وخاطاب ما بعد الاستعمار الذي يسعى أنصاره إلى ردّ الاعتبار "للهامش" في مقابل "المركز"، في إطار "النّظريّة الأدبيّة ما بعد الكولونياليّة"؛ وضمن الآليّات السّرديّة التي اعتمدها الخطاب ما بعد الكولونيالي تعدّ "إحدى أكثر الإفادات مشروعيّة وعمقا التي توفّرت عليها دراسات التّابع* هي توظيفها لمفهوم التّمثيل (Representation) الذي اقترحه فوكو، وطوّره سعيد في

---

(1) المرجع السّابق، ص18.

(2) إسكندر سكماكجي: تمثيل السّرديّة العربيّة المعاصرة "للمتخيّل الاستشراقي"-جدل التّماهي والتّفكيك-، مجلّة رؤى فكريّة، مخبر الدّراسات الأدبيّة واللّغويّة-جامعة محمّد الشّريف مساعدية، سوق أهراس، الجزائر، (ع7)، فيفري 2018 ص164.

* التابع:subaltern شخص، أو جماعة مسيطر عليها من قبل جماعة أخرى، وتحمل بين تعبيراتها الثّقافيّة والصّور التي تقدّمها عن ذاتها آثارا باقية من تلك السّيطرة". ينظر: دوجلاس روبنسون: التّرجمة والإمبراطوريّة، ص225. بينما يرى آخرون أنّ:"التابع subaltern كان مصطلحا عسكريّا استعمل للضّباط دون رتبة نقيب، وأصله الذي لا يتناسب نوعا ما مع استعماله الحالي مستعار من جرامشي كاختزال لأي شخص مضطهد". ينظر: آنيا لومبا: في نظريّة الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبيّة، ص62.

نظريّته النّقديّة القائمة على هذا المفهوم؛ أي الكيفيّة التي تتجلّى فيها الأحداث ضمن الخطابات بكلّ أشكالها، فلا توجد أحداث مجرّدة، إنّما الأحداث الواقعيّة (التّاريخيّة) منها أو المتخيّلة (الأدبيّة) تظهر في سياق خطاب تعمل استراتيجيّاته على التّحكم في نوع الحدث، وتظهره طبقا لسلسلة متكاملة من التّحيّزات الثّقافيّة الخاضعة لذلك السّياق"[1]. وكان "إدوارد سعيد" واضع العديد من المصطلحات التي شاعت في هذا الحقل من التّحليل كمصطلح "الآخر"، ومصطلح "الشّرقي"، ومصطلح "المنفى"، ومصطلح "المثقّف" ومصطلح "الهجنة"، ومع أنّه واضع أسس هذه النّظريّة فإنّ محاولات سبقته يقول عنها:"إنّ ما قلته في كتاب الاستشراق على كل حال، كان قد قيل مثله لدى "الطّيباوي"، و"عبد الله العروي"، و"أنور عبد الملك"، و"طلال أسعد"، و"العطاس"، و"فانون"، و"سيزار"، و"بانيكار" و"روميلا سابار" (...) وكلّهم عانوا من دمار الإمبرياليّة، والاستعمار، وكلّهم تحدّوا السّلطات، وتحدّوا مؤسّسات العلم التي قدّمتهم لأوروبا، فكان أيضا أن عدّوا أنفسهم شيئا أكبر ممّا قاله ذلك العلم. التّحدّي الأكبر بالنّسبة لكتّاب الاستشراق، وللفترة الاستعماريّة التي هو جزء عضوي منها كان تحدّي الصّمت المفروض على الشّرق كموضوع".[2]

لم تكن الرّواية الأفريقيّة بعيدة عن هذا الصّراع الثّقافي(جنوب-شمال)، وقد أوجب الظّرف الكولونيالي ظهور نظرية ثقافيّة لما بعد الكولونياليّة في الأدب الأفريقي فتجربة القارّة الأفريقيّة مع الاستعمار، والصّورة النّمطيّة التي كرّستها كتابات عديد الكتّاب الغربيين كانت تستفزّ على نحو بالغ الذّات الأفريقيّة، والطّبقة النّخوبيّة على نحو خاصّ حيث نجد الآخر الغربي في محور السّرديّة الأفريقيّة ما بعد الكولونياليّة "فالظّاهرة الثّقافيّة في أفريقيا تفهم في إطار تفاعلها مع الظّاهرة الاستعماريّة التي تعرّضت لها القّارّة؛ أي تفهم من خلال (الآخر) بقدر ما تفهم من خلال (الذّات) (...) فالآخر حاضر في القلب من إعادة اكتشاف الذّات بالرّغم من أنّ الهدف كان نفي دعاويه (...) ومن هذه الزّاوية فعمليّة إعادة اكتشاف الهويّة الأفريقيّة كانت إعادة إكتشاف للذّات، والآخر معا"[3].

---

(1) عبد الله إبراهيم: التّخيّل التّاريخي والتّمثيل الاستعماريّ للعالم، مجلّة يتفكّرون(فصليّة، فكريّة، ثقافيّة)، مؤسّسة مؤمنون بلا حدود للدّراسات والأبحاث، الرّباط، المملكة المغربيّة، (ع3)، شتاء 2014، ص53.

(2) بيل أشكروفت، وآخرون: الإمبراطوريّة تردّ بالكتابة، ص12.

(3) إيناس طه: الذّات والآخر في الرّواية الأفريقيّة، ص28.

في السّياق العلائقي ذاته بين الذّات الأفريقيّة، والآخر الغربي الذي يقع في محور أي محاولة لفهم نظريّة ما بعد الكولونياليّة في الأدب الأفريقي، يمكن القول أنّ الرّواية الأفريقيّة قد نشأت في إطار رفض الواقع الاستعماري، وعبّرت عن رفضها لهذا الواقع وحاولت دحض الإيديولوجيا الاستعماريّة، وهو ما يمكن تقصّيه في النّماذج الرّوائية المبكرة؛ فقد "عبّرت الرّواية في غرب أفريقيا منذ بدايتها الأولى قبل الحرب العالميّة الأولى، وفي فترة ما بين الحربين عن اتّجاه وطني سواء بالدّعوة المباشرة إلى التّحرّر الوطني، أو بتأكيد الوجود التّاريخي لأفريقيا عبر الكتابة عنه، واستلهام التّراث الشّعبي"[1].

يمكن الوقوف عند كثير من النّماذج الأدبيّة، والثّقافيّة الأفريقيّة التي جاءت في سياق الرّدّ على الهيمنة الغربيّة، ومحاولة لإحياء الرّوح الأفريقيّة التي غيّبتها آليّات الهيمنة الثّقافيّة في سياق الدّمج الأحادي الذي انتهجه الغرب، والذي لا يرى خارج مركزيّته، بينما يعتبر باقي الثّقافات -ومنها الأفريقيّة- لا تعدو كونها تدور في فلك هذا المركز وتتطوّر بقدر ما تتأثّر به، وهو ما رفضه الوعي الأفريقي ما بعد الكولونيالي، وراح يجتهد ليُظهر الخصائص الثّقافيّة الأفريقيّة، ويعبّر عن هويّة مغايرة، عملت مؤسّسة الهيمنة الثّقافيّة الغربيّة على طمسها، وفي أحسن الحالات الحطّ من قيمتها الحضاريّة ففي كتابات "رجل مثل "إيكوانو" "Equiano" نجد للمرّة الأولى هذه البذرة العميقة للشّعور بالصّراع الرّوحي، والتّاريخي بين أوروبا، وأفريقيا. وهو الأمر الذي شكّل دوما جانبا من أزمة الاستيعاب assimilation التي تعرض لها الأفريقي في الإطار الاستعماري. فنجد تعبيرا واضحا عن الشّعور بالثّنائيّة، وبالاغتراب. وهي الأبعاد التي سوف تكتسب قوّة دفع متزايدة في الدّراما التي ستظهر في الكتابات الأدبيّة اللّاحقة على ذلك"[2].

لقد تعدّدت أساليب المؤسّسات الغربيّة في التّقليل من شأن وجود أدب أفريقي وتعرّض هذا الأدب على إثر ذلك لعمليّة تهميش ممنهجة، حيث أغفلته الدّراسات الأوروبيّة التي كانت كثيرا ما تنزع إلى الدّراسات الأنثروبولوجيّة عن أفريقيا، وقد عبّر "نجوجي واثيونجو" عن رفضه لهذا التّغييب الممنهج، ودعا إلى المعاملة بالمثل، وذلك بإلغاء قسم الأدب الإنجليزي من جامعة نيروبي، وأنّ الهدف القادم كما يرى هو:"أن نوجّه

(1) رضوى عاشور: التّابع ينهض(الرّواية في غرب أفريقيا)، دار الشّروق، القاهرة، مصر، ط1، 2016، ص13-14.

(2) إيناس طه: الذّات والآخر في الرّواية الأفريقيّة، ص80.

أنفسنا بحيث نضع كينيا، وإفريقيا الشّرقيّة، وبعدها أفريقيا في بؤرة الاهتمام، وكل شيء آخر لا بدّ أن يعامل طبقا لدرجة أهمّيّته لمركزنا نحن، ولإسهامه في فهمنا لأنفسنا"[1].

حفل الخطاب الكولونيالي بمختلف التّمثيلات الممنهجة التي طالت ما يعتبره هذا "الجهاز" "رعايا" الاستعمار؛ حيث لا يعترف لهم بتاريخ، ولا حضارة، ولا هُويّة مستقلّة ولا حتّى تعيين شخصي، من قبيل ما "يخبرنا به "ألبرت ميمي" "Albert Memmi"من:"أنّ (علامة الجمع) هي إشارة إلى تفكيك شخصيّة المستعمَر، لا يتمّ تشخيص المستعمَر بصورة فرديّة مطلقا، يحقّ له فقط أن يغرق في جماعة مجهولة الاسم (إنّهم هذا، إنّهم جميعا متشابهون) (...) الأوروبي الفرد يواجه الحشود الغريبة، وإذا كان يتماثل معهم، إذا تجاوز الحد الفاصل بين الذّات، والآخر فإنّه ينكص إلى سلوك بدائي إلى الجنون"[2].

في نفس السّياق تأتي تصنيفات الغرب للآداب الهنديّة، والأفريقيّة بصفة الجمع فنجد إطلاق مصطلحات من مثل: الأدب الأفريقي، والأدب الهندي، متغاضين عن الآداب الفرعيّة الموجودة ضمنها، والاختلافات بينها، وقد عبّر جملة من الدّارسين عن انتقادهم لهذا النّهج التّعميمي الذي يذيب عديد الآداب الوطنيّة بالقارّة الهنديّة، والقارّة الأفريقيّة، ما أنتج ردّ فعل من قبل الدّارسين المقارنين منهم "سوابان ماجومدار" "Swapan Majumdar" الذي يرى أنّه:"يجب أن نقارن الأدب الهندي ليس بأدب فردي واحد من آداب الغرب، ولكن بفكرة الأدب الغربي ككل، بينما تُعطَى للآداب الإقليميّة مكانة أمثالها من الآداب تحت القوميّة في الهند"[3].

لقد استفزّ الخطاب الكولونيالي، والممارسة الثّقافيّة الغربيّة الإقصائيّة الوجدان الأفريقي على نحو بالغ، ما أفرز ردود فعل ناقدة لأشكال خطاب الهيمنة، وظهرت الحركة الزّنجيّة ممجّدة لروح الزّنوجة، ومؤكّدة على الجانب العرقي للأصول السّوداء، وقد خرج روادها من قلب الفضاء الكولونيالي، حيث "إنّ الحركة الأدبيّة المقترنة بمفهوم الزّنجيّة لم يكتمل إطارها قبل الثّلاثينيّات من هذا القرن، ولم يتمّ في جزر الكاريبي بل في باريس بالذّات. وكان ملهموها الثّلاثة الرّئيسيّون هم سيزير، وليوبولد سيدار سنغور من السّنغال

---

(1) سوزان باسنيت: الأدب المقارن، ص85.

(2) آنيا لومبا: في نظريّة الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبيّة، ص145.

(3) المرجع السّابق، ص43.

وليون داماس من غينيا الفرنسيّة. وكلّهم شعراء أصبحوا فيما بعد سياسيين. وكان أثرهم قويّا في فانون، وهكذا ولدت الرّوح الزّنجيّة على شكل أسلوب أدبي، ومواقف عنصريّة معقّدة، وتأكيدا على جوهر الثّقافة الزّنجيّة، وأداة محتملة للتّحرير"[1].

وقد شكّل موضوع الزّنوجة ملمحا أساسيّا في كتابات السّرديّة الأفريقّة السّوداء، والتي حاولت التّرويج للهويّة العرقيّة النّقيّة للعنصر الأفريقي الأسود، بينما انتقصت من كلّ ما هو أوروبي أبيض كفعل معاكس للتّمثيلات في الخطاب الاستعماري، وفي هذا الإطار شكّلت:"سرديّات العبيد المحليّة، والسّير الذّاتيّة، ومذكّرات السّجون حركة طباقيّة لتواريخ القوى الغربيّة الشّاهقة، ولإنشاءاتها الرّسميّة، ولوجهة نظرها الكليّة الرّؤية شبه العلميّة"[2].

لكنّ الزّنوجة بمنحاها الموغل في التّمجيد العرقي لكلّ ماهو أسود بمقابل الأبيض جعل بعض النّقاد يبدي محاذيره اتّجاه هذه الحركة، من أن تنهج نفس نهج التّمثيليّة البيضاء؛ فـ"ردّ الفعل الإفريقي لما أسماه شينوا آشيبي "النّقد الاستعماري"، والذي يتّسم بالاعتقاد في تفوّق الأعمال الأدبيّة للعالم الهيليني، والمسيحي- اليهودي، أدّى أحيانا إلى موقف من تأكيد الذّات يتّسم بالعدوانيّة، كما أدّى إلى مناقشات حادّة بين النّقّاد الأفريقيين في أوقات مختلفة حول مقاومة النّماذج الأوروبيّة"[3].

لقد اضطلع الأدب الأفريقي بدور المنافح عن الهويّة الأفريقيّة المغايرة للصّورة النّمطيّة التي دأبت التّمثيليّة الاستعمارية رسمها عن الواقع الأفريقي، واشتبك الأدب مع السّياسية -كما حصل مع أدب الإمبراطوريّة الإنجليزيّة- و"نشأت حول الزّنوجة حركة أدبيّة بأكملها، كما انعكس مفهوم الشّخصيّة الأفريقيّة على الأدب في الأنجلوفون، بل يلاحظ أنّ عددا من القيادات الفكريّة قد لعبت أدوارا مزدوجة على صعيد السّياسة والثّقافة، والأدب مثل سنجور"[4].

---

(1) دافيد كوت: فرانز فانون، تر: عدنان كيالي، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1971 ص34.

(2) إدوارد سعيد: الثّقافة والإمبرياليّة، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 2014، ص273-274.

(3) سوزان باسنيت: الأدب المقارن، ص86.

(4) إيناس طه: الذّات والآخر في الرّواية الأفريقيّة، ص17.

أمّا الكتابات الرّوائيّة الأفريقيّة فيمكن تصنيفها ضمن دائرة النّقد ما بعد الكولونيالي الذي يشمل كلّا من العملية الإبداعيّة، والنّقديّة في الآن ذاته من حيث إنّه:"عمليّة ثقافيّة تقاوم عبرها النّصوص الأدبيّة تجربة الاستعمار، والآثار الثّقافيّة النّاتجة عنها من: هجنة واغتراب، وإلغاء، واستحواذ (...) وإحدى استراتيجيّات هذه الكتابة التّشكيك بثبات المركز وميتافيزيقيّاته، وهدم نظريّاته حول التّاريخ، والزّمن، وإلغاء لغة المستعمر، هو تعمّد ممارسة الخصوصيّة الثّقافيّة في الكتابة؛ إذ تستحضر الثّيمات الأدبيّة التّقليديّة، ويتمّ استعادة الماضي الذي يعود إلى مرحلة ما قبل الاستعمار القديمة، أو المتأخّرة على السّواء، وإحياء الجماليّات التّقليديّة، والتّمسّك بقيم الجمال الوطني، أو الطّائفي، أو الدّيني أو القومي، أو العرقي"[1].

بهذا يكون السّرد الأفريقي-الرّواية بشكل خاص- قد انخرط في الصّراع الحضاري وأضحت العمليّة السّرديّة ميدانا لإبراز الهويّة الأفريقيّة، وهو ما يمكن تسميته بإعادة التّمثيل؛ أي أنّ القضيّة المركزيّة للعمل الأدبي تكمن فيما يقدّمه في سبيل ردّ الاعتبار للهويّة الثّقافيّة الأفريقيّة، وقد نبّه "إدوارد سعيد" لدور السّرد الرّوائي في تاريخ الإمبراطوريّة الغربيّة، ومختلف الأدوار التّمثيليّة التي اضطلع بها، وأنّه سيغدو كذلك الوسيلة المثلى بيد أدباء ما بعد الاستعمار، حيث يقول:"إنّ نقطتي الأساسيّة هي أنّ القصص تكمن في اللّباب ممّا يقوله المكتشفون، والرّوائيّون عن الأقاليم الغربيّة في العالم، كما أنّ القصص أيضا تغدو الوسيلة التي تستخدمها الشّعوب المستعمرة لتأكيد هويّتها ووجود تاريخها الخاصّ"[2].

لقد مرّت الكتابات الأفريقيّة للنّخبة المثقّفة، والتي كانت في تماس مع الثّقافة الأوروبيّة بمراحل متدرّجة من حيث شكل، ومضامين كتاباتهم كما يبيّن "فانون":"في المرحلة الأولى كانت هنالك محاولة لاستيعاب وتمثّل المستعمِرين، والمحتلين. فقد بلغ انصهار الكتّاب المحلّيين حدّا جعلهم يقلّدون، ويتبنّون مثلا الشّعراء الفرنسيين الرّمزيين والسّرياليين، وفي المرحلة الثّانية بدأ التّراجع بحثا عن هويّة محليّة صادقة أصيلة، ولكنّ المشكلة هنا كما يقول فانون أنّ الكاتب المحلّي الوطني يجد نفسه بسبب ثقافته الأوروبيّة

(1) سليم حيولة: استراتيجيّة النّقد الثّقافي في الخطاب المعاصر، ص93-94.

(2) إدوارد سعيد: الثّقافة والإمبرياليّة، ص58.

مقطوع الجذور التي تربطه بشعبه (...) أمّا المرحلة الثّالثة فقد بدأ معها ظهور الأدب الثّوري المكافح. وفيها بدأ الكاتب المحلّي الوطني يلجأ إلى الشّعب ليتعلّم منه، ويوحي إليه، وينصهر في النّهاية كليّا في خضم نضاله"[1].

في هذا السّياق يعدّ السّرد الرّوائي فضاء هامّا لتشكّل هويّة الذّات، وإعادة بنائها باعتباره وسيلة مهمّة من وسائل تشكيل الذّات، أو الهويّة في سياق ما بعد الاستعمار بناء على ما سبقت الإشارة إليه من الاستعمال الذّرائعي للسّرد ضمن السّياق الكولونيالي؛ حيث انتقل الصّراع من الجانب المادّي المحسوس، إلى مستوى النّصّ، وجرى الاهتمام "بالخطاب، واللّغة على حساب كل ما هو مادّي، وإعلاء من شأن النّصّ، والتّحليل النّفسي السّيميائي بحيث يتبدّى كل أمر على أنّه نصّ ليس غير؛ نصّ يتحرّك بآليّات سيميائيّة، ونفسانيّة تحلّ محلّ الوقائع الاجتماعيّة، والاقتصاديّة، والسّياسيّة، وتعزل الثّقافة عن دورها الاجتماعي، والسّياسي، وتغرقها في هذا الضّرب من مفهوم النّصيّة"[2].

بناء على ذلك نحاول فهم العلاقة بين السّرد، وأدب ما بعد الاستعمار، ولكن من منظور أهمّ موضوع تعرّض له الأدب الأفريقي، ألا وهو قضيّة "الهويّة"، باعتبار أنّ موضوع بحثنا يتمحور حول ارتباط مفهوم الهويّة بالمفهوم الحقيقي للسّرد، وأنّ نماذج بحثنا من روايات السّيرة الذّاتيّة الأفريقيّة، تعبّر-كما سنبين ذلك في الجزء التّطبيقي من البحث- عن عمليّة تشكيل سردي للذّات الأفريقيّة؛ ففي مستوى تعالق الهويّة، والسّرد تطرح عديد الرّؤى، والتّساؤلات عن حدود هذه العلاقة؟ وما الذي يفهمه السّرديّون من قضيّة الهويّة؟ وكيف يصوغ الكتّاب قصصا شخصيّة ليعبّروا عن هويّاتهم؟ وتأثير ذلك في فهم الرّوايات التي تروى بالضّمير الشّخصي، أو الرّوايات التي تروى بضمير الغائب؟.

لقد وجد الكتّاب الأفارقة في السّرد غايتهم لبناء هويّتهم المتشظية، والتّعبير عن مختلف القضايا المتعلّقة بها، من مثل: الأرض، واللّغة، واللّون، وغيرها من الإشكالات المرتبطة بتأكيد الذّات، وبقضايا المجتمع، والتي يتيح السّرد-والرّواية بشكل خاص- إمكانيّة التّعبير عنها، وإعادة استكشافها؛ فـ:"في حياة كلّ شخص هناك دائما إمكانيّات

---

(1) دافيد كوت: فرانز فانون، ص47.

(2) هومي. ك. بابا: موقع الثّقافة، تر: ثائر ديب، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2004، ص24.

غير محقّقة، واحتياجات غير محقّقة، خيارات للهويّة لم يتبع إشباعها (...) ومن ثمّ تكون لغة الرّواية الشّكل الأكثر ملاءمة للتّعبير عن هذه (الإنسانية غير المبلورة) المتأصّلة في كلّ بناء للهويّة، وتشكيلها"[1].

تتشكّل العلاقة كذلك بين الهويّة، والسّرد ضمن الإطار الذي يلزم الكاتب بقضايا مجتمعه، ومحاولته الالتزام بمعالجة تلك القضايا على نحو ينسجم مع الخلفيّة الثّقافيّة والاجتماعيّة لكلّ كاتب، فـ"لا يمكن انتزاع الكاتب من الحاضنة الاجتماعيّة، والثّقافيّة التي يشتبك بها؛ ذلك أنّ أدبه يقوم بمهمّة تمثيل تلك الحاضنة، وبيان موقعه فيها، وموضوع الهويّة لا يطرح في السّرد إلّا على خلفيّة معقّدة من الأسئلة الشّخصيّة، والجماعيّة"[2].

لذلك لا يتمّ في العمليّة السّرديّة التّركيز على القضايا المتعلّقة بشخصيّة الفرد فقط ولكن أيضا العمل على مستوى الشّخصيّة الاجتماعيّة؛ أي ارتباط الطّرح السّردي بالبعد الجمعي على النّحو الذي نجده في قضايا الهويّة على مستوى السّردية ما بعد الاستعماريّة؛ وهذا "ما يتجلّى من خلال حاجة الأفراد، والجماعات إلى إنتاج ضروب السّرد، والمحكيّات، وإعطائها أبعادا تتعدّى مجالات الإحالة من الفردي إلى الارتباط بالجمعي الكامن في صميم التجربة الإنسانيّة على النّحو الذي يستفاد من كتاب الأمّة والسّرد الذي حرّره هومي بابا"[3].

يمكننا الإشارة هنا كذلك إلى أبحاث "بربارا جونستون" "Barbara Johnstone" في كتابها (القصص والمجتمع والمكان) حيث تناولت بالدّراسة كيفيّة اشتباك الهويّات الشّخصيّة، بالأبعاد الاجتماعيّة أثناء العمليّة السّرديّة، "فاحصة كيفية تنشيط القصص للجدل الشّخصيّ والاجتماعي، وأنّ في العمليّة السّرديّة تشيّد أحاسيس متنوعة للهويّات الشّخصيّة، والعلاقات الاجتماعيّة في الوقت ذاته"[4].

---

(1) جينز بروكمبير، دونال كربو: السّرد والهويّة، ص16.

(2) عبد الله إبراهيم: السّرد والاعتراف والهويّة، مجلّة يتفكّرون(فصليّة، فكرية، ثقافيّة)، مؤسّسة مؤمنون بلا حدود للدّراسات والأبحاث، الرّباط، المملكة المغربيّة، (ع4)، 2014، ص24.

(3) إدريس الخضراوي: السّرد موضوعا للدّراسات الثّقافيّة(نحو فهم لعلاقة الرّواية بجدليّة السّيطرة والمقاومة الثّقافيّة) مجلّة تبيّن للدّراسات الفكريّة والثّقافيّة(فصلية محكّمة)، المركز العربي للأبحاث ودراسة السّياسات، قطر، (ع7)، (مج2) شتاء 2014، ص108.

(4) جينز بروكمبير، دونال كربو: السّرد والهويّة، ص26-27.

يمكن القول إذا أنّ هويّة الشّخصيّة من هويّتها السّرديّة، ويمكن فهم الشّخصيّات من خلال البناء السّردي الذي قُدِّمت به، فليس هناك فرق بين الشّخص الواقعي، وشخصيّته السّرديّة، وذلك ما يعكس قدرة السّرد في بناء الذّوات، فـ"الشّخص حين نفهمه كشخصيّة في قصّته ليس بكيان مختلف "تجاربه" على العكس من ذلك فإنّ الشّخص يتمتّع بنظام الهويّة الدّينامي نفسه الخاصّ بالقصّة المحكيّة، إنّ الرّواية تبني هويّة الشّخصيّة التي نستطيع أن نسمّيها هويّتها السّرديّة. وذلك حين أبني هويّة القصّة المحكيّة. إنّ هويّة القصّة هي التي تصنع هويّة الشّخصيّة"[1].

يتمظهر سؤال الهويّة في الكتابات السّرديّة، مرتبطا بالأجناس الأدبيّة ارتباطا متفاوتا فتعدّ السّير الذّاتيّة* أكثر الأشكال الأدبيّة التي تعبّر عن إشكاليّات الذّات، وهواجسها وكذلك الكتابات السّرديّة المرتبطة بالقضايا التّاريخيّة، وأكثرها في سياق العلاقة الجدليّة مع الاستعمار، وخطاباته؛ وعليه فإنّ "سؤال الهويّة يتّصل إذن بالممارسة السّرديّة من وجهين متلازمين: الإنسان الذي يكشف عن هويّته من خلال ما يحكي عن حياته والقصص المرويّة من حيث هي أجناس سرديّة تتمحور حول الكتابة التّاريخيّة** والإبداع المتخيّل، الذّات التي تصنع التّاريخ؛ أي تخرج إلى دائرة الفعل المتحوّل، ولا يمكنها في الآن نفسه أن تكون فاعلة في التّاريخ دون روايته، وسرده"[2].

بناء على ما سبق يمكن القول بأنّ السّرد من الوسائل المهمّة التي اعتمدتها نظريّة ما بعد الاستعمار الأدبيّة في سياق ردّها على الخطاب الكولونيالي، وقد أتاح السّرد

---

(1) بول ريكور: الذّات عينها كآخر، ص306.

* السيرة الذّاتية مثل أي قصّ تسمح لكتابها بوضع أنفسهم في شكليّات السّرد(الانتصار على المحن، تحمّل هزيمة مأساويّة بشجاعة، بصيرة حادّة في أسرار الطّبيعة، أخطاء في التّنظير) لاستعادة السّيطرة على مايحدث. ينظر: المرجع نفسه، ص361.

** إنّنا نلتقي الهويّة السّرديّة في التّاريخ كذلك، أي أنّ ما قلناه على الصّعيد الفردي ينطبق كذلك على صعيد الجماعة فكلّ أمّة، أو جماعة تاريخيّة تسرد تاريخها؛ أي إنّها لا تستطيع أن تتخلّص من نسج القصص حول ماضيها، ومزج الخيال بالواقع، والتّاريخ أيضا (...) هناك إذا علاقة ديالكتيكيّة بين تاريخ أمّة معيّنة، والقصّة المتخيّلة تنتج منها الهويّة السّرديّة الجماعيّة، لذا فإنّ التّاريخ يصبح قصّة مرويّة، وتصبح القصص التي ينسجها خيال الأمّة تاريخا" ينظر: المرجع نفسه، ص661.

(2) عبد الله السّيّد ولد أباه: التّاريخ والحقيقة لدى بول ريكور: الهويّة السّرديّة والذّاكرة الحيّة، مجلّة يتفكّرون(فصليّة فكرية، ثقافيّة)، مؤسّسة مؤمنون بلا حدود للدّراسات والأبحاث، الرّباط، المملكة المغربيّة، (ع4)، 2014، ص17.

للهويّات الثّقافيّة أن تتشكّل ضمنه، وتنافح عبره، وهو ما نجده ظاهرا في السّرديّة الأفريقيّة جنوب الصّحراء، وبذلك يكون "الشّكل القصصي هو الأنسب لإعادة بناء هذه الهويّة ونقل وقائعها من التّشتّت، والفوضى، واللّاتناغم لتعود عن طريق الخطاب أحداثا منتظمة وكاشفة عن رؤية، أو دلالة معيّنة"[1].

من هذا المنظور "فالهويّة سرديّة؛ لأنّ السّرد يجمع عناصر الهويّة المتنافرة والمتباينة في وحدة منسجمة، وذات حبكة مترابطة أيضا. وهي سرديّة لأنّ كلّ هذه العناصر المؤلّفة للهويّة اجتمعت هكذا لا بحكم الضّرورة -لا المنطقيّة، ولا الطّبيعيّة- وإنّما بحكم المصادفة، والاتّفاق الضّمني بين الجماعات (...) بحكم حاجة النّاس إلى (تخيّل) أنفسهم كـ(أمّة) لها حكايتها، وسياقها التّاريخي، والثّقافي الخاص"[2].

(1) إدريس الخضراوي: السّرد موضوعا للدّراسات الثّقافيّة، ص165.

(2) نادر كاظم: الهويّة والسّرد (دراسات في النّظريّة والنّقد الثّقافي)، دار الفراشة للنّشر والتّوزيع، الكويت، ط2، 2016 ص131.

الفصل الثّاني: الهويّة وبنية الصّيغة والرّؤية

تمهيد

أوّلا: رؤية الخطاب المباشر

ثانيا: رؤية الخطاب غير المباشر

ثالثا: رؤية الخطاب المختزل

تمهيد:

يدرس هذا الفصل كيفيّة اشتغال الهويّة الأفريقيّة، وتمظهرها في بنية الخطاب الرّوائي على محورين مترابطين هما: الرّؤية السّرديّة، والصّيغة، فيما يكتسب الرّاوي هنا الأهمّيّة البالغة لكونه النّاقل الأوّل للأحداث في الرّواية؛ ففي هيئة "الرّاوي العليم" يكون هامش حريّة أكبر في الولوج لداخل الشّخصيّات، والتّنبّؤ بمستقبلها، والسّرد على لسانها وغير ذلك ممّا يتاح للرّاوي، بالمقارنة فيما لو اعتُمِد "الرّاوي المشارك" في السّرد؛ حيث نجد في **السّرد الموضوعي*** إمكانيّة أن يتماهى الرّاوي مع شخصيّات الرّواية، ويكيّف مواقفهم بحسب ما يناسب طروحاته الإيديولوجيّة، في حين أنّ الرّاوي في **السّرد الذّاتي**** يتحرّك في مساحة محدودة لا تسمح له بالكشف عن وعي الشّخصيّات إلّا ما ظهر منها ومن ثمّ تتراجع هيمنته لصالح الشّخصيّات لتقول بتبيرها الخاصّ، وهو ما نعثر عليه في تقسيم "ميخائيل باختين" "Mikhail bakhtin" لأسلوبيّة الرّواية إلى شكلين مركزيّين: أسلوبيّة "مونولوجيّة" مناجاتيّة وأسلوبيّة "ديالوجيّة" حواريّة؛ ففي الأولى يهيمن الرّاوي على الشّخصيّات، وعلى مقدّرات السّرد، ويكون البطل الرّوائي في هذه الحال تبعا لرؤية الكاتب، وتصوّراته؛ "لأنّه محدّد كحقيقة(نهائيّة)، فإنّه لا ينقطع عن أن يكون هو ذاته قد يستعلي أحيانا على طبعه، على ملامحه النّمطيّة، وعلى مزاجه، ولكن دون أن يصدّع الفكرة المنولوجيّة التي يمتلكها المؤلّف عنه (...) فوعي الذّات عند البطل محصور في الإطار الثّابت لوعي المؤلّف الذي يحدّده، ويصفه استنادا إلى عالم خارجي ثابت ومحكم"[1]. أمّا في نموذج الرّواية الحواريّة فهناك فسحة لمختلف أنواع الوعي لتظهر تبعا لتتعدّد زوايا النّظر بما يخدم تعدّد الإيديولوجيّات في النّص، ويحرّر البطل من كونه مجرّد وعاء يصبّ فيه المؤلّف وعيه إلى "وعي آخر، وأحيانا غريب (...) وحقا أنّ (المؤلّف)

---

* اصطلح على الأسلوب الذي يعتمد الرّاوي العليم بـ"السّرد الموضوعي"، ينظر: عبد الله إبراهيم: المتخيّل السّرديّ (مقاربات في السّرد، والرّؤى، والدّلالة)، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص120.

** ينظر: آمنة يوسف: تقنيّات السّرد في النّظريّة والتّطبيق، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط2 2015، ص48-49.

(1) حميد لحمداني: أسلوبيّة الرّواية(مدخل نظري)، منشورات دراسات سال، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1989 ص41.

هو الفاعل للكلام الفردي إلّا أنّ (النّص) أي الرّواية لم تعد انعكاسا لأيديولوجيّة وعي المؤلّف؛ وإنّما أصبح (تصادما) لأيديولوجيّات متنوّعة"[1].

يتهيّأ لنا في هذا البحث أنّ الإمساك **بخطاب الهويّة** في النّصوص قيد البحث يمرّ عبر رصد تمظهرات هذا الخطاب في إطار العلاقة بين الصّيغة، والرّؤية التي تقود إلى إدراك المتلقي لطبيعة العلاقة بين المواقف في الرّواية، والتي تنشأ عن قصديّة الكاتب في تقديمها للمتلقي وفق ضوابط تركيبيّة أسلوبيّة، لا يمكن دراستها "بمعزل عن حمولتها الفكريّة باعتبارها مواقف محدّدة قد تجعل الدّراسة الأسلوبيّة للرّواية فاقدة لأي معنى من المعاني، لأنّ الرّوائي يصارع بين الأساليب، والمواقف من أجل أن يقول بطريقة ضمنيّة(أي غير مباشرة) ما يرغب في بثّه"[2].

بهذا يكون المؤلّف قد عمل على إفساح المجال للرّؤى المتباينة أن تتجلّى، وتعبّر بتنبيرها الخاصّ عن إيديولوجيّاتها، والسّبيل الفنّيّة لذلك هي اللّغة الدّالّة على مواقف الشّخصيّات، وتوجّهاتهم الفكريّة، وتعتبر دراسة اللّغة بعيدا عن محمولاتها الفكريّة، وضمن دائرة نّصيّة مغلقة قصورا يلغي كلّ فاعليّة أيديولوجيّة للعمل الفنّي؛ هذا ما ذهب إليه "ب.مدفيدييف" "**P. Medvedev**"، حين اعتبر:"دراسة الأدب فرع من دراسة الأيديولوجيّات وإنّ خصوصيّة الأدب أنّه في الوقت نفسه شكل متميّز من الأيديولوجيّة، وانعكاس الأيديولوجيّات الأخرى"[3].

انطلاقا من ذلك لا يمكن اعتبار صوت الكاتب، ولا صوت الشّخصيّات مجرّد أغراض لسانيّة، أو عناصر تجريديّة، بعيدا عن خلفيّاتها الإيديولوجيّة، بل تشكّل خطّا نسقيّا أسلوبيّا داخل الرّواية؛ "فكل الأصوات الاجتماعيّة، والتّاريخيّة التي تسكن اللّغة أصواتها، وأشكالها، وتعطي هذه اللّغة معاني محدّدة، مشخّصة، تنتظم في الرّواية، في نظام أسلوبي متماسك يعبّر عن (موقع) المؤلّف الأيديولوجي، الاجتماعي المتمايز في

---

(1) عدنان بن ذريل: النّص والأسلوبيّة بين النّظريّة والتّطبيق(دراسة)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، دط 2000، ص64.

(2) حميد لحمداني: أسلوبيّة الرّواية، ص35.

(3) المرجع السّابق، ص65.

النّوع الكلامي للعصر"[1].

كذلك يمكن الإشارة في هذا السّياق إلى دور الرّاوي في عمليّة توزيع الإيديولوجيا في النّصّ بين الشّخصيّات الفاعلة ضمن المشهد الرّوائي، فطبيعة الرّاوي، والدّور الذي يقوم به بوّأه المكانة الأولى في العلاقة التي تحكم "الصّيغة"، و"الرّؤية"، فصيغة الخطاب لا يمكن فصلها عن موقع الرّاوي، والمسافة التي تقع بينه، وبين ما يرويه عن أقوال الشّخصيّات، والأحداث التي تتعلّق بها، ومن ثمّ "فإنّ مقولة نمط القصّ "الصّيغة"، وهيئته "الرّؤية" تتقاطعان في المسافة بين الرّاوي، وما يروي؛ أي أنّ كيف يرى الرّاوي ما يروي ليست بمستقلّة عن كيف يروي الرّاوي ما يرى".[2]

أمّا بخصوص صيغة السّرد، فيتعلّق البحث في كيفيّة استقبال الرّاوي للحكاية وطريقة إبلاغها للمتلقي، وانطلاقا من هذين المفهومين، تتحدّد صيغتان أساسيّتان هما السّرد، والعرض؛ فإذا قدّم الرّواي الأحداث بشكل يحمل القارئ على الاعتقاد بأنّه يعايشها فقد حقّق صيغة العرض، وأمّا إذا قام بسرد الأحداث، والأقوال مكان الشّخصيّات فيكون قد حقّق صيغة السّرد؛ ويميّز "جينيت" في هذا السيّاق بين ثلاث حالات هي[3]:

1. الخطاب المسرود أو المروي(Discours Narrativisé ou raconté): وهو خطاب يقوله السّارد، وينقل فيه كلام الشّخصيّة، ويحلّله.

2. الخطاب المحوّل بأسلوب غير مباشر(Discours transposé au style indirecte): وفيه لا يكتفي السّارد بنقل خطاب الشّخصيّات، وأقوالها، بل يكثّفها، ويدمجها في خطابه الخاصّ، ومن ثمّ تتّخذ تلوينات خطابه. وهذا الشّكل يختلف عن الأسلوب غير المباشر الحرّ، الذي يتداخل فيه خطاب الشّخصيّة المسرّح به، أو الدّاخلي مع خطاب السّارد.

3. الخطاب المنقول(Discours rapporté): ويتميّز بأنّ السّارد يفسح المجال لأقوال

---

(1) عدنان بن ذريل: النّص والأسلوبيّة بين النّظريّة والتّطبيق، ص72.

(2) يمنى العيد: تقنيّات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010، ص108.

(3) عمرو عيلان: النّقد الجديد والنّص الرّوائي العربي(دراسة مقارنة للنّقد الجديد في فرنسا، وأثره في النّقد الرّوائي العربي من خلال بعض نماذجه)، (أطروحة دكتوراه)، إشراف: عبد الحميد بورايو، قسم اللّغة والأدب العربي، كليّة الآداب واللّغات، جامعة منتوري، قسنطينة-الجزائر، 2005-2006، ص130.

الشّخصيّة بالبروز بكلّ خصائصه الأسلوبيّة، والدّلاليّة، فيتّخذ طابعا ممسوحا يتّسم بالمباشرة في الظّهور.

وقد صنّف في أنواع عرض الكلام كلّ من الباحثين "بريان ماكهيل" "Brian McHale"، و"نورمان بيدج" "Norman Page" من خلال مقياس تصاعدي متسلسل من الحكائي (على نحو صرف) إلى المحاكاتي(على نحو صرف). وكانت مقترحاتهما على النّحو الآتي[1]:

– التّلخيص الحكائي: نقل ضئيل جدّا بأنّ فعلا كلاميّا قد حدث، بدون تخصيص ما قيل أو كيف قيل.

– التّلخيص الحكائي الأقل "صرفا" تلخيص لا يشير فحسب بل يمثل إلى درجة ما حدثا كلاميّا تسمّى فيه مواضع الحوار.

– الصّياغة الجديدة للمضمون غير المباشر(أو الخطاب غير المباشر): سبك مضمون حدث كلامي، يتجاهل الأسلوب، أو شكل التّلفّظ الأصلي المفترض.

– الخطاب غير المباشر: محاكاتيّا إلى درجة ما؛ وهو شكل من خطاب غير مباشر يخلق الإيهام بالاحتفاظ، أو إعادة إنتاج مظاهر أسلوب تلفّظ فوق، وبمنأى عن مجرّد نقل لمضمونه.

– الخطاب غير المباشر الحرّ: على نحو نحوي، ومحاكاتي يتوسّط الخطاب المباشر وغير المباشر.

– الخطاب المباشر: استشهاد بحوار فردي، أو حوار ثنائي، وهذا يخلق الإيهام بالمحاكاة (الصرف) رغم أنّه مؤسلب بطريقة، أو بأخرى.

– الخطاب المباشر الحرّ: خطاب مباشر مجرّد من تلميحاته الإملائيّة الاصطلاحيّة وهذا هو الشّكل النّموذجي للمونولوج بضمير المتكلّم.

---

[1] شلوميت ريمون كنعان: التّخييل القصصي(الشّعريّة المعاصرة)، تر: لحسن أحمامة، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1995، ص160–162.

أمّا "سعيد يقطين" فقد استند في دراسته الخطابات الرّوائيّة العربيّة، إلى تنويعات "تزفيتان تودوروف" "Tzvetan Todorov" للصّيغة بمظهريها العرض، والسّرد، كما استفاد من تقسيمات "جيرار جينيت" في التّمييز بين حكي الأقوال، وحكي الأفعال. وتعامل مع المقترحات لتي قدّمتها "ميك بال" "Mieke Bal" بصدد نموذج "جيرار جينيت"، والذي تمّ بموجبه إقامة نمذجة للخطاب الرّوائي، في مستوى سرد الأقوال، والأفعال تنقسم إلى خطاب مسرود خطاب معروض، وخطاب بأسلوب غير مباشر. وقد قدّم "سعيد يقطين" تأسيسا على ما سبق مقترحا يتناول تنويعات إجرائيّة لدراسة الصّيغ السّرديّة الممكنة، وهذا اعتمادا على صيغتي السّرد، والعرض على النّحو الآتي:[1]

- **صيغة الخطاب المسرود:** يرسله المتكلّم، وهو على مسافة ممّا يقوله.
- **صيغة المسرود الذّاتي:** وتظهر في الخطاب الذي يتحدّث فيه المتكلّم الآن إلى ذاته عن أشياء وقعت في الماضي.
- **صيغة الخطاب المعروض:** يتكلّم فيها المتكلّم مباشرة إلى متلقٍ مباشر.
- **صيغة الخطاب المعروض غير المباشر:** ويتحدّث فيه المتكلّم إلى آخر، ولكن تدخّلات الرّاوي تؤطّر الخطاب.
- **صيغة المعروض الذّاتي:** وهو نظير المسرود الذّاتي، حيث يتمّ الكلام إلى الذّات عن أحداث تقع في الحاضر.
- **صيغة المنقول المباشر:** وفيه نجد أنفسنا أمام معروض مباشر، ينقله متكلّم غير المتكلّم الأصل.
- **صيغة المنقول غير المباشر:** هو كلام ينقله عن المتكلّم الأصل ناقل لا يحتفظ بالكلام الأصل في صيغته الحرفيّة.

كذلك يمكن التّذكير بجهود "سعيد يقطين" فيما يخصّ "الرّؤية السّرديّة"، حيث طاف في مؤلّفه "تحليل الخطاب الرّوائي"[2] بالجهود النّقديّة التي تضافرت حول مفهوم "الرّؤية

---

(1) عمر عيلان: النّقد الجديد والنّصُّ الرّوائي العربي، ص316-317(بتصرّف).

(2) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي(الزّمن-السّرد-التّبئير)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط2 1997، ص283 وما بعدها.

السّرديّة" بداية من "هنري جيمس" "Henry James"، و"بيرسي لوبوك" "Percy Lubbock" حتّى "جان بويون" "Jean Pouillon" ومؤلّفه "الزّمن والرّواية"، والذي اتّكأ عليه "تودوروف" مع بعض التّعديلات، وذلك سعيا في تحديد علاقة الرّاوي بما يرويه عن الشّخصيّات والتي حصرها في ثلاث حالات هي:

- **الرّاوي< الشّخصيّة**(الرّؤية من الخلف): حيث يعرف الرّاوي أكثر من الشّخصيّات.

- **الرّاوي= الشّخصيّة**(الرّؤية مع): وهذه الرّؤية السّائدة نظير الأولى، وتتعلّق بكون الرّاوي يعرف ما تعرف الشّخصيّات.

- **الرّاوي> الشّخصيّة**(الرّؤية من الخارج): معرفة الرّاوي هنا تتضاءل، وهو يقدّم الشّخصيّة كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها الدّاخلي، وهذه الرّؤية ضئيلة بالقياس إلى الأولى، والثّانية.

وقد أضاف "تودوروف" إلى التّصنيفات الثّلاثة، إذ اعتبرها ناقصة فعمل على إتمامها بإضافة حالة رابعة متفرّعة عن الرّؤية الثّانية أسماها–vision stéréoscopique– الرّؤية المجسّمة– نتابع فيها الحدث الواحد مرويّا من قبل شخصيّات عديدة، ممّا يمكّننا من تكوين صورة شاملة، وكاملة عنه[1].

تأسيسا على ما سبق سنحاول تتبّع حضور "الهويّة" على خارطة تفاعلات الخطاب في رواية "الصّبي الخادم" لـ"فارديناند أويونو"، ورواية "المغامرة الغامضة" لـ"شيخ حامد كان"، وتقصّي هذا الحضور لخطاب الهويّة عبر مختلف التّنويعات الصّيغيّة في إطار العلاقة بين الصّيغة، والرّؤية.

---

(1) عبد العالي بوطيّب: مفهوم الرّؤية السّرديّة في الخطاب الرّوائي بين الائتلاف والاختلاف، مجلّة فصول، مصر (ع4)، أكتوبر 1992، ص42.

أوّلا: رؤية الخطاب المباشر:

إنّ رؤية الخطاب تدعو إلى التّصدّي لإشكالية سرديّة بالغة التّعقيد، يتمّ من خلالها طرح السّؤال حول بعدين أساسيين يتعلّقان في ذات الوقت بمن يرى، ومن يتكلّم؟. وتعدّ صيغة الخطاب المباشر، صيغة مهيمنة في البنية السّرديّة لرّواية "الصّبي الخادم" لـ"فرديناند أويونو"، وهو ما يتجلّى مطلع السّطور الأولى من الرّواية؛ حيث الرّاوي/تاوندي هو ذاته الشخصيّة السّيريّة البطلة في الرّواية، وهي المكتوبة بلغة اليوميّات الشّخصيّة كونها عبارة عن دفترين شخصيّين يعودان لبطل الرّواية "تاوندي"، ما يجعل رواية "الصّبي الخادم" رواية سيرذاتيّة.

في هذين الدّفترين يرتسم خوف المصير بين تضاعيف سطورهما، وتتمظهر المأساة بأفظع تجليّاتها، بينما يحاول المؤلّف كسر صورتها القاتمة بأسلوب ساخر ليس عبثيّا بقدر ما يسعى من خلاله إلى كشف النّقاب عن ممارسات الرّجل الأبيض بحقّ الأفريقي تائه الذّات، مستلب الهويّة، في صورة بطل الرّواية "تاوندي"، وكسر الصّورة النّمطيّة التي يسوّقها البيض عن أنفسهم، وبذلك تنفتح أحداث الرّواية على جدليّة الأنا، والآخر.

أولى المفارقات التي تتمظهر في مطلع الرّواية، ويجلّيها الأسلوب السّاخر، هي مفارقة المواطنة التي توصّف حال الأفارقة عندما تلتبس عليهم المفاهيم، بفعل الوضع الاستعماري، وهو ما يكشف عنه الخطاب المسرود الذّاتي بلسان "تاوندي" إذ يقول:"حللت تلك اللّيلة الأخيرة من عطلتي في غينيا الإسبانيّة، وقريبا كنت سأرحل عن هذا البلد الذي ننسلّ إليه نحن(الفرنسيّين) من الغابون، والكامرون، في عطلة قصيرة حين تتأزّم الأمور قليلا بيننا وبين (مواطنينا) البيض"[1]. في هذا الملفوظ التباس مفهوم المواطنة ظاهر عند الرّاوي حيث إنّ صاحب الأرض (الأفريقي) لاجئ، والأوروبيُّ الوافد "مواطن". ما يعكس معاناة الأفريقي الفكريّة، والنّفسيّة التي خلقها فيه الوضع الكولونيالي، بوصفه عامل تهجير واستلاب أورث عند المستعمَرِ أزمة هويّة، تتجلّى في المفارقة السّاخرة التي ينعت فيها تاوندي نفسه وقومه بالفرنسيين، في حين يطلق صفة المواطنة على الفرنسيين الفعليين!

---

(1) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، تر: محمود قدري، تح: إلياس خوري، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، لبنان، ط2 1990، ص13.

هذه المفارقة التي نشأت في وعي المستعمَر الأفريقي عبر عمليّة تدجين انتهجها المستعمِر وفق استراتيجيّة يشرحها "فانون" في قوله:"ليس بالإمكان استعباد أناس دون جعلهم يشعرون بشكل كامل بالدّونيّة (...) وحين يشاهد أهل االبلاد تدمير ثقافتهم، يبدأون في الاعتقاد بأنّ (الله لا يقف إلى جانبهم)، ويشعرون بالذّنب، والدّونيّة، ويحاولون الهرب بإعلان انتمائهم الكامل وغير المشروط إلى النّماذج الثّقافيّة الجديدة، وبإدانة أنمطتهم الثّقافيّة الأصليّة"[1]. كما يعكس ملفوظ الرّاوي/تاوندي تفاصيل الحياة الأفريقيّة من تهجير وتشريد من الأوطان، وهي حال الرّاوي التي أراد مشاركتها القارئ، وأسبغ عليها صفة الواقعيّة من خلال الفضاءات التي كان يتقلّب بينها في حياته اليوميّة؛ "فالرّاوي الذي يسرد وقائع حياته اليوميّة، يحتل موقعا يمكّنه من التّحكّم في مادّة قصّته بتقنيّة تامّة تكسبه ثقة القارئ"[2].

لقد ظلّت علاقة الأفريقي بالأبيض علاقة جدليّة، علاقة يحكمها الخوف الذي انطبع في نفس الرّجل الأفريقي؛ بحكم أنّ الأخير (الأبيض) غير جذير بالثّقة، وأنّ المُعتقِد من السُّودِ –طمعا– ببناء علاقة ندّيّة مع البيض، يقف على حافّة مغامرة مآلها لا يختلف عمّا وصل إليه "تاوندي"، الذي فرّ من أهله، وتقاليده الأفريقيّة، ليغدو نزيلا بالإرساليّة التّبشيريّة ظنّا منه بأنّ الرّقيّ، والتّحضّر منتهاه ثقافة الآخر، فينتهي به الأمر إلى ما يرشح به الملفوظ المنقول المباشر على لسان المُحتضِر، والذي ما هو إلّا الرّاوي "تاوندي" متماهيا ينعي حظّه، ويكشف حقيقة موته المحتوم جرّاء مضيّه في مغامرته مع البيض وعدم الاكتراث لنصائح أمّه فيقول:"لكنّني سعيد لأنّني سأموت بعيدا عنهم. أمّي كانت تعرف إلا م سيوصلني هذا الطّمع، وكانت تقول.. ليتني أعرف أنّ طمعي سيوصلني إلى القبر.. كم كانت مصيبة والدتي.. والدتي المسكينة!"[3]. في مسار أحداث الرّواية يستشرف

---

(1) رضوى عاشور: التّابع ينهض، ص65-66.

(2) نبيل بوالسّليو: الرّؤية في الرّواية الجزائريّة(1990-2000)، (أطروحة دكتوراه)، إشراف: رشيد قريبع، قسم اللّغة العربيّة كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإنسانيّة، قسنطينة، الجزائر، 2010-2011 ص167.

(3) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص17.

الملفوظ خاتمة الرّاوي السّيري "تاوندي"، في ظلّ مساعيه نحو الآخر ابتغاء خلاص يرتجيه، مندفعا نحو بريق الحضارة الغربيّة، تحت سطوة الطّمع الذي حذّرته والدته من عواقبه، فيما يقرّر هو الارتماء في حضن ثقافة مغايرة عن ثقافته الأفريقيّة غير آبه بالنّصائح التي قُدِّمَت له، والتي لم تأت من قبل والدته فقط، بل نجد والده كذلك قد حذّره من مصير مشئوم فيما لو واصل شحذ قوالب السّكر من الرّجل الأبيض التّبشيري الغريب عن ثقافته، وهو ما يجلّيه الخطاب المنقول المباشر على لسان والد "تاوندي":"تاوندي أنت سبب كل ذلك طمعك سيؤدّي بنا إلى الخراب سيظنّ النّاس أنّك لا تجد في البيت ما تأكله. هكذا! قبل تكريسك بيوم واحد تعبر الجدول، وتذهب لتشحد قوالب السّكر من رجل–امرأة أبيض غريب عنك تماما!"[1]. إنّ ما يكشفه هذا الملفوظ يتجاوز التّحذير من قوالب السّكر التي يوزّعها رجل الدّين الأبيض على الأطفال، لينفتح على معطى إيديولوجي ديني **(قبل تكريسك بيوم واحد تعبر الجدول)**؛ يدخل ضمن سياسة الاستلاب الحضاري الذي تعرّضت له الذّات الأفريقيّة، وأنموذجها في الملفوظ ممارسات رجل الدّين الغربي الذي يعمل على استمالة الأطفال بالحلوة التي يوزّعها عليهم، ليقودهم نحو الإرساليّة، وعليه يكون الملفوظ قد طاف بين مدلولات عديدة تعكس رؤية مصاحبة تنتقل "من مساحة العاطفة، إلى مساحة الثّقافة، إلى مساحة الطّفولة، إلى مساحة الرّؤية المبكرة"[2]. كما أنّ توظيف "الرّؤية مع" في الخطاب المنقول المباشر عن "والد سمبا"، يدلّل على منهجيّة السّارد في إفساح المجال لشخصيّاته أن تقول بصوتها، ويضطّلع بذلك الخطاب المنقول المباشر بعرض رؤية الرّجل الأفريقي المتوجّس من الآخر الأبيض، في صورة "والد سمبا"، في حين أنّ رؤى الشّخصيّات لا تخرج عن الإطار العام لإيديولوجيّة الكاتب، والرّسالة التي يريد إيصالها للمتلقّي تحت غطاء تعدّديّة الأصوات؛ فالرّواية المونولوجيّة "عليها أن تستر مضمون هذه الرّسالة الإيديولوجيّة المفردة وراء جهاز كامل من وسائل التّمويه؛ أي عليها أن تتستّر وراء المظهر الشّكلي لتعدديّة الأصوات، أو وراء طاقة شعريّة، كما أنّ عليها توفير وسائل توليد المعاني المتعدّدة، والمواقف المتعدّدة لكي

---

(1) المصدر السّابق، ص20.

(2) محمّد صابر عبيد: التّشكيل السّيرذاتي(التّجربة والكتابة)، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص108.

تذوّبها بعد ذلك في سياق الرّؤية المنولوجيّة المفردة، ودون أن تترك الفرصة الكافية للقارئ لاكتشاف اللّعبة قبل نهاية القراءة"[1].

يتمظهر الرّاوي/تاوندي أكثر تفاؤلا بإقدامه على العيش في كنف الإرساليّة التّبشيريّة التي تمثّل حسب رأيه خلاصا نحو عالم أكثر سعادة، عالم مملوء بالفرح، والبهجة التي أملها في عالم أبيض يستحقُّ الانتساب إليه، وهو الشّعور الذي راوده، وهو في طريقه نحو اكتشاف عالم السّمو الأبيض؛ "فأبيض، وأوروبي، ومسيحي تصير نقيضا لـ(أسود وأفريقي ووثني)؛ الأولى هي الخير، والجمال، والتّقدّم، والأخيرة هي الدّونية، والتّوحّش وهكذا يرفض المستعمَر نفسه، ويتوحّد مع نقيضه، ويشعر بأنّه يرقى من دنيا الغاب التي نشأ فيها بمقدار ما يتبنّى الأنماط الحضاريّة للبلد الأم"[2]. وهي حال نرصدها على لسان الرّاوي/تاوندي بصيغة المسرود الذّاتي مستفيدا من تقنيّة المونولوج الدّاخلي إذ يقول: "أسعدني الإحساس بأنّني مقدم على اكتشاف المدينة، والتعرّف على الرّجال البيض والعيش كما يعيشون. ولكنّني ضبطت نفسي، وأنا أفكّر بأنّني أشبه تلك الببغاوات التي كنّا في القرية نستدرجها بحبوب الذّرّة الصّفراء، كانت شرهة، ولذلك كانت تقع في الأسر"[3]. في آخر الملفوظ يتمظهر الرّاوي "تاوندي" متماهيا مع المؤلّف حينما يفكّر بصيغة المونولوج الدّاخلي ساخرا من حاله؛ حيث (الهزل) "ليس سوى قناع يحتمي به الكاتب من ألمه، وغضبه، ويتمكّن عن طريقه من تحقيق التّوازن اللّازم للكتابة"[4]. كما يكشف الملفوظ عن مفارقة غير خفيّة حين يسخر "تاوندي" من نفسه مشبّها حاله **(أشبه تلك الببغاوات)** بالببغاوات، فيما يتمظهر واعيا بالاستدراج الذي يحصل له، وهو ما يؤشّر على بصمة المؤلّف في الملفوظ؛ فمن غير المعقول أن يدرك فتى في مثل سن "تاوندي" كل هذه المعاني البليغة، والعميقة، من معاني التّشظّي، والاستلاب التي يتعرّض لها، ومن ثمّ يكون المؤلّف قد استغلّ شكل "الرّؤية مع" ليطرح على لسان الرّاوي السّيري إيديولوجيّته

(1) حميد لحمداني: أسلوبيّة الرّواية، ص47.

(2) رضوى عاشور: التّابع ينهض، ص65.

(3) فرديناند أويونو: الصّبي الخادم، ص24.

(4) المرجع السّابق، ص67.

فتصبح بذلك "الزّاوية التي ينطلق منها هذا الرّاوي قريبة جدّا من زاوية المؤلّف إلى درجة أنّ الرّاوي قد يمتزج بالمؤلف في بعض الأحيان، أو يلتبس على القارئ التّفريق بين صوتيهما، ورؤيتيهما"[1].

تشتغل ذاكرة الرّاوي السّيري على استعادة يوميّاته داخل فضاء الإرساليّة التّبشيريّة معتمدا في ذلك على تقنيّة التّذكّر، والإغراق في ذكر تفاصيل تجلّي علاقته بالرّجل الأبيض (الأب غيلبرت)، وكذلك مجمل الأعمال التي أسندت إليه داخل الفضاء الإرسالي مضفيًا واقعيّة على الأحداث "في علاقة الوقائعي بالسّردي، أو المشاهد بالمتخيّل، أو الحيّ، والمعيش بالمروي إنّه تشكيل يعني علاقة الذّاكرة بالذّاكرة، أو علاقة الذّاكرة في معاينتها لواقع بالذّاكرة في روايتها عن هذا الواقع، كأنّ الرّواية تستمد مصداقيّتها من السّيرة"[2]. وهو ما نرصده في الخطاب المسرود الذّاتي للرّاوي:"إنّني أدين للأب غيلبرت بكلّ شيء (...) يوم كنت صغيرا كان يعاملني كحيوان أليف مدلّل يحبّ أن يشدّ أذني (...) وكان الأب غيلبرت يقدّمني إلى زوار البعثة فأنا خادمه.. الذي يعرف القراءة والكتابة.. يخدم القدّاس.. يجهّز طاولة الطّعام.. ويكنس غرفته، ويسوي سريره. وهو بين حين وآخر يهبني قميصا قديما، أو زوجا من البناطيل القصيرة البالية"[3]. وبذلك تتحدّد العلاقة بين الأفريقي، والأبيض وفق هذا الملفوظ، علاقة سيّد بتابعٍ ينتشي بالمعاملة التي يحظى بها(**كحيوان أليف**) لدى "الأب غيلبرت"، ونجده فخورا بخدمة سيّده، والقدّاس الكنسي، ويقدّم "تاوندي" هذا الواقع بقالب ساخر، سخريّة تكشف عن دونيّة يستشعرها ويتقبّلها بشكل يكشف عن خلل نفسي يعتري شخصيّة الطّفل الأفريقي الذي يقبل بأن يعامل بتلك الطّريقة، ويصير خادما للبيض الذين يفترض أنّهم وافدون مستعمِرُون للبلاد وأهلها، وعلى ذلك ينشأ. كما يظهر الملفوظ المعاملة التي يلقاها "تاوندي" من قبل شخصيّة "القس غيلبرت" مع ما يمثّله من قيمة معنوية، وأخلاقيّة مرتبطة بمكانته الدّينيّة ما يخلق مفارقة متعدّدة الأوجه، فتصوير العلاقة بين الرّاوي/الشّخصيّة، والأب "غيلبرت"

---

(1) عبد الرّحيم، الكردي: الرّاوي والنّص القصصي، دار النّشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط2، 1996، ص109.

(2) يمنى العيد: تقنيّات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي، ص197.

(3) فرديناند أويونو: الصّبي الخادم، ص25.

بهذه الطّريقة يترجم الحال النّفسيّة للمستعمَر الذي ينظر إلى سيّده كخلاص رغم المعاملة التي لا تعدو كونها علاقة سيّد بتابعه؛ فلا "يعي (توندي) في براءته ما يعيه الكاتب والقارئ من حقيقة وضعه، وتتفرّع عن هذه المفارقة عشرات المفارقات الأخرى التي تخلق الموقف الهزلي السّاخر المتجذّر في نفس الوقت في واقع مأساوي"[1]

بعد أن جرّب "تاوندي" الخلاص في الإرساليّة تبيّن له أنّ ذلك لم يعد متاحا بعد موت الأب "غيلبرت"، ولعلّها حقيقة أولى تتكشّف أمام ناظريه، وهي أنّه لا خلاص للأفريقي إلّا بالعودة لذاته، وضمن محيطه الطّبيعي، ولعلّ هذا ما أراد الكاتب تبيانه من خلال المحطّات المتتالية لـ"تاوندي" بين البيض؛ إذ يمضي مجدّدا تدفعه آمالٌ نحو السّعادة، والرّقي في عالم البيض المتحضّر، وهذه المرّة نحو محطّة أخرى لخدمة "القومندان" لعلّه يجد خلاصه هناك فالبهجة، والافتخار واضحان في الخطاب المعروض الذاتي للرّاوي/تاوندي إذ يقول:"سأكون خادم (رئيس الأوروبيين)، وكلب الملك هو ملك الكلاب سأغادر "البعثة" هذا المساء وسأعيش منذ اليوم، مع زوج أختي في "الموقع" إنّها حياة جديدة تبدأ"[2]. إنّ الملفوظ يحفل برؤية ازدراء من شخصيّة الرّاوي لنفسه، حيث يرجو خلاصا، ولو **ككلب عند سيّده الأبيض!**، وهي الحال التي يرسمها المؤلّف لبطل روايته ما قد يعكس الألم، والجرح الغائر في قلب الكاتب ممّا آلت إليه وضعيّة الأفريقي الذي بلغ مبلغا يتوسّل فيه خدمة سيّد أبيض، ويقبل لأجل ذلك بدونيّة الحيوان، وهو ما يعبّر عن حال متشظّية وصلت إليها الشّخصيّة الأفريقيّة المفارقة لذاتها، والتي عبّر عنها الملفوظ بتشبيهات مثخنة بالغيظ، والغضب المبطّنين تحت مشاعر الازدراء؛ "فالفهم الذي يفترضه هذا النّوع من الرّوايات عند القارئ هو الفهم العاطفي قبل كلّ شيء. إنّني (مع) ما أفهمه (هكذا) إن الرّؤية هنا ليست رؤية لـvision de ولكنّها رؤية انطلاقا من... Vision à partir de"[3]. من واقع مأساوي فظيع، تُفتَتحُ فصول جديدة منه في حياة "تاوندي"، فصل

---

(1) رضوى عاشور: التّابع ينهض، ص64.

(2) فرديناند أويونو: الصّبي الخادم، ص31.

(3) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، ص289.

هذه المرّة مملوء بالخوف من الآخر، والرّعب الدّائم الذي يهيمن على الرّاوي، والشّخصيّات الأفريقيّة التي تؤثّث فضاء "المقرّ"، تلك الهالة النّفسيّة التي يجسّدها الخطاب المنقول المباشر من خلال الحوار الذي يؤطّره الخطاب المسرود على لسان الرّاوي/تاوندي "فبواسطة هذه الصّيغة يتمّ تضمين الحوار كلاما مباشرا محافظا على نصّه، وصيغته الزّمنيّة، وغالبا ما يكون مؤشّرا بين قوسين للتّدليل عليه. وقد يأتي المنقول المباشر مختصرا يومض عبر جملة منتقاة يرى الكاتب أهمّيّة تثبيتها في نسيج الكلام غير المباشر، لكي تتميّز بدلالتها النفسيّة، أو الإيحائيّة، أو المناسباتيّة"[1]. على النّحو الذي يجلّيه حوار الرّاوي/تاوندي مع القومندان داخل المقرّ:"لكنه استمر دون أن يلحظ شيئا (إذا سرقت منّي شيئا فسأسلخك حيّا)، (نعم سيّدي. أعرف سيّدي. وإن لم أقل ذلك فلأنّني اعتبرته أمرا مفروغا منه يا سيّدي)...(أنت ذكي. لقد أثنى عليك القساوسة.. إذن فيمكنني الاعتماد على جوزيف الصّغير. ها؟)، (نعم سيّدي) قلت، وقد التمعت عيناي بالسّرور والفخر (...) وعندما أصبحت خارج البيت، في الشّرفة، كان العرق يتصبّب من أنفي وأحسست وكأنّني خارج للتّو من معركة قاسية"[2]. قسوة تترجمها حال الرّعب التي اعترت الرّاوي أثناء حواره مع "القومندان"، وقد عبّرت عنها الحال الجسديّة بعدما فرغ من حواره **(كان العرق يتصبّب من أنفي)**، وأمّا عبارة (نعم سيّدي)؛ فتوحي بالخضوع النّفسيّ الذي يحصل للأفريقي من خلال الإقرار بأنّه دون الأبيض، وأنّه تابع له مستسلم، بل ومفتخر بخدمة الوافد المستعمِر، وهي حال من تشظي الهويّة، يفرزها الوضع الاستعماري للشّعوب التي يقتحمها؛ وهنا يلفت "غرامشي" "A.Gramci" إلى:"أنّ الطّبقات الحالمة تحقّق السّيطرة ليس بالقوّة، والإكراه فقط، بل عن طريق خلق رعايا يستسلمون بإرادتهم في كونهم محكومين"[3]. أي مستعبدين في ظلّ نظام استعماري يمتلك من الأساليب، والاستراتيجيّات ما يستطيع من خلاله تحقيق مآربه، وإخضاع المستعمَر.

---

(1) نبيل بالسّليو: الرّؤية في الرّواية الجزائريّة، ص197.

(2) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص33.

(3) آنيا لومبا: في نظريّة الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبيّة، ص42.

إنّ انتقال الرّاوي/تاوندي إلى خدمة "القومندان" بـ"المقرّ" كان منعطفا في الرّواية سمح له بأن يقف على عديد المفارقات، والتي كان من جملتها ما يتعلّق بالنّظام القبلي ببلده "الكاميرون"، وكيفيّة تعاملِ المستعمِر مع زعمائه، الذين يتمظهرون جزءا من النّظام السّياسي الذي تسبّب في الوضع الاستعماري الذي حلّ بأهل تلك البلاد، وقد تكفّل الرّاوي/تاوندي بكشف الغطاء عن هؤلاء الزّعماء القبليين المنخرطين في المشروع الاستعماري، والمتوافدين على مقر "القومندان" لتقديم صكوك الطّاعة، وقدّم كلّ ذلك وفق قالب ساخر، ومن بين النّماذج التي نرصدها في هذا السّياق، هي شخصيّة "آكوما" التي سعى الرّاوي في مشهد ينطوي على مفارقة ساخرة إلى الكشف عن سلوكها المزدوج من خلال تعاملها مع بني جنسها بتعالٍ وترفّع، في حين ترتعد هذه الزّعمات، وترضخ أمام الفرنسي!، وشخصيّة "آكوما" شخصيّة زعيم متباهي بكثرة زيجاته، وقوّة نفوذه وحينما يخاطب "تاوندي" يتعمّد إهانته بأسلوب فظ يرشح به الملفوظ المنقول المباشر:"(يابن الكلب) قال لي(أين سيّدك؟)"[1]. إنّ الملفوظ فيه ازدراء مارسته شخصيّة "آكوما" اتّجاه "تاوندي"، ولعلّ ما حمل "آكوما" على ذلك صفة الخادم التي تعتبر نقيصة بحقّ الرّاوي في نظر هذا الزّعيم القبلي/آكوما، والذي تمظهرت رؤيته عدائيّة ضدّ أبناء بلده في حين يعمد الرّاوي إلى فضحه حينما يسرد وقائع الحوار الذي جرى أمام عينيه، بين "آكوما" و"القومندان"، وذلك من خلال الخطاب المسرود الذي تتخلّله مقاطع المنقول المباشر:"كان القومندان يسأله، وهو يجيب، في كلّ مرّة (نعم، نعم)، ويقوقئ كالدّجاجة"[2]. وهي حال تتعارض مع الصّورة التي يقدّم بها الزّعيم القبلي نفسه أمام قومه، فما إن يستفرد به البيض حتّى تتكشّف حقيقة رضوخه للمستعمِر، فيما يعكس ذلك الرّضوخ صيغة**(نعم نعم)** التي ضمّنها الرّاوي مسروده؛ "فداخل أي سرد تمارس مختلف أنواع الصّيغ، البسيطة فيها والمركّبة، وهي تشتغل بنوع من الانسياب، والتّوالد، إلى الدّرجة التي نصبح فيها أمام شبكة معقّدة من التّداخلات، والتّضمينات بينها جميعا"[3].

---

(1) فرديناند أويونو: الصّبي الخادم، ص48.

(2) المصدر نفسه، ص48.

(3) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، ص271-272.

يعمد الرّاوي/تاوندي إلى افتتاح فصل آخر من السّخرية، بعدما استهجن انبطاح زعماء قبليين للمحتل الفرنسي، حيث نجده يسعى إلى كشف الوجه الآخر للفرنسيين البيض عموما، لهؤلاء الحاملين لقيم حضاريّة رفيعة، لا تلبث أن تنمحي عندما يتعلّق الأمر بالتّعامل مع الأفريقي، ومثال ذلك شخصيّة "صوفي" طاهية "المهندس الزّراعي" وهي في جولة بمدينة "دانغان" برفقة "القومندان"، و"تاوندي"، حيث نجدها تعبّر للأخير عن ألم وتجهش بكاء للتّمييز الذي تلقاه من قبل البيض، كما تبدي امتعاضها من ازدواجيّة المعايير لديهم، وهو ما يرشح به الملفوظ المنقول المباشر الذي يخترق مسرود الرّاوي:"مسحت عينيها بردائها(يا لأخلاقهم الحميدة، هؤلاء البيض...مع أنّهم لا يظهرونها إلّا فيما بينهم)"[1]. فهذه الازدواجيّة في التّعامل مع السّود كما حصل مع شخصيّة "صوفي" التي بدت خيبتها كبيرة من ممارسات البيض العنصريّة، يمكن البحث عن أصول فلسفيّة عقديّة لها في تراثهم من قبيل ما أعلنه الألماني "ثيودور فايتس" "Theodor Waitz" في كتابه "مقدّمة في الأنثروبولوجيّة" "Introduction à l'anthropologie" عام (1859)، يقول:"إذا سلّمنا بوجود أنواع مختلفة للجنس البشري فينبغي عندها وجود أرستقراطيّة طبيعيّة بينها، بمعنى وجود نوع أبيض مهيمن على الأعراق الأدنى التي يكون قدرها، وذلك بسبب أصولها خدمة طبقة النّبلاء من البشر (...) وحيثما تبدي الأعراق الأدنى عدم فائدتها في خدمة الرّجل الأبيض، فإنّه ينبغي تركها في حالتها الهمجيّة لأنّها قدرها المحتوم، ومكانها الطّبيعي. إنّ كلّ حروب الإبادة مبرّرة تماما حينما تقف الأعراق الأدنى في طريق الإنسان الأبيض"[2]. لينبثق عن وعي الشّخصيّة/صوفي رؤية تنمّ عن فهم عميق لطبيعة هؤلاء البيض، فيما يبدي هذا الوعي للمتلقي ملمحا لعلّ الغرض منه محاولة تقديم الصّورة الحقيقيّة للقيم التي يحملها الآخر والمنافية بكل الأوجه لما يسوّقه عن نفسه بأنّه خلاص الأفريقي إلى أنوار عدل الحضارة الغربيّة، مع العلم أنّ ذلك يجري أمام أعين الرّاوي الذي يقف مرّة أخرى على مفارقة جديدة، مفادها أنّ هؤلاء البيض لا يمكن أن يتعاملوا مع السّود دونما تمييز.

---

(1) فرديناند أويونو: الصّبي الخادم، ص51-52.

(2) آنيا لومبا: في نظريّة الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبيّة، ص125.

إنّ الأحداث المتعاقبة بمقرّ "القومندان" أطلعت الرّاوي/تاوندي على عالم أبيض مشوب بكثير من الممارسات المشينة، عالم مملوء بالخيانة، والغدر، يُفقِد البيض كلّ حجّيّة في تسويق الذّات الغربيّة بصفتها أنموذجا أخلاقيّا، وحضاريّا للأفريقيّ، هذه الرّؤية الفضائحيّة عن البيض نطّلع عليها كذلك من خلال شاهد من الشّخصيّات الأفريقيّة المؤثّثة لفضاء المقرّ، والذي يفسح له الرّاوي أن يسرد الواقعة التي تملّاها بصره، فالرّؤية الفضائحيّة عن ممارسات البيض لا تقتصر على الرّاوي الذي يريد بذلك أن يعزّز ثقة المتلقي به من خلال تقديم رؤيته معزّزة بالشّاهد؛ وفي "ظلّ هذا الرّاوي يقترب الأسلوب القصصي من أسلوب العرض إذ يترك هذا الرّاوي الشّخصيّات لتقول، ولتفكّر كما يحلو لها بمنطقها هي، بل يدعهم يعبّرون عن ذلك بأنفسهم، بل إنّهم هم الذي يخبروننا عمّا يفكّرون فيه، ويشعرون به، وعن ماهية الانطباعات التي تواردت على عقولهم"[1]. وهو ما يتجسّد في الخطاب المنقول المباشر لـ"حارس" مقرّ "القومندان"، الذي وقف على الواقعة اللّاأخلاقيّة التي اقترفتها زوجة "القومندان"، وأثارت دهشته، واستغرابه إلى الحدّ الذي ساءل فيه عينيه، بقوله:"هل أستطيع أن أنكر أنّني شاهدت مدير السّجن يغادر(السّيّدة) عند منتصف اللّيل؟"[2]. فمن خلال هذا الملفوظ تنبثق رؤية الأفريقي المتفاجئ بما لم يتوقّعه خاصّة من سيّدة أوروبيّة المفترض فيها أنّها من صفوة البيض بحكم المكانة الاجتماعية لها، ولزوجها، فكأنّ لسان حال الحارس/الشّخصية يقول: إذا كان هذا حال الطّبقة الأرستقراطيّة للبيض فكيف هي حال مواطنيهم!، وهل ما هم عليه من أخلاق يؤهّلهم للتّكلّم عن الرّقيّ الحضاري؟. وبهذه الحادثة تنتقل الرّؤية في الرّواية –بهذا الاطّلاع الفضائحي– إلى شقّ منافح يدخل ضمن نطاق أن يكون الآخر موضوعا للأنا الأفريقيّة، ونجد هذه الأنا تكسر حاجز الخوف من الآخر/الأبيض بعد الاحتكاك القريب به، والاطلاع على أخلاقه الشّنيعة، ومثال ذلك حال السّيدة "سالفين" مع خادمها "جوزيف" حينما تسأله فيردّ بجرأة، وسخريّة توحي بتغيّر طبيعة العلاقة، فلم تعد الخشية تتملّك هذا الأفريقي حينما تسأله "سالفين":"(هل تهزأ بي؟!) (لا...لا ياسيدتي) قلت، وأنا

---

(1) عبد الرّحيم الكردي: الرّاوي والنّص القصصي، ص32–33.

(2) فرديناند أويونو: الصّبي الخادم، ص77.

أتصنّع التأتأة"[1].

يواصل الرّاوي إماطة اللّثام عن المنظومة البيضاء المستترة تحت عباءة الحضارة العصماء!، فالرّاوي خلال وقوفه على الفظائع التي تجري على يدي السّيد "مورو" مدير السّجن، ومعاونيه بحقّ إفريقيين متّهمين بالسّرقة، يكشف للمتلقّي مزيدا من مغالطات وقع فيها، وشعبه عن القيم التي يحملها هذا الآخر الذي أبان عن قسوة، ووحشيّة عدمت أي شفقة اتّجاه أبناء الكاميرون، بل نجد الرّاوي يتساءل عن دور المؤسّسة الدّينيّة التّبشيريّة والقيم التي تنشرها بين السّود، من الظّلم المسلّط على رقاب الأفارقة، على نحو ما يظهر في الخطاب المسرود للرّاوي:"فحين هوى (نجانغولا) على رأسيهما بعقب بندقيته اعتقدتُ أنّهما سيتناثران، ولم أتمالك من الارتجاف. كان ذلك رهيبا.. فكّرت في كلّ القساوسة ورعاة الأبرشيّات، بجميع الرّجال البيض الذين أتوا لإنقاذ أرواحنا، وتعليمنا حبّ الجار فهل جار الرّجل الأبيض من البيض الآخرين فقط؟ ومن سيصدّق (الحشو) الذي يقدّم لنا في الكنائس، بعد أن يرى الأمور تسير كما رأيتها اليوم؟"[2]. ينبثق عن هذا الملفوظ المسرود وعي يكشف من خلاله الرّاوي تجربته مع الآخر في أنّ ما آمن به، وطُنِّنت به آذانه رَدَحًا من الزّمان لا يعدو كونه زيفا؛ فالرّاوي يرسم للمتلّقي مشاهد مؤلمة كان قد عايشها من قبل أن يسردها، وفي الوقت الذي "يتولّى فيه الرّاوي فعل القصّ فإنّه يشارك الشّخصيّات في صناعة الأحداث، ويتزاحم معها في صراعها مع الزّمان، أو يشهد هذا الصّراع ويراه بعينه، وهذا النّوع من الرّواة يسمّى الرّاوي المشارك"[3]. وهو راوٍ نجد له حضورا في الرّوايات التي يستخدم كتابها ضمير المتكلّم، وهو ما يطبع "الرّوايات السّيريّة"؛ حيث نجد فعل السّرد مسندا إلى ضمير المتكلّم(أنا)، ويتراوح فعل الأحداث بين الرّاوي، والشّخصيّات في حين تعرض وجهة النّظر من زاوية ذاتيّة للرّاوي. وهو ما يعمل على "إبراز الذّات السّاردة للرّاوي، بل تضخيمها، وتحويلها إلى محور للعالم الرّوائي الذي يحكيه، فكلّ شيء قريب، أو بعيد بالنّسبة لموقع هذه الذّات، وكلّ شيء صغير، أو كبير

---

(1) المصدر السّابق، ص88.

(2) المصدر نفسه، ص92.

(3) عبد الرّحيم الكردي: الرّاوي والنّص القصصي، ص120.

مبهج، أو غير مبهج بالنّسبة لها أيضا. فهي المعيار في كلّ شيء"[1].

لقد كان لاطّلاع الرّاوي/تاوندي على الفضائح المتتالية لعالم البيض أثر على تطوّر أحداث الرّواية التي تستحيل ضروبا من المآسي يتحمّل وزرها "تاوندي"، لا لشيء إلّا لأنّه كان شاهدا على عالم أبيض متفسّخ أخلاقيّا، لتبدأ النّهاية لهذا الأفريقي المتمرّد على عالمه الأسود، الحالم بخلاصه في عالم أبيض، يلفظه آخر الأمر طريح الفراش في المستشفى، بعد أن ناله ما ناله في معسكر الشّرطة من إرهاق وتعذيب، أُدخِل على إثر ذلك غيبوبةً مرّرت بين عينيه شريط الأحداث متتالية، فيما يقدّمها للمتلقّي بتقنيّة المونولوج الدّاخلي، وبصيغة المسرود الذّاتي:"تعطّل تفكيري (...) ورحت أعوم بعيدا فوق قبر الأب غيلبرت على درّاجته النّاريّة، وفوق (مطرقة البيض)، وارتقيت قمّة شجرة اليقطين..عاليا بين الأغصان، وصار العالم كلّه يتمدّد بين قدمي، وبحر واسع من المجذومين و"الممعوصين"، ومن حوامل شقّت بطونهن، وعجائز نحاف، وملايين "غاليت"، يقفون على كثبان نمل يحفظون النّظام بفرقعات سياطهم المصنوعة من جلد فرس النّهر(...) انفجر رأسي كقنبلة، فأنا الآن مجرّد سحابة.. سحابة من ذباب النّار.. غبار ساطع من ذباب النّار سفته الرّياح.. وسواد ما بعد ذلك سواد.."[2]. كلّ هذه الأحداث المأساويّة نرصدها عبر عين الرّاوي/تاوندي في هيئة شريط ذكريات يستعيد فيه مغامراته نحو عالم البيض، فوعيه هاهنا قد تنبّه من غفلته، بعدما أمّل النّفس في التّوحّد مع الآخر المفارق له حضاريّا، عالم أبيض استحال في نظره أسودا، وهو ما نتلمّسه في موقفه الذي تبدّل اتّجاه الذين مارسوا أبشع الجرائم بحق بني جنسه من الأفارقة، ثمّ إنّ المشهد الذي يَختَتِم نهاية مسيرة البطل/تاوندي، يعكس خيبة أمل من ضياع حلمه المفترض، كما يتلاشى الغبار السّاطع من ذباب النّار، الأمر الذي قد يُورِثُ تلك الإصابة النّفسيّة التي تنتج بحسب "فانون":"حين يدرك المواطن المُستعمَر أنّه لن يستطيع مطلقا أن يحوز على اللّون الأبيض الذي تمّ تعليمه أن يرغبه، وأن يتخلّص من اللّون الأسود الذي تعلّم أن ينتقص

---

(1) المرجع السّابق، ص134.

(2) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص141.

من قدره"[1].

هذه الصّدمة التي تفتّق عنها وعي الرّاوي بحقيقة وضعه لدى الآخرين البيض وتكشّفت لديه حقيقة يريد "أويونو أن يضعها في حكم الطّبيعي، من ينسلخ عن انتمائه الوطني، ويحاول التّماثل مع عدوّه، كما في حالة تاوندي، سيكون مصيره المحتوم هو الموت"[2]. وهي نهاية يقف عليها المتلقّي آخر الرّواية، كما استشرفها في أوّلها، وانبرى لتباينها المنقول المباشر بلسان "الممرّض" مخاطبا "تاوندي"، ومتعاطفا معه، ومدلّلا على موقف جماعي أفريقيّ اتّجاه واقع مأساوي:"قال...إنّني أتساءل لم أنت مريض مهمّ هكذا.. حين يقرّر البيض أن ينالوا أحدا فهم دائما يفعلون ذلك... لم لا تهرب؟. لن يصدّقك أحد ما دمت وحدك تقول الحقيقة.. لن ينفعك سوى غينيا الاستوائيّة.. أو مقبرة السّجن.."[3]. فهذا الملفوظ المباشر المنقول يحقّق شكل الرّؤية مع، وينقل جانبا من الوعي النّاضج للشّخصيّة الأفريقيّة متمثّلة في الممرّض مخاطبا تاوندي، كما يوضّح بأنّ شخصيّة الممرّض ما هي إلّا فضاء لإسقاط الرّاوي أفكاره عليها، فتساؤل الممرّض ما هو إلّا تجاهل عارف من قبل الرّاوي/تاوندي؛ فهو الذي يعرف قيمته عند البيض، ودواعي هذه القيمة، والتي يريد التّأكيد عليها من خلال خلق شخصيّة تسأله عمّا يريد بيانه للمتلقّي كون الاطّلاع على عالم البيض، وفضح ممارساتهم، هو السّبب الحقيقي لتهافتهم على السّعي للتّخلّص منه.

يمكن القول على وجه أعمّ أنّ الرّوائي "فرديناند أويونو" في روايته "الصّبيّ الخادم" قد وظّف الخطاب المباشر كرؤية سرديّة تفرّعت عنها عشرات المفارقات، والمواقف الهزليّة التي تعمّقها المساحة الفاصلة بين وعي الكاتب وجهل الشّخصيّة، ذلك الجهل الذي يظهر في سعي الرّاوي للخلاص بالتّوحّد مع الآخر، ليكتشف في الأخير أنّ سعيه قاده لاكتشاف زيف طروحات البيض، وسخّر الكاتب لكشف ذلك مختلف التّنويعات

---

(1) آنيا لومبا: في نظريّة الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبيّة، ص180.

(2) محمود قدري: الصّبي الخادم، مجلّة الآداب الأجنبيّة، (مجلّة فصليّة تصدر عن اتّحاد الكتّاب العرب)، دمشق سوريا، (ع38-39)، شتاء وربيع 1984، ص329.

(3) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص142.

الصّيغيّة، فيما طغت صيغة المنقول المباشر، التي فسح الرّاوي من خلالها لأصوات الشّخصيّات أن تظهر، وتعبّر بصوتها، وتكشف عن وعيها، ولكن في حدود رؤيته، ما يجعل الرّواية ذات طابع مونولوجي بغطاء تعدّدي.

ثانيا: رؤية الخطاب غير المباشر:

يشغل الخطاب غير المباشر حيّزا هامّا في مجال السّرد الرّوائي، وهو ما نروم الوقوف عليه من خلال مقاربة الصّيغة، والرّؤية في رواية "المغامرة الغامضة" لـ"شيخ حامد كان"، الذي اشتغل فيها على التّنويعات الصّيغيّة ضمن تفاعلات النّص ذاته، وفي حدود صيغة الخطاب غير المباشر؛ فالكاتب في حدود رؤيته السّرديّة يفسح للشّخصيّات أن تعبّر بصوتها، وتكشف عن وعيها في نطاق ما يطّلع به "الرّاوي العليم" من هيمنة فنيّة تمكّنه من خلق التّماهي بينه، وبين الشّخصيّات لإيصال موقف أيديولوجي معيّن.

يكشف الرّاوي منذ مطلع رواية "المغامرة الغامضة" عن تأطيره لمجمل الصّيغ والرّؤى وإمساكه بلعبة القصّ؛ ويظهر ذلك من خلال استخدامه الكثيف لتقنيّات تيّار الوعي والولوج لباطن شخصيّاته؛ فهيمنته وظيفة فنّيّة يسخّرها الكاتب بهدف تمرير إيديولوجيّته وهو ما يتجلّى في الحوار الذي يدور بين "مدير المدرسة الأجنبيّة"، وشيخ "الكتّاب"، حيث نجد الرّاوي يؤطّر الحوار سردا، وتعليقا:"سيدي المدير أي نبأ طيّب تعلّمون الأولاد حتّى يهجروا كتّابنا الذي يتّسم بالخشونة ليلتحقوا بمدرستكم؟ بهذه البساطة طرح الشّيخ سؤاله تقريبا لا شيء، أيّها المعلّم الكبير فكلّ ما تعلّمه المدرسة للإنسان يتمثّل في جعله قادرا على ضمّ خشيبة إلى خشيبة ليصنع بيوتا من خشب. فتبسّم الرّجال الثّلاثة في جوّ من المرح الرّزين مع قدر من التّهكّم بلعبة الكلمات التّقليديّة التي لجأ إليها المدير للحديث عن المدرسة الأجنبيّة"[1]. من خلال هذا الملفوظ المعروض غير المباشر، سمح الرّاوي للمتلقّي أن يطّلع على الشّرخ الموجود بين الشّخصيّات، وقد أتاح ذلك من خلال تقنيّة الحوار التي تستحوذ على مجمل فصول الرّواية، كما عكس الحوار طبيعة الخلاف بين رؤيتين متعاكستين، رؤيتين حول مصير أولاد "جالوبي" الثّقافي، في ظلّ النّظام التّعليمي الغربي إذ تعدّ "المدرسة الأجنبيّة أكبر معضلة تتعرّض لها أفريقيا بسبب فرض ثقافة أجنبيّة على تقاليدها، وقد سمّيت بـ"مدرسة الرّهائن" لكبرى العائلات الإقطاعيّة "[2].

---

(1) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، تر: محمّد سعيد باه، مر: وطفى هاشم حمّادي، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2012، ص29.

(2) Chevrier, Jacques: Littératures Francophones d'Afrique noire, éditions; édisud, Aix-en-Provence, 2006, P78.

تتداخل الصّيغ في رواية "المغامرة الغامضة" بشكل يتيح الانتقال الحرّ للرّاوي بين خطاب الشّخصيّات التي يتماهى معها، حتّى يمرّر عبرها طروحاته الفكريّة، وينشر رؤيته ووعيه دون تدخّل ظاهر منه، والذي يتيح له ذلك تقنيّا هو المونولوج الدّاخلي؛ فالرّاوي في هذا السّياق يمكن له الانتقال من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلّم الجماعي (نحن) بما يحقّق شكل "الرّؤية من الخلف" على النّحو الذي نجده في الخطاب المنقول غير المباشر الذي يؤطّره المسرود؛ حيث يصوّر لنا الرّاوي والد "سمبا" غارقا في التّفكير حول "المدرسة الأجنبيّة"، ليكشف عن وعي متوجّس من هذا الفضاء الثّقافي، وعن رؤية تنطوي عن إدراك للقوّة الجاذبة المغرية التي تتميّز بها "المدرسة الأجنبيّة"، والتي قد لا تتوفّر في "الكتّاب" القاسي لـ"الشّيخ"، وهو ما شغل الوالد حول كيفيّة مواجهة آلة التّحويل هذه:"طفق والد سمبا الذي ظلّ مطرقا يتكلّم بهدوء، على جاري عادته، كأنّما يخاطب نفسه وعيناه مصوّبتان إلى الأرض في نقطة محدّدة أمامه: لا شكّ في أنّه ليس هناك شيء أكثر اجتياحا، وأصعب على النّفس من تلك الرّغبات، والشّهوات التي تساعد المدرسة على إشباعها، وبفضلهم لم نعد نمسك شيئا، وبهذا يمسكوننا"[1]. في الملفوظ تتمظهر إيديولوجيا الرّفض، وهواجس الاستلاب منبثقة من وعي "والد سمبا" اتّجاه المغريات التي تجعل فضاء "المدرسة" أكثر استمالة للأفارقة، ولعلّ في ذلك إشارة للآفاق المادّيّة التي تُفتَتح أمام المتعلّمين في ظلّ التّساؤل عن الجانب الرّوحي، والثّقافي المهدّدين في ظلّ التّعليم الغربي، كما أنّ الخطاب المنقول يقدّم بصيغة الجمع، الأمر الذي يوحي للمتلقّي بموقف إيديولوجي يعبّر عن الضّمير الجمعي، وقد استفاد الرّاوي هنا من تقنيّات تيّار الوعي المتمثّلة أساسا في المونولوج الدّاخلي، يظهر ذلك في عبارة **(ظلّ مطرقا)** في أوّل الملفوظ ما يعكس هيمنة الرّاوي "العليم" على نفسيّات، وأفكار شخصيّاته؛ وهو بهذه التّقنيّة إنّما "يستبطن وعي شخصيّة قصصيّة مشاركة، وممسرحة على شكل مونولج مروي في الغالب (...) أو ما يسمّى أحيانا بـ(أنا الرّاوي الغائب)، وهو في الجوهر صورة مموهّة لـ(أنا) الرّاوي"[2].

---

(1) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص30.

(2) آمنة يوسف: تقنيّات السّرد في النّظريّة والتّطبيق، ص49.

يواصل الخطاب المسرود تأطير أقوال الشّخصيّات، وانفعالاتها الدّاخليّة، وما يعتريها من هموم، أو أفراح، أو انتصار لفكرة ما، أو رفض لها، ولا ينفكّ الرّاوي عن التّواجد في تفاصيل كلّ ذلك، فرغم الانتقال من المعروض غير المباشر إلى المنقول غير المباشر إلى المسرود الذّاتي في شكل مونولوج داخلي، نجد الرّاوي يظلّ يكرّس هيمنته الفنيّة وينشر طروحاته الإيديولوجيّة عبر اختراق شخصيّاته، والتّماهي معها؛ فقد يحتضن الخطاب المسرود صوت الشّخصيّات ليعرضها في صيغة خطاب غير مباشر يتضمّن بعض المؤشّرات التي تحيل إلى أنّه شكل من أشكال المونولوج الدّاخلي في شكل مناجاة للنّفس، وهذه الصّيغة غالبا ما تُوظَّف لسبر أغوار الشّخصيّة على نحو ما تتمظهر عليه حال "الشّيخ" في هذا الملفوظ المسرود:"طاف الشّيخ في رحلة طويلة من التّأمّل، ثمّ استفاق من ذكرياته عن تلك الحقبة الغابرة التي كانت البلاد فيها تعيش مع الله، وينهلون من رائق التّقاليد، ويعبون من عيونها الصّافية"[1]. فهذا الملفوظ هو حكي أفكار، يخترق من خلاله الرّاوي ذاكرة الشّيخ/الشّخصيّة، وهي تنفتح على ماضي "آل جالوبي"، وعلى حقبة تاريخيّة، يستعيد فيها كيف كان هذا المجتمع الأفريقي أكثر تمسّكا بتقاليده، في ظلّ الوازع الدّيني الذي يشكّل الخلفيّة الأساسيّة التي ينطلق منها الكاتب في نصّه، والتي تعدّ محور الصّراع الحضاري القائم في نصّ "المغامرة الغامضة"، وعليه تتمظهر الرّؤية حزينة مهمومة بواقع أفريقيّ يبدو أنّه يبتعد شيئا فشيئا عن أصوله الثّقافيّة، وثوابته الدّينيّة التي تتعرّض لاستراتيجيّة تغييب ممنهجة عبر المشاريع التّغريبيّة التي تسعى إلى تحويل الأفريقي عن كينونته، وقد انبثقت هذه الهواجس، والآمال من ذاكرة الشّيخ، وتلقّيناها عبر صوت الرّاوي المتماهي مع شخصيّة "الشّيخ"؛ فعمليّة الاستبطان تمّت من قبل الرّاوي، بما يحقّق شكل الرّؤية من الخلف، وقد تمّت بضمير الغائب، ممّا أتاح للمتلقّي الاطّلاع على ما يجول بذهن إحدى شخصيّات الرّواية، فـ:"في السّرد وظيفة جماليّة تنعكس على تركيب الجملة، وتلك الوظيفة هي توتّر الحكي، والدّخول في أعماق الشّخصيّة خصوصا ذهنها (...) أمّا الجمل فتبدو قصيرة، وسريعة للتّعبير عن شدّة الانفعال. وهذه العناصر جميعا

---

[1] شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص45.

(عدم التّركيز على الحدث حدث معيّن، الانفعال، والتّوتّر، والجمل القصيرة) هي التي تشكّل ملامح التّماهي الحكائي"[1].

يهيمن الخطاب المسرود في رواية "المغامرة الغامضة"، ويتجلّى ذلك في تأطيره لمختلف التّنويعات الصّيغيّة ضمن حدود الخطاب غير المباشر، ومن ذلك الخطاب المعروض غير المباشر؛ الذي يؤطّره الرّاوي من خلال تمهيداته لأقوال الشّخصيّات والتّعليق عليها، وتصحيح أفكارها أحيانا، وغيرها من التّدخّلات التي ترسّم حضوره الفنّي المباشر، وغير المباشر فيما يطرح من رؤى، وأفكار، وموقفه منها؛ "لأنّ الرّاوي يمكن أن يكون على مسافة كبيرة، أو صغيرة من الشّخصيّات في القصّة التي يروي، ويمكن أن يختلف عنها أخلاقيّا، وعقليّا، وثقافيّا، وزمنيّا"[2]. وهو ما يرشح به الملفوظ المسرود غير المباشر في شكل مونولوج داخلي في سياق المعروض غير المباشر حيث دار الحوار بين "شيخ جالوبي"، و"الأمير" حول خيار اللّجوء إلى "المدرسة الأجنبيّة" من عدمه:"كان الشّيخ يوقن أنّ الأمير يريد أن يكلّمه في الموضوع الذي عرضه عليه ألف مرّة، فآل جالوبي يريدون أن يتعلّموا، ويحذقوا كيف يجمعون خشبا إلى خشب فيقرنوا بينهما، فمعظم البلاد قد حدّد الخيار العكس الذي ذهب إليه الشّيخ. فبينما كان الشّيخ ينكر تصلّب مفاصله وثقل فقرات ظهره، وينكر كوخه، ويعترف فقط بواقعيّة ذلك الذي لم يزل فكره يطير إليه الْتِذَاذًا، ظلّ قلق آل جالوبي يتعاظم بمضي الأيّام حول هشاشة مضاربهم"[3]. فهذا الخطاب المسرود يتخلّل حوار "الأمير" مع "الشّيخ" لينقل لنا الواقع الأفريقيّ خلال الفترة الاستعماريّة الفرنسيّة للسّنغال، والتّجاذبات الثّقافيّة التي طبعت المشهد آنذاك، في حين يلعب الرّاوي من خلال مصاحباته دورا واضحا في التّأثير على طبيعة الخطاب، وتوجيهه **(يحذقوا كيف يجمعون خشبا إلى خشب فيقرنوا بينهما)**، وهي لغة تهكّم ممّا تسعى إليه إرادات غير إرادة الشّيخ الذي **(يعترف فقط بواقعيّة ذلك الذي لم يزل فكره يطير إليه)**

---

(1) نبيل بوالسليو: الرّؤية في الرّواية الجزائريّة، ص186.

(2) عمرو عيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب الرّوائي (دراسة سوسيوبنائيّة في روايات عبد الحميد بن هدوقة)، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة–الجزائر، دط، 2001، ص127.

(3) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص56.

فهذا المقطع تزكية لموقف الشّيخ حيث وصفه الرّاوي بالواقعيّة، وهو كذلك صوت الحكمة ومرجعيّة المعتقد السّليم الذي يتماهى معه الرّاوي في كلّ مرّة؛ "فليس استخدام التّقني عملا بريئا، ومن ثمّ ليس الفنّيّ عملا أثيريّا صافيا، أو منزّها، بل هو نشاط بشري يعبّر، ويقول وهو من حيث هو كذلك إيديولوجيّ للقائل موقع فيه"[1].

انقسمت إذا الإيديولوجيّات في الرّواية حول التّعليم الغربي بين مؤيّد له ورافض وتجلّت بذلك حيرة الشّخوص ورؤاها المتباينة القلقة، الأمر الذي يؤشّر على أزمة هويّة خلقها الوجود الثّقافي الغربي في بلد "السّنغال" عبر جهاز "المدرسة الأجنبيّة"، التي تتمظهر الرّؤى إزاءها متعارضة في الرّواية خاصّة من خلال المقاطع الحواريّة بصيغة المعروض غير المباشر، الذي يستحوذ على نسبة كبيرة من بنية الصّيغة في الرّواية ما يعكس الطّبيعة الجدليّة، والصّراع المحتدم بين مختلف الرّؤى على نحو ما يتجلّى في جانب من حوار "الأمير" مع "الشّيخ"، ويقدّمه الرّاوي بتقنيّة المونولوج:"ظلّ الأمير صامتا برهة. إذا قلت لهم أن يذهبوا إلى المدرسة الجديدة سيهرولون زرافات ووحدانا، وسيتعلّمون كلّ فنون جعل الخشب يلتصق بعضه ببعض (...) لكنّهم سينسون شيئا. أيساوي ما سيتعلّمونه ذلك الذي سينسونه؟ (...) فالذي نعلّمه الأطفال في الكتّاب هو الله، والذي ينسونه هو ذواتهم وأجسادهم (...) وهكذا نجد أنّ الذي يتعلّمونه يفضل ما قد ما ينسونه بلا حدّ، ولا عدّ"[2]. هذا الملفوظ يلخّص الصّراع الدّائر في الرّواية، ففي الوقت الذي ترى فيه الأسرة الحاكمة، وعلى رأسها "الملكة"، خيار اللّجوء للتّعليم الغربي لتخليص الشّعب من التّبعيّة، واكتساب العلم الذي ينعتقون به من تسلّط الآخر ماديّا، يرى الشّيخ أنّ الأزمة أعمق، وأنّها أزمة روحيّة عقديّة بالأساس قبل أن تكون مادّيّة، لتترنّح الذّات الأفريقيّة بذلك بين الحاجة لتعلّم فنون الصّناعة، ومقتضيات العدّة التي بها أرغمهم الآخر، وبين خوف التّحوّل عن كينونة الذّات، ما جعل الرّواية تتميّز باختلاف مواقف المتكلّمين الذين يفسح لهم الرّاوي المجال لتفسير ما يحدث، وإبداء آراءهم من خلال المقاطع الحواريّة

---

(1) يمنى العيد: الرّاوي الموقع والشّكل(دراسة في السّرد الرّوائي)، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، لبنان، ط1، 1986 ص10-11.

(2) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص58.

سواء بضمير المتكلّم، أو من خلال سرده عن بواطنهم، بتقنيّة المونولوج الدّاخلي؛ وهنا يرى "بوث واين" "Booth. Wayne":"أنّ وجهة النّظر هي في معنى من المعاني "مهارة" تقنيّة (Un truc technique)، ووسيلة لبلوغ غايات طموحة، ونؤكّد أنّ التّقنيّة هي وسيلة بحوزة المبدع (Le créateur)، من أجل كشف نواياه الخاصّة، أو هي وسيلة بحوزته من أجل رغبة التّأثير على الجمهور"[1].

تعتبر شخصيّة "سمبا جالو" الشّخصيّة السّيرذاتيّة المحوريّة في مسار الرّواية، إذ تدور الأحداث حول مصيرها الثّقافي، الذي هو مصير المجتمع من خلفها، وهو ما يطالعنا به الرّاوي من خلال الملفوظ المسرود:"إنّ قصّة حياة سمبا جالو في منتهى الخطورة، ولو كانت حكاية مرحة لروينا لكم..."[2]. فـ"سمبا جالو" بعد ولوجه "كتّاب" "الشّيخ" تنازعته إراداتُ عديدِ الشّخصيّات الرّئيسيّة في الرّواية حول دخوله "المدرسة الأجنبيّة" من عدمه، ومن أشدّ الشّخصيّات حماسا للمدرسة الجديدة "الملكة الكبرى" عمّة "سمبا جالو"، وأخت الأمير، التي تماه معها الرّاوي، فنطق على لسانها تهكّما ممّا قد تكون أغفلته عن خطورة المدرسة الجديدة، وفعلها الثّقافي الذي يصوغ العقول، ويتجاوز أثره فعل المدافع في الصّخور، فـ:"من وراء المدافع لحظت نظرات ملكة جالوبي الثّاقبة المدرسة الجديدة، والمدافع، والمغناطيس في الطّبيعة. وبالمدفع تمسك المدرسة بسلاح الحرب الفعّال، لكنّها أفضل من المدفع. تحقّق النّصر، وتكرّس الإحلال. المدفع يرغم الأجسام أمّا المدرسة فتصوغ العقول، وتكيّف النّفوس"[3]. فهذا الملفوظ المسرود تختلط فيه زاوية الرّؤية فلا يكاد المتلقّي يميّز من المتكلّم فيه، إلّا أنّ إيديولوجيّة الرّاوي المتغلغلة في ثنايا الملفوظ، تكشف عن رفض "الكاتب" لما تتبنّاه "الملكة" من رؤية لمستقبل أولاد جالوبي فالرّاوي ينبّه إلى خطورة المشهد، والذي برغم **(نظرات ملكة جالوبي الثّاقبة)** إلّا أنّها لم تنتبه لأثر المدرسة الجديدة –غافلة أو متغافلة– فيما لو تمّ اللّجوء لخيار انخراطهم في

---

(1) أشيلي فضيلة: الخطاب السّردي في ثلاثيّة مزداد أعمر الرّوائيّة، (أطروحة دكتوراه)، إشراف: عبد الحميد بورايو قسم اللّغة والثّقافة الأمازيغيّة، كليّة الآداب واللّغات، جامعة مولود معمّري، تيزي وزو– الجزائر، 2015، ص27.

(2) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص77.

(3) المصدر نفسه، ص76.

مشروعها، ثمّ إنّ صفة الرّاوي هي صفة:"العليم المنقّح، والذي يمكن أن نطلق عليه الرّاوي النّاقد المعلّم، أو الرّاوي الواعظ (...) يتدخّل تدخّلا مباشرا ليظهر بهجته بالحدث، أو ضيقه به، أو سخريّته منه، أو عدم تصديقه له"[1].

إنّ انتقال الأبطال بين الفضاءات المتعدّدة في الرّواية غالبا ما تصحبه تحوّلات دراماتيكيّة في مسيرتهم، وانعطاف في مسار الأحداث على النّحو الذي حصل مع "سمبا"/البطل، الذي يبدأ فصل جديد من حياته بانتقاله إلى بلدة "ل"، ليلتحق بالتّعليم الأجنبي بـ"المدرسة الجديدة"، بعد جدال محتدم بين "الشّيخ" من جهة، والأسرة الحاكمة ممثّلة في "الأمير"، ومعه أخته "الملكة" من جهة أخرى، هذين الأخيرين وبعدما أخذا قرارهما راسلا والد "سبما جالو"، يخبرانه بانتقال ابنه إلى "المدرسة الأجنبيّة، وهو النّبأ الذي أحدث هزّة عنيفة في نفس "الفارس"؛ فـ:"لدى تسلّمه الرّسالة أحسّ كأنّ خنجرا غُرس في صميم قلبه. (بهذا يكون انتصار الأجانب شاملا! هاهم آل جالوبي، هاهي ذي أسرته يبحثون على الرّكب أمام بريق المنار المزيّف، بريق شمس، صحيح، بريق الهاجرة لحضارة هائجة)"[2]. فهذا الملفوظ المسرود تتخلّله صيغة المنقول غير المباشر، بتقنيّة المونولوج، التي يوظّفها الرّوائي في كلّ مرّة يريد للرّاوي أن يتماهى فيها مع شخصيّة ما بغرض تمرير أفكاره، منسجما مع تلك الشّخصيّة، ومتمترسا خلفها؛ فـ"في (هيئة السّرد) تختفي العلاقة بين الرّوائي، والرّاوي، فيختفي الرّوائي خلف الرّاوي، لينطقه بلسانه فيصبح (الرّاوي) تقنيّة سرديّة يوظّفها الرّوائي من خلال وجهة نظره (...) ذلك أنّ الرّوائي لا يمكن أن يكون موضوعيّا، لأنّ العمل الذي يسرده إنّما يصل إلى المتلقّي من خلاله هو، فلا بدّ أن يكون العمل مطبوعا بوعيه، وبثقافته، وبمواقفه تجاه القضايا، والأشخاص"[3]. وهو ما يتجسّد في رواية "المغامرة الغامضة" بشكل كثيف، من خلال صيغة المونولوج الدّاخلي وهي الصّيغة المهيمنة، التي لا تكاد تخلو منها صيغة مسرود، ولا معروض غير

---

(1) عبد الرّحيم الكردي: الرّاوي والنّص القصصي، ص109.

(2) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص96.

(3) محمّد عزّام: شعريّة الخطاب السّردي (دراسة)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2005 ص93.

مباشر إلّا والرّاوي متوغّل بإيديولوجيّته فيها.

تتميّز رواية "المغامرة الغامضة" بطابعها الفكري، والثّقافي، وبالصّبغة الفلسفيّة لطروحاتها، والتي يتكفّل الرّاوي بقسط وافر من مهمّة تمريرها عبر مختلف الصيّغ من خلال سلطته على شخصيّاته؛ حيث نجده يغوص إلى أعماق هذه الشّخصيّات، فيخرج خبأها، وأثقال همومها الفكريّة، والنّفسيّة، وحتّى آمالها، واستشرافاتها، وقد يصعب على المتلقّي أحيانا معرفة من المتكلّم؟ أهو الرّاوي؟ أم الشّخصيّة المتماهى معها؟ وهذا الأسلوب طاغ في الرّواية، بل لا تكاد تخلو صفحة منه، وهنا تتجلّى سلطة الكاتب في تمرير إيديولوجيّته، موظّفا راوٍ عليم "يعمل على إبراز إيديولوجيّة واحدة مهيمنة، حتّى ولو كان هناك حضور للأشكال الإيديولوجيّة المغايرة، لأنّ ما هو مهمّ ليس حضور الإيديولوجيّات، وإنّما هو تقديم تأويل لها، وإدخالها في النّسق الخاصّ للإيديولوجيّة المهيمنة، فهذه الأخيرة تعمل دائما على إظهار غيرها في صورة سيّئة، وهي بذلك تعمل على تغييبها، وطمس معالمها"[1]. وهو ما يتمظهر في صيغة المسرود الذي يخترق فيه الرّاوي حوار "الفارس" مع نفسه في شكل مونولوج داخلي:"ظلّ الفارس يقلّب هذه الأفكار في رأسه سالكا ألف طريقة (فالسّعادة وظيفة لكمّيّة الرّدود، لكن تكمن في طريقة توزيعها لا بدّ من التّوازن (...) يا للخسارة فالغرب ممسوس، والعالم يتغرّب، فكلّما أوغل النّاس الوقت الكافي في مقاومتهم لجنون الغرب، لجئوا للتّملّص من هذيان الغرب، الزّمن الكافي من أجل الفرز، والاختيار، للهضم، أو الرّفض، تراهم بالعكس يرتجفون تحت كل أثقال الطّمع ثمّ يتحوّلون في غضون جيل بتأثير هذا المنكر الجديد الذي تناهى في القساوة التي يثيرها الغرب)"[2]. إنّ الإيديولوجيا التي تنبثق من وعي "الفارس" تعكس للمتلقّي حقيقة الصّراع، ووجوب تصويب الرّؤية التي تقضي بضرورة الثّبات، وعدم الرّضوخ لسياسة التّحويل التي ينتهجها الغرب مع أطفال "جالوبي"، فـ"المدرسة الأجنبيّة" ببريقها الزّائف تحتاج للتّمعّن فيها، والنّظر في آثارها البعيدة، وأنّ السّعادة المأمولة ليست فيها، ومن ثمّ لايجب المغامرة بالانسياق وراء حضارة "ممسوسة"، بمعنى معلولة مريضة روحيّا، لا

---

(1) حميد لحمداني: أسلوبيّة الرّواية، ص44.

(2) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص97-98.

يصحّ لها أن تطرح نفسها كمخلّص لهؤلاء السّود، الذين يملكون رصيدا حضاريّا يغنيهم عن (غرب ممسوس) كما عليهم أن يستفيقوا من غفلتهم التي يستغربها الرّاوي، ومن خلفه الكاتب، ومجمل هذه الأفكار قد انبثقت من وعي "الفارس" بصيغة المونولوج الدّاخلي:"الذي يقدّم فيه المؤلّف الواسع المعرفة مادّة غير متكلّم بها، ويقدّمها كما لو أنّها كانت تأتي من وعي شخصيّة ما"[1].

تعتبر شخصيّة الفارس/والد "سبما جالو" من الشّخصيّات الرّئيسيّة في رواية "المغامرة الغامضة"، وهي كذلك من الشّخصيّات التي لا ينفكّ الرّاوي يتماهى معها في خطاباتها باعتبارها شخصيّة منافحة عن الهويّة الحضاريّة لـ"آل جالوبي"، وتتخندق في مقابل إيديولوجيّة الأسرة الحاكمة –رغم أنّ الملكة أخته– التي تروّج لمشروع التّغريب تحت ذريعة اكتساب المهارات العلميّة لتحديث البلد، وذلك عبر إدخال أطفال "جالوبي" لـ"المدرسة الأجنبيّة"، دون اعتبار للعواقب الثّقافيّة، أو بصورة أوضح للاستلاب الهويّاتي الذي يطالهم بالفضاء الغربي، حيث نجد هذه الرّؤية لـ"الفارس" من فضاء "المدرسة الأجنبيّة" تتمظهر في شكل معروض غير مباشر، في حوار "الفارس" مع "لاكرو":"وفي هذه الآونة ارتفع صوت الفارس الذي جاء خافتا متأمّلا كأنّه يناجي نفسه: أريد أن أقول أيّها السّيّد. أريد أن أقول إنّني الذي سعى إلى إدخال ولدي إلى مدرستكم في النّهاية وبدورك تعطيني فرحة غامرة. أدخلت ولدي إلى مدرستكم، ثمّ سألت الله أن ينقذنا جميعا نحن وإيّاكم. سيقنذنا (...) أدخلته في مدرستكم لأنّ الخارج الذي اقتحمتموه يغزونا ببطء ثمّ يدمّرنا علّموه كيف يوقف الخارج. ولقد أوقفناه"[2]. يعكس الملفوظ تداخل الصّيغ ببعضها فداخل الخطاب المعروض غير المباشر، أين نجد مصاحبات الرّاوي (قبل، وأثناء، وبعد خطاب الشخصيّات). يستخدم الكاتب تقنيّة المونولوج الدّاخلي، حيث يقدّم لنا الرّاوي شخصيّة "الفارس" وهي تتكلّم مع نفسها، في هيئة حوار داخلي، وهو ما يبرز الجانب السّيكولوجي الحاضر بشكل كثيف في الرّواية، ولعلّ ذلك يؤشّر على حجم المكبوتات التي تعاني منها الشّخصيّة الأفريقيّة الباحثة عن هويّتها، أو المنافحة عنها بوجه الآخر

---

(1) يمنى العيد: تقنيّات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي، ص66.

(2) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص109–110.

وهو ما قد يفسّر هيئة الشّخصيّات التي تتمظهر دوما في النّصّ في حالة تأمّل أو مناجاة، أو شرود ذهني، وغيرها من الوضعيّات التي تدلّل على أنّ المتكلّم به حديث نفس، ووعي باطني يتكفّل الرّاوي بدور إخراجه للسّطح، وتقديمه للمتلقي؛ فمن خلال "هيمنة صيغة السّرد في الخطاب الرّوائي التّقليدي يصبح لزاما على القارئ، أو الباحث أن يتحدّث عن السّرد ممزوجا دائما بالوصف إنّه رديفه، أو توأمه الذي لا يغادره"[1].

إنّ محاولات الاستلاب التي تعرّض لها البطل/"سمبا جالو" على مراحل مختلفة من مسيرته العلميّة، والثّقافيّة متنقّلا بين فضاءات سالبة منها "المدرسة الأجنبيّة" ثمّ المرحلة اللّاحقة بـ"فرنسا" أين كان عليه تحصيل شهادة اللّيسانس في الفلسفة، كلّ ذلك لم يزحزح البطل عن كينونته الأفريقيّة، كما لم تنجح محاولات تحويله، وتغريبه عن هويّته. يتجلّى ذلك في صيغ الخطاب المعروض غير المباشر، أين يتمظهر فيها البطل "سمبا جالو" متعلّقا بأرضه، وأفريقيّته، وذلك من خلال الحوارات المختلفة التي جمعته بالآخر/الأبيض الذي يقف طرفا في جدليّة الهويّة/الأنا/الآخر نقف على مثالين من مواقف البطل في هذا السّياق، الأوّل ما يظهر في حواره مع زميله في الدّراسة "جون" ابن "لاكرو" حينما يسأله عن أصله، وأرضه:"قل لي سمبا جالو ما معنى جالوبي؟ إذا قد حدّثوك أنّي...جالوبي... أسرتي الجالوبي إنّهم شريحة وجزء من أمّة جالوبي، وتتحدّر من ضفاف نهر كبير وبلادي تعرف كذلك بـ(جالوبي)، أنا الوحيد في الفصل الذي أهله من تلك البلاد ويستغلّون ذلك ليمازحوني. إذا كنت من جالوبي فلم لم تبق إذن في بلاد جالوبي؟ أنت لماذا غادرت بو؟ تضايق الآخر، لكن سمبا جالو استأنف الكلام: هنا أيضا بلادي وأرضي...دائما في بلادي"[2]. يسمح هذا الخطاب المعروض غير المباشر المؤطّر من قبل الرّاوي للإيديولوجيّات المختلفة أن تتقابل، وللشّخصيّات أن تعبّر عن رؤيتها، وقد أتاح السّرد عبر تقنيّة الحوار مساءلة الآخر الغربي، فقد حاججت "الأنا" الأفريقيّة ممثّلة في "سبما جالو"، حاججت الآخر الغربي "جون" في وجوده بصفته وافدا لم يكن له أن يسأل عن تواجد صاحب الوطن (سمبا جالو) في أرض هي أرضه، وهي أيضا تشكّل كينونته

---

(1) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، ص279.

(2) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص85.

من خلال الرّمزيّة التي يتيحها لقبه **(جالوبي)** كامتداد لهذه الأرض التي تكرّر اسمها بشكل كثيف في الملفوظ المعروض غير المباشر، ما يظهر تلاحما عميقا بين الأفريقي وأرضه، واعتزازه بها، ولعلّه كذلك لرمزيّة علاقة الأرض بالهويّة، حيث تعدّ تيمة الأرض من الموضوعات الرّئيسيّة في سرديّات ما بعد الاستعمار، وفي المستوى السّردي تعمل على الإيهام بواقعيّة المشهد على النّحو الذي يتصوّره "ش. كريفل" "Ch.Krevl" من:"أنّ تعيين المكان بتحديد موقعه الجغرافي، أو بذكر اسمه يحمل على الاعتقاد بحقيقة التّخييل"[1].

وأمّا الموقف الآخر في هذا السّياق، فيعكس عمق الثّوابت التي نشأ عليها البطل "سمبا جالو"، واغترفها من شيخه بفضاء "الكتّاب"، لتكون التّنشئة الأولى للأجيال ذات أهمّيّة كبرى، فالذّوات تطبع بما نشأت عليه، وهو ما قد يفسّر الصّراع على شريحة الأطفال في نصّ "المغامرة الغامضة"، فهو صراع الحاضر، كما هو صراع على المستقبل؛ حيث تظهر فائدة تلك التّنشئة الرّوحيّة التي تلقّاها "سمبا" بعدما يصير شابا بـ"فرنسا" أين يكمل دراسته، ويتعرّض لإغراءات عديدة تسعى لتحويله عن كينونته التي يأبى إلّا أن ينافح عنها، كما يعدّ هذا الانتقال إلى فضاء الآخر ضمن استراتيجيّة تعزيز هويّة الأنا عبر ثقافة مغايرة، على النّحو الذي يظهر في الحوار الذي جمع البطل/سمبا بعائلة "بول مارتيال" راع الكنيسة، حيث يقدّم لنا الملفوظ عرضا من ثبات الذّات الأفريقيّة التي نشأت في ظلّ "كتّاب" الشّيخ، ليثمر ذلك الغرس الطيّب، وتكشف الرّواية عن عمقها الإيديولوجي العقدي، والصّراع الحضاري بأبعاده الرّوحيّة فـ:"بعد أن أجلستهم لوسيان في قاعة الطّعام ذهبت لتأتي بالشّراب، وحين قدّمت إلى سمبا جالو كأسه مدّ الأخير يده لاستلامها لكنّه عاد فسحبها بسرعة، ثمّ علّق: أوه، لوسيان، فاتني أن أخبرك أنّني لا أشرب الخمر، بالمناسبة لا داعي للإزعاج، لأنّني لست في حاجة إلى الشّراب تدخّلت السّيدة مارتيال قائلة: أبدا، قدّمي له عصير الفواكه، يا لوسيان، لا داعي للاحتجاج فالعصير متوافر. تكدّر سمبا جالو قليلا، كم مرّة اضطرّ فيها، منذ أن وطئت قدماه أرض

---

(1) عبد الله شطّاح: شعريّة المكان في الرّواية الجزائريّة(1992-2002)، (أطروحة دكتوراه)، إشراف: علي ملّاح، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب واللّغات، جامعة الجزائر يوسف بن خدة-الجزائر، دت، ص449.

فرنسا، إلى الاعتذرا عن قبول تلك الكؤوس المترعات التي تقدّم له"[1]. بهذا المسرود للرّاوي يُختَتم الملفوظ المعروض غير المباشر، ومن خلال مثل هذه المصاحبات يدير الرّاوي الصّراع، وينجز الحوارات فـ:"الكاتب الرّاوي لا يلبث أن يعمل في الخفاء على توجيه القارئ نحو مركز واحد للرّؤية عاملا بذلك على طمس معالم التّوزيع المتكافئ للمواقف ذلك الذي كان قد بدا مهيمنا خلال قسم كبير من العمل، وفي هذه الحالة تكون الرّواية ذات بنية سطحيّة ديالوجيّة، غير أنّها تخفي وراءها بنية عميقة ذات طابع مونولوجي"[2].

في الفصل الثّالث من القسم الثّاني من الرّواية، والذي جاء بعنوان "المعركة الأخيرة" نقف على إحدى المشاهد الأليمة ضمن استراتيجيّة الاستلاب الحضاري الذي تعرّض له الأفارقة من قبل المستعمِرين الذين سخّروا لهذا الغرض مختلف الوسائل التي طالت الهويّة، والذّات الأفريقيّة، واستهدفت خلق أزمة اغتراب خطيرة، يصوّرها الملفوظ في صيغة معروض غير مباشر، في الحوار الذي جمع "سمبا جالو" بمواطنه "بيير لويس" بإحدى مقاهي باريس، حيث يسأله "سمبا جالو":"من أين أنت بالتّحديد؟ لا أدري. إنّ جدّي الأعلى كان يدعى محمّد كاتي، نعم كاتي مثل مؤلّف تاريخ الفتّاش*، ومن المنطقة التي ينتمي إليها سميه العظيم ومن قلب إمبراطوريّة مالي العتيدة. وقد وقع جدّي الأكبر في مصيدة الرّقّ فأرسل إلى الجزر حيث تمّ تعميده باسم بيير لويس كاتي. وحتّى لا يمتهن اسم كاتي تعمّد حذفه، واكتفى ببيير لويس فقط"[3]. إنّ ملفوظ شخصيّة "بيير لويس" في شكل مسرود ينفتح على ذاكرة مأساويّة فهذا الخطاب الموجّه لـ"سمبا جالو" يأتي من شخصيّة أفريقيّة "مغتربة" حاولت الممارسات الاستعماريّة طمس هويّتها، وقد نجحت إلى

---

(1) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص147.

(2) حميد لحمداني: أسلوبيّة الرّواية، ص42.

* إشارة إلى "تمبكتي، محمود كوتي بن متوكّل كوتي"، وهو: "محمود كعت التّمبكتي" صاحب كتاب: تاريخ الفتّاش في أخبار البلدان، والجيوش، وأكابر النّاس، وذكر وقائع التّكرور، وعظائم الأمور، وتفريق أنساب العبيد من الأحرار(دراسة وتعليق آدم بمبا)، مؤسّسة الرّسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2014. وقد "كان التّعريف الأوّل بتاريخ الفتّاش على يد المؤرّخ "إدوارد دوبوا" الذي زار تمبكتو عام (1896م)، وأشار إلى تاريخ الفتّاش، وسمّاه (fatassi) حسب النّطق المحلّي الدّارج، وأنّ مؤلّفه هو (Mohaman Koti)". ينظر: المرجع نفسه، ص16.

(3) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص171.

حدّ ما على النّحو الذي يتمظهر في عبارة **(لا أدري)** التي تعكس تشظّي الذّات الأفريقيّة في ظلّ ممارسات تحويلها عن كينونتها من قبل الاستعمار الفرنسي، ولكن بالمقابل يكشف الملفوظ المسرود**(التي ينتمي إليها سميه العظيم)**عن تمجيد للذّات الأفريقيّة وتاريخها الكبير. يأتي كل ذلك في شكل مسرود ذاتي يتخلّل صيغة المعروض غير المباشر، وينقل المتلقّي عبر صفحات مؤلمة من التّاريخ الأفريقي، وهي تقنيّة تتراجع فيها سلطة الرّاوي العليم لصالح الشّخصيّات حتّى تعبّر عن رؤيتها، ومن ثمّ يعمل هذا الأسلوب على أن يكون لكلّ شخصيّة في الرّواية موقفها. والموقف هنا ينبني كذلك على استدعاء تاريخيّ تشكّل الذّات الأفريقيّة المستلبة إحدى فصوله الأليمة، هذا الالتجاء للتّاريخ نقف عليه في الفصول المختلفة للرّواية "لا ليكون مادّة الرّواية فحسب، وإنّما ليكون إطارا شكليّا تستمدّ منه التّقنيّات، واللّغة أحيانا الهيكل العام للبناء"[1].

يطلعنا الفصل الرّابع من القسم الثّاني من رواية "المغامرة الغامضة"، على غربة الذّات الأفريقيّة في فضاء الآخر، بعد أن وقفت على حقيقة ألّا خلاص إلّا في موروثها الأصلي، بالرّجوع للمعين الصّافي الذي نهلت منه شخصيّة البطل "سبما جالو" الذي كان يشعّ نورا في كنف الشّيخ، ويتوقّد بهجة وهو يمجّ الآيات بين يدي معلّمه، ليغدو بعد تجربة التّماهي مع الآخر بفرنسا في شَرَكِ متاهة مظلمة يتطلّع للانعتاق منها، واسترداد ذاته المسلوبة، وهو ما يكشفه الخطاب المسرود:"أيّها المعلّم، ناجاه في لجّ نفسه، (ماذا بقي لي؟ إنّ الظّلام ليغزوني، لم أعد أشعّ في قلوب الأشياء، والكائنات). ظلّ الوجه راسخا، لم يكن ضاحكا، ولا غاضبا، كان صارما، ومنتبها، ناداه من جديد (أنت من لم يتسلّ قط عن حكمة الظّلام، وتتمسّك بالكلمة، ولديك الصّوت العالي لتجميع، وقيادة من تاهوا، أستعطفك في الظّلام، وأنادي صوتك من أجل بعثي في الحنان السري...) لكن الوجه كان قد اختفى"[2]. في الملفوظ تجلية للأزمة النّفسيّة التي يعيشها "سمبا جالو"، في ظلّ ثقافة مغايرة طالته، وقد أدرك ذلك من خلال التّبدّل الذي اعتراه، وأفقده نور الكلمة الذي كان يهتدي به، وهي دلالة اغتراب روحي حمله على مناجاة شخصيّة روحيّة مثل

---

(1) علاء الدّين جاويش: الاتّجاه السّياسي في الرّواية، مؤسّسة حورس الدّوليّة، القاهرة، مصر، دط، 2011، ص63.

(2) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص203-204.

شخصيّة شيخ "الكتّاب" لما له من رمزيّة في هذا السّياق الذي يحتاج فيه البطل "سمبا" لاستعادة توازنه الرّوحي، في ظلّ حال التّيه التي يتخبّط فيها، وفي ظلّ ثقافة مغايرة تتجاذب كينونته وهويّته، ولعلّ في ذلك إقرار باعتبار الشّيخ بوصلة فيما جرى، وأنّ ثباته ورؤيته المبنيّة على عدم الانخراط في المشروع الغربي هي الأصوب.

يروّج لهذه الرّؤية أو لنقل أوبة البطل نحو هويّته الحضاريّة، الرّاوي الذي يتغلغل عبر تقنيّة المونولوج المونولوج الدّاخلي؛ وكلّ ذلك وفق أسلوب "تعتمد فيه القصّة على سرد الأفكار والأقوال، ويقلّ فيه الاعتماد على الأحداث إلى أقصى حدّ ممكن، وفي هذه الحالة تحلّ الهواجس، وأحاديث النّفس، والتّأمّلات، والأحاديث محلّ الأحداث، ويغلب الجانب السّيكولوجي على سائر الجوانب الأخرى"[1].

إنّ الظّلام الذي يغزو "سمبا جالو"، والذي عبّر عنه في الملفوظ السّابق، واشتكاه لـ"الشّيخ"، تجلّت نتائجه الخطيرة في ممارسات البطل/سمبا بعد عودته من "فرنسا" حيث وصل به الأمر إلى التّهاون عن أداء الصّلاة، وهي حالٌ مفارقةٌ للقيم الأصيلة التي تربّى عليها في "كتّاب" "الشّيخ"، والموقف هنا يؤشّر على خطورة "المغامرة" التي خاضها "سمبا جالو"، ومآلاتها على ثقافته، وتوازنه الرّوحي؛ حيث يتمظهر البطل منسلخا من ثوابته الدّينيّة والرّوحيّة، وبذلك تتكشّف حقيقة الصّراع الذي كان ضحيّته "سمبا جالو"، في كونه صراعا حضاريّا يدلّ على أنّ مشكلة "آل جالوبي" كانت روحيّة ثقافيّة بالأساس:"لقد حان وقت الصّلاة أيّها المعلّم فلنذهب إلى المسجد، يقول المجنون وهو يمسك بلحية سمبا جالو ويسعى إلى إرغامه على أن ينظر إليه. لا، لست المعلّم، ألا ترى أنّني لست إيّاه، ولقد مات هو. نعم فلنذهب إلى المسجد أيّها الشّيخ. وبضجر قال: ثمّ إنّي لست أرغب في الذّهاب إلى المسجد، قلت لك لا تدعني مرّة أخرى إلى الصّلاة. إنّه كذلك أيّها المعلّم معك حقّ فأنت متعب إنّهم مُتعبون جدّا أليس كذلك؟"[2]. فهذا الملفوظ المعروض غير المباشر، يؤطّره الخطاب المسرود للرّاوي من خلال مصاحباته، التي تصف شخصيّة "المجنون" وهو يأخذ بلحية "سمبا جالو"؛ وهي إشارة لمستوى التّقريع، والعتاب الموجّه لمن

---

(1) عبد الرّحيم الكردي: الرّاوي والنّص القصصي، ص122.

(2) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص211.

يفترض فيه أنّه خليفة "الشّيخ"، وهو ما يظهر من خلال مناداته له بـ"المعلّم"، ثمّ إنّ شخصيّة المجنون تكشف عن علّة هذا التّبدّل، والتّحوّل الذي عرفته شخصيّة "سمبا جالو" المرهق **(أنت متعب، إنّهم متعبون)**؛ فقد ظهرت آثار التّغريب واضحة، من خلال ردود "سمبا جالو" الذي كان بالأمس يترنّم بالقرآن، ويلقي المواعظ الدّينيّة بقريته، ليغدو بعد تجربته الثّقافيّة بفرنسا، إنسانا آخر مسلوب الذّات، والهويّة الإيمانيّة التي فقدها تدريجيّا من خلال استراتيجيّة ثقافيّة رسمها "العقل الغربيّ المدجّج بوسائل، وتقانات، والمدرك لمقاصد، وأهداف ذات طبيعة أيديولوجيّة بالأساس تستخدم المعرفة أداة من أجل إرغام العقل المناوئ على النّحو الذي يؤسّس بين الأنا والآخر حوار هويّات، أو تنازع هويّات"[1].

لم تلبث غربة "سمبا جالو" أن انقشعت عنها الظّلمة التي تلبّسته، بعدما احتكّ بالثّقافة المغايرة، وتسرّبت إليه تحت عباءة المعرفة، ففي "الفصل التّاسع" من "القسم الثاني" من رواية "المغامرة الغامضة"، وبعنوان "المصالحة الكبرى"، نجد "سمبا جالو" يتصالح مع ذاته، وثقافته، ومع كينونته، تصالحَ مع موروثه الأفريقي، وعاد له توازنه الرّوحي الذي سُلِبَ منه، وهنا ينبري المونولوج المنقول لتقديم ذلك في شكل مناجاة لهذه المصالحة بين صوتين لم يعلن الرّاوي عن طبيعتهما، إلّا أنّ المونولوج الدّاخلي يؤشّر على الحوار الباطني بين "سمبا"، وصوت الهويّة الحضاريّة الأفريقيّة التي يؤوب إليها بعد اغتراب، وتيه، لتكون العودة للذّات الأفريقيّة، وأصالتها، حلّا يروّج له الكاتب المتماهي الذي تظهر بصماته جليّة، ليمرّر رسائله للمتلقّي في هذا الملفوظ:"عن كثب سُمع صوت يناجي: إنّ حضوري الآن يضايقك، وبحفاوة بالغة يستقبل الوادي الجاف عودة المدّ الآيب عودة تبهج المدّ. كنت أنتظرك انتظرت طويلا، وأنا جاهز. هل تتمتّع بالسّلام؟ لا، لست سالما لقد انتظرتك طويلا. أتعرف أنّني أنا الظّلّ (...) كن منتبها. هاهي المصالحة الكبرى تقع. النّور يلتحم بالظّلام، والحبّ ينقض الكراهيّة (...) كن يقظا، لأنّك ها أنت تولد من جديد في الكائنات، لم يعد ثمّة نور، ولا وزن، ليس هناك ظلام، كأنّه لا توجد عداوة (...) كن يقظا، لأنّ هذه هي الحقيقة (...) لست هذا القلق المنغلق الذي يصيح

---

[1] محمّد صابر عبيد: الذّات السّاردة(سلطة التّاريخ ولعبة المتخيّل، قراءات في الرّؤية الإبداعية لسلطان بن محمّد القاسمي)، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، سورية، دط، 2013، ص270.

وسط المنفى"[1]. يكشف هذا الملفوظ المسرود بتقنيّات تيّار الوعي عن الطّابع الفكري والفلسفي للرّواية، وعن طروحاتها الرّوحيّة الثّقافيّة تجاه الذّات الأفريقيّة، ومحاولة استنهاضها من سباتها، وتحذيرها من مغبّة الغفلة، والرّكون للمشاريع الغربيّة من خلال لفظة **(كن يقظا)** التي تخاطب الوعي الأفريقي، فقد ركّز الكاتب في مخاطبة الذّات الأفريقيّة على وعيها الباطني؛ ولعلّه بذلك يحاول استنهاض شعور الاعتزاز بالهويّة الأفريقيّة المخبوء في ذات كلّ أفريقي؛ إذ إنّ:"الرّوائيين منذ أن ظهرت نظريّات التّحليل النّفسي أخذوا ينظرون إلى العقل الباطن باعتباره المستودع الذي تختبئ فيه كلّ الحقائق المتعلّقة بالإنسان، فراحوا يسابقون علماء النّفس في استبطان المشاعر الدّاخليّة للإنسان ويبحثون في هذا العقل عن العالم الخارجي نفسه"[2].

إنّ تتبّع خطاب المتكلّمين في رواية "المغامرة الغامضة"، والمقدّم من موقع "الرّؤية من الخلف"، يأتي من خلال هيمنة الرّاوي، وتأطيره للحوارات؛ ما جعل الخطاب المعروض ينبثق من ثنايا الخطاب المسرود، الذي تكفّل بتقديم رؤى الشّخصيّات من خلال الولوج إلى بواطنها، وتحريك الوعي المخبوء في ضمائرها، مستفيدا الكاتب في ذلك من تقنيّات تيّار الوعي، التي عمل من خلالها على إبراز الأيديولوجيّات المتعارضة، ومن ثمّ التّماهي مع ما يناسبه منها، والانسجام معه، وعليه يكون الطّابع المونولوجي هو الغالب على الرّواية، بالرّغم من توظيف مختلف التّنويعات الصيغيّة على مستوى الخطاب السّردي ككل.

---

(1) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص225-226.

(2) عبد الرّحيم الكردي: الرّاوي والنّص القصصي، ص131.

ثالثا: رؤية الخطاب المختزل:

يشغل الخطاب المختزل حيّزا هامّا من رواية "المغامرة الغامضة" لـ"شيخ حامد كان" وفيما عُدّت وظيفة الخطاب المختزل شكلا من أشكال الرّؤية من الخلف، فلم يمنع ذلك من اشتغاله في النّص على تنويعات صيغيّة متعدّدة تفاوتت بين السّرد بضمير الغائب– وهو الغالب في النّص–، وأحيانا يتمّ الاختزال بواسطة السّرد بضمير المتكلّم؛ فتقول الشّخصيّة بتنبيرها، وتعرض رؤيتها. وبالرّغم من كون رواية "المغامرة الغامضة" رواية مناجاتيّة، إلّا أنّ الرّاوي فيها سمح بظهور وجهات نظر مختلفة ما طبعها بتعدّد صوتي لم يخرج بصورة عامّة عن النّظرة الكليّة، والإيديولوجيّة التي أرادها الكاتب، ووظّف لأجلها "راو عليم".

من هذا المنطلق تظهر رؤية الخطاب المختزل خاضعة في عمومها لخطاب الرّاوي الذي يلجأ لهذه التّقنيّة بهدف تسريع حركة السّرد، وقصد التّصرّف في الخطابات بما يناسب رؤيته، وينسجم معها، وهو ما يتجلّى في الملفوظ المسرود:"منذ أربعين سنة وقف الشّيخ حياته، كلّ حياته، ليفتح ذكاء بني الإنسان على الله عزّ وجلّ، لكنّه لم يصادف أن عثر على ولد يملك كل هذه الموهبة، نفسه امتلأت بمنن الله، وعطائه. بإمكان هذا الطّفل وكذلك الرّجل الذي سينبثق منه غدا أن يدّعي أنّ له مكانة تبلغ أعلى ذرى العظمة الإنسانيّة، شريطة أن يكون قريبا من ربّه"[1]. هذا الملفوظ يختصر المسيرة الرّوحيّة لـ"الشّيخ"، والتي سبّل نفسه فيها للعمل على البعد الرّوحي لتخريج أجيال من "آل جالوبي" على الثّوابت الدّينيّة، وهي المهمّة التي مجّدها الرّاوي مستفيدا في ذلك من صيغة الخطاب المسرود، والتي أتاحت له بصفته "الرّاوي العليم" أن يضطّلع على ما تستضمره نفوس الشّخصيّات في الرّواية، وأن يتماهى مع الإيديولوجيا التي تنسجم مع منهجه، والتي تتأسّس على خلفيّة دينيّة إسلاميّة، يجعل منها الرّاوي شرطا يستشرف به نجاح "سمبا جالو"، ومن خلفه المجتمع "الجالوبي"، وذلك رهن بمدى التزام البطل بدينه بصفته المرجعيّة التي تشكّل حاجزا أمام تشظّيه، وتغريبه في مواجهة الاستلاب الذي يحيط به

(1) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص25.

والذي يتمظهر في النّصّ في فضاءين هما "المدرسة الأجنبيّة"، و"فرنسا".

إنّ الرّؤية الاستشرافيّة الإيمانيّة التي تعتبر شرطا لرسوخ قدم البطل/سمبا في هويّته بحسب المسرود السّابق للرّاوي، عمل عليها "الشّيخ" في "الكتّاب"، من خلال إعداد تلميذه "سمبا"، وتزويده بما يحتاج حتّى تكتمل فيه شخصيّة سويّة، تملك من الثّوابت الحضاريّة ما يؤهّلها لمواجهة محاولات الاستلاب، والتّغريب التي ستعترض مسيرته التّعليميّة فالغرب سيحاول أن يندسَّ إليه عبر المعطى الثّقافي، ولذلك يجب عليه أن يتحلّى ببعض الصّفات، منها ما يجلّيه هذا الملفوظ:"كن متيقّظا وأنت قادر على ذلك كرّر معي (ربّ هب لي الانتباه... أيضا... ربّ هب لي الانتباه). الآن استأنف قراءتك!"[1]. فهذا الملفوظ المعروض غير المباشر يخفي دلالة أعمق من مجرّد الانتباه أثناء الدّرس، فالشّيخ يريد للفتى أن يتحلّى بهذه الصّفة لعلمه بما سيلاقيه في مغامرته التي تتطلّب اليقظة، وهو المصطلح الذي يتكرّر في آخر الرّواية حتّى والولد يلتحم بذاته، وهويّته الوطنيّة، والدّينيّة ومن ثمّ فالخطاب "يخفي داخله القدرة على أن يقول غير ما قاله، وأن يخلف عددا كبيرا من المعاني، وهذا ما يسمّى بوفرة المدلول بالنّسبة للدّال الواحد، والوحيد، وعليه فإنّ الخطاب امتلاء، وثراء لا حدّ لهما"[2].

يتمظهر الرّاوي متماهيا مع شخصيّة "الشّيخ" في كثير من المواقف، التي تمجّد هذه الشّخصيّة المحوريّة في رواية "المغامرة الغامضة"، لعلّه بذلك يقدّم ما يراه النّموذج الرّوحي لاستعادة الذّات الأفريقيّة المستلبة عن طريق ما يمارسه في كتّابه، فالشّيخ:"وفد إليه العلماء، وشدّ المربّون إليه الرّحال من كلّ الأرجاء ليقتبسوا منه، وينهلوا من معينه الثّرّ ثمّ يصدروا وقد قضوا وطرا، وتزوّدوا بكلّ نافع ثمين، أمّا الأسر العريقة فكانت تتنافس الحظوة في ابتعاث أطفالها إليه ليربّيهم"[3]. في هذا الملفوظ المسرود للرّاوي يتمظهر "الشّيخ" الشّخصيّة المحوريّة في تشكيل، وبناء أهم معطى هويّاتي بحسب الخيط الإيديولوجي الذي يسري من أوّل النّصّ إلى آخره، وهو المعطى الدّيني الرّوحي الذي

---

(1) المصدر السّابق، ص26.

(2) ميشال فوكو: حفريّات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص113.

(3) المصدر السّابق، ص28.

يؤشّر ملفوظ الرّاوي على حتميّة الاعتناء به من خلال الحفاظ على دور "الكتّاب" في مواجهة المدّ الغربي عبر "المدرسة الأجنبيّة". ونرصد كلّ هذه المعاني المصاحبة لشخصيّة "الشّيخ" من خلال عين الرّاوي الرّائي، فـ:"كلّما كانت الشّخصيّات منظورا إليها كذوات ثابتة، ونموذجيّة إلّا وفقدت الرّواية قيمتها الحواريّة، أو التّناصيّة، واتّجهت في نفس الوقت نحو بناء المعنى الأحادي البعد"[1].

يستفيد الرّاوي من سلطته الفوقيّة في نصّ "المغامرة الغامضة"، على النّحو الذي يخدم توجّهه الإيديولوجي؛ فمن خلال صيغة السّرد يستطيع توجيه كلام الشّخصيّات وحواراتها، وحتّى تغييب وجهات النّظر التي لا تنسجم مع الطّروحات التي يروّج لها، وهذا ما يتجلّى في الخطاب المختزل المسرود، والذي جاء على لسان الرّاوي تمهيدا للحوار الذي جمع "مدير" المدرسة الأجنبيّة بـ"الشّيخ"، و"الفارس" والد "سمبا جالو"، إذ يقول:"أمّا حديث الرّجال الثّلاثة فكان في غاية التّشعّب، لكنّه كان يعود بين فينة، وأخرى ليرسو على موضوع محدّد، ألا وهو الإيمان، وما يتفرّع عنه من صفات العظمة للخالق سبحانه وماله من الجلال، والجمال"[2]. وهي المشكلة الأساسيّة التي تتأسّس عليها إشكاليّة الرّواية وما الموضوعات الأخرى التي تناولها حديث الرّجال الثلاثة، ومنها معضلة "المدرسة الأجنبيّة"، إلّا أسباب ونتائج للقضيّة المحوريّة، وهي القضيّة الإيمانيّة، حيث حصر النّقاش في زاوية دينيّة، ولعلّه هنا يتدخّل لينبّه المتلقّي إلى حقيقة الجدل المطروح، كونه ليس جدلا ماديّا بقدر ما هو جدل عقدي روحي، يتّصل بالمقوّمات التي يجب على الذّات الأفريقيّة أن تعود إليها قبل الانخراط في أي مشروع تغريبيّ؛ فبقدر اقتراب، أو ابتعاد هذا المشروع من المنطلقات الحضاريّة –الدّينيّة هنا– الأفريقيّة يمكن الحكم ساعتها على صلاحيّة أي طرح يجلب منفعة ماديّة تنسجم بالضّرورة مع هويّة البلاد، ومرتكزاتها العقديّة، وهي الفكرة التي تتكرّر في النّص، وقد وصلت أوّل الرّواية بآخرها على مستوى الطّرح الموضوعاتي "فجعل الخطاب تيماتيّا لا يحفظ للخطاب المروي تيماتيّته التّركيبيّة بقدر ما يحفظ له تيماتيّته الدّلاليّة، والاستقلاليّة، لكن الوصول إلى هذا الهدف يتمّ بتجريد

---

(1) حميد لحمداني: أسلوبيّة الرّواية، ص49.

(2) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص28–29.

الخطاب المروي من شخصيّته"[1].

لا يدّخر الرّاوي جهدا في تمرير رسائله الفكريّة، ورؤيته للصّراع الدّائر بين الذّات الأفريقيّة، والآخر الغربي الوافد، ومن ثمّ نجده يقدّم السّياسات النّاجحة لتقويض المشاريع الغربيّة، أو يصوّب رأي إحدى الشّخصيّات، أو ينتقدها، ثمّ يتماهى مع الإيديولوجيا التي تنسجم مع تصوّراته في موضع آخر، وكلّ ذلك يحصل بتقنيّات متعدّدة أهمّها في النّص الذي بين أيدينا تقنيّة المونولوج الدّاخلي؛ التي يلج بواسطتها الرّاوي إلى بواطن الشخصيّات فيقدّم رؤيته من خلالها، وذلك عبر استبطان ذاكرتها، ومثال ذلك الخطاب المسرود الاستذكاري، الذي يكشف فيه الرّاوي عن ذاكرة تستعيد الماضي المجيد لمسيرة "الشّيخ"، والعائلة العريقة التي ينحدر منها، حيث:"يتذكّر جيّدا أنّ أبناء الأسر الكبيرة، وهو واحد منهم كانوا يعيشون بعيدا عن الوسط الأرستقراطي الذي ينحدرون منه طوال فترة الشّباب مجهولين، وفقراء في غمار الشّعب، ولا يتميّزون عنهم، ويقتاتون على التّسوّل وفي النّهاية يؤوبون من غربتهم الطّويلة مع الكتب، والنّاس، علماء ديمقراطيين ومجرِّبين"[2]. في هذا الملفوظ يستبطن الرّاوي ذاكرة "الشّيخ"، حيث يستدعي مسيرته التي تتطابق مع مسيرة البطل/سمبا، وتتشابه إلى حدّ المطابقة مع مسيرة الكاتب، الذي يقف خلف الرّاوي، وهو في الملفوظ يمتدح منهجا يرتضيه لبطله في الرّواية، كما عاشه في الواقع، وهي المسيرة –رغم مخاطرها– الأنسب لتخريج الشّخصيّة الأفريقيّة القائدة مكتملة البناء الثّقافي، والرّوحي، وتمتلك التّجربة التي تتأتّى بالاطلاع على ثقافة الآخر والاحتكاك به، وكلّ هذه المسارات، والدّلالات المصاحبة لها، قد انبثقت من الخطاب المسرود، ومن ذاكرة "الشّيخ"، التي استبطنها الرّاوي ليكشف لنا عن مسيرة التّكوين الإيماني، والأخلاقي لشخصيّة "الشّيخ". كما يمكن هنا الإشارة إلى البعد النّفسي الكثيف في رواية "المغامرة الغامضة"، أو ما يسمّى بـ"سيكولوجيا السّرد"، وفكرتها الأساسيّة هي:"أنّ السّرديّات تعمل في تنظيم الخبرات، وتشكيل النّوايا، واستخدام الذّاكرة، وبناء

---

(1) ميخائيل باختين: الماركسيّة وفلسفة اللّغة، تر: محمّد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء المغرب، ط1، 1986، ص174.

(2) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص45.

التّواصل"[1].

يتأسّس الصّراع في رواية "المغامرة الغامضة"، على جدليّة المادّي، والرّوحي فبينما يميل "الشّيخ" إلى تشخيص الأزمة التي خلقها الآخر في مجتمعه، والتي ساهمت الطّبقة الحاكمة فيها، بأنّها أزمة "العلاقة مع الله"، وهو ما يستدعي معالجتها ضمن التّصوّر العقدي، وتأهيل المجتمع روحيّا أوّلا للانعتاق من هيمنة الغرب. في المقابل يرى أعضاء الأسرة الحاكمة عكس ذلك، حيث نجدهم يُرجِعون الدّاء إلى التّأخّر العلمي الصّناعي الذي يمكّن من تحسين المستوى المادّي لبلاد "جالوبي"، وهو ما يستدعي الانخراط في المشروع الغربي متمثّلا في "المدرسة الأجنبيّة" بوصفها السّبيل الوحيدة لكسب الرّهان، وحول هذا دار نقاش واسع في أوساط مجتمع "جالوبي" تمحور فيما يجلّيه الملفوظ المسرود:"كان الشّيخ يوقن أنّ الأمير يريد أن يكلّمه في الموضوع الذي عرضه عليه ألف مرّة، فآل جالوبي يريدون أن يتعلّموا، ويحذقوا كيف يجمعون خشبا إلى خشب فيقرنوا بينهما، فمعظم البلاد قد حدّد الخيار العكس للاتّجاه الذي ذهب إليه الشّيخ"[2]. لا يضطلع الرّاوي في هذا الملفوظ بصيغة الاختزال لاختصار الخلاف الذي يطبع نقاش مجتمع آل جالوبي فحسب بل نجده متهكّما على خياراتهم **(يجمعون خشبا إلى خشب)** في الوقت الذي يصوّر لنا هيئة "الشّيخ" في حالة اغتراب فكري في مجتمعه، فرؤيته تختلف عمّا أجمع عليه بقية مجتمع جالوبي، والرّاوي هنا يحاول أن يمظهر الشّيخ ثابتا عند موقفه رغم معارضة البقيّة، وهذا يدخل ضمن أحاديّة رؤية الرّاوي التي اشتغل عليها "شيخ حامد كان" في نصّه "المغامرة الغامضة"؛ إذ إنّ "الرّوايات التي تستخدم راوي أحادي الرّؤية اليوم إنّما تستخدمه للتّعبير عن اغتراب الإنسان، ورومانسيّته (...) ومن ثمّ يكثر استخدام هذا الرّاوي في القصص الوجوديّة، والسّيكولوجيّة، وقصص اللّامعقول، أو للتّعبير عن الحياة الإنسانيّة عندما تضمحلّ تحت وطأة الاستبداد"[3].

لقد تواصل الصّراع الغربي الأفريقيّ، أو لنقل صراع الأسود مع الأبيض في رواية

---

(1) جينز بروكمبير، دونال كربو: السّرد والهويّة، ص22.

(2) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص56.

(3) عبد الرّحيم الكردي: الرّاوي والنّصّ القصصي، ص139-140.

"المغامرة الغامضة"، وقد تكفّلت الصّيغ المتعدّدة بإظهاره على نحو ما نجده في الخطاب المختزل للرّاوي بحكم سلطته التي يتدخّل عبرها ليسلّط الضّوء على حقبة تاريخيّة، تؤرّخ للتّواجد الاستعماري الفرنسي بالأرض الأفريقيّة، وما أفرزه ذلك الاقتحام من أحداث مأساويّة، وما خلّفه من أزمات، ونتائج يلخّصها الملفوظ المسرود:"أمّا النّتيجة فقد تشابهت في كلّ مكان فتساوى في ذلك المحارب، والمستسلم بين من ساير، ومن عاند. فوجد الجميع أنفسهم عندما جاء اليوم الموعود قد أحصوا، وقسّموا، صنّفوا، ووسموا، وملكوا ثمّ ساسوا"[1]. فهذا الملفوظ المختزل يقفز على تفاصيل الأحداث الفظيعة التي طبعت مشهد الصّدام بين الوافدين البيض، وبين أصحاب الأرض السود، ليضع بين يدي المتلقّي نتائج أكثر مأساويّة تسبّب الآخر/الغربي في وجودها، وهي هنا الواقع السّياسي، والفكري والثّقافي المتأزّم للذّات الأفريقيّة، ومن ثمّ نجد الرّاوي يستدعي التّاريخ بغرض إصباغ الحدث في الرّواية بنوع من المصداقيّة لدى المتلقّي؛ "فالشّهادة على وقوع الحدث، أو المشاركة فيه يعمل على تقديم دليل مقنع على صدق الأحداث اعتمادا على أنّ خير من يروي الحدث هو من يشارك في صنعه، أو يشهد وقوعه"[2].

تتمحور أحداث رواية "المغامرة الغامضة" حول حياة "سمبا جالو"، حيث يعدّ البوصلة التي توجّه الأحداث في الرّواية، فالرّواية تحكي مسيرة ونشأة هذا الولد، ومن ثمّ مصيره الثّقافي، والدّيني، حيث يتنقّل من "الكتّاب" إلى "المدرسة الأجنبيّة"، ومن ثمّ إلى "فرنسا" ليكمل دراسته، في ضوء مسيرة يتوقّف نجاحها على اجتياز "سمبا جالو" لما يعترض شخصيّته من رياح تغريب، ومختلف المشاريع الثّقافيّة للآخر/الوافد، والتي تتماهى معها بعض الأصوات الأفريقيّة بحسب الرّاوي، الذي يعتبر ذلك خطرا يساهم في تشظّي الذّات الأفريقيّة، في صورة البطل "سمبا جالو"، وهو ما يبيّنه الملفوظ المسرود للرّاوي:"إنّ قصّة سمبا جالو في منتهى الخطورة، ولو كانت حكاية مرحة لروينا لكم كيف كانت دهشة الطّفلين..."[3]. ومن خلال هذا الخطاب المختزل يتمظهر الرّاوي مطّلعا على

---

(1) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص75.

(2) عبد الرّحيم الكردي: الرّاوي والنّصّ القصصي، ص124.

(3) المصدر السّابق، ص77.

قصّة "سمبا جالو"، بل ومقيّما لوضعيتها(**في منتهى الخطورة**)؛ ما يكشف يكشف عن وعي يستشعر خطرا كبيرا، فيلفت انتباه المتلقّي لجدّيّة الموقف، وحساسيّة اللّحظة، وطبيعة القصّة التي بين يديه، والرّاوي هنا يتمظهر "مبئّرا؛ أي رائيا مدركا، وليس صوتا متكلّما وهي شديدة الصّلة بوظيفته التّبئيريّة"[1].

يتيح الخطاب المختزل للمتلقّي التّعرّف على الإيديولوجيا التي ينطلق منها الرّاوي في رواية "المغامرة الغامضة"، حيث يظلّ الرّاوي متعاطفا مع الشّخصيّة السّيرية/سمبا جالو من خلال مرافقته في مغامرته، ومساندته أمام محاولات التّغريب التي يتعرّض لها، ومن ثمّ نجد الرّاوي ينتقد ضمنا التّهافت الحاصل من محيط الولد تصرُّفا في حقّه وزيغا عن الخطّ الذي ينبغي أن يُتّبع في بناء شخصيّة متماسكة الهُويّة كما أرادها له "الشّيخ" أوّل الأمر وهو بين يديه بالكتّاب، ليتراجع فيما بعد تحت ضغط عمّته "الملكة الكبرى" وابن عمّه "الأمير" فـ:"بعد فترة من عثور الأمير على سمبا جالو ممدّدا بهدوء قرب العجوز ريلا في المقبرة، عُقِد اجتماع طويل ضمّ كلّا من الشّيخ، والأمير، والملكة الكبرى إلّا أنّ الطّفل لم يطّلع على ما تمّ تداوله فكلّ ما يعرفه هو أنّ الأمير بعث في طلبه ثمّ أبلغه أنّه تمّ الاتّفاق على إعادته إلى والده في (ل)"[2]. وهنا يتدخّل الرّاوي بهذا الخطاب المختزل ليكشف ما تجهله الشّخصّية عن مصيرها، فهو يعلم أكثر ممّا تعلم، وهو دائم الحضور في تفاصيل حياة الولد، وما يُخطَّط له في معزِل عن إرادته المغيّبة، ومن ثمّ ينبري الرّاوي لعرض مأساة "سمبا جالو" عبر رؤية يكون فيها:"الرّاوي مطلق المعرفة يتجاوز موضوعه ويلخّصه للقارئ، وتبيّن قدرته على تيسير أسرار القلوب، ويرى المستقبل، والماضي مثل ما يرى الحاضر تماما"[3].

في نفس السّياق جاء ردّ "سمبا جالو" على "بيار" من عائلة راعي الكنيسة "السيّد مارتيال"، وأسرته، حيث جمعه حوار ذو طابع حضاري فكري فلسفي معهم، وكان ردّ "سمبا جالو" على سؤال يتمحور حول الرّحلة التي ابتدأها، وإلى ما ستنتهي به، فقال:"قد

---

(1) كوثر محمّد علي جبّارة: تبئير الفواعل الجمعيّة في الرّواية، دار الحوار، اللّاذقيّة، سوريّة، ط1، 2012، ص147.

(2) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة ، ص92.

(3) المرجع السّابق، ص151.

يحدث أن نسبى في نهاية المسيرة، فتهزمنا مغامرتنا ذاتها، وفجأة يتّضح لنا أنّنا لم نزل طيلة الرّحلة نتحوّل، ونتبدّل، وها نحن قد أصبحنا في خاتمة المسيرة شيئا مغايرا تمام المغايرة، وأحيانا فحالة التّبدّل تلك لا تكتمل. بل تصنع منّا هجينا ثمّ تتخلّى عنّا هكذا وهنا نتوارى، والعار يملأنا"[1]. يأتي هذا الملفوظ المسرود المختزل ضمن صيغة المعروض غير المباشر التي يؤطّرها الرّاوي، وهو هنا يتيح لـ"سمبا جالو" الشّخصيّة البطلة أن يكشف عن وعي بخطورة "المغامرة" التي يخوضها، وأمثاله في بلاد الغرب، ما قد يعرّض هويّتهم للتّشظّي، ثمّ إنّ الملفوظ يلخّص الموضوع الأساس للرّواية، والذي يتمحور حول الصّراع الذي تخوضه الذّات الأفريقيّة متمثّلة في شخصيّة "سمبا جالو"، والمخاطر التي تعترضها من المشاريع التي تسعى لتحويل الذّات الأفريقيّة عن كينونتها تحت وطأة الجهاز الثّقافي الغربي، وهي الهواجس التي لا تخفى على الرّاوي الذي حقّق في نصّ الرّواية شكل "الرّؤية من الخلف" بشكل عام، إلّا أنّه فسح للشّخصيّات أن تقول بالرّغم من كونه قد يعرف أكثر ممّا تعرفه الشّخصيات، وهو ما يدلّ على "أنّ ثمّة نزوعا إلى الانعتاق من هيمنة الرّاوي الواحد، الذي ظلّ زمنا مهيمنا على بنية الرّواية التّقليديّة، وما يدلّ أيضا على أنّ ثمّة مرونة سرديّة تسمح بالانفتاح على الضمائر الأخرى غير ضمير الهو فحسب"[2].

وهي نفس المرونة السّرديّة التي أتاحت لوعي شخصيّة "سمبا جالو" أن ينبثق ضمن الحوارات التي جمعته بشخصيّات تقف على النّقيض من ثقافته، وأيديولوجيّته الإسلاميّة التي تربّى عليها بـ"الكتّاب"، فبعدما دار حوار بينه، وبين "لوسيان" الفرنسيّة ذات التّوجّه الشّيوعي، والتي أغرقت في شرح قضيّتها، والنّضال الذي تخوضه من أجل ذلك، يتمظهر "سبما جالو" في ردّه عليها راسخ القدم تجاه ما يحمل من فكر اتجاه قضيّته الجوهريّة والتي ينبري الخطاب المختزل لتوصيف حجمها:"إنّ معركتي لتطغى على تلك التي تخوضينها في كلّ الاتّجاهات، وتتجاوزها بمراحل"[3]. فهذا الملفوظ المسرود بضمير المتكلّم

---

(1) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص148- 149.

(2) آمنة يوسف: تقنيّات السّرد في النّظريّة والتّطبيق، ص67.

(3) المصدر السّابق، ص179.

جاء مكثّفا من حيث الدّلالات، والعبارات المستخدمة، التي تحيل إلى طبيعة العلاقة التي تربط الذّات الأفريقيّة بالآخر الوافد، وطبيعة الأزمة التي تعصف بالذّات الأفريقيّة المغتربة، والباحثة عن هويّتها، والتي وصفها الملفوظ بـ**(المعركة)**، كما يتمظهر سمبا جالو واعيا بحجم التحدّيات الوجوديّة التي تحيط به، وبالمجتمع الجالوبي، وضمن مبدأ الالتزام بقضايا المجتمع الثّقافيّة، والسّياسيّة، والاجتماعيّة يمكن إدراج رواية "المغامرة الغامضة"، باعتبار أنّها تدخل فيما أسماه "نجوجي واثينغو" بـ"البحث عن الصّلة"، وهي وفق منظوره:"النّظر في أولويّات السّياسة اللّغويّة في الأدب الإفريقي، أي البحث عن منظور تحرّري نرى فيه أنفسنا بوضوح في العلاقة مع أنفسنا، ومع الآخرين في الكون سأسمّي هذا (البحث عن الصّلة)، وأريد أن أنظر إليه، ليس فقط بقدر ما يتعلّق بكتابة الأدب، وإنّما بتدريس ذلك الأدب أيضا في المدارس، والجامعات، وبالمناهج النّقديّة"[1].

إلى هنا يمكننا القول أنّ الخطاب المختزل كان محوريّا في رواية "المغامرة الغامضة" لـ"شيخ حامد كان"، حيث وظّفه فنيّا بما يخدم الرؤية التي يسعى إلى طرحها، وقد تمّ ذلك عبر السّرد الموضوعي الذي تكون فيه الرّؤية خاضعة "للرّاوي العليم" عبر ضمير الغائب والملاحظ أنّ ذلك لم يمنع من توظيف صيغ أخرى، وفق ما تطلّبته وجهات النّظر المختلفة التي أطّرها الرّاوي، وفسح من خلالها للرّؤى المتباينة أن تظهر، وبذلك يمكننا القول أنّ الرّواية "مناجاتيّة" مع انفتاح بسيط على الطّابع التعدّديّ للأصوات بحيث لم يخرج النّص في مجمله عن توجيه الرّاوي له نحو طروحاته الإيديولوجيّة.

---

(1) نغوجي واثيونغو: تصفية استعمار العقل، ص164.

الفصل الثّالث: تعالق الهويّة والفضاء السّيرذاتي

تمهيد:

أوّلا: الفضاء والهويّة الثّقافيّة في رواية "الولد الأسود"

ثانيا: الفضاء والهويّة المتشظّية في رواية "الصّبيّ الخادم"

ثالثا: الفضاء والهويّة الحضاريّة في رواية "المغامرة الغامضة"

تمهيد:

إنّ دراسة الفضاء الرّوائي تحتلُّ أهميّة بالغة، باعتباره عنصرا أساسيّا من عناصر البنية الرّوائيّة، حيث نروم من خلاله تتبّع تمظهرات الهويّة الأفريقيّة، انطلاقا من الأبعاد التّأويليّة التي يمنحها، والتي تشمل–في الرّوايات قيد الدّرس– الأبعاد الثّقافيّة، والدّينيّة والحضاريّة، وغيرها؛ فهناك "الفضاء السّحري أو الأسطوري، والعجائبي، والواقعي والطّبيعي، والاصطناعي (...) وحتى اصطلاحيّا نجد اختلافا في تحديده، فهناك في الفرنسيّة مثلا: Le décor, le milieu, le lieu, l'espace, le territoir. وفي العربيّة نجد توظيفات أحيانا للمكان، وأخرى للفضاء"[1]. وهو ما قد يفسّر بعدم الوصول إلى نظريّة عامّة محكمة، ومفصّلة حول الفضاء الرّوائي. مثلما يرى "هنري ميتران" "Henri Mettrrand" بقوله أنّه:"لاوجود لنظريّة مشكّلة من فضائيّة حكائيّة، ولكن هناك فقط مسارات للبحث مرسومة بدقّة كما توجد مسارات أخرى على هيئة منقطعة"[2].

بناء على ذلك سنعتمد في هذا البحث على استقصاء دلالات الفضاء دون الخوض في التّحديدات المختلفة، والجدل الاصطلاحي حول الفضاء/المكان/الموقع/البقعة، وغيرها من المصطلحات. هذا لا يلغي استفادتنا من كلّ ما يسعفنا في سبيل الإمساك بالمعاني والدّلالات الإيديولوجيّة المنبثقة عن ترتيب عناصر الفضاء على نحو يساعد المتلقّي على تقبّل تصوّر دون آخر.

فالفضاء مشحون بطاقة رمزيّة تنقله من المستوى الطُّبُوغرافي إلى مستوى الفكرة الإيديولوجيّة التي يُرَادُ للقارئ أن يتلقّفها، وهنا يعمل العنصر المكاني في النّصّ الرّوائي على تقديمها للمتلقّي في شكل قيم، وأحكام عامّة يختزنها الفضاء؛ حيث "يتحرّك الرّمز المكاني على جسد القصّة بوصفه فاعلا حكائيّا يستقصي عناصر السّرد، ومكوّناته ومقولاته، في نسيج لغويّ مسردن ينتقل بالحكاية من شكلها المعقّد غير القابل للتّواصل

---

(1) سعيد يقطين: قال الرّاوي(البنيات الحكائيّة في السّيرة الشّعبيّة)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1 1997، ص239.

(2) حميد لحمداني: بنية النّصّ السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1 1991، ص70.

والمرونة إلى شكل البساطة المفعم بطاقة التّواصل، وبأعلى درجات المرونة، والانسيابيّة والرّشاقة التي تضخّ في منظومات القصّ ما تنتجه من شعريّة ضافية تعمّق طاقة الرّمز الجماليّة في التّشكيل المكاني ابتداء من عتبة العنوان حتّى آخر جملة قصصيّة تحكي"[1].

لقد تطرّق عديد الباحثين لمختلف المستويات التي تحدّد الأبعاد الجماليّة في دراسة الفضاء الرّوائي، وتساعد الدّارس في اعتماد منهجيّة تسعفه في البحث عن الأبعاد الدّلاليّة التي يمكن أن يمنحها؛ فقد ذهبت "جوليا كريستيفا" "Julia Kristiva" إلى التّمييز بين شكلين من أشكال المكان، الأوّل مكان جغرافي، والثّاني مكان رمزي:"فالأوّل يتّصل ببنيات خطابيّة تحدّد مرحلة تاريخيّة متّصلة بوضع خاص، أمّا المكان الرّمزي فلا ينفصل، ولا يتجزّأ في علاقته مع الأحداث الجارية به، وبذلك يكون المكان الجغرافي متّصلا بالواقع الخارجي للنّصّ انطلاقا من إشارته إلى الظّروف السّوسيوتاريخيّة، والقيم الثّقافيّة لبيئة النّصّ. أمّا الشّكل الثّاني للتّخييل قد يجمع متناقضات غير موجودة بالضّرورة في الواقع"[2].

بالإضافة إلى هذا التّصوّر الذي تميّز فيه "كريستيفا" بين المكان الجغرافي، والمكان الرّمزي، تتطرّق للفضاء بوصفه رؤية، أو زاوية نظر تكشف عن أيديولوجيا معيّنة في الرّواية، يتحكّم في توزيعها عموما الكاتب:"فكلّ الفضاء مجمّع ومراقب من وجهة نظر وزاوية رؤية الكاتب الذي يهيمن على الخطاب، فكلّ الأشكال، وكلّ الخطوط تتجمّع عنده وهكذا فإنّ الفضاء الرّوائي المؤطّر من طرف الكاتب يشيّد منصّة عرض يتأمّلها مثل الجمهور"[3].

يستدعي الكلام حول رؤية الكاتب، وزاوية النّظر عموما الحديث كذلك عن علاقة المكان بالشّخصيّات التي تؤثّث أيّ مشهد روائي، والتي تتوزّع رؤيتها فيه بحسب أسلوبيّة الرّواية بين حواريّة، أو مونولوجيّة؛ ففي الأولى تكون الحرّيّة للشّخصيّات أكبر لكي تعبّر

---

(1) محمّد صابر عبيد: النّصّ الرّائي(أسئلة القيمة وتقانات التّشكيل)، المؤسّسة الحديثة للكتاب، بيروت، لبنان، دط 2014، ص241.

(2) عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الرّوائي، ص214.

(3) المرجع نفسه، ص214.

عن رؤيتها، فيما يهيمن الرّاوي العليم على الصّيغة الثّانيّة. في الأولى تظهر ذاتيّة المؤلّف أكثر وضوحا من خلال مطابقته للرّاوي، والسّرد بضمير "الأنا" الذي يحيل في الأغلب على إيديولوجيّة الكاتب؛ ونقصد هنا الكتابة الرّوائيّة السّيرذاتيّة فـ:"الرّؤية هي من أكثر مكوّنات الرّواية تورّطا في الذّاتيّة، والطّابع الشّخصي، وهنا تبدأ مشاكل، وتعقيدات الرّؤية إلى المكان"[1].

بناء على ذلك يكون تمظهر الفضاء في رواية السّيرة الذّاتيّة، وفق بعدين: بعد واقعي، وبعد جمالي؛ حيث إنّ المكان السّيري في النّصّ الرّوائي لا يقتصر على الإحالة إلى البعد المرجعي، فهو يظلّ فضاء ورقيّا "مثل كلّ فضاء فنّيّ، يُبنى أساسا في تجربة جماليّة، بما يعنيه ذلك من بعد، أو انزياح (Ecart) عن مجموع المعطيات الحسيّة المباشرة، أي أنّ مجاله هو حقل الذّاكرة، والمتخيّل. لكنّه مع هذا البعد عن الواقع الفيزيائي يظلّ متّصلا- في كلّ الأحوال- ببنية تاريخ التّجربة الأدبيّة، والذّاتيّة للكاتب(ة)"[2].

فالبعد المرجعي للفضاء في النّص الرّوائي السّيرذاتي يتّصل بذاتيّة المؤلّف من خلال ارتباطه بشخصيّة الرّاوي السّيري الذي يحيل على الكاتب، من خلال التّطابق معه أو من خلال توظيف المؤلّف بطلا سيريّا تتمحوّر الأحداث الرّوائيّة حوله، وتتشابه سيرته مع سيرة الكاتب إلى حدّ التّطابق؛ وعليه يكون الفضاء تبعا للكاتب، ومتمظهرا في حدود رؤيته، فـ:"النّصّ السّيرذاتي، احتكاما إلى صلة الكاتب بالمكان الذي درج فيه، هو أقرب ما يكون إلى نصّ يكتبه بتقنيّاته، وعلاماته الخاصّة بوحي من الفاعل فيه، فالبنية فيه هرميّة، ماثلة في لغة النّص، وأسلوبه، بشكل يلفت القارئ إلى مادّيّة المكان، وقد ارتسمت معالمه بالكلمات"[3].

---

(1) حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي، ص101.

(2) حسن نجمي: شعريّة الفضاء(المتخيّل والهويّة في الرّواية العربيّة)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغارب ط1، 2000، ص47.

(3) ناصر بركة: أدبيّة السّير الذّاتيّة في العصر الحديث(بحث في آليّات اشتغال النّصوص ومرجعيّاتها الفاعلة) (أطروحة دكتوراه)، إشراف: محمّد منصوري، قسم الآداب واللّغة العربيّة، كليّة الآداب واللّغات، جامعة الحاج لخضر- باتنة-الجزائر. 2012-2013، ص167.

يتمظهر كذلك الفضاء ذو المرجعيّة الواقعيّة من خلال تقنيّات معيّنة يتمّ توظيفها من قبل المؤلّف؛ تساهم في إضفاء صفة الواقعيّة، ويتأتّى ذلك للرّوائي من خلال تقديم الفضاء في النّص، بـ:"تحديد طوبوغرافيّته، أو تعيينه بالاسم، وذلك من أجل حمل القارء على الاعتقاد بحقيقة التّخييل، وعدم الفصل بين ما هو موجود في النّص، وما هو موجود في الواقع"[1].

لقد شكّل الفضاء ملمحا أساسيّا في السّرديّة الأفريقيّة(جنوب الصّحراء)، فلم يكن خارج جدليّة الأنا والآخر التي تحفل بها الرّواية الأفريقيّة نظرا للظّروف السّوسيوتاريخيّة وبذلك تمظهر حضور الفضاء منخرطا في الجدل غير محايد، وقد تمّ ذلك في الكتابة الرّوائيّة بما يضع الذّات المبدعة في إطار مكاني يمثّل "بالنّسبة إليها ألـ(هنا)، في مقابل الحيّز الذي تضع فيه الآخرين، والذي يمثل بالنّسبة إليها ألـ(هناك) يدخل في نطاق ألـ(هنا) الأهل، والأقارب، والأصدقاء، والمقرّبون (...) بينما يدخل في نطاق ألـ(هناك) الأغراب، والأباعد"[2].

في المستوى الدّلالي يتعالق الفضاء مع الشّخصيّة التي تؤثّثه، ومع الرّؤية السّرديّة لها، والتي تعمل على إخراج المكان من أبعاده الفيزيائيّة، إلى الدّلالات الرّمزيّة المكتظّة بالمعاني، كعلاقة فعل ورد فعل بين المكان، والشّخصيّة التي يعدّ الفضاء دالّا على موقفها، وعلى حالتها الشّعوريّة، وكذا وجهة نظرها؛ ومن ثمّ "يخرج المكان في السّرد الحداثي من حدوده المكانيّة ذات الأبعاد الحسابيّة، أو الاجتماعيّة، أو الطّبيعيّة القارّة وينفتح على حراك كلامي متموّج، وعلى فضاء غزير مكتظّ، ومشغول بالإشارات على النّحو الذي يكون فيه قابلا للتّأويل"[3].

أمّا البعد الآخر الذي نشير إليه في هذا السّياق، فيتعلّق بالأشكال التي يتّخذها الفضاء، ويمكن من خلالها استنطاق أبعاده التّأويليّة، مثل البعد التّصويري؛ حيث الصّورة

---

(1) حوريّة الظّلّ: الفضاء في الرّواية العربيّة االجديدة(مخلوقات الأشواق الطّائرة لإدوار الخراط نموذجا)، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، دط، 2011، ص80.

(2) ناصر بركة: أدبيّة السّير ذاتيّة في العصر الحديث، ص157.

(3) محمّد صابر عبيد: النّصّ الرّائي، ص240-241.

تمثل تشكيلا فضائيّا دالّا يساهم في خلق مدلول في ذهن المتلقّي، وهو ماذهب إليه "جيرار جينيت" حين يقول:"إنّ الصّورة هي في الوقت نفسه الشّكل الذي يتّخذه الفضاء وهي الشّكل الذي تهب اللّغة نفسها له، بل إنّها رمز فضائيّة اللّغة الأدبيّة في علاقتها مع المعنى"[1].

بهذا المعنى تتشكّل صورة الفضاء، وتخلق المعنى الدّلالي المرتبط بها عن طريق اللّغة الواصفة، فالصّورة كذلك تخلق المعنى عن طريق الوصف الذي يتمّ عبر العين الرّائية للرّاوي السّيري؛ وبذلك يكون "المشهد المكاني المقدّم في النّص السّيرذاتي يصاغ من منظور الرّائي/الواصف، أو السّارد، كان قد عاش فيه سابقا، واليوم يحاول استعادته ليعيش فيه على مستوى النّصّ، فالمنظور الذي يتّخذه الواصف هو الذي يحدّد أبعاد الفضاء المكاني، ويحقّق دلالته، وتماسكه الأيديولوجي"[2].

بذلك تعدّ تقنيّة الوصف ذات أهمّيّة بالغة في تقديم الفضاء، كما تتيح للرّائي أن يفصّل في أبعاده بالقدر الذي يخدم رؤيته الإيديولوجيّة، وكذلك بالقدر الذي يؤكّد أهمّيّة المكان وحيويّته، وحساسيّته، وجماليّته. ومن الوظائف التي يمكن إسنادها للوصف هو توضيح درجة التّركيز في الرّؤية على عنصر من عناصر الفضاء الرّوائي دون سواه وذلك بالوقوف بشكل مدقّق عنده، والتّفصيل في عرضه، وسرد مكوّناته، وهو ما يدعوه (جنيت) بـ"الوصف الخالص"[3].

نشير كذلك إلى فكرة التّقاطبات المكانيّة (Polarités Spatiales)، والتي تعتبر محورا أساسيّا في الكشف عن الرّؤى المتضادّة، على أساس أنّها تجلّي، وتكشف طبيعة الصّراع والتّجاذب المستخلص من واقع ما؛ فـ"قد طرح يوري لوتمان (Youri Lotman) بصفة جدّيّة هذا المفهوم، والذي اعتبره مجالا واسعا للبحث، ووفق خطّته المنهجيّة فإنّ العلاقات المكانيّة المبنيّة على الأزواج الدّياليكتيكيّة من وسائل التّعرّف على الواقع. فمفاهيم مثل(الأعلى/الأسفل)، (القريب/البعيد)، (المنفتح/المنغلق)، (المحدّد/ اللّامحدّد) (المنقطع/

---

(1) عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الرّوائي، ص215.

(2) محمّد صابر عبيد: الذّات السّاردة، ص59.

(3) المرجع السّابق، ص220.

المتّصل) كلّها تصبح أدوات لبناء النّماذج الثّقافيّة"[1].

بناء على المفاهيم السّابقة، سنعتمد منهجيّة، نستقصي من خلالها الفضاء بوصفه بنية دلاليّة، تتشكّل وفق الرّؤية السّيرذاتيّة التي تتمظهر عبر التّشكيل المكاني السّيري وفق ثنائيّة(الشّكل، والوظيفة)، كون الفضاء بدون إيديولوجيا يتحوّل إلى شكل بلا معنى.

(1) حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي، ص34.

أوّلا: فضاء الهويّة الثّقافيّة في رواية "الولد الأسود":

تعتبر رواية "الولد الأسود" للرّوائي الغيني "كمارا لاي"، سجلا ثقافيّا بامتياز، يعبّر فيها عن عادات، وتقاليد مجتمعه، ونجده يمتح من ماضي الأسلاف، والزّمن الجميل تفصّل ذاكرته مشاهد طفولته في أحضان الموروث، و تستأنس بحنين الوطن المفقود وبذلك عيب على "كمارا لاي" إفراطه في رسم صورة مثاليّة عن وطنه مغيّبا الواقع الاستعماري في روايته، ومن تلك الأصوات المنتقدة، الرّوائي الكامروني "(ألكسندر بييدي/مونجو بيتي) الذي تساءل بشيء من الاستنكار إن كان(لايي) لم ير في حياته سوى أفريقيا جميلة وحنونة كالأمّ تعيش في هناء وسلام، وقال إنّه يستغرب عدم اصطدام "لايي" ولو حتى بمظهر واحد من مظاهر السّيطرة الاستعماريّة أثناء طفولته. ويخلص "بييدي" إلى أنّ رواية "الولد الأسود" لا يمكن بحال من الأحوال أن تكون "شهادة" مهما ادّعى عنوانها أو صاحبها ذلك"[1]. وهو الرّأي الذي يرى أنصاره أنّ عدم ذكر الاستعمار والويلات التي ألحقها بأفريقيا في أي عمل أدبي أفريقي لا يؤهّل ذلك العمل لأن يرقى لمرتبة الشّرف وفق الطّرحي الزّنجي* وهو ما يبدو مستبعدا بالنّسبة لرواية "الولد الأسود" التي نرى أنّها تستعيد العلاقة مع المستعمر ولكن وفق رؤية خاصّة للكاتب، وذلك عبر طرح ثقافي تؤكّده قراءة متأنّية للنّص؛ فالعامل الكولونيالي هو من خلق أزمة الذّات والوطن عند الكاتب الأفريقي المغترب؛ و"الوطن دائما هو المحور، والمرتكز، هذه هي الحقيقة الأولى التي تواجه دارس الرّواية في غرب أفريقيا. تختلف الأمزجة، وتختلف الرّؤى، وتختلف الأساليب الفنيّة وتتفاوت القدرات، ولكنّ الوطن: تاريخه، جراحه، واقعه المعاصر، هو دائما الشّاغل الرّئيسي"[2]. وقد تناول "كمارا لاي" مشكلة الهويّة عبر استعادة الوطن من خلال استثارة الخيال الجمعي للأفارقة عبر استدعاء الذّاكرة الثّقافيّة، في دعوة

---

(1) رضوى عاشور: التّابع ينهض، ص46.

* "نشأت الزّنجيّة في جحيم النّكبات والنّوائب التي انهالت على الشّعوب السّوداء من جرّاء الاستعمار الغربي واستغلاله لمواردها البشريّة، والماديّة، بالاستعباد، والنّخاسة، والجهد الموصول لمحو ذاتيّتها ومقوماتها". ينظر: قاسم الزّهيري: الفكر الزّنجي، ص15 وما بعدها.

(2) المرجع السّابق، ص23.

واضحة للتّمسّك بالتّقاليد الأفريقيّة عبر تأكيد الثّقافة الوطنيّة، فالاستعمار كما وصفه "أميلكار كابرال" "Amilcar Cabral" زعيم حركة التّحرّر في غينيا بيساو قبل استشهاده هو:"نفي للمسار التّاريخي للشّعب المستعمَر بإيقاف تطوّر قواه الإنتاجيّة، في حين أن ثقافة الشّعب التي تعكس واقعه المادي، والفكري هي ثمرة تاريخه بقدر ما هي عامل يحدّد مسار هذا التّاريخ"[1].

تأسيسا على ذلك يمكن أن نقرأ رواية "الولد الأسود" ضمن استراتيجيّات خطاب ما بعد الاستعمار، ولكن من زاوية التّأكيد على التّمايز الثّقافي مع الآخر/الوافد، ووفق منهجيّة تعتمد على استحضار الموروث الثّقافي للوطن/الفضاء، بكلّ أبعاده المادّيّة والرّوحيّة، والرّمزيّة، ومن ثمّ يمكن القول:"أنّ التّجسيدات enactments التّقليديّة لها وظائف خاصّة في المجتمعات بعد الكولونياليّة، إذ تشكّل في الغالب فضاءات يمكن من خلالها مقاومة القيم والممارسات المفروضة. هذه التّجسيدات –تتجذّر في الثّقافة الشّعبيّة– ليست فقط مجرّد وسائط لإنعاش الذّاكرة، والحفاظ على التّاريخ، ولكنّها أيضا بمثابة استراتيجيّات فعّالة للحفاظ على الاختلاف الثّقافي، وذلك من خلال أنظمة تواصليّة محدّدة (شفاهيّة بصريّة، حركيّة)، ومن خلال قيم معيّنة ترتبط بالعادات المحليّة، التي غالبا ما ترجع إلى مرحلة ما قبل الالتقاء بالآخر"[2]. وهو ما يحاول "كمارا لاي" تسويقه في نصّه من خلال التّركيز على الحياة الثّقافيّة الأفريقيّة من فولكلور، وأغاني، وطقوس، وقصص خرافيّة... لا تخرج الفكرة الرّئيسيّة في تقديمها عن العلاقة الجدليّة مع الآخر؛ لإثبات "أنّ القيم الثّقافيّة للعالم الأسود الإفريقي تؤدّي نفس الأدوار، والمهام البشريّة، والعلميّة والصّوفيّة، والدّينيّة التي تؤدّيها القيم الثقافيّة اليهوديّة–المسيحيّة، أو الأوروبيّة الرّاسخة ما يبرّر هذه القيم، ويقرّ بأهمّيّتها الحياتيّة للتّوازن النّفسي، والاجتماعي، والطّبيعي للمجتمع التّقليدي الأفريقي"[3].

---

(1) رضوى عاشور: التّابع ينهض، ص13.

(2) هيلين جيلبرت، جوان تومكينز: الدّراما ما بعد الكولونياليّة النّظريّة والممارسة، ص82.

(3) Kazaro Tassou : Réception du Roman sahélien par la Critique de langue française,(thèse doctorat), sous la direction de Jacques Mounier, U.E.R de littérature Générale et comparée université de Sorbonne nouvelle,(paris 3), 1980/1981 , p18-19.

إنّ غينيا/الوطن/الفضاء حاضرة بتقاليدها، وتراثها، ومخزونها الثّقافي في رواية "الولد الأسود"، والتي يشكّل فيها الفضاء البؤرة الباثّة للسّرد، حيث نرصد تمظهراته عبر عين الرّاوي/الرّائي السّيرذاتي/كمارا لاي، كسند أساس للهويّة الأفريقيّة في النّص، أين ينفتح المكان على ذاكرة، وطفولة الكاتب السّيري؛ ومن هنا "يعدّ المكان أحد أهمّ، وأبرز عناصر التّشكيل السّيرذاتي، فهو السّند المرئي الذي تجري عليه أحداث السّيرة، والأداة الفاعلة التي يستخدمها الرّاوي السّيرذاتي لعرض حكايته، ومواقفه، وذكرياته، ومراحل حياته السّريّة"[1].

تجدر الإشارة هنا إلى الميثاق السّيرذاتي في رواية "الولد الأسود"، حيث نلاحظ أنّ شخصيّة الرّاوي/بطل الرّواية، هي نفسها شخصيّة الكاتب "كمارا لاي"، ويمكن الاستدلال على ذلك من خلال إعلان المؤلّف عن نفسه في مطلع روايته بضمير المتكلّم "أنا" والذي نجده مهيمنا على صيغة السّرد في الرّواية:"كنت طفلا، وكنت ألعب قرب كوخ أبي كم كان عمري في ذلك الزّمان؟ لا أتذكّر كم كان عمري بالضّبط. لا بدّ أنّي كنت لا أزال صغيرا جدّا: خمس سنين، أو ربّما ستّا"[2]. ثمّ إنّ السّارد/لاي قد تطابق اسمه مع اسم المؤلّف الموجود على غلاف الرّواية "**بطريقة جليّة**"[3] على حدّ تعبير "فيليب لوجون".

كذلك إذا التفتنا إلى السّياقات خارج نصيّة التي تحيط بالنّص، ودوافع كتابته من قبل المؤلّف، نجد ما يبرّر العقد السّيرذاتي للرّواية، باعتبارها حكيا استعاديّا حالما، انفتح على ذاكرة الطّفولة، ومختلف الفضاءات المرجعي التي حنّ إليها المؤلّف:"كنت أعيش في باريس بعيدا عن بلدي غينيا بعيدا عن أهلي كنت أعيش فيها منذ سنوات في عزلة يندر أن يخرقها شيء فكان فكري يحملني آلاف المرّات إلى بلدي، بالقرب من أهلي (...) وفي يوم فكّرت أن هذه الذّكريات التي كانت لحظتها طازجة برأسي يمكن أن تذبل، وتختفي (...) ولكن كيف تختفي؟(...) كنت أعيش وحدي في حجرتي، حجرة طالب فقير، وكنت أكتب كأنّني أحلم أتذكّر: كنت أكتب لمتعتي الخاصّة، وكانت متعة عظيمة لا يملّها القلب

---

(1) محمّد صابر عبيد: الذّات السّاردة، ص59.

(2) كمارا لاي: الولد الأسود، تر: ضياء المحجوب، مؤسّسة الأبحث العربيّة، بيروت لبنان، ط1، 1982، ص3.

(3) فيليب لوجون: السّيرة الذّاتيّة، ص40.

أبدا"[1].

يؤشّر ذلك على فاعليّة الذّاكرة كمرتكز أساسيّ في كتابة نصّ "الولد الأسود"، وفي عمليّة الاسترجاع للفضاءات(كورورسا، كوناكري، تانديكان، باريس...)، والأحداث التي تجري بها، والتي تعزّز الشّقّ المرجعيّ للميثاق السّيرذاتي؛ بوصفها أماكن واقعيّة، إلّا أنّ الذّاكرة قاصرة، و"لا تنسى فحسب بل تفلسف الأشياء الماضية، وتنظر إليها من زوايا جديدة، وتهدم، وتبني حسبما يلائم تجدّد الظّروف وتغيّرها، وتجد التّعليل، والمعاذير لأشياء سابقة، لأنّها في عمليّة كشف دائم، ومعنى ذلك أنّ الماضي شيء لا يمكن استرجاعه على حاله، ولا مناص من تغييره بوعي، أو بغير وعي"[2]. ما يفرض على المؤلّف اللّجوء إلى العنصر التّخييلي، متمثّلا في الرّواية ومستفيدا من تقنيّاتها، ومن المساحات التي تتيحها له ليتخلّص من قيود المجتمع، والاحتراز من عطب الذّاكرة، وقد أشار "(خيري دومة) إلى أنّ هناك بعض الميزات الفنّيّة لشكل الرّواية على شكل السّيرة الذّاتيّة أوّلها ميزة أن تكون قادرا على سرد الظّروف التي تقع خارج نطاق التّجربة الشّخصيّة المباشرة للمؤلّف، فالرّوائي يمكن أن يستدعي أحداثا من خارج نطاقه الشّخصّي، وأن يتخيّل أفكارا ضمنيّة لم يعبّر عنها الآخرون، كما يمكن أن يعيد تشكيل الحوارات التي لا قدرة للذّاكرة على الاحتفاظ بها، أمّا الميزة الأهمّ فهي اختلاف المنظور العام للعمل، إذ يكون المؤلّف في رواية السّيرة الذّاتية مستقلّا شأن المؤلّف في كلّ عمل فنّيّ آخر فلنقل أنّه لا يكون موجودا"[3].

تأسيسا على ما سبق سنتناول الفضاء في رواية "الولد الأسود"، وفق طرح يستقصي الهويّة الثّقافيّة، عبر تشكّلاتها في الفضاء السّيرذاتي، ووفق رؤية الرّاوي السّيري/لاي في سياق تفاعلاته مع رؤى الشّخصيّات.

---

(1) رضوى عاشور: التّابع ينهض، ص43-44.

(2) طانية حطّاب: الرّواية السّيرذاتيّة وسؤال التّجنيس-البحث عن وليد مسعود أنموذجا-، مجلّة رؤى فكريّة، مخبر الدّراسات اللّغويّة والأدبيّة، جامعة سوق أهراس-الجزائر، (ع6)، أوت 2017، ص154.

(3) زيد عادل الدّرغامي: إشكالية النّوع والتّجنيس، ص184.

1. فضاء المدينة:

أ. مدينة كوروسا:

ابتداء نشير إلى المدينة التي عاش فيها الرّاوي طفولته، وتقلّب بين شوارعها، فنجده يستعيدها عبر خيط الحنين، والتّعيين المكاني الدّال على الفضاء المرجعي*، الذي يحمل المتلقّي على التّصديق بحقيقة التّخييل. ثمّ إنّ الفضاء/كوروسا في رواية "الولد الأسود" يدلّ على هويّة الانتماء؛ إذ إنّ سيريّة الفضاء متعلّقة بشخص الرّاوي السّيري/لاي علاقة انتساب، ويمكن في هذا السّياق فهم دعوة "فيليب لوجون":"إلى قراءة الرّوايات ليس باعتبارها تخييلات فقط تحيل إلى إحدى الحقائق (الطّبيعة الإنسانيّة)، بل أيضا باعتبارها استهامات موحية لفرد ما"[1].

تتمظهر مدينة "كوروسا" في نصّ "الولد الأسود" مؤطّرة لعديد الأحداث التي طبعت مشهد طفولة "لاي"، والاحتفالات الشّعبيّة، والتّقاليد الاجتماعيّة التي نشأ بين أحضانها وأحاسيس الألفة التي منحتها له، فثمّة أهله، وجيرانه، وأصدقاؤه، ومعلّموه، وثمّة الحياة التي يحنّ إليها، محاولا في أسى استعادتها في غربته؛ "باستدعاء شبكة حكايات ترتبط بالمكان وتنمو في ظلّه، إذ تعمل عين الذّاكرة عند الرّاوي على متابعة الأحداث المستعادة من مكنز الذّاكرة، وتشغيلها في سياق التّمثيل المكاني من أجل تعزيز الرّؤية الذّاتيّة"[2].

إنّ الرّؤية الثّقافيّة للفضاء/كوروسا، تتشكّل من خلال هويّة الموجودات التي تقدّمها عين الرّاوي السّيرذاتي للمتلقّي، والتي تُؤثّث الفضاء، وتعكس الدّلالات الرّمزيّة له، وتعتبر المغناطيس الذي يجذب ذات الرّاوي/لاي نحو كينونتها، وينتظم خيط الحنين لدى الرّاوي/السّيرذاتي، ليحمل خياله على استدعاء فسيفساء المشهد الثّقافي للمدينة:"كانت هي المرّة الأولى التي أقضي خلالها في كوروسا عيد رمضان، فحتّى الآن، كانت جدّتي تتمسّك دائما بأن أقضي العيد عندها، في تنديكان. طوال الصّباح، وأكثر من ذلك أيضا

---

* الفضاءات المرجعية هي:"كلّ الفضاءات التي يمكننا العثور على موقع معين لها إمّا في الواقع، أو في أحد المصنّفات الجغرافيّة، أو التّاريخيّة القديمة". ينظر: سعيد يقطين: قال الرّاوي، ص243-244.

(1) فيليب لوجون: السّيرة الذّاتيّة، ص60.

(2) محمّد صابر عبيد: الذّات السّاردة، ص60.

في فترة بعد الظّهر عشت في حالة، حيث كلّ منهمك في تحضيرات العيد، وكلٌّ يتصادم ويتعثّر، طالبا مساعدتي. وفي الخارج، لم يكن الهرج والمرج أقلّ: فكوروسا هي مركز الدّائرة، وقد اعتاد جميع رؤساء المقاطعات، أن يجتمعوا فيها بمناسبة العيد، يتبعهم موسيقيوهم. من باب الحاكورة، رأيتهم يمرّون مع وفودهم من الشّعراء–السّحرة، وعازفي البالالايكا*، وعازفي الغيتار، والضّاربين على الطّبول، والتّام تام**. لم أفكّر عندها إلّا في العيد، وفي الطّعام الوفير الذي ينتظرني، ولكن في ذلك الوقت كان الأمر يتعلّق بشيء مختلف تماما!"[1]. إنّ هذا الملفوظ المقدّم بعين السّارد/الرّائي، تشتغل فيه الذّاكرة على استعادة كوروسا/الفضاء من خلال ربطها بمظاهر الفرح، والبهجة، فذكر كوروسا جاء مقرونا بالعيد(عيد رمضان)، والذي يجري بكوروسا وفق ترتيبات، وتحضيرات تجري على مستوى العائلات حيث(**كلٌّ يتصادم ويتعثر طالبا مساعدتي**)، في إشارة من الرّاوي السّيرذاتي لتفاعله مع الحدث، وهي الحركيّة التي تنطوي على متعة يستشعرها "لاي" في هذه الأجواء الاحتفاليّة، التي كانت مظاهرها تعمّ ساحات كوروسا، وطرقها، ويظهر ذلك من خلال الحضور الكثيف للآلات الموسيقيّة، وما تمثّله هذه الآلات من رمزيّة للثّقافة الأفريقيّة المحبّة للموسيقى، والأجواء الفولكلوريّة التي تميّز الفضاء الأفريقي، إلى أنّ آخر الملفوظ يكشف عن فحوى هذا الخطاب المقدّم من قبل الرّاوي السّيرذاتي(**كان الأمر يتعلّق بشيء آخر تماما**)؛ وكأنّ الرّاوي يريد أن يلفت انتباه الأجيال القادمة بعده، إلى البعد الرّمزي للمظاهر الاحتفاليّة التي تحفظ التّاريخ الثّقافي الغيني، وترسّخ قيم توطين الذّات على خطى ثقافة الأسلاف، وبذلك يستدعي الرّاوي/السّيري فضاء "كوروسا" كنوع "من تثبيت الهويّة، والوجدان المهدّدان بالنّسف، هذا الوجود المتشذّر، والمفكّك، والذي يحاول من خلال الحلم اليقظ جمع أشلائه، وإعادة ترميمه"[2].

---

* آلة موسيقيّة وتريّة لها جسم مثلّث ورقبة طويلة، ولأغلب أنواع البالايكا ثلاثة أوتار. ولكن لبعض الأنواع الأخرى وتران، أو أربعة. ينظر: https://www.marefa.org

** أداة قرع أفريقي من عائلة الطّبول. نقلا عن: https://fr.wiktionary.org

(1) كمارا لاي: الولد الأسود، ص61.

(2) حوريّة الظّلّ: الفضاء في الرّواية العربيّة الحديثة، ص144–145.

تتجدّد بهجة كوروسا/الفضاء مع الطّقوس التي تصاحب عمليّة "الختان"، والتي تعتبر واحدة من أشهر تقاليد المجتمع الغيني، وتأخذ أسابيع عديدة قبل، وبعد العمليّة وتتبني هذه الشّعيرة في المجتمع الغيني على معتقد خاصّ؛ إذ يُعتقَد بأنّها "حدّ فاصل بين حياة الطّفولة، وبين حياة المراهقة، والمغزى الدّيني منها أنّه نشور، أو نشأ جديد، إذ يعتقدون أنّ الطّفل بعد اجتيازه هذه المرحلة قد مات ماضيه، وأنّه خلق خلقا جديدا"[1]. وينقل الرّاوي السّيرذاتي هذه الأجواء البهيجة للفضاء المديني، مستدعيا بخياله تفاصيل المشهد:"أمّا في المدينة، فكان أهلنا يحتفون بالرّسول (السّاعي)، ويثقلونه بالهدايا، وتبدأ الأفراح من جديد أفلا يجب الابتهاج بالنّهاية السّعيدة للتّجربة، والاحتفال بولادتنا الجديدة؟. وكان الجيران والأصدقاء قد بدأوا يتسارعون إلى داخل منازل المُطَهَرِين الجدد، ويرقصون على شرفنا رقصة (الفادي فادي)؛ وهي رقصة الشّجاعة، ريثما تجمعهم حول الأطباق مأدبة عمالقيّة"[2]. في هذا الملفوظ يسرد الرّاوي السّيرذاتي آخر مظاهر الاحتفال التي عمّت المدينة، وأضفت عليها حلّة بهيّة، ويصف لنا "لاي" بعض مشاهدها؛ حيث الهدايا والرّقص الأفريقي، والتّلاحم الاجتماعي، وغيرها من المظاهر الثّقافيّة التي يفتقدها الرّاوي في غربته بعيدا عن كوروسا، وهو يدرك قيمتها في تماسك المجتمع، والحفاظ على هويّته الثّقافيّة، التي جعلت من كوروسا مكانا ثّقافيّا امتزج بعادات سكّانه، وتقاليدهم، وطريقة تفكيرهم، وهو ما يعرف "بحفريات المكان"[3].

تتبدّل حال الرّاوي السّيرذاتي، بحسب قربه، أو بعده من فضاء كوروسا، وتبدأ أولى فصول اغترابه عنها، عن "الفردوس المفقود"، حينما تدفعه حاجة التّعلّم للانتقال إلى مدينة كوناكري، ورغم أنّ "لاي" يظلّ داخل الفضاء الأمّ/الوطن، إلّا أنّ الحنين إلى المكان الأوّل يبقى ملاصقا لفكر "لاي"، فالبعد كما يقول:"لم يكن حائلا دون الحنين إلى كوروسا

---

(1) هوبير ديشان: الدّيانات في أفريقيا السّوداء، تر: أحمد صادق حمدي، مر: محمّد عبد الله دراز، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، مصر، دط، 2011، ص74.

(2) كمارا لاي: الولد الأسود، ص83-84.

(3) محبوبة محمّدي محمّد آبادي: جماليّات المكان في قصص سعيد حورانيّة، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، دمشق سوريا، دط، 2011، ص45.

لقد حننت إلى كوخي، وكلّ تفكيري كان موجّها نحو كوروسا، لقد كنت في كوناكري، ولم أكن تماما في كوناكري، كنت لا أزال في كوروسا، ولكنّني لم أعد في كوروسا، كنت هنا وكنت هناك، كنت ممزّقا، وكنت أشعر بالوحدة، رغم كل الاستقبال الودّي الذي حظيت به"[1]. في هذا الملفوظ يصف الرّاوي/لاي فقده الذي يعيشه مفارقا لفضائه الأليف، حتّى أنّه يتمظهر مفارقا للمكان المتواجد به، ويحمله تفكيره مسافات ليفتح له نافذة على المكان "المشيمي" الذي فتح منه عينيه على الدّنيا، وتصل أزمة الذّات عند "لاي" من مفارقة المكان ذروتها؛ **(كنت ممزّقا، وكنت أشعر بالوحدة)**، ولا يجد الرّاوي السّيرذاتي ملجأ سوى ذكرياته مع الفضاء الحميم؛ لأنّ المكان يقدّم "حلّا للمبدع حين يريد الهروب، أو حين يعمد إلى عالم غريب عن واقعه، ليسقط عليه رؤاه التي يخشى معالجتها؛ وهنا يتحوّل المكان إلى رمز، وقناع يخفي المباشرة، ويسمح لفكر المبدع أن يتسرّب من خلاله. وقد يكون المكان تقنيّة مستقبليّة يتجاوز بها المبدع مكانه وواقعه، فيصعد إلى السّماء والفضاء، وقد ينزل إلى الأرض، والبحار، ليبث الرّمز نفسه، ويهرب، بل ينسرب من خلاله، أو ينقده"[2]، فلسان الرّاوي يسرد من منطلق العزلة التي ألّف فيها الكاتب روايته فكان خيط الحنين يستدعي ما افتقده في غربته:"كنت بعيدا عن أهلي، بعيدا عن كوروسا بعيدا عن سهلي الواسع حيث ولدت (...) أفكّر غالبا في كوروسا"[3]. تفكيرا ممتزجا بحسرة بادية، والرّواي/لاي هنا "إنّما يستعيد السّيطرة على كلّ شيء، ويزن كلّ شيء فقده، ألا وهو التّراث الطّبيعي العميق الذي حرم إيّاه، والذي هو الثّمن الحقيقي لتعليمه العصري"[4].

ب. مدينة كوناكري:

تنفتح ذاكرة الرّاوي السّيرذاتي على الفضاء المديني "كوناكري" عاصمة غينيا، والتي يتحتّم على "لاي" الانتقال إليها ليلتحق بـ"المعهد التّقني"، وقد أبدعت مخيّلة الرّاوي/لاي في سرد تفصيلات المكان، وجماليّته التي تسكن الرّوح الأفريقيّة، وتعكس البيئة التي تتأقلم

---

(1) كمارا لاي: الولد الأسود، ص100.

(2) جماعة من الباحثين: جماليّات المكان، عيون المقالات، الدّار البضاء، المغرب، ط2، 1988، ص23.

(3) المصدر السّابق، ص114.

(4) جيرالد مور: سبعة أدباء من أفريقيا، ص94.

فيها الذّات الأفريقيّة، وفي ذلك يقول:"زرت المدينة كانت مختلفة جدّا عن كوروسا شوارعها مرسومة بدقّة، وتتقاطع حسب زاوية قائمة، وعلى جانبيها أشجار المانغا تتشكّل في بعض الأماكن خمائل ظليلة نرحّب بظلّها حيثما وجد، لأنّ الحرارة كانت خانقة، لا لأنّها أعلى بكثير منها في كوروسا، وقد تكون أخفّ، بل لكونها مشبعة ببخار الماء إلى درجة تفوق التّصوّر، وكانت البيوت كلّها محاطة بالزّهور، والأوراق، وكثير من هذه البيوت كان ضائعا في الخضرة غارقا في تدفّق جامح من الخضرة (...) ثمّ رأيت البحر!"[1]. في هذا الملفوظ مشاهد مختلفة عن الفضاء الأوّل للرّاوي، وهو مدينة "كوروسا" ففي "كوناكري" من معالم المدنيّة **(شوارع مرسومة بدقّة، وتتقاطع حسب زاوية قائمة)** وهي الحداثة التي تليق بكوناكري كعاصمة، في نفس الوقت الذي يحافظ الوصف على خصوصيّة الفضاء الأفريقي**(في تدفّق جامح من الخضرة)**، وهي التّقنيّة الأمثل للرّوائي لنقل الأمكنة؛ "أي محاولة إعادة تشكيل الفضاءات التي جرت بها، أو تجري بها الأحداث المرويّة، عن طريق اللّغة، وهو ما يستدعي توقيف السّرد للقيام بهذه المهمّة، ونقصد بنقل الأمكنة إعادة تشكيلها حسب صورتها المفترضة في الواقع، أي نقل أجزائها، ودقائقها إلى الرّواية، فيتسنّى بذلك للرّاوي إحداث أثر الحقيقة بتعبير رولان بارت"[2].

يعتبر الوصف تقنيّة مصاحبة للفضاء المديني/كوناكري؛ فقد اعتمده الرّاوي السّيرذاتي في تقديمه للمتلقي من خلال مقاطع مطوّلة، يتغنّى فيها "لاي" بسحر الأرض الأفريقيّة، وبمختلف الفضاءات التي تعمل على تثبيت الهويّة؛ فالأماكن تمنحنا "الوهم الذي مفاده أنّنا لم نتغيّر أبدا مع مرور الزّمن، وذلك أمر مطمئن دائما بالنّسبة للهويّة الشّخصيّة، والجمعيّة"[3].

---

(1) كمارا لاي: الولد الأسود، ص101.

(2) بوحفص بوجمعة: علاقة الأنا والآخر بالتّشكيلات المكانيّة في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني، مجلّة الممارسات اللّغويّة، مخبر الدّراسات اللّغويّة في الجزائر، جامعة مولود معمري–تيزي وزو–الجزائر، (ع30)، 2014 ص4.

(3) جويل كاندو: الذّاكرة والهويّة، تر: وجيه أسعد، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، دمشق، سوريا، دط، 2009 ص206.

ج. مدينة باريس:

يتمظهر الفضاء الباريسي في نصّ "الولد الأسود"، فضاء إشكاليّا لم يقف عنده الكاتب كثيرا مقارنة بفضاءات الوطن الأصل(غينيا)، ومن هنا يمكننا أن نتساءل عن موقف الكاتب اتّجاه هذا الفضاء، خاصّة وأنّ ذكره –المقتضب– جاء مصحوبا بالجدل المحتدم أسريّا، بين والدة البطل/لاي، وهي التي تُعارِض ذهابه لإكمال دراسته بفرنسا وبين والده الذي يرى بضرورة عدم تضييع الفرصة، وقد خلق هذا الوضع للرّاوي السّيرذاتي أزمة مع والدته التي يثور غضبها قلقا على مصير ولدها، فتقول:"ألن أحصل على السّلام أبدا؟ قالت: بالأمس مدرسة في كوناكري، واليوم مدرسة في فرنسا، غدا... ماذا سيكون غدا؟ كل يوم تجيء نزوة جديدة لتحرمني من ولدي!"[1]. إنّه الحرمان الذي سيعاني منه "لاي" بدوره، ويتمظهر في النّصّ حنينا، وبوحا بالفقد الذي سبّبته له في نظر والدته مجرّد**(نزوة)**، وكأنّ الرّاوي/لاي نادم على سفريته خارج البلاد، في لحظة من نزوة أبعدته عن والدته التي يستعيد حالها، وألم الفراق يعتصره. وهنا يتمظهر الفضاء الباريسي غير حميم، تنتفي عنه مظاهر الألفة التي وجدناها في علاقة "لاي" بوطنه الأمّ، "وفي هذا السّياق النّفسي تتّخذ الأبعاد الهندسيّة للمكان طابعا ذاتيّا، وخياليّا، يتحوّل المكان من "شيء" أي جماد إلى رمز، وفكرة، وينتفي بعده الهندسي"[2].

يعود الرّاوي السّيرذاتي لموقف والدته من فضاء باريس، وحتّى من التّجوال بين أفضية متعدّدة سعيا وراء تعليم عصري، يبدو أنّ ضريبته على "لاي" باهضة، وهو الهاجس الذي كان يشغل والدته:"نعم لا بدّ أنّها رأت هذه الدّوامة التي تقود من مدرسة كوروسا، إلى كوناكري، انتهاء بفرنسا، وطوال ذلك الوقت الذي تكلّمت وقاومت فيه، لا بدّ أنّها كانت ترى هذه الدّوّامة تدور، هذه الحلقة، وتلك الأخرى أوّلا (...) وماذا نفعل لمنع هذه الدّوّامة عن الدّوران؟ لم يكن باستطاعتنا أن نراها تدور، أن نرى المصير يدور"[3]. في

---

(1) كمارا لاي: الولد الأسود، ص128.

(2) محمّد بوعزّة: تحليل النّصّ السّردي(تقنيّات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة–الجزائر، ط1، 2010 ص106.

(3) المصدر السّابق، ص129–130.

هذا الملفوظ يعود الرّاوي السّيرذاتي لرؤية والدته، وهو يحاول أن يمسك بمقاصدها التي تكشّفت له مع مرور السّنين، وأورثته حالا من التّشظي يحياها الأفارقة جيلا بعد جيل، ولا سبيل **(لمنع هذه الدّوّامة عن الدّوران)**، وقد تماهت هنا رؤية الرّواي السّيرذاتي مع رؤية والدته/الشخصيّة حول خطورة المشهد حيث**(المصير يدور)**؛ "وهو ما يشجّع على ظهور رؤية تركيبيّة مشتركة تتفاعل فيها الرّؤية الذّاتيّة، والرّؤية الموضوعيّة في سبيل تعزيز الرّؤية الذّاتيّة المكانيّة للرّاوي من دون الإخلال بقوّة حضور الرّؤية الموضوعيّة، وأهمّيّتها بل العمل لتشكيل وحدة بين الرّؤيتين تحت حراسة المكان"[1].

2. فضاء القريّة:

أ. تنديكان:

تتمظهر علاقة الرّواي السّيرذاتي/لاي بفضاء تنديكان/القرية على نحو حميم يظهر في اللّذة البالغة التي يستشعرها البطل/لاي حينما يقبل على هذا الفضاء الأصيل في التّشكيل السّكني الأفريقي، وهو في النّصّ يسكن وجدانه من جوانب عديدة؛ يفصّلها المسرود الذّاتي:"غالبا ما كنت أذهب لقضاء بعض الأيّام في تنديكان، وهي قرية صغيرة غرب كوروسا، في تنديكان ولدت أمّي، وأمّها، وأخواتها لا يزالون فيها ساكنين. كنت أذهب إلى هناك بلذّة بالغة، لأنّني كنت محبوبا كثيرا فيها، وكنت مدلّلا، وخصوصا من قبل جدّتي، التي كان قدومي عيدا بالنّسبة إليها؛ وأنا كنت أحبّها من كلّ قلبي"[2]. ينطوي هذا الملفوظ على حنين الفقد للكاتب اتّجاه الفضاء العائلي؛ حينما كان يتقلّب في أحضان جدّته، ويعود لعلاقة نسبه بالمكان من جهة أمّه(في تنديكان ولدت أمّي، وأمّها)، وهذا الالتفات لعلاقة النّسب ليس ذكرا عرضا، وإنّما هو "بحث وسواسيّ عن الهويّة، بحث يزداد قوّة بمقدار ما يكون لدى الأشخاص ذلك الشّعور بأنّهم بعيدون عن جذورهم"[3].

يستعيد الرّاوي السّيرذاتي الفضاء/القرية وفق رؤية مبتهجة بهجة مؤثّثات المكان من شخصيّات مرحّبة، بالقادم "لاي" الذي يستقبل في جو احتفالي، يعكس الطّبائع الأفريقيّة

---

(1) محمّد صابر عبيد: الذّات السّاردة، ص60.

(2) كمارا لاي: الولد الأسود، ص21.

(3) جويل كاندو: الذّاكرة والهويّة، ص177-178.

المحتفية بالضّيف، وهو ما يظهره ملفوظ الرّاوي:"وهكذا ملاحقا عند كلّ كوخ، ومجيبا حيّويّة النّساء الطّيّبات، ومعطيا الأخبار عن أهلي، كنت أحتاج على الأقل إلى ساعتين لكي أجتاز مسافة المائة، أو المائتي متر تقريبا التي كانت تفصل كوخ جدّتي عن الأكواخ الأولى التي صادفتنا"[1]. هنا يتمظهر الرّاوي/لاي بؤرة الحدث المكاني/القرية؛ فحوله تجري الأحداث، وله تهتم الشّخصيّات، في جوّ حماسي تطبعه الألفة، و"في المجمل يكون خيط الحنين الذي ينتظم هذا العقد من المشاهد الجميلة صورة مشرقة للحياة القبليّة الغينيّة ويمجّد (كمارا لايي) ككتاب الزّنوجة، الماضي الأفريقي، ولا يرى فيه أي نقص، أو عيب وتبدو الحياة الأفريقيّة في عيني الشّاب البعيد في أرض الغربة فردوسا سحريّا"[2].

ب. الحاكورة:

يستدعي الرّاوي السّيرذاتي فضاء الحاكورة، كامتداد للفضاء الحميم الذي يفتقده في غربته، ويصف للمتلقّي تلك اللّحظات من الأسى، وهو يفارق الأرض التي نشأ بها والنّاس الذين ألفهم، وألفوه، يقول عن ذلك:"ذهبت أقول وداعا للعجائز في حاكورتنا، والحواكير المجاورة، وكان قلبي مثقلا. لقد عرفت هؤلاء الرّجال، والنسّاء منذ نعومة أظفاري كنت أراهم دائما في المكان نفسه الذي أراهم فيه الآن (...) أمام هذا كنت وكأنّني منصرف عن ماضيَّ، ولكن أليس هذا هو الحاصل نوعا ما؟ ألم أكن هنا جزءا كاملا من ماضيّ؟"[3]. في هذا الملفوظ يتمظهر فضاء "الحاكورة" لصيقا بالشّخصيّات التي تؤثّثه ويعبّر الرّاوي عن فقده مؤثّثاتِ المكان، وكأنّ المكان هنا يأخذ قيمته من النّاس الذين أنسهم الرّاوي في طفولته، ومن هنا كان "لاي" قد نشأ في هذه البيئة ممّا جعله قادرا على أن يعرف عن كثب حياة كانت لاتزال على ماهي عليه برغم أنّها آخذة في الاختفاء **(كأنّني منصرف عن ماضيّ)**؛ إنّه الماضي خزان الثّقافة الأفريقيّة، وسيرة الأسلاف الذين يخشى فراقهم بفراق الفضاء/الحاكورة؛ "فالإنسان لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقيّة جغرافيّة يعيش فيها، ولكنّه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره، وتتأصّل فيها هويّته، ومن ثمّ

---

(1) كمارا لاي: الولد الأسود، ص25.

(2) رضوى عاشور: التّابع ينهض، ص45.

(3) المصدر السّابق، ص94.

يأخذ البحث عن الكيان والهويّة شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها "الأنا" صورتها، فاختيار المكان، وتهيئته يمثّلان جزءا من بناء الشّخصيّة البشريّة، (قل لي أين تحيا أقل لك من أنت)"[1].

يعمل الرّاوي السّيرذاتي في نصّه على عرض التّفاصيل الطّبوغرافيّة لفضاء الحاكورة وكذا العادات، والتّقاليد التي ترتبط بهذا الفضاء، والخيرات المتوزّعة على امتداد أرضه وفق تصوّر لحياة هنيئة رغدة خلّفها وراءه الرّاوي يقول عنها:"وحاكورة خالي كانت واسعة مع أنّ سكّانها أقلّ، وأقلّ بكثير من سكان حاكورتنا، ومع أنّها ليست في أهمّيّة حاكورتنا فإنّها كانت تمتدّ بسخاء كما هي الحال في الرّيف، حيث لا يشتكي من نقص في المكان كانت هناك حظائر للبقر، وللماعز، كانت هناك شوانٍ للأرز، والذّرة البيضاء، والمنهيوت والفستق، والباميّة هي مثل أكواخ صغيرة بهذا القدر منصوبة من عواميد من حجر لحفظها من الرّطوبة"[2]. يتمظهر الرّاوي/لاي في هذا الملفوظ والشّوق يملأ كلماته، وخيط الحنين يتقلّب بين مؤثّثات الفضاء الرّيفي، عبر استدعاء تضاعيف المكان الطّبيعي والحال التي كان عليها هذا الفضاء أيّام طفولة "لاي"؛ "حيث لا تعتبر المؤثثات ديكورا يملأ فراغ المشهد، وإنّما تبدو كيانا قائما بذاته، يستعاد من خلاله التّاريخ، أو الزّمن الماضي الذي يعبّر عن الهويّة"[3].

ج. الحقل:

يدخل فضاء الحقل ضمن استراتيجيّة الرّاوي في تقديم لوحة مكتملة عن التّقاليد الأفريقيّة المرتبطة ارتباطا وثيقا بفضاءاتها، فيما يأخذ الفضاء الطّبيعي حيّز السّرد الأكبر، وهو في نصّ "الولد الأسود" فضاء أليف، يتعامل معه سكّان الرّيف بحسب عادات معيّنة؛ فـ"حين يجيء الحصاد ينطلق كلّ ربّ عائلة عند بزوغ الفجر ليقطع أوّل قبضات من الحصيد في حقله، وما إن تجنى هذه البواكير حتّى يعطي التّام تام إشارة الحصاد (...) كنت أعرف فقط أنّ هذه هي العادة، ولم أكن أبحث عن أبعد من ذلك

---

(1) جماعة من الباحثين: جماليات المكان، ص63.

(2) كمارا لاي: الولد الأسود، ص25.

(3) حوريّة الظّلّ: الفضاء في الرّواية العربيّة الحديثة، ص322.

(...) يجب أن يكون لها سبب يمكن بسهولة اكتشافه لدى قدماء القرية في أعماق قلب وذاكرة القدماء، ولكن لم يكن عمري ليسمح عندئذ (...) وحين بلغت هذا العمر أخيرا، لم أعد مقيما في أفريقيا"[1]. في هذا الملفوظ ينفتح المكان/الحقل على التّقاليد، والعادات وذاكرة الأجداد. وهنا نلمح جانبا من الحسرة البادية على الرّاوي كونه لم يعرف جوهر التّقليد المعمول به في الحقل، والذي توارثته الأجيال، وكأنّها دعوة للمتلقّي الأفريقي بالدّرجة الأولى أن يتمسّك بأعرافه، بل يفهم مراميها العميقة؛ وقد بيّن "دومينيك زهان" "Dominique Zahan" بأنّ:"التّقاليد الإفريقيّة بالنّسبة للإفريقي، هي تجارب التّجمعات البشريّة، وتشمل مجمل المكاسب التي جمعتها الأجيال المتعاقبة منذ فجر التّاريخ في المجالات الفكريّة، والممارسات اليوميّة، وهي نتاج الحكمة المكتسبة. كما تعدّ الغصن المثمر، أو الحماية"[2].

إلى هنا يمكن القول بأنّ الفضاء في رواية "الولد الأسود"، قد عكس البعد الثّقافي التّقليدي للحياة الأفريقيّة، وقد تمظهر الرّاوي السّيرذاتي متماهيا مع ثقافة الأسلاف ومتمسّكا بها، وكان الحنين إلى الماضي بخزّانه من عادات، وأعراف، ومظاهر ألفة ينبثق من وعي الرّاوي، وهو يخطّ بالقلم سطور نصّه "الولد الأسود". والذي كان الفضاء فيه تيمة ثقافيّة أساسيّة في سجلّ الهويّة الأفريقيّة.

---

(1) كمارا لاي: الولد الأسود، ص31.

(2) Bodo Bidy Cyprien: le picaresque dans le roman africain subsaharien d'expression française, thèse de doctorat, sous la direction de Michel Beniamino, en littérature française école doctorale de sciences humaines et sociales, université de limoges, 2005, p127.

ثانيا: فضاء الهويّة المتشظِّية في رواية "الصّبي الخادم":

إنّ رواية "الصّبي الخادم" لـ"فارديناند أويونو"، تعتبر واحدة من الإبداعات التي جسّدت تشظّي الذّات الأفريقيّة، في سياق العلاقة الكولونياليّة؛ وقد مثّلت شخصيَّة الرّاوي السّيرذاتي/تاوندي –الذي عُمِّد لاحقا تحت اسم "جوزيف"– أنموذج الذّات التّائهة بين عالمين، وهي تَبحث عن خلاصها عَبْرَ الدَّمْجِ مَعَ الآخَرِ؛ لتُخْتتم رحلةُ البَحْثِ عن الخَلَاص بنهاية أليمة للبطل حيث؛ وُصِفَتْ هذه الرّاوية بأنّها:"من أكثر الرّوايات الأفريقيّة إثارة للألم"[1].

لقد ساهم الفضاء بوصفه تيمة أساسيّة في النّصّ بتأطير هذا الواقع في السّياق الكولونيالي، وتجسيد ملامح سوسيوتاريخيّة طبعت المشهد الأفريقي أثناء التّواجد الاستعماري، ولم تكن حال تاوندي/البطل أقلّ مأساويّة عن غيرها من الشّخصيّات الأفريقيّة المؤثّثة للمشهد في نصّ الرّواية؛ بل قد عكست وضعا عامّا عاشه بلده الكامرون، وسائر البلدان الأفريقيّة؛ فـ"الهويّة التي تُضفَى عليها الصّفة التّاريخيّة تُبنى في جزء كبير منها بالاستناد إلى ذاكرة المآسي الجمعيّة"[2].

يتجلّى البعد الواقعي في نصّ "الصّبي الخادم" في الفضاءات المرجعيّة التي يحيل إليها، وبها تجري الأحداث، وترتسم المأساة التي عاشها الرّاوي السّيرذاتي/تاوندي، وأبناء جلدته مهجّرين في البلدان المجاورة، كما يبيّن ملفوظه:"لقد حلّت خلسة تلك اللّيلة الأخيرة من عطلتي في غينيا الإسبانيّة، وقريبا سأرحل عن هذا البلد الذي ننسلّ إليه نحن (الفرنسيّين) من الغابون، والكامرون، في عطلة قصيرة، حين تتأزّم الأمور قليلا بيننا وبين (مواطنينا) البيض"[3]. جاء هذا الملفوظ للرّاوي/تاوندي مكثّفا بذكر الفضاءات المرجعيّة (غينيا الإسبانيّة، الكاميرون، الغابون)، وهي الفضاءات التي تحمل على حقيقة التّخييل وتتشكّل عبرها رؤية الرّاوي، والتي تتمظهر متأزّمة في حال من التّيه، واختلاط المفاهيم وهنا يظهر تعالق الفضاء مع أزمة الذّات التي يحياها الرّاوي السّيرذاتي؛ "فالمكان في

---

(1) رضوى عاشور: التّابع ينهض، ص67.

(2) جويل كاندو: الذّاكرة والهويّة، ص199.

(3) فرديناند أويونو: الصّبي الخادم، ص13.

النّص السّيرذاتي أحد الأركان الرّئيسيّة التي تقوم عليها العمليّة السّرديّة حدثا، وشخصيّة وزمنا، فهو الشّاشة المشهديّة العاكسة، والمجسّدة لحركته، وفاعليّته"[1].

يظهر البعد السّيري في رواية "الصّبي الخادم" من عدّة أوجه؛ فالرّاوي/تاوندي هو نفسه الشّخصيّة الرّئيسيّة السّيرذاتيّة في الرّواية، وهو التّطابق الذي أفرد له "فيليب لوجون" جانبا من بحثه حول ميثاق السّيرة الذّاتيّة تحت مسمّى "وضعيّة السّارد"، وقد سمّاه "جيرار جنيت" بـ"القصص الذّاتي"[2]؛ حيث يتمظهر التّطابق عبر السّرد بالضّمير الشّخصي "أنا" الذي نجده مهيمنا في نصّ "الصّبي الخادم".

ثمّ إنّ الرّواية كما يصرّح الرّاوي –متماهيا في ثوب المؤلّف– في بداية نصّه عبارة عن مذكّرات شخصيّة مكتوبة بلغة محليّة نقلها للفرنسيّة:"وهكذا قرأت مذكّرات (تاوندي) كانت مكتوبة بلغة (الأوندو)*، إحدى اللّغات الرّئيسيّة في الكامرون. وفي هذه التّرجمة التي أقدّمها، والتي أنتم على وشك قراءتها حاولت أن أصون غنى اللّغة الأصليّة إلى الحدّ الذي لا يعترض سير القصّة ذاتها"[3]. والمذكّرات الشّخصيّة تعتبر من صنف "الحكي الاستعادي"[4]. الذي أدرج تحته "فيليب لوجون" أصنافا عديدة تدخل ضمن جنس السّيرة وتحقّق شروط الميثاق السّيرذاتي.

بناء على ما سبق سنحاول دراسة الفضاء عبر رصد تمظهراته في سياق العلاقة مع الآخر، وفي حدود رؤية الرّاوي السّيرذاتي/تاوندي، وفي علاقته بمختلف الشخصيّات المؤثّثة للمشهد الفضائي في نصّ "الصّبيّ الخادم"، حيث لا تنفكّ رؤية الرّاوي عن علاقة انسجام، أو تضادّ مع شخصيّات الرّواية، وهدفنا في ذلك هو تتبّع مسارات الهويّة وكيفيّة اشتغال الكاتب عليها في خطابه.

---

(1) عصام العسل: فنّ كتابة السّيرة الذّاتيّة(مقاربات في المنهج)، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 2010 ص95.

(2) فيليب لوجون: السّيرة الذّاتيّة، ص23 وما بعدها.

* الأوندو (l'ewondo): هي لغة تحدّث في الجزء الأوسط، وفي الجزء الجنوبي من الكامرون مثل:(إتون iton) (نانغا nnanga)، (بولو bulu)، (فانغ fang)، (نتومو ntumu)...الخ. نقلا من موقع: https://fr.wikipedia.org

(3) فرديناند أويونو: الصّبي الخادم، ص18.

(4) فيليب لوجون: السّيرة الذّاتيّة، ص23.

1. الإرساليّة:

في أولى مراحل حياته، وتحديدا في طفولته يلتحق الرّاوي/تاوندي بالبعثة الإرساليّة قبل يوم من تعميده على دين آبائه، مستدرجا بقوالب السّكر التي كان رجل الكنيسة يستميل بها الأطفال، إلى أن تمّ انتقال "تاوندي" للعيش في كنف الأب "غيلبرت" بفضاء الإرساليّة المسيحيّة، يقول عن ذلك:"أعيش اليوم في بيت بعثة سانت بيير التّبشيريّة الكاثوليكيّة في (دانغان)، أستيقظ كلّ يوم في الخامسة صباحا، وأحيانا أبكر من ذلك حين يكون جميع القساوسة في كنيسة البعثة، أدقّ الجرس المعلّق في مدخل هيكل المقدّسّات، وأنتظر أوّل (أب) يأتي ليقيم القدّاس"[1]. في هذا الملفوظ المسرود يتمظهر الرّاوي السّيرذاتي مبتهجا بعمله الجديد، يفصّل للمتلقي بعض أعماله التي يقوم بها عند كلّ صباح بوصفه خادما نجيبا، فـ"تاوندي" المفارق لعائلته، وقريته يرجو الخلاص في رحاب الإرساليّة، ويمكن هنا الإشارة إلى العامل الدّيني في علاقة الأنا بالآخر، حيث عملت البعثات التّبشيريّة على تحويل الأفريقيّين عن دين آبائهم ضمن استراتيجيّة السّيطرة على الأرض الأفريقيّة؛ في هذا "يسجل (بريان) شكوى الشّبيبة الأفريقيّة الحرّة من نشاط المبشّرين الاستعماري، بعبارات الأفريقيّين أنفسهم (في الأوّل كنّا نحن نملك الأرض أمّا هم فكانوا يحملون الإنجيل، أمّا الآن فقد أصبحوا يملكون الأرض وتركونا نحمل الإنجيل)"[2].

ينتقل الرّاوي السّيرذاتي/تاوندي لتفصيل المشاهد داخل الإرساليّة، والطّقوس التي تقام في فضائها من قبل الزّوار للصّلاة يوم الأحد، وهو اليوم المفضّل لديه كما يقول:"أمّا أكثر ما أحبّ فهو تقديم القربان يوم الآحاد، يصعد المؤمنون إلى حاجز المذبح بعيون مغمضة، وأفواه مفتوحة، وألسنة ممدودة، فيبدون كأنّهم يمطّون وجوها كئيبة الأوروبيّون يتناولون قربانهم على حدة، أسنانهم ليست جميلة"[3]. في هذا المسرود يتمظهر الرّاوي

---

(1) فرديناند أويونو: الصّبي الخادم، ص24.

(2) عماد الدّين خليل: أحقاد وأطماع التّبشير في أفريقيا المسلمة، المختار الإسلامي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة مصر، ط2، 1979، ص6.

(3) المصدر السّابق، ص25.

"تاوندي" ساخرا ممّا يراه من هيئة الزّوار أثناء تأدية الطّقوس، ولعلّه السّبب الوجيه الذي يجعله ينتظر كلّ أحد لتتحقّق لديه لذّة السّخرية من البيض؛ (كأنّهم يمطّون وجوها كئيبة...أسنانهم ليست جميلة)، ولا تعدّ هنا السّخرية موقفا عبثيّا بقدر ما تنطوي على موقف الرّفض الذي يبدأ يتكوّن لدى الرّاوي كلّما أوغل في التّعرّف على الآخر؛ وفي هذا السّياق يعتبر"فيليب هامون":"السّخرية في الأساس وضعية رجعيّة، في مفهومها العام الذي يتعلّق بكل مقاومة للأساليب الآتية من الخارج"[1]. وفي نصّ "الصّبيّ الخادم" الخارج هو الآخر، والإرساليّة، والثّقافة التي تمارس عنصريّتها داخل المجتمع الذي تقتحمه **(الأوروبيّون يتناولون قربانهم على حدة)**. وهنا رؤية الرّاوي تكشف عن ممارسات البيض داخل الإرساليّة/الفضاء بوصفه مكانا دينيّا يزول فيه كلّ تمايز في اللّون، أو العرق، أو اللّغة، وذلك عكس المفترض في غيره من الفضاءات العاديّة، ولعلّ الفكرة التي يطرحها "تاوندي" هي:"أنّ الاستعمار، والدّمج حقيقتان متناقضتان، أمّا ما يسمّيه الفرنسيّون بالدّمج فلا يعني سوى اغتراب الإنسان الأفريقي وفقدانه لماهيته أي استعباده"[2].

لقد كان فضاء الإرساليّة شاهدا على ممارسات مأساوية بحقّ الرّاوي/تاوندي طالته من قبل أحد قساوسة الكنيسة إنّه:"الأب "فاندرماير" هو مساعد الأب غيلبرت (...) فيوم الأحد الذي لا ينشد هو فيه القدّاس الإلهي، لا يسمح فيه لأحد غيره باستلام التّحصيلة في يوم قمت بذلك فجرّني إلى غرفته، نزع ثيابي، وفتّشني. وأبقى واحدا من الملقّنين معي طوال اليوم خشية أن أكون قد ابتعلت بعضا من النّقود"[3]. في هذا الملفوظ يصوّر الرّاوي الطريقة التي عومل بها من قبل "فاندرماير"، والتي أمعن الأخير بواسطتها في إيذاء "تاوندي" نفسيّا، كما يكشف الملفوظ عن ممارسات رجل الدّين الأبيض التي تتنافى حتّى مع تعاليم دينه، زد على ذلك أنّها تجري داخل فضاء الإرساليّة، وأراد الرّاوي أن يخرجها للعلن، في سياق فضح ممارسات الآخر اتّجاه الأنا، حتّى داخل فضاء ديني، بما يوحي بازدواجيّة المعايير لمّا يتعلّق الأمر بالأفريقي؛ فـ"من أكثر تناقضات الاستعمار إثارة أنّ

---

(1) Bodo Bidy Cyprien: le picaresque dans le roman africain subsaharien d'expression française, p127.

(2) رضوى عاشور: التّابع ينهض، ص66.

(3) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص26.

الاستعمار يحتاج إلى (تمدين الآخرين) التّابعين له، وفي نفس الوقت تثبيتهم في (غيريّة دائمة)"[1].

إنّ احتكاك الرّاوي السّيرذاتي بالبيض داخل فضاء الإرساليّة سمح له بأن يطّلع على كثير من ممارساتهم، وتصرّفاتهم التي ما كان ليحيط بها لولا تواجده في تفاصيل الفضاء الإرسالي، الذي سعى الرّاوي لنقل أحداثه للمتلقّي عموما، والأفريقي بشكل خاص، حتّى يضعه أمام مفارقة تدفعه لإعادة التّفكير في أهليّة هذا الآخر/الأبيض الذي جاء ينشر المدنيّة، ويكرّس تعاليم الرّبّ، والأخلاق الفاضلة التي تتنافى مع ممارسات الأب "فاندرماير"، وهو "مراقب السّلوك للخدم، ومؤتمن الأبرشيّة"[2]. والذي يصف الرّاوي بعضا من أخلاقه بقوله:"أصيب الأب "فاندرماير" بنوبة ملاريا، وكان طوال اللّيل يصرخ بأشياء فاحشة، لقد طلب منّا الأب غيلبرت أن لا نتسكّع قرب غرفته"[3]. وفي هذا الملفوظ يعود الرّاوي للشّخصيّة نفسها التي تفنّنت في إيذائه نفسيّا تحت ادّعاء الالتزام السّلوكي الذي يفرضه التّواجد في الإرساليّة، وشرف الانتساب لها؛ والرّاوي السّيرذاتي هنا يصف حال "فانردماير" عند مرضه، والكلام القبيح الذي تلفّظ به، وردّة فعله المنافية لقيمة الصّبر بوصفه رجل دين، عليه أن يتحلّى بها قبل غيره، كما يوظّف الرّاوي هنا تقنيّة الوصف سعيا منه لتقريب المشهد للمتلقّي، ويكشف عن رؤيته للشّخصيّات داخل فضاء الإرساليّة فهناك "تلازم سردي بين الوصف، والشّخصيّة في إطار المكان، يكون فيه المكان حاضنة لهذا التّلازم، وهو يضيف للمكان طاقة حراك سردي منتج، تجعل العلاقة بين المكان والوصف، والشّخصيّة في هذا السّياق علاقة تشكيل عالية المستوى"[4].

عمل الرّاوي على نقل المفارقات العديدة التي تميّزت بها طباع الشّخصيّات الدّينيّة البيضاء، والتي أثّثت فضاء الإرساليّة، وتمظهرت مفارقة غير منسجمة مع تعاليمه الدّينيّة، فلا يكاد المتلقّي يستوعب مفارقة، إلّا وأخرى في انتظاره؛ والمشهد هذه المرّة ما

---

(1) آنيا لومبا: في نظريّة الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبيّة، ص177.

(2) فرديناند أويونو: الصبّي الخادم، ص26.

(3) المصدر نفسه، ص26-27.

(4) محمّد صابر عبيد: النّصّ الرّائي، ص240.

صنعه الأب "مارتن"، حيث أتى هَرِعًا متلعثما ليخبر عن موت الأب "غيلبرت"، ولكن ليس هذا الذي يجعل من شخصيّة هذا الأب مفارقة للفضاء الذي تنتمي إليه، بل هي الوضعيّة التي ضُبِط فيها، فقد "أوقفه الأب فاندرماير بعنف على قدميه. ركله، وأشار إلى الممرّ الذي يفضي إلى مجمّع العمّال في البعثة (إذهب واسكر في مكان آخر! إذهب واسكر في بيتك!)، زمجر الأب فاندرماير، وهو يدفعه من ظهره بقوّة"[1]. كلّ هذه الفضائح تجري تحت عين الرّاوي السّيرذاتي، غير منفكّة عن العلاقة برمزيّة التّشكيل الفضائي "الإرساليّة"، والشّخصيّات المؤثّثة للمكان السّيري؛ حيث يتمظهر "المكان لدى الرّاوي مرتبطا بالشّخصيّة ومتّحدا بها، وتبقى الذّاكرة وهي تستدعي المكان، وتستحضره بقوّة، واهتمام فاعلة في استعادة الشّخصيّات التي أثّثت المكان بحكاياتها لينسج الرّاوي علاقة من نوع خاص، وأصيل بين المكان، والشّخصيّة"[2].

إلى هنا يمكن القول بأنّ الرّاوي السّيرذاتي/تاوندي، قد خاب مسعاه في خلاصٍ تَأمَّل أن يجده في فضاء الإرساليّة، بعدما فارق أهله، وقريته، ليكتشف، ويكشف للمتلقّي عمّا عايشه، وشاهده داخل الإرساليّة التي تمظهرت مكانا غير أليف يرجو الخلاص منه، فيما كان سابقا يرجو الخلاص فيه، وهو ما عبّر عنه بقوله:"فما عدت أحتمل الحياة في (البعثة) منذ رحيل الأب غيلبرت، وانتقالي هو كذلك خلاص للأب فاندرماير"[3].

2. مقرّ القومندان:

يعتبر مقرّ القومندان الوجهة الجديدة لـ"تاوندي"، طمعا في خلاص لم يتحقّق في الإرساليّة، وفضاء المقرّ هنا هو التّشكيل المكاني السّيرذاتي الذي يتمظهر الرّاوي فرحا بالانتقال إليه، بل ومفتخرا بالانتساب لصاحبه، يعبّر عن ذلك بقوله:"القومندان الجديد بحاجة إلى خادم، وقد طلب منّي الأب فاندرماير المثول إلى "المقر" صباحا. إنّني أحسّ بالسّعادة (...) سأكون خادم(رئيس الأوروبّيين)، وكلب الملك هو ملك الكلاب"[4]. إنّ

---

(1) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص28.

(2) محمّد صابر عبيد: الذّات السّاردة، ص60.

(3) المصدر السّابق، ص31.

(4) المصدر نفسه، ص31.

الرّاوي "تاوندي" يبدو سعيدا لا بالمقرّ/الفضاء كتشكيل طوبوغرافي، ولكن بالشّخصيّة المؤثّثه لهذا الفضاء، وهي هنا ذات أوروبيّة يرى الرّاوي أنّ قيمته تزداد بمجرّد خدمتها لدرجة يهين فيها تاوندي نفسه؛ فـ**(كلب الملك هو ملك الكلاب)**، وهي عبارة تنطوي على خطورة شديدة، وتعكس أزمة ذات عميقة تشكّلت في وعي تاوندي اتّجاه هويّته، وطبيعة العلاقة التي تربطه بالآخر؛ وهي "النّتيجة الطّبيعيّة لعمليّة غسيل المخ هذه التي يتعرّض لها المُستعمَر منذ طفولته؛ هي أن يتطلّع إلى سيّده، ودينه، ونمط حياته، وتاريخه باختصار إلى حضارته كجوهر الخير والرّقيّ، في حين يرى في نفسه، وأهله، وحضارته صورة للدّونية، والتّخلّف (...) وهكذا يرفض المستعمَر نفسه، ويتوحّد مع نقيضه"[1].

لم تكن الصّورة التي انطبعت في مخيّلة الرّاوي/تاوندي عن الآخر/الأبيض، وخاصّة كبيرهم "القومندان" في مدينة "دانغان" صحيحة، فالصّورة المرتسمة غير التي تكشّفت له بعدما احتكّ به، يقول تاوندي:"حين بلغت (المقرّ) ذلك الصّباح فوجئت بأنّ الطّاهي قد وصل قبلي (...) كان القومندان يستحم، جاء صوته يناديني، من خلال باب الحمام المفتوح قليلا طلب زجاجة قال إنّها قرب سريره، عدت بعد لحظات وطرقت باب الحمام فطلب منّي الدّخول، كان عاريا تحت الدّوش"[2]. يرشح هذا الملفوظ المسرود بحدث مفصلي في الرّواية، ويتمظهر فيه الرّاوي مذهولا من وقع ما رأت عيناه، فهو حدث مكاني ينطوي على رؤية فضائحيّة أتاحت للأفريقي الخادم بأن يتكشّف على عورة الرّجل الأبيض السّيّد، وبذلك يصبح الآخر الغربيّ موضوعا للأنا الأفريقيّة، وفي هذا الموقف رمزيّة تُنزِل الآخر من عليائه المتداعية بالقيم، والأخلاق الرّفيعة التي اقتحم أفريقيا تحت مظلّتها، وكلّ هذه المضامين المتمترسة خلف الخطاب، تنبثق من طبيعة علاقة الرّاوي السّيرذاتي بالشّخصيّات البيضاء المؤثّثة لفضاء المقرّ؛ "والحال أنّ المكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السّرد، وإنّما يدخل في علاقات متعدّدة مع المكوّنات الحكائيّة الأخرى للسّرد كالشّخصيات، والأحداث، والرّؤيات السّرديّة (...) وعدم النّظر إليه ضمن هذه العلاقات، والصّلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدّور النّصّي الذي ينهض به

---

(1) رضوى عاشور: التّابع ينهض، ص65.

(2) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص40.

الفضاء الرّوائي داخل السّرد"[1].

يضطّلع فضاء "المقرّ" في رواية "الصّبيّ الخادم" بدور شديد الخطورة، يكاد يستهلك جميع أحداث الرّاوية، ففيه بداية نهاية البطل "تاوندي"، حينما يكتشف أفظع ممارسات البيض في حقّ بعضهم، على نحو ما يرشح في هذا الملفوظ للرّاوي:"أسرع سيّدي إلى (المقرّ)، أرجله القصيرة الغليظة تسرع في سباق، وقد تبعته على رجليّ الطّويلتين أحمل حقيبته على رأسي، شعرت بالأسف له، فهو يسرع مهموما إلى زوجته ماعادت تهتم له وحده، أردتُ أن أرى كيف تتصرّف السّيّدة تجاه زوجها العائد بعد أن أقدمت على خداعه"[2]. يكشف هذا الملفوظ عن رؤية الرّاوي السّيرذاتي لطبيعة الشّخصيّات البيضاء التي يخلع عنها ثوب الإخلاص، والوفاء في أقدس علاقة بين الذّكر، والأنثى فزوجة "القومندان" تخونه في داره بالمقرّ، مع مدير السّجن، والرّاوي السّيرذاتي لا يملك إلّا أن يضطّلع على ذلك بحكم قربه من العائلة، ويحمله ذلك على التّعاطف مع القومندان **(شعرت بالأسف له)** بعدما سخر من مشيته، وهيئته؛ حيث يعتبر الهزل هنا "قناعا يحتمي به الكاتب من ألمه، وغضبه، ويتمكّن عن طريقه بتحقيق التّوازن اللّازم للكتابة"[3].

لعلّ لسان حال الرّاوي في هذا السّياق يقول: كيف لمثل هؤلاء بمثل هذه الأخلاق أن يتسيّدوا علينا، ويستعبدونا!؟. ثمّ إنّ موقف الرّاوي يؤشّر على استهجانه لفعل "السّيدة" زوجة "القومندان"، وهي إشارة واضحة منه بأنّ ذلك يعتبر فعلا شنيعا لا ترضاه الأخلاق الأفريقيّة التي تجتمع على كلمة سواء، وموقف موحّد في استنكار فعل زوجة القومندان ولكن بقالب ساخر؛ حيث لم تقتصر السّخريّة من البيض، وفضائحهم داخل فضاء المقرّ على الرّاوي "تاوندي"، بل توسّع الأمر إلى بقيّة الخدم، فقد زالت الرّهبة من الآخر وتمظهر في هيئة مكشوفة تماما، وصار موضوع خيانة زوجة "القومندان" موضوع الشّخصيّات الأفريقيّة المؤثّثة للمكان/المقرّ، وهنا ينبري الرّاوي السّيرذاتي لنقل بعض من يوميّات الخدم المليئة بالتّهكّم على "القومندان" وزوجته، فقد "كانت السّيّدة لا تزال نائمة

---

(1) حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائيّ، ص26.

(2) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص83.

(3) رضوى عاشور: التّابع ينهض، ص67.

حتّى الحادية عشرة عندها أدركتُ أنّ شيئا ما سار بشكل خاطئ، لم تناد على الغسّال إلّا قبل الثّانية عشرة، ومن المطبخ رأيت باكلو يضحك لنفسه ضحكة خافتة، وينسلّ إلى غرفة الغسيل أشار إلى الحارس فانفجر ضحكا، وأشار لي أن أتبعه"[1]. بهذا تنفتح إشارة الرّاوي على جزء خاصّ من طبوغرافيّة المقرّ(**غرفة الغسيل**) إلى دلالة فضائحيّة لصيقة بطبيعة المكان؛ حيث يكون الرّاوي قد قدّر أنّه لا يحتاج للتّصريح بمقصد "باكلو" من الضّحك، وإنّما اقتصر توصيلُ المعنى على ذكر المكان/غرفة الغسيل عوض ذلك "فالمكان في الرّواية خديم الدّراما، فالإشارة إلى المكان تدلّ على أنّه جرى، أو سيجري به شيء ما، فمجرّد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر حدث ما، وذلك أنّه ليس هناك مكان غير متورّط في الأحداث"[2].

3. سجن دانغان:

نرصد ملامح "سجن دانغان"، وما يجري فيه عبر عين الرّاوي السّيرذاتي الذي يستغلُّ فرصة توصيل رسالة بين "زوجة القومندان"، وعشيقها "مورو" مدير السّجن ليجده "منشغلا باثنين من الأفارقة، متّهمين بالسّرقة من السّيّد (جانوبولس) (يعلّمهما السّلوك الحسن)، كان يجلدهما أمام السّيّد (جانوبولس)، يعاونه في ذلك واحد من رجال الشّرطة وقد نُزِعت ثياب الأفريقيين حتّى الخصر، وأطبقت على يدهما القيود، وامتدّ الحبل الذي التفّ حول عنقيهما إلى (عمود ساحة الجلد)، وربط إليه كي يعجزا عن الالتفات، وتوقّع الجلدات"[3]. في هذا الملفوظ المسرود يستعيد الرّاوي السّيرذاتي مشاهد مأساويّة عن حال اثنين من الأفارقة يذوقان صنوف العذاب على يد جلّادهم الأبيض "مورو"، ومعاونه والرّاوي هنا يستعين بتقنيّة الوصف حتّى يقرّب للمتلقي الفظائع التي تجري في السّجن بوصفه رمزا للمأساة الأفريقيّة، وهو كذلك يرتبط ارتباطا وثيقا بطبيعة الشّخصيّة البيضاء التي تديره فشخصيّة المكان من طبيعة الشّخصيّة التي تؤثّثه، وهي هنا شخصيّة "مورو" حيث "يبقى المكان لدى الرّاوي مرتبطا بالشّخصيّة ومتّحدا بها، وتبقى الذّاكرة وهي

---

(1) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص80.

(2) حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائيّ، ص30.

(3) المصدر السّابق، ص91.

تستدعي المكان، وتستحضره بقوّة، واهتمام فاعلة في استعادة الشّخصيّات التي أثّثت المكان بحكاياتها لينسج الرّاوي علاقة من نوع خاص، وأصيل بين المكان، والشّخصيّة"[1].

تتدحرج أحداث الرّواية نحو الطّابع المأساوي بما سيلاقيه "تاوندي" في السّجن من قبل "مورو" ومعاونيه، ويبدو أنّه نفس مصير الأفريقيين الإثنين، وأولى إشارات ذلك ظهرت مع تحذيرات أطلقها "مورو" للرّاوي محذّرا إيّاه من أن تتكشف علاقته بزوجة "القومندان" يظهر ذلك على هذا النّحو:"(اسمع يا ولد) قال السَّيِّد مورو (هؤلاء الزّبائن، في الدّاخل.. يعرفونني ..أتفهم؟)، وأشار بإبهامه إلى السّجن خلف ظهره"[2]. لقد جاءت هذه الإشارة من مدير السّجن لترهيب "تاوندي" بصفته المطّلع على علاقته بزوجة "القومندان"، وأحوال السّجن لا تخفى على الرّاوي؛ فقد أفزعته إحدى مشاهد التّعذيب التي لم تفارق مخياله "لا أظنّ أنّني سأنسى ما رأيت، لن أنسى صرخة الألم الوحشيّة التي انطلقت من أعماق المشتبه الأصغر حين أنزل عليه (نجانغولا) عقب بندقيّته بقوّة جعلت مورو يشتم في سرّه، والسّيّد جانوبولس يسقط سيجارة"[3]. في هذا الملفوظ تستدعي ذاكرة الرّاوي السّجن بوصفه فضاء جرت به صور من المآسي الجمعيّة لأبناء وطنه، وهي مآسي لم تفارق وجدانه لتعبّر عن وعي عميق يرسل إشاراته الرّاوي للمتلقّي؛ حتّى يضعه أمام مشاهد استحضرتها ذاكرة الرّاوي السّيرذاتي ممّا عايشه شعبه تحت سطوة الاستعمار الفرنسي؛ وذلك للتّأكيد على طبيعة العلاقة التي جمعت الأنا الأفريقيّة بالآخر الأبيض في الماضي، والتي تُشكِّل عنده وعي الحاضر، والمستقبل؛ فالاستذكار هنا "يؤلّف نوعا من الذّاكرة القصصيّة التي تربط الحاضر بالماضي، وتفسّره، وتعلّله، وتضيء جوانب مظلمة من أحداثه، ومسارات هذه الأحداث في امتداداتها، أو انكساراتها"[4].

يتمظهر السِّجن في رواية "الصّبي الخادم"، واحدا من الفضاءات التي تجسّد طبيعة علاقة الأفريقي بالجلّاد الأبيض؛ فالعلاقة لا تخرج عن كونها اضطهادا يمارس بحقّ

---

(1) محمّد صابر عبيد: الذّات السّاردة، ص61.

(2) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص93.

(3) المصدر نفسه، ص93.

(4) إبراهيم جنداري: الفضاء الرّوائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز، دمشق، سوريا، ط1، 2013، ص92.

الأفارقة، والرّاوي السّيرذاتي يكتشف زيف الدّعاية البيضاء بعدما وقف على حقيقة ما يجري بالسّجن من فظائع، يتستّر عليها "السّيّد مورو عن الأفارقة في السّجن، وكان يمكنك أن تستنتج من طريقة حديثه بأنّ سجن دانغان هو نوع من فردوس أفريقي، وأنّ هؤلاء الذين خرجوا بأقدامهم أوّلا، إنّما ماتوا بسبب البهجة المطلقة فيه، آه من هؤلاء البيض"[1]. يكشف هذا الملفوظ عن وعي الرّاوي السّيرذاتي الذي يتمظهر ساخرا من ازدواجيّة البيض في تعاملهم مع الأفارقة، ومن الدّعاية التي تحمل كثيرا من المغالطات حول الممارسات الفعليّة التي تتمّ داخل فضاء السّجن الذي يعدّ مقبرة لمن دخله، ولن يخرج منه إلّا ليدفن، كما أنّ ورود السّجن في سياق العلاقة الكولونياليّة يؤشّر على ارتباطه بتيمة الحريّة، ومحاولة الانعتاق، "ويمكن القول إنّ العلاقة بين الإنسان، والمكان –من هذا المنحى– تظهر بوصفها علاقة جدليّة بين المكان، والحرّيّة"[2].

4. مركز الشّرطة:

يتمظهر هذا الفضاء في علاقته بشخصيّة الرّاوي السّيرذاتي مأساويّا؛ فقد ذاق فيه مختلف أنواع العذاب، وَكُلِّفَ بأعمال شاقّة مع مجموعة من المسجونين، تعرّضوا خلال شغلهم لأبشع طرق الاستعباد، التي يختصرها الرّاوي في هذه الأرجوزة:

"(مجموعة الماء)

ماء، وعرق. سياط، ودماء.

تسلّق المنحدر. قتل، إرهاق.

بكيت"[3]. في هذا الملفوظ وصف للمآسي التي لحقت بنزلاء مركز الشّرطة، ومنهم "تاوندي" الذي حمله ما جرى له ولمن معه، على البكاء، لتتجلّى قسوة الاستعمار في أبشع صورها، ثمّ إنّ الرّاوي في الملفوظ يشير إلى الصّفة التي يصبغها الاستعمار على الرّعايا الأفارقة (مجموعة الماء)، حيث يرى "ألبرت ميمي" أنّ "علامة الجمع" هي إشارة إلى تفكيك شخصيّة المستعمَر:"لا يتمّ تشخيص المستعمَر بصورة فرديّة مطلقا، يحقّ له

---

(1) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص88.

(2) جماعة من الباحثين: جماليّات المكان، ص62.

(3) المصدر السّابق، ص136.

فقط أن يغرق في جماعة مجهولة الاسم (إنّهم هذا)، (إنهم جميعا متشابهون)"[1].

لم يخل مركز الشّرطة من مفارقات يسردها الرّاوي السّيرذاتي موظّفا الأسلوب السّاخر كقناع يعبّر به عن أيديولوجيا الرّفض، ويقف من خلاله عند المفارقات التي حفل بها فضاء "مركز الشّرطة"، ومنها ما يبيّنه ملفوظه:"زيارة من (أوبيبي) الملقّن، رجل عجوز صغير مضجر، بذلت أقصى جهدي لأضبط نفسي خلال زيارته، تحدّث طوال وقت الزّيارة عن آلام سيّدنا المسيح، ربّما يظنّني مسيحيّا جديدا، أوصى بالعفو، وتحدّث عن مكافآت، وبركات السّيّد المسيح، وحدّثني عن السّماء، وكأنّ بلوغي إيّاها كان قضيّة أيّام (أوبيبي) لا يزال يعاني من السّيلان الذي أصابه قبل الحرب.. ولم تمنعه اهتماماته الرّوحيّة من مشاركتنا وجبتنا الصّغيرة من الطّعام، ووعد أن يزورنا غدا"[2]. ينطوي هذا الملفوظ على مفارقة أخلاقيّة بطلها الملقّن (أوبيبي) الذي يتمظهر بحسب الرّاوي مفارقا لواقع معسكر الشّرطة يتحدّث عن الرّوحانيّات كأنّه في كنيسة، وليس في معسكر شرطة وهذا الذي استفزّ "تاوندي" فراح يصفه ساخرا منه **(لا يزال يعاني من السّيلان)**، وهذه النّماذج من الشّخصيّات الأفريقيّة المتماهية مع الطّرح الاستعماري، والمنخرطة ضمن استراتيجيّاته التي أفرزت شخصيّة أفريقيّة متشظّية الهويّة، قد تطرّق إليها "فرانز فانون" بقوله:"إنّ الجسد الأسود، والأقنعة البيضاء يعكس انفصام الشّخصيّة البائس في هويّة المستعمَر"[3].

5. المستشفى:

تصل مغامرة الخلاص التي ابتدأها الرّاوي السّيرذاتي إلى منتهاها بشكل درامي فبعدما فارق قريته، وأهله، وسار حالما بخلاص تأمّله في ثقافة مغايرة، ينتهي به المطاف في المستشفى، الذي يرسم صورة مرعبة عن ملامحه، والهالة التي تعتمل في نفوس المحلّيين في "دانغان" من ذكره، بقوله:"عرفت المستشفى فيما مضى، جدرانه الكالحة التي كانت صفراء في وقت ما، كنت ألمحها من فوق سياج (الهيبسكاس) حين أذهب إلى

---

(1) آنيا لومبا: في نظريّة الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبيّة، ص145.

(2) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص136.

(3) المرجع السّابق، ص151.

السّوق. هناك مكانان يسبّبان الخوف للمحليّين في دانغان، أحدهما السّجن، والآخر هو المستشفى الذي يسمّونه (مقبرة الرّجال السّود)"[1]. في الملفوظ تستعيد ذاكرة الرّواي "تاوندي" ملامح فضاء "المستشفى"، وتتمظهر خبرة الرّاوي بالمكان من خلال الأوصاف التي أطلقها على ملامحه التي تبدّلت(**جدرانه الكالحة التي كانت صفراء في وقت ما)** ولعلّه الوصف الذي أراد الرّاوي من خلاله تصوير فعل الاستعمار في الواقع الأفريقي الذي أصبح أسودا كسواد جدران المستشفى، وقد يحمل المشهد التّصويري لحال السّجن بتفاصيله المتلقّي على التّصديق بحقيقة التّخييل؛ "فتعيين المكان يعمل –نصيّا– على الإيهام بواقعيّة المكان الذي يحتضن الحدث"[2]. إنّه حدث مأساويّ لا محالة، فالمستشفى في عرف أهل "دانغان" **(مقبرة الرّجال السّود)**، وهي مفارقة من المفارقات التي يخلقها الوجود الاستعماري، الذي يغيب المنطق بحضوره؛ فالمستشفى برمزيّته في بعث أمل الحياة، يتمظهر في سياق العلاقة الكولونياليّة (مقبرة)!، هذا ما اشتغل عليه الكاتب في نصّه السّيري؛ إذ إنّ "المكان في النّصّ السّيرذاتي ليس مكانا جغرافيّا صرفا؛ وإنّما هو مكان واقعيّ بالمفهوم الفنّي للكلمة، وشأنه في ذلك شأن أي مكان واقعي في الأدب ذلك أنّ (المادّة التي يفترض أن تكون حقيقيّة، وأصليّة لا يمكن أن تحتفظ بذلك فما أن تصبح موضوعا للسّرد إلّا ويعاد إنتاجها طبقا لشروط تختلف عن شروط تكوّنها قبل أن تتدرج في سياق التّشكّل الفنّي)"[3].

بعدما قدّم الرّاوي السّيرذاتي توصيفا عامّا لفضاء المستشفى، الذي تمظهر مأساويّا أخذ يسرد للمتلقّي ما رصدته عيناه من أوضاع داخله، نقف عليها من خلال عين الرّاوي الرّائي:"توجّهنا إلى المستوصف، المرضى ينتظرون في صفّين خارج باب كتب عليه (مراجعة الأطبّاء)، الصّف كان أطول من أن تستوعبه الشّرفه (...) أمراض الدّنيا كلّها مع العرق، والانقباض تزاحمت، وهي تروح وتجيء عبر الباب في انفتاحه، وانغلاقه حالات مخيفة من (المصنع)، جلود تغلّفها البثرات كأنّها سوق (الكسافا) حالات من

---

(1) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص137.

(2) محبوبة محمّدي محمّد آبادي: جماليّات المكان في قصص سعيد حورانيّة، ص40.

(3) عصام العسل: فنّ كتابة السّيرة الذّاتيّة، ص97.

الجذام بجلود متصدّعة مقرحة..."[1]. في هذا الملفوظ يقدّم الرّاوي/تاوندي صورة المستشفى من الدّاخل وحال النّاس فيه، والأمراض الخطيرة –على تَنوُّعها– التي تفتك بهم، وهنا تتمظهر البيئة الموصوفة موبوءة فظيعة، ومصير الرّاوي في هذا الفضاء لن يختلف عن غيره من المرضى المتواجدين به، وهو مصير يمكن للمتلقّي أن يستشرفه مأساويّا من خلال المشهد الموصوف داخل الفضاء؛ وهنا يرى "فيليب هامون" بأنّ:"البيئة الموصوفة تؤثّر على الشّخصيّة، و"تحفّزها" على القيام بالأحداث، وتدفع بها إلى الفعل حتّى أنّه يمكن القول بأنّ وصف البيئة هو وصف مستقبل الشّخصيّة"[2].

إنّ مستقبل الرّاوي "تاوندي" تتمظهر معالمه المأساويّة في الحوار الذي دار بينه وبين ممرّضه، وهو طريح فراش المستشفى، بعد التّعذيب، والتّنكيل الذي لحقه من قبل الرّجل الأبيض، وشخصيّة الممرّض في هذا الحوار تبدو خبيرة بعقليّة البيض، ونفسيّاتهم اتّجاه السّود، وعليه تمظهرت رؤيته متسائلة، وخائفة على مصير الرّاوي:"إنّني أتساءل لم أنت (مريض) مهمّ هكذا.. حين يقرّر البيض أن ينالوا أحدا فهم دائما يفعلون ذلك (...) لم لا تهرب؟ لن يصدّقك أحد ما دامت وحدك تقول الحقيقة.. لن ينفعك سوى غينيا الإسبانيّة..أو مقبرة السّجن"[3]. ومنه يمكن اعتبار اختيار الكاتب لفضاء المستشفى ووضعيّة الرّاوي داخله، لحظة مناسبة للتّعبير عن مصير السّعي وراء الاندماج في ثقافة مغايرة؛ فـ"أويونو" "يريد أن يضع في حكم الطّبيعي أنّ من ينسلخ عن انتمائه الوطني ويحاول التّماثل مع عدوّه، كما في حالة تاوندي سيكون مصيره المحتوم هو الموت"[4].

يمكن القول أنّ طبيعة الفضاءات المستخدمة في رواية "الصّبي الخادم"، قد عبّرت عن تيمة التّشظي في هويّة البطل/الرّاوي السّيرذاتي، وقد أطّر الفضاءُ مختلف الأحداث والرّؤى في سياق العلاقة الكولونياليّة، وقد اشتغل الكاتب على تقديم طبيعة العلاقة التي تحكم الأفريقي بالآخر الأبيض، وهي علاقة لا تتجاوز في مفهوم الآخر علاقة تابع بسيّد

---

(1) فرديناند أويونو: الصّبي الخادم، ص138.

(2) حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي، ص30.

(3) المصدر السّابق، ص142.

(4) محمود قدري: الصّبيّ الخادم، مجلّة الآداب الأجنبيّة، (ع38–39)، ص329.

والتّفكير في غير ذلك من قبل الأفريقي ينطوي على مغالطة كبرى عاش في أحلام يقظتها "تاوندي" متقلّبا بين فضاءات كولونياليّة، أفضت به إلى الهلاك بعدما خاب مسعاه رجاء الدّمج في هويّة مغايرة.

ثالثا: الفضاء والهويّة الحضاريّة في رواية "المغامرة الغامضة":

إنَّ إشكاليَّة الهُويَّة الحضاريَّة تُطرَح في نصِّ "المغامرة الغامضة" على نحو عميق يمثّل البعد الرّوحي الإسلامي الذي يسري عبر جسد النّصّ كخيط رفيع يعكس رؤية الكاتب الإيديولوجيّة، وذلك ضمن جدليّة العلاقة مع الغرب، وأخذا بالسّياق التّاريخي الذي أوجد حتميّة احتكاك ثقافي بين الأفارقة، ومُستعمِريهم من البيض، ومن هذا المنطلق يتناول الكاتب قضيّة الاستلاب الذي تتعرّض له النّخبة الأفريقيّة المثقّفة المفارقة لفضاءاتها الأصليّة؛ من خلال محاولات تحويلها عبر فضاءات ثقافيّة مثل: المدرسة والجامعة، ومساهمة الأسر الأفريقيّة الحاكمة المتماهية مع الطّرح الغربي في التّشجيع عليها، عبر الزَّجِّ بأبنائها في فضاءات الآخر ابتغاء الحداثة الغربيّة، وهنا يتمظهر البعد الهُويَّاتي أساسيّا إزاء المغامرة التي دُفِعَ إليها البطل عبر الأفضية المختلفة.

إنّ تمظهرات الهويّة الحضاريّة عبر تشكيلات الأفضية المختلفة في رواية "المغامرة الغامضة" ترتبط أساسا بشخصيّة بطل الرّواية "سمبا جالو"، وهي الشّخصيّة المحوريّة التي نحاول رصد تفاعلاتها مع مختلف الفضاءات، وذلك في ضوء الجدل الأيديولوجي الذي يدور حول مصيرها. وتجدر الإشارة هنا إلى البعد السّيرذاتي في رواية "المغامرة الغامضة" من حيث تركيزها على حياة "سمبا"؛ إذ يعتبر "بول هينتر" "Paul Hunter":"أنّ الجزئيّة الأولى التي اعتمدت فيها الرّواية على السّيرة جزئيّة قد تكون أكثر وضوحا، وهي تتمثّل في اتّجاه الرّواية، في التّركيز على حياة شخصيّة واحدة"[1].

ثمّ إنّ تتبّع مسار شخصيّة الكاتب "شيخ حامد كان"[*] الحياتيّة في الواقع يعزّز القول بسيرذاتيّة نصّه، بناء على التّطابق شبه التّام بين شخصيّته الواقعيّة، وبين الشّخصيّة الورقيّة "سمبا جالو"، ومسار حياته التّخييليّة، ومختلف الفضاءات التي تنقَّل بينها في

---

(1) عادل الدّرغامي زايد: إشكاليّة النّوع والتّجنيس، ص181.

[*] شيخ حامد كان تردّد أوّلا على المدرسة القرآنيّة، ثم المدرسة الفرنسيّة2، في المدرسة الابتدائيّة العليا(blanchot de saint-louis)، وبعدها بالثّانويّة (بداكار). بعد حصوله على شهادة البكالوريا، واصل دراسته في باريس، وسجل في كليّة الحقوق لإعداد امتحان القبول في المدرسة الوطنيّة الفرنسيّة في الخارج (ENFOM)، بالتّوازي مع كليّة الآداب ما سمح له بأن يكون في عام(1959) مؤهّلا في شهادتي ليسانس–الحقوق والفلسفة–. نقلا عن: https://fr.wikipedia.org/wiki/Cheikh_Hamidou_Kane

مسار الرّواية؛ وقد أطلق "فيليب لوجون" مصطلح "رواية السّيرة الذّاتيّة":"على كلّ النّصوص التّخييليّة التي يمكن أن تكون للقارئ فيها دوافع ليعتقد انطلاقا من التّشابهات التي يعتقد أنّه اكتشفها أنّ هناك تطابقا بين المؤلّف، والشّخصيّة. في حين أنّ المؤلّف اختار أن ينكر هذا التّطابق، أو على الأقل اختار ألّا يؤكّده، وحسب هذا التّحديد تشمل رواية السّيرة الذّاتيّة روايات شخصيّة (تطابق السّارد، والشّخصيّة) مثلما تشمل روايات لا شخصيّة (شخصيّات مشار إليها بضمير الغائب)، إنّها تتحدّد على مستوى مضمونها"[1]. وهو ما يتحقّق في رواية "المغامرة الغامضة" رغم سردها بضمير الغائب.

نحاول في هذا السّياق البحث في كيفيّة اشتغال "شيخ حامد كان" على شخصيّة البطل السّيري، وتعالقها بفضاءات منتجة لدلالات الهويّة الحضاريّة، والمعاني المصاحبة لها مثل: الاستلاب الحضاري، تجاذب الذّات في سياق العلاقة مع الآخر/الغرب... نستقصي ذلك في نصّ "المغامرة الغامضة" من خلال الارتكاز على التّقاطبات المكانيّة كإجراء نحوال من خلاله الكشف عن دلالة العلاقة التي تنشأ بين فضاء، وآخر في شكل تقاطعات بحمولاتها الإيديولوجيّة، وقدرتها في إنتاج المعاني المتضادّة، من منطلق أنّها "تمثل مفاهيم تصوّريّة أساسيّة في وصف الواقع الاجتماعي، وفي الأحكام الثّقافيّة والأخلاقيّة، وفي التّصنيفات الأيديولوجيّة الاستعاراتُ المكانيّة حاضرةٌ بتقاطباتها في مختلف الأنساق"[2].

1. الكتّاب(المدرسة القرآنيّة):

إنّ أوّل فصل من القسم الأوّل تُفْتَتَحُ به رواية "المغامرة الغامضة" يطلُّ بعنوان"الكُتَّابُ الأَجْرَدُ"[3]. كبؤرة مكانيّة باثّة للدّلالة الدّينيّة، ليكون النّصّ بذلك قد أعلن عن طبيعة الإيديولوجيا التي تنتظم كخيط رفيع يسري على كامل بنيته السّرديّة، ولم يخرج الكاتب في ذلك عن تقليد روائي؛ إذ يعدُّ "افتتاح الرّواية بالمكان من أكثر السّبل شيوعا إلى عالم الرّواية، وكأنّ المكان هو البوابة الأقدر على تمكين القارئ من النّفاذ إلى دواخل

---

(1) فيليب لوجون: السّيرة الذّاتيّة، ص37.

(2) محمّد بوعزّة: تحليل النّصّ السّردي، ص102.

(3) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص23.

الرّوايات، واكتناه أعماقها"[1].

يطرح عنوان "الكتّاب" جملة من الأسئلة المتعلّقة بالتّشكيل السّيميائي لدوال العنونة فدال "كتّاب" ينطوي على دلالة علميّة دينيّة؛ يقال:"كتّب الرّجل، وأكتبه كتابا: علّمه الكتاب"[2]. والكتاب "القرآن الكريم"، لقول الله عزّ وجلّ:{ألم، ذلك **الكتاب** لا ريب فيه...}[3].

يعتبر فضاء "الكتّاب" أولى المحطّات التّعليميّة التي جرى العُرف بأن يلجها أطفال "جالوبي" في سنّ مبكرة امتثالا للعادات، والأعراف في ذلك، وهو فعل يعكس التّنشئة الدّينيّة الإسلاميّة بأرض "قبائل الفولاني" بالسّنغال موطن الكاتب "شيخ حامد كان" وتختلف تسمية الكتاتيب القرآنيّة في أفريقيا الغربيّة باختلاف قبائلها؛ "فعند قبائل (الوولف) يطلق عليها اسم(دارا Dara)، وعند قبائل(الموريطانيين Les Maures) يسمّونها(محضرة) وقبائل (الماندونغ) تسميها(كارا Kara)، وعند قبائل (التّكرور) يطلق عليها (ديان جانتي Dayan Jinte)"[4].

ينفتح فضاء "الكتّاب" في نصّ "المغامرة الغامضة" على شخصيّة "شيخ جالوبي" بدلالاتها الرّوحيّة، والمرجعيّة، وعلاقتها بشخصيّة البطل "سمبا"، ويتكفّل الرّاوي بنقل يوميّات البطل السيّري بين يدي شيخه يلقّنه القرآن الكريم، وطريقة قراءته على هذا النّحو: "كن دقيقا حين تردّد كلمات مولاك، وقد أنعم عليك بأن أنزل لك كلامه المقدّس حتّى وصل إليك، هذه الكلمات صدرت حقيقة من ربّ العالمين، وعندما يكون لك الشّرف –أيّها البائس على الأرض– أن تقرأ هذا الكلام العلوي، يصل بك الإهمال إلى درجة امتهانه! وتستحقّ أن يقطع لسانك ألف مرّة، ومرّة"[5]. في هذا الملفوظ ينقل لنا الرّاوي درسا من الدّروس التي يعلّمها الشّيخ لتلميذه داخل فضاء الكتّاب، ويتمحور الدّرس حول قيمة القرآن الكريم، وقدسيّته، والكيفيّة التي يجب على التّلميذ التّعاطي بها انطلاقا من قدسيّة هذا

---

(1) عبد الله شطّاح: شعريّة المكان في الرّواية الجزائريّة، ص323–324.

(2) ابن منظور: لسان العرب، ص3818.

(3) القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية(1–2)، ص2.

(4) الهادي الدّالي: دراسة في حركات التّبشير والتّنصير بمنطقة إفريقيا فيما وراء الصّحراء، الدّار المصريّة اللّبنانيّة القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص24.

(5) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص24.

الكتاب، وضرورة الحرص على عدم التّفريط فيه، ويتمظهر الشّيخ في تلقين ذلك لتلميذه حازما، كما يؤطّر فضاء الكتّاب هذا المشهد بوصفه "فضاء أصيلا تتحرّك الحادثة الرّوائيّة، وتتمظهر الشّخصيّات الرّوائيّة استنادا إلى معطياته، وخاصيّاته، وحيويّته"[1].

إنّ الحيويّة التي تنبثق من فضاء الكتّاب، تعود أساسا لمختلف المواقف التي جمعت "الشّيخ" ببطل الرّاوية "سمبا"، في سياق التّنشأة الصّحيحة التي يبتغيها "الشّيخ" لتلميذه والتي تتأتّى ببعض الغلظة أحيانا مثل الذي جاء في هذا الملفوظ:"تعال هنا اقترب يا سليل الأمراء، أقسم لأحطّمن فيك خيلاء آل جالوبي فأسرع إلى تعريته، ثمّ انهال عليه بالضّرب بشكل جنوني (...) ثمّ نادى الشّيخ أفقر التّلاميذ، وأخلق، وأوسخ من في الكتّاب لباسا فأمره أن يبادل سمبا جالو بأسماله ملابسه الجديدة"[2]. إنّ المعاملة القاسية التي لقيها "سمبا" على يدي شيخه، جاءت ردّا على الطّريقة التي يُعامَل بها من قبل عمّته "الملكة الكبرى"؛ حيث تبالغ في توفير أسباب الدّعة والرّاحة له، وهو ما لا ينسجم مع منهج "الشّيخ" في تنشئة تلميذه. كما يشير الملفوظ كذلك إلى رفض واضح لمنهج من يحكمون البلاد **(اقترب يا سليل الأمراء)**، وبناء عليه يمكن فهم قسوة "الشّيخ" على "سمبا" بوصفه وريثا طبيعيّا للحكم، يجب أن يربّى التّربيّة الصّحيحة التي تؤهّله لقيادة البلاد في ظلّ موروثاتها، وخصوصيّاتها الثّقافيّة، وهو رأي سيصطدم برأي "الملكة الكبرى" التي تعبّر عن رفضها للمنهج المتّبع في "الكتّاب" من قبل الشّيخ، فتقول:"كنت قد حذّرتُ والدك المجنون من أن المكان اللّائق بك ليس كتّاب الشّيخ (...) ويسعى شيخك إلى أن يقتل فيك الحياة ويطفئ جذوتها المتّقدة في نفسك"[3]. وبهذا يحتدم الجدل حول البطل "سمبا" الذي تتنازعه رؤى متعدّدة، تعبّر عن تشظّي المشهد في مجتمع "جالوبي"، ويتمظهر فضاء "الكتّاب" تبعا لذلك جدليّا، تعارضت حوله الإيديولوجيّات؛ فـ"الفضاء في الرّواية ينشأ من خلال وجهات نظر متعدّدة لأنّه يعاش على عدّة مستويات: من طرف الرّاوي بوصفه كائنا مشخّصًا وتخيليّا أساسا(...) ثمّ من طرف الشّخصيّات الأخرى التي يحتويها المكان، وفي

---

(1) محمّد صابر عبيد: النّصّ الرّائي، ص40.

(2) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص44.

(3) المصدر نفسه، ص43.

المقام الأخير من طرف القارئ الذي يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدّقّة"[1].

إنّ رفض "الملكة الكبرى" لفضاء "الكتّاب"، والقيم التي يكتسبها ابن اخيها "سمبا" فيه تجلّت من خلال الممارسات التي كانت تقوم بها اتّجاه الولد، في محاولة لصدّها عنه وهو ما يتجلّى في مسرود الرّاوي:"كانت كثيرا ما تنتزع سمبا جالو من الكتّاب بقوّة وتحتفظ به في بيتها ردحا من الزّمن، يربو على أسبوع (...) وتتفنّن خلال ذلك في تدليله وترفيهه كأنّما تسعى بذلك إلى محو ما تلقّاه في الكتّاب من تربية، وإزالة كلّ أثر لها"[2].

بذلك يستمرُّ فضاء "الكتّاب" في بعث الأحداث، وكشف الإيديولوجيّات المتضادّة حول المسيرة التي يجب على البطل "سمبا" أن ينتهجها، والطّريقة الصّحيحة في تربيّته والتي تسعى "الملكة" لإزالتها بحسب الرّاوي الذي يتدخّل برأيه الذي ينطوي على أيديولوجيا متماهية مع طرح شخصيّة "الشّيخ"، ورؤيته المبنيّة على ضرورة أن ينهل "سمبا" من معين "الكتّاب" حتّى تترسّخ عنده القيم الإيمانيّة، والأخلاقيّة؛ فرغم أنّ البطل "سمبا" يستمتع بالنّعيم في كنف عمّته، "لكنّه لم يكن ليتذوّق هنا ذلك الإحساس بالهدوء، والامتلاء الذي يجعل قلبه يرقص طربا مثل شعوره، وهو يمجّ الآيات تحت المراقبة الصّارمة من الشّيخ فالحياة في الكتّاب مملوءة بالآلام، وتطبعها المعاناة التي لم تكن جسديّة فقط، إنّما كانت تحصل باعتبارها لذّة جوهريّة"[3]. بهذا يكون الرّاوي قد اخترق نفسيّة البطل "سمبا"، فلم يَعد الخلاف منحصرا بين "الشّيخ"، و"الملكة"، ولكنّ رغبة الولد، وشعوره يميل نحو الكتّاب رغم القساوة التي يلاقيها أحيانا من قبل "الشّيخ"، وهي الأحاسيس التي يتكفّل الرّاوي بنقلها متكلّما بلسان البطل، ومستبطنا نفسيّته؛ حيث "لا يتوانى الرّاوي من أن يقدّم رؤيته الذّاتيّة في طبقات المكان كلّما وجد إلى ذلك سبيلا، إذ إنّ هذه الرّؤية تتلاقح مع المكان تلاقحا مستمرّا يجعل الرّاوي جزءا حسّاسًا من المروي، فاعلا فيه، ومنفعلا به، وصانعا لحلقات كثيرة من فضائه"[4].

---

(1) حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي، ص32.

(2) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص65.

(3) المصدر نفسه، ص65.

(4) محمّد صابر عبيد: الذّات السّاردة، ص64.

في سياق الجدل الذي يدور حول فضاء "الكتّاب"، يتمسّك "الشّيخ" بالفضاء الذي يشرف عليه، وبمختلف القيم الرّوحيّة التي يكتسبها الأولاد، وتترسّخ عندهم في رحابه وفي الحوارات المتعدّدة التي جمعت "الشّيخ" بمختلف الشّخصيّات الفاعلة في مجتمع "جالوبي" نجده يجدّد التّمسّك بطروحاته الفكريّة حول مهمّة "الكتّاب"، ففي الحوار الذي جمعه بـ"أمير جالوبي"، يكشف "الشّيخ" عن المهمّة الرّوحيّة التي ينبري لها الفضاء بقوله: "فالذي نعلّمه الأطفال في الكتّاب هو الله، والذي ينسونه هو ذواتهم، وأجسادهم، وهذا الجنوح نحو الأفكار الضّيّقة التي تتصلّب مع العمر لتجعل الرّوح تختنق، وهكذا نجد أنّ الذي يتعلّمونه يفضل ما قد ينسونه بلا حدّ، ولا عدّ"[1]. إنّ الملفوظ يكشف عن تشخيص من قبل الشّيخ للحاجة الرّوحيّة التي يجب أن يُلتَفَتَ إليها في تنشئة الأطفال، ومن ثمّ الاطمئنان على مستقبلهم، في ظلّ وجود طرح مخالف يسوّق "للمدرسة الأجنبيّة" التي تمثّل مشروعا تغريبيّا تنافح شخصيّات مثل "الملكة الكبرى" لتبنّيه، وقد عمد الكاتب لتوظيف هذه التَّقَابُلَاتْ بين أفضية تتعارض إضاءاتها الإيديولوجيّة، في تعزيز الرّؤية السّردية التي يبتغي الكاتب إيصالها للمتلقّي؛ "فقد أظهر مفهوم التّقاطب كفاءة إجرائيّة عالية عند العمل به على الفضاء الرّوائي المتجسّد في النّصوص، وذلك بفضل التّوزيع الذي يجريه للأمكنة، والفضاءات وفقا لوظائفها، وصفاتها الطّوبوغرافيّة، ممّا سهّل التّمييز داخلها بين الأمكنة، والأمكنة المضادّة، وأبرزَ المبدأَ الأساسيَ الذي يقول بأنّ انبناء الفضاء الرّوائي إنّما يتمّ عن طريق التّعارض"[2].

2. المدرسة الأجنبيّة:

لقد حظي فضاء "المدرسة الأجنبيّة" بنفس الجدل الذي احتدم حول فضاء "الكتّاب" بل يمكن القول إنّه لا ينفك أحدهما عن الآخر، وذلك على مستوى الطّرح الحضاري الذي يسري عبر بنيتهما السّرديّة؛ فـ"المدرسة الأجنبيّة" تقف على النّقيض من "الكتّاب"، وتعتبر امتدادا لفلسفة الحضارة الغربيّة، وأداتها الفكريّة السّالبة لهويّة الذّات الأفريقيّة، وهو ما يتمظهر على لسان شخصيّة "مدير" المدرسة نفسه في الحوار الذي جمعه بالشّيخ، و"والد"

---

(1) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص58.

(2) حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي، ص36.

"سمبا" الذي وجّه له "المدير" كلامه بقوله:"أنا على رأيك، ولقد أدخلت ابني لأنّني لا أملك خيارا آخر، وكنّا ذهبنا قبلهم مرغمين، فحريٌّ أن نظلّ صامدين في رفضنا لها(...) نرفض المدرسة الأجنبيّة حتّى نبقى كما نحن، ولكي نحافظ على وجود الله في صميم قلوبنا، لكن أمازلنا نملك من القوّة ما يكفي لتمكيننا من مقاومة هذه المدرسة؟ ولدينا من المقوّمات ما بها نبقي على جوهرنا؟"[1]. في هذا الملفوظ تتمظهر "المدرسة الأجنبيّة" فضاء معاديا يشكّل خطرا على الهويّة الأفريقيّة، والعقديّة منها خصوصا، والمفارقة أن تصدر مثل هذه الرّؤية من "مدير" المدرسة!، وتطرح في الملفوظ أسئلة الذّات، والوجود، وتعبّر عن حيرة الشّخوص إزاء التّهديد الوجودي الذي تطرحه "المدرسة الأجنبيّة"؛ وهو وضع يقول عنه الكاتب "ب.أ.ف أنساه" "P.A.V.Ansa" من غانا:"في أوقات كتلك التي مرّ بها الأفريقيّون والتي شهدت احتكاكا بأفكار جديدة وافدة، وحاجة للمواءمة فيما بينها، وبين منظومة القيم التّقليدية، إنّه في مثل تلك الأوقات تشتدّ الحاجة لإيمان، ولاعتقاد راسخ في النّفس"[2].

لقد سبّب فضاء "المدرسة الأجنبيّة" شرخا خطيرا في المجتمع الجالوبي، وانقسمت الرؤى بين متحفّظ وجلٍ من هذا الفضاء باعتباره من روافد الحضارة الغربيّة، ومن ثمّ يجب دفعه والتّصدّي له، حفاظا على القيم الحضاريّة للمجتمع الأفريقي، ويعدّ الشّيخ" أبرز شخصيّة تنافح لصالح هذا الطرّح، وفي مقابل هذا التّوجّه اجتهدت "المكلة الكبرى" في الدّفع بأطفال المجتمع، وعلى رأسهم ابن أخيها "سمبا" نحو "المدرسة الأجنبيّة"، ففي إحدى الاجتماعات التي جمعتها بـ"الشّيخ"، والأمير"، نجدها تعبّر عن رؤيتها على النّحو الآتي:"فالأسلوب الجديد هو المدرسة الأجنبيّة التي بها يحاربنا الوافدون، ولا مفرّ من ابتعاث طليعتنا إليها قبل دفع كلّ البلاد إليها، ومن المستحسن أن تكون هي التي تحرز قصب السّبق حتّى إذا كانت ثمّة مخاطر فهي الأقوى على مجابهتها؛ لأنّها الأكثر التصاقا بالجذور، وأشدّ تشبثّا بذواتها، وإذا كانت هناك منافع تُجنى فهي الأولى بالاستفادة"[3]. إنّ رؤية "الملكة الكبرى" في هذا الملفوظ تتأسّس على براغماتيّة ماديّة

---

(1) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص29-30.

(2) إيناس طه: الذّات والآخر في الرّواية الأفريقيّة، ص49.

(3) المصدر السّابق، ص61.

تسعى من خلالها إلى خوض المغامرة "بكلّ تصميم، مغامرة الحداثة (...) لأسباب سياسيّة، وأخرى تكتيكيّة"[1].

فـ"الملكة" تتمظهر مندفعة نحو الفضاء الذي تعترف بخطورته متلهّفة للغنائم المادّيّة التي سيحقّقها مجتمعها فيما لو انخرط في مشروع "المدرسيّة الأجنبيّة"، غير آبهة بمخاطر الاستلاب الحضاري الذي يطال الأطفال جرّاء شرخ ثقافي قد يقطعهم عن ماضيهم، وهو ما تقرّ به "الملكة" بقولها:"فالمدرسة التي أدفع إليها أولادنا ستقتل فيهم ذكرياتنا، وقد يحدث أن ننكرهم حين يعودون من المدرسة؟ أمّا الذي اقترحه فهو أن نقبل موتنا في أطفالنا، ثم يأتي الأجانب الذين هزمونا ليحلّوا محلّنا فيهم، ويأخذوا المكان الذي أخليناه"[2]. إنّ موقف "الملكة" ينطوي على مفارقة، ويعبّر عن رؤية متأزّمة ترى خلاصها في النّموذج الثّقافي المغاير، وهذا النّوع من الشّخصيّات الأفريقيّة يُعتبَر خلاصةَ العلاقة الجدليّة مع الاستعمار، والتي أفرزت ذاتا أفريقيّة مفارقة لكينونتها، أمام بريق الحداثة السّالبة، وهنا يرى "فرانز فانون" بأنّ الاستعمار يفرض "على السّكان الأصليين مجموعة جديدة من القيم، يفرضها قسرا (بقوّة المدافع والسّيوف)، وحين يشاهد السّكان الأصليّون تدمير ثقافتهم يبدؤون في الاعتقاد بأنّ (الله لا يقف بجانبهم)، ويشعرون بالذّنب، والدّونيّة ويبدؤون في تأكيد تبعيتهم الكاملة للنّماذج الثّقافيّة الجديدة، وإدانتهم لثقافتهم الأصليّة"[3].

إنّ استراجيّة التّحويل، والتّغريب التي طالت الأفارقة تمّت عبر منهجيّة تجاوز فعلها آليّة القوّة العسكريّة، إلى اعتماد أساليبغير مباشرة، وأكثر نجاعة، وأخطر باستهدافها المكوّن الثّقافي والبنية الفكريَّة، والعقديَّة للمجتمع الأفريقي، كما يتبيّن من ملفوظ الرّاوي:"ومن وراء المدافع، لحظت نظرات ملكة جالوبي الثّاقبة المدرسة الجديدة، والمدافع والمغناطيس في الطّبيعة، وبالمدفع تمسك المدرسة بسلاح الحرب الفعّال، لكنّها أفضل من المدفع، تحقّق النّصر، وتكرّس الإحلال، المدفع يرغم الأجسام، أمّا المدرسة فتصوغ العقول (...) وقبل أن يفيق الإنسان، وينهض، تكون المدرسة الجديدة قد مدّت رواق

---

(1) Chevrier, Jacques: Littérature francophones, p79.

(2) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص72.

(3) رضوى عاشور: التّابع ينهض، ص96.

سلامها"[1]. إنّ فضاء المدرسة في هذا الملفوظ يتمظهر رمزا إيديولوجيّا بأبعاد سلبيّة، يقدّمه الرّاوي في سياق العلاقة الكولونياليّة مستشرفا وقعه على هويّة المجتمع الأفريقي، كما ينطوي الملفوظ على انتقاد لمراهنة "الملكة الكبرى" على خيار المدرسة للنّهوض بمجتمع جالوبي، وهي مفارقة تستدعي المراجعة؛ فكيف تكون المراهنة على فضاء يتجاوز أثره فعل المدافع، ويعتبر امتدادا لاستراتيجيّة الهيمنة على الوعي الأفريقي!؟.

بذلك يكون الكاتب قد اشتغل على فضاء المدرسة كدال كولونيالي يعكس حال الاستلاب الثّقافي الذي تعرّضت له الذّات الأفريقيّة، وقد نبّه "(رولاند بورنوف) إلى القيمة الرّمزيّة، والإيديولوجيّة المتّصلة بتجسيد المكان، وإلى ضرورة دراسة هذا الجانب، واعتباره وجها من وجوه دلالة المكان"[2]. وهو ما اشتغل عليه الكاتب في نصّ "المغامرة الغامضة" حيث يعتبر الفضاء هنا معطى حضاري يكتسب حيويّته في سياق التّدافع الثّقافي بين الأنا والآخر، وقد علّق "نجوجي واثينجو" على فكرة "شيخ حامد كان" حول ثنائيّة "المدفع" و"المدرسة" بقوله:"فيما قسّم مؤتمر برلين (1884) أفريقيا إلى مستعمرات من خلال السّيف، والرصاص، فقد تلا ليل السّيف، والرصاص نهار الطباشير، والصّبورة؛ فالعنف البدني في أرض المعركة تلاه عنف سيكولوجي في فصول المدرسة. لكن فيما كان الجانب الوحشي في الأول سافرا ومرئيّا، كان الجانب السّيكولوجي في الثّاني يبدو دمثا ومن هذه الزّاوية يخلص نجوجي إلى أنّ المدفع كان وسيلة الإخضاع البدني في حين أنّ الثّقافة الأجنبيّة كانت إحدى وسائل الإخضاع الرّوحي"[3].

لقد سعت "الملكة" جاهدة للزّج بابن أخيها في "المدرسة الأجنبيّة"، متّخذة منه قربانا نحو الحداثة التي تنوي العبور إليها عبر التّصرّف في مستقبل الولد "سمبا"، الذي قُرِّرَ ترحيله إلى بلدة "ل"، لينضمّ إلى "المدرسة الأجنبيّة" مرغما، وهو الانتقال الذي يدشّن مرحلة جديدة، تُنبِئ بشرخ خطير في مسيرة تشكيل هويّة البطل، وهو ما تنبّأ به "والده" وظهر ذلك من ردّ فعله على رسالة "الملكة"، على النّحو الآتي:"ولدى تسلّمه تلك الرّسالة

---

(1) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص76.

(2) حميد لحمداني: بنية النّص السّردي، ص70.

(3) إيناس طه: الذّات والآخر في الرّواية الأفريقيّة، ص124.

أحسّ كأنّ خنجرا غرس في صميم قلبه.(بهذا يكون انتصار الأجانب شاملا! ها هم آل جالوبي، هاهي ذي أسرته يبحثون على الرّكب أمام بريق المنار المزيّف، بريق شمس صحيح بريق الهاجرة لحضارة هائجة)"[1]. في الملفوظ تقريع لسعي أسرة جالوبي خلف الثّقافة الغربيّة، من خلال الانخراط في مشروع "المدرسة"، بما يمثّله من خضوع لثقافة مغايرة، لا تعدو كونها بريق كاذب لا يلبث أن تتكشّف صورته الحقيقيّة، في خلفيّة فضاء "المدرسة الأجنبيّة" التي تتمظهر في نصّ "المغامرة الغامضة"، فضاء إشكاليّا، يهدّد الكيان الرّوحي للمجتمع الأفريقي، من منطلق أنّ "الظاهرة الثّقافيّة في أفريقيا ظلّت في حالة تفاعل مستمر مع ظاهرة "الآخر"، أو مع الظّاهرة الاستعماريّة. وأنّ الفعل الثّقافي الأفريقي كان بفعل ذلك فعلا مضادا، وأنه ظلّ لأمد غير قصير تتنازعه صيغة التّحدّي والاستجابة"[2].

3. بلاد جالوبي:

إن تيمة الهويّة الحضاريّة تتمظهر عبر فضاء الأرض/الوطن/بلاد جالوبي في نصّ "المغامرة الغامضة"، متجاوزة بعدها الجغرافي إلى الدّال الهويّاتي، لمّا تتعالق بشخصيّة بطل الرّواية "سمبا"، وذلك من خلال وعيه بأرض جالوبي، وتقديم حالته الشّعوريّة، وحتّى موقفه الإيديولوجي منها؛ فـ:"لا يمكن للفضاء أن يكون مجرّد مكوّن مرمي في مساحات النّص الرّوائي بلا معنى، كلّ شيء، كل مكوّن في الخطاب الرّوائي له معنى، ويتعيّن أن يكون له معنى"[3].

تقع الأرض/الوطن في صميم التّجاذب الذي يحيط بالشّخصيّة الأفريقيّة المستلبة وذلك في سياق العلاقة الكولونياليّة؛ حيث نرصد وعي شخصيّة البطل بالفضاء/بلاد جالوبي كسند للهويّة؛ وذلك عندما يستشعر أنّه بحاجة لتأكيد ذاته أمام الآخر، وذلك في الحوار الذي جمعه بزميل الدّراسة "جان" الفرنسي ابن السَّيِّد "لاكرو":"قل لي سمبا جالو ما معنى جالوبي؟ إذا قد حدّثوك عنّي...جالوبي...أسرتي الجالوبي، إنّهم شريحة، وجزء من

---

(1) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص96.

(2) إيناس طه: الذّات والآخر في الرّواية الأفريقيّة، ص44.

(3) حسن نجمي: شعريّة الفضاء، ص84.

أمّة جالوبي، وتتحدّر من ضفاف نهر كبير، وبلادي تعرف كذلك بـ"جالوبي"، أنا الوحيد في الفصل الذي أهله من تلك البلاد، ويستغلّون ذلك ليمازحوني"[1]. في هذا الملفوظ لا تنفصل الهويّة الشّخصيّة للبطل عن هويّة الأرض التي ينتسب إليها؛ وهو ما يظهر في اقتران اسم أسرته باسم البلاد التي ينحدر منها، دلالة انتماء، واعتزاز تتجلّى في التّكرار الكثيف للفظ "جالوبي" داخل الملفوظ، كما أنّ الملفوظ فيه اشتغال في مستوى التّخييل على وعي المتلقّي فـ:"الأماكن الجغرافيّة عندما تتردّد بأسمائها عبر النّصّ الرّوائي تعمل على إيقاظ حسّ المتلقّي، فالمتلقّي يبدأ في صنع مكان متخيّل سواء قدّم النّصّ إشارات مكانيّة، أو لم يقدّم"[2].

لم يتوقف حوار سمبا/البطل بـ"جان" عند نقطة التّعارف، بل تجاوزها النّقاش إلى طبيعة علاقة كلّ منهما ببلاد جالوبي، على شكل تساؤلات تنطوي على مفارقات تتجمَّع عند العلاقة الجدليّة بين الأنا/الآخر/الأرض؛ وهنا تتشابك شخصيّات الرّواية بالفضاء على مستوى الرّؤى الإيديولوجيّة المتعارضة، وهو ما يرشح به هذا الحوار:"إذا كنت من جالوبي فلم لم تبق إذن في بلاد جالوبي؟ أنت لماذا غادرت بو؟ تضايق الآخر، لكنّ سمبا جالو استأنف الكلام: هنا أيضا بلادي، وأرضي...دائما في بلادي"[3]. في الملفوظ يردّ البطل/سمبا على سؤال "جان" بسؤال آخر أكثر واقعيّة، ينطوي على مساءلة واضحة للتّواجد الاستعماري بالأرض الأفريقيّة، كما يؤكّد على العلاقة الجوهريّة بينه، وبين أرضه التي تتمظهر رمز كينونته، وهويّته، وهذه المعاني نجدها تنبثق من وعي شخصيّة البطل عبر صيغة الحوار التي تعدّ "إحدى الأدوات المهمّة في الكشف عن أعماق الشّخصيّة وتطلّعاتها، والكشف عن التّفاعل الدّياليكتيكي بين الشّخصيّة، والتّطوّرات الاجتماعيّة الكبرى في عصرها"[4].

---

(1) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص85.

(2) حوريّة الظّلّ: الفضاء في الرّواية العربيّة الحديثة، ص89.

(3) المصدر السّابق، ص85.

(4) إيناس طه: الذّات والآخر في الرّواية الأفريقيّة، ص197.

رغم الانعطافة التي حصلت في مسار الرّواية، وانعكست على شخصيّة البطل بانتقاله إلى فضاء الآخر/باريس لإتمام دراسته، تظلّ بلاد جالوبي فضاء حاضرا في وجدان "سمبا"، يذكّره بكيانه الأصيل أمام الشّكوك التي تراوده، تحت وقع الحضارة الغربيّة السّالبة، وتلك مزيّة يحظى بها البطل "سمبا" مقارنة بأولئك الأفارقة الذين نشأوا–مرغمين– في ظلّ نموذج الحضارة الغربيّة، ولم يكن لديهم رصيد يذكّرهم بهويّتهم الحقيقيّة، ومثال ذلك شخصيّة "آدل" –حفيدة القاضي "بيرلويس"– التي تشترك مع "سمبا" في إشكاليّة الهويّة، كونهما نموذجا لتشظّي الذّات الأفريقيّة في سياق العلاقة الكولونياليّة، ولكنّهما يتفاوتان في حجم المأساة؛ فـ"آدال" لم تر وطنها الأصلي، ولم تزره، ولا تعرف عنه إلّا ما تسمع، وهو ما اعتبره الرّاوي مأساة مضاعفة بالمقارنة مع وضعيّة "سمبا" إذ إنّ:"النّموذج الدّائم لبلاده يظلّ دائما حيّا، وحاضرا ليدلّل له في لحظات شكّه على واقع عالم غير غربي، أمّا آدل فلا أرض جالوبي لها"[1]. في هذا الملفوظ يعلن الرّاوي أنّ هويّة الإنسان من هويّة الأرض التي ينتسب إليها، والتي متى افتقدها يكون بلا رصيد حضاري يحول بينه، وبين تحوّل هويّته، وهي حال الأفريقي المعلّق بين عالمين؛ إذ "نجده يصبو دائما إلى فضاء حميم يضرب فيه بجذوره من أجل تأهيل هويّته، والتّعبير عن كينونته ووجوده، حيث يتحوّل هذا الفضاء المكاني إلى مرآة ترى فيها الأنا صورتها"[2].

4. بلاد البيض/باريس:

يتمظهر الفضاء الباريسي فضاء اغتراب في نصّ "المغامرة الغامضة"، يعكس سياسات التّغريب التي مارستها القوى الأفريقيّة الحاكمة في سياق العلاقة الكولونياليّة وامتثالا لرغبة "الملكة" التي مثّلت هذا التّوجّه من بين شخصيّات الرّواية، ينتقل البطل/سمبا إلى فرنسا لإتمام دراسته هناك في مجال الفلسفة، وهو الانتقال الذي سنرصد انعكاساته في مسيرة تشكّل هويّة البطل، ولكن قبل ذلك يقدّم الرّاوي حال شخصيّة احتكّت بفضاء الآخر، وخَبِرَتْهُ، إنّها شخصيّة "المجنون" هكذا لقبه أهل جالوبي بعد عودته من بلاد البيض، بسبب تصرّفاته الغريبة، وطريقة كلامه، والحالة المزرية التي ميّزت مظهره

---

(1) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص195.

(2) جماعة من الباحثين: جماليّات المكان، ص63.

ولكنّ "هذا الرّجل الذي هو ابن أصيل لأرض جالوبي، كان قد غادر البلاد منذ زمن من دون أن تدري أسرته شيئا عن وجهته (...) ثمّ عاد فجأة صباح ذلك اليوم، ملتحفا بمعطفه الواسع، وأظهر ساعتئذ قدرا كبيرا من الثّرثرة، وادّعى أنّه كان في بلاد البيض"[1]. إنّ الملفوظ يجسّد حال الشّخصيّة الأفريقيّة المغتربة، والأزمات التي تلحق بها جرّاء الاحتكاك بفضاء الآخر، فالحال التي يعرضها الرّاوي تتمظهر في الرّواية بصفة "الجنون"، التي اعترت هذا **(الذي هو ابن أصيل لأرض جالوبي)**؛ وكأنّ الرّاوي يردّ هنا على مغامرة "الملكة" في ابتعاث طليعة متجذّرة الهويّة، متحصّنة من خطر الاستلاب –في هيئة سمبا– فهذه حال ابن بلده "المجنون" لمّا التحق ببلاد البيض، أي بنمط حضاري غربي مغاير اعترته صفة المسّ التي يطلقها والد "سمبا" على الحضارة الغربيّة في هذا الملفوظ: "يالللخسارة فالغرب ممسوس، والعالم يتغرّب"[2]. وعليه فالنّتيجة الطّبيعيّة من انتقال المهاجرين الأفارقة إلى الفضاء الغربي–خاصّة النّخبة المثقّفة منهم– هي الإصابة بالمسّ الذي تتجمّع عند معناه السّياقي في نصّ "المغامرة الغامضة" كلّ مظاهر التّشظّي والهجانة، والاستلاب الحضاري، وقد توقّف "نجوجي" عند "العواقب التي ترتّبت على اجتثاث الجذور الثّقافيّة، والحضاريّة للشّرائح التي تلقّت تعليما غربيّا، باعتبارها قد ساهمت ضمن أمور أخرى في إثارة أزمة هويّة عميقة داخلها، وتضاربا في صورة الذّات لديها ولماهية قيمتها، ورؤياها"[3].

ومن مظاهر محاولات الاستلاب الحضاري، ما يمكن أن نطلق عليه أزمة التّغريب الرّوحي التي تعرّض لها البطل/سمبا أثناء إقامته بـ"فرنسا"؛ فأثناء استضافته من قبل راع الكنيسة "بول مارتيال"، وعلى مائدة الطّعام تُعرَض عليه كؤوس الخمر المحرّمة في عقيدته الإسلاميّة، حيث "تكدّر سمبا جالو قليلا، كم مرّة اضطرّ فيها، منذ أن وطئت قدماه أرض فرنسا إلى الاعتذار عن قبول تلك الكؤوس المترعات التي تقدّم له، وهو الأمر الذي يكاد يحطّم اللّحظات الهشّة التي كان يتاح له فيها الاحتكاك بالآخرين، ونسج علاقة

---

(1) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص119.

(2) المصدر نفسه، ص98.

(3) إيناس طه: الذّات والآخر في الرّواية الأفريقيّة، ص125.

معهم على نحو ما"[1]. إنّ رغبة البطل/سمبا في بناء علاقة مع الآخر ظلّت رهينة الأنماط الثّقافيّة التي يسعى الغرب في كلّ مرّة فرضها عليه، دون اعتبار لخصوصيّاته الثّقافيّة ومن مظاهر ذلك المساس بالبعد الرّوحي لـ"سمبا"؛ والذي تمظهر في الملفوظ نتيجة العلاقة بفضاء الآخر (أرض فرنسا)؛ وعليه يكون التّجاذب الثّقافي الذي يحيط بشخصيّة البطل، يعود للفضاء الذي يمثّل "علّة وجود الأثر"[2].

تضطلّع الشّوارع في النّص الرّوائي بأهمّيّة بالغة، كونها أفضية تعكس روح المدن التي تخترقها، وبحسب ازدحامها، أو خلوّها، أو كآبتها، وطبيعة الشّخصيّات التي تؤثّثها ومشاعرها اتّجاهها، يمكننا أن نستشفّ الأبعاد الثّقافيّة، والحضاريّة، والرّوحيّة، ومختلف القيم، والدّلالات المتّصلة بها. وعلى هذا النّحو لم تكن العلاقة بين البطل/سمبا، وبين شوارع باريس، علاقة ألفة، بل تمظهرت علاقة اغتراب، ونفور كما يوصّفها الملفوظ: "وبهدوء يقارب الانسياب نزل سمبا جالو إلى شارع (سان ميشال) (...) سار وهو نصف نائم، وقد طحنه خدر الحرارة، وفي رأسه تلمع فكرة مضيئة (...) تلك الفكرة الصّغيرة: هذه الشّوارع عارية لكنّها ليست فارغة تصطدم فيها بأشياء، وكتل من اللّحم، وأخرى من حديد باستثناء هذا فهي خالية، آه"[3]. تتمظهر الحال الشّعوريّة لـ"سمبا" إزاء فضاء الآخر، حال حزينة، تفتقد للحيويّة، وهنا يظهر فعل الفضاء الباريسي في شخصيّة البطل، على نحو يوحي بالمفارقة الرّوحيّة للمكان الذي يرمز للاغتراب الذي تعاني منه الشّخصيّة في فضاء مفارق لهويّتها الحضاريّة؛ إذ يصبح فضاء "الشّارع مرآة للعصر الحاضر الذي همّش الإنسان، وشيّأه، في حين أعطى قيمة قصوى للأشياء".[4]

نجد تفسير ذلك في حديث "جوليا كريستيفا" عن الفضاء الجغرافي مقرونا بالدّلالات التي يعكسها؛ حيث:"لم تجعله أبدا منفصلا عن دلالته الحضاريّة، فهو إذ يتشكّل من خلال العالم القصصي يحمل معه جميع الدّلالات الملازمة له، والتي تكون

---

(1) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص147.

(2) محبوبة محمّدي محمّد آبادي: جماليّات المكان في قصص سعيد حورانيّة، ص31.

(3) المصدر السّابق، ص169.

(4) حوريّة الظّلّ: الفضاء في الرّواية العربيّة الحديثة، ص96.

عادة مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معيّنة، أو رؤية خاصّة للعالم"[1].

إلى هنا يمكن القول بأنّ اشتغال الكاتب في رواية "المغامرة الغامضة" على مبدأ التّقاطبات المكانيّة (الكتّاب≠المدرسة. بلاد جالوبي≠بلاد البيض)؛ جاء في سياق العلاقة الجدليّة بين الحضارة الغربيّة بأبعادها المادّيّة، والحضارة الإسلاميّة بعمقها الرّوحي وضمن هذه التّقاطبات المكانيّة، تتمظهر شخصيّة البطل/سمبا متشظّية الهويّة، تتجاذبه الطّروحات الإيديولوجيّة في ضوء دلالات الأفضية، وضمن الخلفيّات الثّقافيّة لها، ومن ثمّ يكون الكاتب قد وظّف الفضاء في سياق رؤيته للاستلاب الحضاري الذي تعرّضت له الشّخصيّة الأفريقيّة–النّخبة المثقّفة خصوصا– خلال الفترة الكولونياليّة.

(1) حميد لحمداني: بنية النّصّ السّردي، ص54.

الفصل الرّابع: الهويّة ورؤية الزّمن السّيرذاتي

تمهيد:

أوّلا: الرّؤية المشهديّة

ثانيا: الرّؤية الوصفيّة

ثالثا: الرّؤية بين الاستذكار والاستشراف

تمهيد:

يعدّ الزّمن من المقولات الأساسيّة التي شغلت الفلاسفة قديما وحديثا، وتنازعت مفاهيمها حقول متعدّدة من المعرفة، إلّا أنّ "حصيلة تصوّر مقولة الزّمن تجد اختزالها العلمي المباشر مجسّدا بجلاء في تحليل اللّغة، وبالأخصّ في أقسام الفعل الزّمنيّة التي نُظِر إليها من خلال تطابقها مع تقسيم الزّمن الفيزيائي إلى ثلاثة أبعاد: الماضي الحاضر، المستقبل"[1]. وهي التّحديدات الزّمنيّة التي لا يستغنى عنها في أيّ عمليّة سرد فالحكي لا بدّ وأن يتمّ وفق زمن معيّن.

إنّ أكثر ما يهمّنا في هذا السّياق من البحث في مقولة الزّمن، هو تتبّع اشتغاله على مستوى النّصّ الرّوائي(النّماذج المقترحة للدّراسة)، ولكن قبل ذلك نستعرض بعضا من المفاهيم، حول الزّمن السّردي؛ فالزّمن يعتبر عنصرا بنائيّا جوهريّا في النّصّ الرّوائي و"الرّواية هي فنّ شكل الزّمن بامتياز، لأنّها تستطيع أن تلتقطه، وتخصّه في تجليّاته المختلفة: الميثولوجيّة، والدّائريّة، والتّاريخيّة، والبيوجرافيّة، والنّفسيّة"[2].

لقد انطلقت أولى التّصوّرات حول الزّمن الرّوائي، والبحث في مكوّناته بهدف صياغة منهجيّة دقيقة تُسعف الدّارس في تحديد الخلفيّات البنائيّة، والجماليّة التي يكشف عنها داخل النّصّ الرّوائي، وكان ذلك مع الشّكلانيين، فقد ميّزوا بين زمن الخطاب، وزمن القصّة، وهي الثّنائيّة التي تمحورت حولها عديد التّصوّرات، والرّؤى، وتوزّعت محاور الزّمن تبعا للعلاقة بين طرفيها؛ إذ "تتجلّى زمنيّة النّص الأدبي (الرّوائي هنا) باعتباره التّجسيد الأسمى لزمن القصّة، وزمن الخطاب في ترابطهما وتكاملهما. أو لنقل باعتباره تزمين القصّة، والخطاب في زمنيّة خاصّة سكونيّة، أو تحوليّة، انقطاعيّة، أو استمراريّة"[3].

بذلك يتمايز الزّمنان تبعا لمظهري السّرد (القصّة، والخطاب)، وفي كلّ منهما يتّخذ الزّمن شكلا خاصّا؛ "فزمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطّي، في حين أنّ زمن القصّة هو زمن متعدّد الأبعاد؛ ففي القصّة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد

---

(1) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، ص61.

(2) مها حسن يوسف عوض الله: الزّمن في الرّواية العربيّة(1960-2000)، (أطروحة دكتوراه)، إشراف: محمود السّمرة، الجامعة الأردنيّة-الأردن، 2002، ص28.

(3) المرجع السّابق، ص89.

لكنّ الخطاب ملزم بأن يرتّبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد فيها بعد الآخر، كأنّ الأمر يتعلّق بإسقاط شكل هندسي معقّد على خطّ مستقيم. كون هنا تأتي ضرورة إيقاف التّتالي الطّبيعي للأحداث، حتّى وإن أراد المؤلّف اتّباعه عن قرب"[1].

هذه الثّنائيّة الزّمنيّة لم يخرج عن جوهرها "جان ريكاردو" "Jean Ricardou" محاولا وضع محدّدات لعلاقات الدّيمومة من خلال تقسيمه لـ"زمن الحكي، وزمن التّخيّل والعلاقة القائمة بينهما هي التي تشكّل طبيعة السّرد، وتتيح للباحث التّعرّف على ما يسمّيه ريكاردو بسرعة الحكي"[2].

أمّا "ميشال بوتور" "Michel. Butor" فيقدّم رؤيته الخاصّة للزّمن الروائي، بناء على تقسيم ثلاثي يعكس فعل الكاتب في تلخيص(زمن المغامرة)، الذي يُلخّصه كذلك (زمن القراءة)؛ وعليه يتقلّص الزّمن تدريجيّا بين الأزمنة الثّلاثة التي:"تتجلّى في زمن المغامرة وزمن الكتابة، وزمن القراءة، وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة الكاتب (...) وهكذا يقدّم لنا المؤلّف خلاصة نقرؤها في ساعة، أو أكثر، وتكون أحداثها جرت خلال يومين، أو أكثر للقيام بها"[3].

فيما يحصر "آلان روب جرييه" "Alain Robbe-Grillet" الزّمن الرّوائي في المدّة الزّمنيّة التي تستغرقها عمليّة قراءة الرّواية، لأنّ "زمن الرّواية من وجهة نظره ينتهي بمجرّد الانتهاء من القراءة، لذلك هو لا يلتفت إلى زمنيّة الأحداث، وعلاقتها بالواقع (...) إذ ينكر أي تماثل، أو انعكاس للزّمن الواقعي، فالرّواية تعتمد زمنا واحدا هو الزّمن الحاضر"[4].

غير أنّ كلّا من "تودوروف"، و"ديكرو" "Ducrot"، ذهبا إلى أنّ هناك ثلاثة أصناف من الأزمنة على الأقل، وهي: زمن القصّة(le Temps de L'histoire)؛ أي الزّمن الخاصّ بالعالم التّخييلي، وزمن الكتابة، أو السّرد(le Temps de L'écriture)؛ وهو مرتبط بعمليّة

---

(1) رولان بارث، وآخرون: طرائق تحليل السّرد الأدبي، تر: عبد القادر عقّار، وآخرون، منشورات اتّحاد كتّاب المغرب الرّباط، المغرب، ط1، 1992، ص55.

(2) حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي، ص116.

(3) مها حسن يوسف عوض الله: الزّمن في الرّواية العربيّة، ص41.

(4) المرجع نفسه، ص41.

التّلفّظ، ثمّ زمن القراءة (le Temps de la Lecture)؛ أي ذلك الزّمن الضّروري لقراءة النّصّ. وإلى جانب الأزمنة الدّاخليّة يتمّ تعيين أزمنة خارجيّة تقيم هي كذلك علاقة مع النّصّ التّخييلي، وهي على التّوالي[1]:

- زمن الكاتب: أي المرحلة الثّقافيّة، والأنظمة التّمثيليّة التي ينتمي إليها المؤلّف.
- زمن القارئ: وهو المسؤول عن التّفسيرات الجديدة التي تعطى لأعمال الماضي.
- الزّمن التّاريخي: ويظهر في علاقة التّخيّل بالواقع.

عودة إلى ثنائيّة زمني القصّة، والخطاب، وتأسيسا على العلاقة بينهما يقترح "تودوروف" ثلاثة محاور، وهي:"محور(النّظام)؛ ومنه يفهم استحالة التّوازي بين الزّمنين لاختلاف طبيعتهما، لأنّ الأوّل متعدّد، والثّاني أحادي، ومحور(المدّة) التي قد تتّسع، أو تتقلّص فينتج عن ذلك مفارقات زمنيّة ليس من الممكن دائما قياسها كالوقفة، والحذف والمشهد...الخ. وأخيرا محور(التّواتر)؛ ويخصّ طريقة الحكي التي يختارها المؤلّف لسرد القصّة؛ السّرد المنفرد –السّرد المكرّر– السّرد المتواتر"[2].

لقد اقترب "جيرار جينيت" من تصوّرات "تودوروف"، حيث تناول الزّمن من زاوية العلاقة بين أحداث القصّة، وترتيبها في النّص الرّوائي؛ أو ما يسمّى بالمفارقات الزّمنيّة التي تنتج علاقة التّرتيب بالمدّة، والتّواتر؛ أي "دراسة التّرتيب الزّمني لحكاية ما، من خلال مقارنة نظام ترتيب الأحداث، أو المقاطع الزّمنيّة في الخطاب السّردي بنظام تتابع هذه الأحداث، أو المقاطع الزّمنيّة نفسها في القصّة، وذلك لأنّ نظام القصّة هذا يشير إليه الحكي صراحة، أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة، أو تلك"[3].

أمّا "التّرتيب" فينتج عنه كسر لخطيّة الزّمن التّسلسلي المتصاعد، ويتأرجح الزّمن تبعا لذلك؛ فـ"تارة نكون إزاء سرد استذكاري يتشكّل من مقاطع استرجاعيّة تحيلنا على أحداث تخرج عن حاضر النّص، لترتبط بفترة سابقة على بداية السّرد، وتارة أخرى نكون إزاء سرد استشرافي يعرض لأحداث لم يطلها التّحقّق بعد، أي مجرد تطلّعا سابقة

---

(1) نبيل بوالسّليو: الرّؤية في الرّواية الجزائريّة، ص281–282

(2) حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي، ص115.

(3) جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمّد معتصم، وآخرون، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة مصر، ط2، 1997، ص48.

لأوانها"[1].

أمّا "المدّة"، فتخصّ المقارنة بين الفترة التي تستغرقها القصة، وأسلوب تمثّلها في الخطاب الرّوائي، فالكاتب يتصرّف بشكل عميق في صياغة، وإعادة تشكيل الأحداث مستعيرا لذلك صيغا تتيح لنا المقارنة بين المدّة الزّمنيّة للقصّة، ومساحة المعالجة النّصّيّة ويمكن رصد هذه المقارنة في الحالات الآتية[2]:

– التّلخيص SOMMAIRE: حيث المساحة النصيّة أقلُّ من المدّة الزّمنيّة للقصّة.

– الوقفة الوصفيّة PAUSE: وتكون المساحة النّصيّة أكبر من المدّة الزّمنيّة للقصّة حيث يتم التّركيز على وصف الأشياء.

– الحذف ELLIPSE: ويتمّ القفز فيها على مراحل زمنيّة دون إشارة نصيّة.

– الوصف المشهدي SCENE: وتتساوى فيها بشكل كبير مساحة النّصّ مع المدّة للأحداث، وتتمثّل بالخصوص في نقل حوار الشّخصيّات، أو التّعليق على بعض الأحداث.

ويتحدّد التّواتر" مفهومه في كون الحدث أيّ حدث، ليس له فقط إمكانيّة أن ينتج ولكن أيضا أن يعاد إنتاجه، أي يتكرّر مرّة، أو عدّة مرّات في النّصّ الواحد، وأنواع التّواتر التي يمكن ضبطها هي الانفرادي (Répétitif)، التّكراراي (Singulatif) والتّكراري المتشابه (Itératif)؛ في الانفرادي يوجد خطاب وحيد يحكى مرّة واحدة، وهذا هو العادي، أمّا في التّكراري فتوجد خطابات عديدة تحكي حدثا واحدا، وقد يكون ذلك من شخصيّة واحدة، أو عدّة شخصيّات، أمّا التّكراري المتشابه فيوجد من خلال الخطاب الذي يحكي مرّة واحدة أحداثا عديدة متشابهة، ومتماثلة[3].

لا شكّ أنّ هذه التّصنيفات تعين في تحليل الزّمن انطلاقا من النّصّ، كما لا يمكن تجريدها من دلالاتها، باعتبار الزّمن ينفتح على الأبعاد الاجتماعيّة، والنفسيّة، ويعبّر عن الواقع المعيش، وهو ما حمل الكتّاب على الاهتمام بالزّمن الحاضر انطلاقا من ارتباطه

(1) حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي، ص119.

(2) عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الرّوائي، ص276.

(3) نبيل بوالسّليو: الرّؤية في الرّواية الجزائريّة، ص290.

بنفسيّة الشّخصيّات، ومنظوراتها للعالم المنشود، وتعدّ "مدرسة تيّار الوعي أكثر المدارس اهتماما باللّحظة الحاضرة، فلا يوجد ماض مستقلّ بالنّسبة لهم، وإنّما يوجد حاضر متنام يخضع للصّيرورة، والتّغيّر، والتّحوّل، لذلك ينصهر الماضي في الحاضر الرّوائي من خلال استخدام آليّات التّشكيل الزّمني، حيث تتشكّل اللّحظة الحاضرة السّرديّة ممتدّة الأطراف عبر الماضي، وتداعياته"[1]. وهو ما يجعل الزّمن الماضي غير حقيقي الماضويّة وذلك بناء على الفارق بين السّرد، والحقيقة؛ "على أساس أنّ الكاتب السّارد يسجّل ما يجري في مخيّلته لحظة الإبداع، لحظة إفراغ اللّغة، فهي لحظة الصّفر الزّمني، فكأنّه ينطلق من اللّازمن، ومن ثمّ من الماضي، ومن اللّاشيء إلى اللّغة، فالماضي في السّرد المكتوب يعني الحاضر على الحقيقة، لأنّ السّرد يتعلّق باللّحظة التي الكاتب فيها"[2].

لقد عرف الزّمن الحاضر اهتماما كبيرا انطلاقا من اهتمام الرّوائيين بحياة شخصيّاتهم الرّوائيّة، بعيدا عن التّتابع الخارجي للزّمن، والاعتناء بالمقابل بالأحداث كما تتمّ داخل نفسيّة الشّخصيّة، وتفاعلاتها في الزّمن، وهي المفاهيم التي تتجمّع كلّها حول(الزّمن الإنساني) الذي يحدّده "هانز ميرهوف" "**Hans Meyerhof**" بأنّه:"الزّمن الإنساني، إنّه وعينا للزّمن بوصفه جزءا من الخلفيّة الغامضة للخبرة، أو كما يدخل الزّمن في نسيج الحياة الإنسانيّة والبحث عن معناه، إذ لا يحصل إلّا ضمن نطاق عالم الخبرة هذا، أو ضمن نطاق حياة إنسانيّة تعتبر حصيلة هذه الخبرات. وتعريف الزّمن هنا هو خاصّ شخصيّ ذاتيّ، أو كما يقال غالبا نفسي، وتعني هذه الألفاظ أنّنا نفكّر بالزّمن الذي يدخل في خبرتنا بصورة حضوريّة مباشرة"[3].

ويتمظهر تعالق الزّمن بخبرات الذّات السّاردة، من خلال توظيف الزّمن في الخطاب الرّوائي بحيث يخضع لرؤية الكاتب التي تتحكّم في ترتيب الأحداث داخل النّصّ وفق نسق زمني تخييلي يختلف عن النّسق الزّمني الواقعي، وهو ما يتمّ عبر تخطيب زمن القصّة بسرد الأحداث على نحو يسلب الزّمن خطّيّته؛ "كونه مادّة خاما، لذلك فإنّنا في

---

(1) مها حسن يوسف عوض الله: الزّمن في الرّواية العربيّة، ص37.

(2) عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرّواية(بحث في تقنيّات السّرد)، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت 1998، ص233.

(3) عصام العسل: فنّ كتابة السّيرة الذّاتيّة، ص95.

انتقالنا من زمن القصّة إلى زمن الخطاب نجدنا ننتقل من التّجربة الواقعيّة ذهنيّا(ذات الطّابع المشترك) إلى التّجربة الذّاتيّة (ذات الكاتب)، وهي تسعى لتجسيد نظرة خاصّة للزّمن تبرز من خلالها بعد تخطيب الواقع الذّهني لتتجلّى واقعا نفسيّا مدركا من خلال تعامل الذّات مع الزّمن"[1].

بناء على رؤية الكاتب، وفلسفته اتّجاه أحداث تاريخيّة، أو ذاتيّة، تتشكّل العناصر الزّمنيّة داخل العمل التّخييلي الذي يستثمر في التّجربة الزّمنيّة للأفراد، والمجتمعات وفق القيم الفكريّة السّائدة بكلّ اختلافاتها، وتناقضاتها التي تتمظهر على مستوى السّرد الرّوائي؛ "فبنية الرّواية لا تنشأ من فراغ، وإنّما هي ثمرة للبنية الواقعيّة السّائدة الاجتماعيّة والحياتيّة، والثّقافيّة على السّواء"[2].

يستدعي الحديث حول رؤية الكاتب، وذاتيّته التي تتجلّى في نظرته الخاصّة للزّمن الالتفات إلى الدّور الفنّي المهيمن للرّاوي على لعبة القصّ، ودور الإحداثيّات الزّمنيّة في الكشف عن موقعه داخل النّصّ، فالمنظور الزّمني يبرز "من خلال تتبّع زمن الرّاوي، أو السّارد، وتتجلّى الرّؤيا، والدّلالة من خلال الزّمن النّفسي للشّخصيّة، وبالتّالي يمكن القول أنّ زمن الخطاب يتمثّل في مستويين: زمن السّرد زمن الرّاوي، وزمن المتكلّم النّفسي (الأنا) ضمير المتكلم يستخدمه السّارد في عمليّة السّرد باعتباره أحد أشخاص النّص الرّوائي، وفي حال السّرد بضمير المتكلّم يندمج أحيانا زمن السّرد مع الزّمن النّفسي حيث تقوم الشّخصيّة بدور السّارد، وهو ما يسمّيه (مندلاو) زمن الكاتب الوهمي، ولكن الاندماج لا يكون تامّا لوجود شخصيّات أخرى لها زمنها الخاصّ، وكينونتها المستقلّة عن زمن السّارد"[3].

أمّا على مستوى البحث الذي نحن بصدده فتتنوّع النّصوص التي نشتغل عليها من

---

(1) سعيد يقطين: انفتاح النّصّ الرّوائيّ(النّصُّ والسّياق)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 2001 ص47.

(2) محمود أمين العالم: أربعون عاما من النّقد التّطبيقي(البنية والدّلالة في القصّة والرّواية العربيّة المعاصرة)، دار المستقبل العربي، القاهرة، مصر، دط، 1994، ص13.

(3) أ.أ مندلاو: الزّمن والرّواية، تر: بكر عبّاس، مر: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997 ص50.

حيث طبيعة الرّواة فيها، فتشمل السّرد بضمير الغائب، والسّرد بضمير المتكلّم، ورغم كونها "روايات سيرذاتيّة"، إلّا أنّ هناك تفاوتا في البنية الزّمنيّة لكلّ منهما، فـ"هناك فرق جوهري بين كتابة قصّة تنطلق إلى الأمام من الماضي، كما هي الحال في الرّواية بضمير الغائب، وكتابة رواية رجوعا من الحاضر، كما هي الحال في الرّواية بضمير المتكلّم. ومع أنّهما تتساويان في أنّهما كتبتا بصيغة الماضي، إلّا أنّ واحدة تحدث إيهاما بأنّ الأحداث جارية بينما يشعر القارئ في الثّانية أنّ الأحداث قد جرت"[1].

سنحاول بناء على مجمل التّصوّرات السّابقة، تتبّع اشتغال تيمة "الهويّة الأفريقيّة" على مستوى الرّؤية المشكّلة للزّمن، والدّلالة التي ينتجها على مستوى النّصوص الثّلاثة:(الولد الأسود، والصّبي الخادم، والمغامرة الغامضة)، وذلك وفق منهجيّة تقتضي معالجة مكوّن الزّمن ضمن مستواه الأفقي، والعمودي؛ العمودي من خلال الرّؤية المشهديّة، و الرّؤية الوصفيّة، والأفقي من خلال الرّؤية الاستذكاريّة، والرّؤية الاستشرافيّة.

(1) المرجع السّابق، ص126-127.

أوّلا: الرّؤية المشهديّة:

يمثّل المشهد وضعيّة التّطابق بين زمن القصّة، وزمن الخطاب، ويعدّ بنية أساسيّة في أيّ نصّ روائي، لما يطّلع به من دور في الكشف عن أيديولوجيا الشّخصيّات، من خلال منحها مساحة للتّعبير عن رؤيتها، وآحلامها، وحتّى صراعاتها، ومن ثمّ إمكانيّة التّعبير عن واقع معيّن بمختلف أبعاده الاجتماعيّة، والفكريّة. كما للمشهد القدرة على خلق ديناميّة، وحيويّة تساهم في كسر رتابة السّرد، فالمشهد يتميّز "بنمط الزّمن حيث نرى الشّخصيّات وهي تتحرّك، وتمشي، وتمثّل، وتفكّر"[1].

والملاحظ في رواية "المغامرة الغامضة" للكاتب "شيخ حامد كان"، أنّ الرّؤية المشهديّة طاغية على بقيّة المحاور الزّمنيّة في النّصّ؛ و يظهر ذلك في الحوارات الكثيفة التي تمتدّ أحيانا على مساحة فصل من الفصول التي لا تخلو من حوار، أو مشهد حدثي تفصيلي تختفي معه كلّ مظاهر التّلخيص، والحذف.

تنفتح رواية "المغامرة الغامضة" في أوّل صفحة من صفحاتها، على مشهد حدثي يقدّم من خلاله الرّاوي بضمير الغائب طبيعة الإيديولوجيا الدّينيّة، التي تعدّ من أهم محاور الهويّة الحضاريّة التي يعمل "شيخ جالوبي" على غرسها في تلاميذ كتّابه، ومن بينهم الشّخصيّة المحوريّة السّيرذاتيّة "سمبا جالو"، فـ:"في ذلك اليوم أيضا كان الشّيخ قد قام بضربه، بالرّغم من كونه (سمبا جالو) قد حفظ حصّته اليوميّة من الآيات، بيد أنّ لسانه خانه في نطق حرف واحد فقط، ممّا جعل الشّيخ يقفز كأنّما وطئت قدمه لوحة من ألواح جهنّم التي وُعد بها الكفّار، فغرز ظفري إصبعي السّبابة، والإبهام في جلد فخذه طويلا، رزح الطّفل اليافع تحت الألم الممضّ، ما جعل جسده كلّه يرتعش، وينتفض انحبس البكاء بين الصّدر، والحنجرة، لكنّه تجلّد كي يتغلّب على آلامه"[2]. في هذا الملفوظ يستدعي الرّاوي عبر تقنيّة الاستذكار مشهدا يصوّر صرامة "الشّيخ" مع "سمبا" أثناء تلقينه الآيات القرآنيّة، هذه الصّرامة التي تتحوّل إلى قسوة، يعمد "الشّيخ" إلى ممارستها على

---

(1) سيزا قاسم: بناء الرّواية(دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، دط 2004، ص65.

(2) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص23.

تلميذه، وتتعدّد مشاهد المعاملة الصّارمة هذه في كامل الفصل الأوّل من رواية "المغامرة الغامضة"، فيما يعتبر الرّاوي أنّ:"درجة العنف تتناسب مع العناية التي يوليها للتّلميذ المخطئ. فكلّما كانت عنايته بالتّلميذ عالية، ارتفعت حدّته عليه"[1]. هنا الرّاوي يتدخّل ليبرّر قسوة "الشّيخ" على الولد/الشّخصيّة السّيريّة التي ستتجاذبها قوى مختلفة التّوجهات الإيديولوجيّة، وهي قوى داخليّة من مجتمع جالوبي، وخارجيّة تتمثّل في الآخر/الأبيض كما سيتبيّن عبر المشاهد الحواريّة التي يؤطّرها الرّاوي، ومن ذلك المشهد الحواري الذي دار بين "الشّيخ"، و"مدير المدرسة"، و"والد سمبا"، وتمحور حول علاقة المدرسة، بأولاد "جالوبي"، والخطر الوجودي الذي قد تشكّله عليهم، فكان النّقاش على هذ النّحو:

"– سيدي المدير أيّ نبأ تعلّمون الأولاد حتّى يهجروا كتّابنا الذي يتّسم بالخشونة ليلتحقوا بمدرستكم؟.

بهذه البساطة طرح الشّيخ سؤاله.

– تقريبا لا شيء، أيّها المعلّم الكبير، فكلّ ما تعلّمه المدرسة للإنسان يتمثّل في جعله قادرا على ضمّ خشيبة إلى خشيبة ليصنع بيوتا من خشب(...).

– بكلّ تأكيد، على النّاس أن يتعلّموا كيف يشيّدون مساكن (...) قال الشّيخ ذلك معلّقا.

– نعم هذا صحيح وخصوصا بالنّسبة إلى من لم يكن قادرا على ذلك قبل وصول الأجانب.

– ألا تستنكفوا يا سيّد جالوبي أن ترسلوا أولادكم إلى المدرسة الأجنبيّة؟.

– إذا لم أرغم فسأظلّ مصرّا على الرّفض إن شاء الله.

ثمّ وجّه المدير كلامه إلى السّيّد:

– أنا على رأيك، ولقد أدخلت ابني لأنّي لا أملك خيارا آخر، وكنّا ذهبنا قبلهم مرغمين..."[2]. وهكذا يستمر الحوار على شكل حكي أقوال، ويمتدّ طويلا حتّى إنّه يستغرق فصلا كاملا، وقد أتاح فيه الرّاوي للشّخصيّات أن تعبّر عن أفكارها، ورؤيتها لحدث السّاعة في مجتمع "جالوبي"، وقد طفت نبرة متهكّمة، تعكس تعارض الرّؤى، وتمظهرت

(1) المصدر السّابق، ص27.

(2) المصدر نفسه، ص29.

شخصيّة "المدير" متماهية مع سياسة الضّرورة الثّقافيّة كأمر واقع تفرضه الظّروف الخاصّة المرتبطة بالهيمنة الاستعماريّة، رغم عدم التّصريح بها، إلّا أنّها تطلّ من خلال "المدرسة الأجنبيّة"، كرمز يوظّفه الكاتب، إشارة للهيمنة الثّقافيّة التي يراد لها أن تمتدّ إلى الأجيال النّاشئة، وهو ما تعترض عليه شخصيتا "الشّيخ"، و"السّيّد جالوبي" رغم حاجة "آل جالوبي" للمدرسة، لما تتيحه من إمكانيّة للبناء المادّي المنشود، وأمّا الإحالة على الواقع الأفريقي من خلال إقحام البعد التّاريخي، الذي تمظهر في إشارة المدير **(قبل وصول الأجانب)** فتعكس تمفصل الآخر/الوافد في صلب الحوار الثّقافي الذي يدور بين مكوّنات المجتمع الجالوبي، والذي يعبّر عن أزمة حقيقيّة يعيشها هذا المجتمع الذي يبحث ذاته وهنا تجدر الإشارة إلى التّوظيف التّاريخي، وطبيعة الحوار الذي يحيل على واقع جدلي متخيّل، لا أشكّ أنّه يشتبك مع التّاريخ الموضوعي؛ انطلاقا من كون:"الرّواية بنية متخيّلة خاصّة داخل البنية الحديثة الواقعيّة، أو بتعبير آخر-أكثر عينيّة وتحديدا- هي تاريخ متخيّل خاصّ داخل التّاريخ الموضوعي. وقد يكون هذا التّاريخ المتخيّل تاريخا جزئيّا، أو عامّا، ذاتيّا، أو مجتمعيّا، فقد يكون تاريخا لشخص، أو لحدث، أو لموقف، أو لخبرة، أو لجماعة، أو للحظة تحوّل اجتماعي إلى غير ذلك. ورغم الاختلاف في الطّبيعة البنيويّة الزّمنيّة بين المتخيّل، والموضوعي، فإنّ بين الزّمنين، أو التّاريخين علاقة ضروريّة، أكبر من تزامنهما، هي علاقة التّفاعل بينهما"[1].

يعتبر البطل/سمبا جالو الشخصيّة السّيريّة التي تقف في محور الجدل الهويّاتي الذي يجري بمجتمع "جالوبي"، فالصّراع على الطّفل، صراع على المستقبل، مستقبل أجيال جالوبي، التي تتأرجح بين الأصالة، والاستلاب، هذا الاستلاب لم يكن خارجيّا فقط، بل كان يتمّ بأيدي بعض المتنفّذين في صورة "الملكة الكبرى"، أخت "أمير جالوبي" وعمّة "والد سمبا"؛ فقد كانت لها رؤية مختلفة عن رؤية "الشّيخ" بخصوص المضامين التّعليميّة التي يقدّمها في كتّابه لابن أخيها "سمبا جالو"، الأمر الذي دفعها لزيارة "الشّيخ" وكان الحوار بينهما على هذا النّحو:

"-السّلام عليك يا معلّم آل جالوبي.

---

(1) محمود أمين العالم: أربعون عاما من النّقد التّطبيقي، ص13.

– وعليك السّلام ورحمة الله أيّتها الأميرة، فنحن بخير والحمد لله...هل أنتم بخير؟.
– الحمد لله على كلّ حال(...).
– لقد جئتك في شأن سمبا جالو، وصبح اليوم أيضا سمعت المواعظ التي كان يرتجلها.
– كذلك أنا، لقد سمعتها، وكم هي معبّرة، مؤثّرة، ورائعة.
– لقد أصابتني بالرّعب، وليس خافيا عنّي أنّ ذكر الموت يبقي المؤمن في حالة التّيقظ
قال الشّيخ بصوت خافت كأنّه يناجي نفسه:
– نعم، وليس من بين المؤمنين الغافلين الذين توقظهم تلك المواعظ الصّباحيّة من جرّاء الفزع الذي تزرعه في قلوبهم، من لا تمازج ذلك الفزع لديهم عاطفة الإعجاب المتأجّجة.
– لكنّني قلقة، هذا الطّفل يتحدّث عن الموت بألفاظ لا تناسب سنّه(...)"[1]. في هذا المشهد الحواري، تتعارض رؤيتي "الملكة"، و"الشّيخ" على نحو جليّ، حيث يدور الخلاف بين الشّخصيّتين حول البعد الرّوحي الذي يتمظهر رمزيّا في ترانيم الولد، والتي تلقّاها من شيخه، بل إنّ البعد الجوهريّ الذي يتأسّسُ عليه الصّراع الحضاري في النّصّ، هو البعد الرّوحي. والملاحظ في هذا المشهد هو أنّ استخدام تقنيّة المونولوج الدّاخلي، وتمظهر الرّاوي مطّلعا على مخبوء شخصيّة "الشّيخ"، لم يؤثّر على مباشرة الحوار، بل عزّز تلك المباشرة، وذلك باعتماد إحدى تقنيّتين تحولان "دون التّضحية بالمزايا المترتّبة على عدم محدوديّة معرفة المؤلّف، وهما المناجاة الذّهنيّة في شكلها المتطوّر–المونولوج الدّاخلي– وتيّار الوعي"[2].

كما يتيح السّرد بضمير الغائب للرّاوي، أن يفسح المجال لشخوصه، حتّى تحاور ذاتها، محاورة داخليّة مثل الذي نقف عليه في هروب البطل/"سمبا" ذات ليلة من "البلدة" بعدما ضاق ذرعا بكلّ من حوله، فتوجّه إلى المقبرة، وهناك استلقى بجوار "العجوز ريلا" وأخذ يخاطبها، على نحو ما يظهر في ملفوظ الرّاوي:"ومن جديد طفق يخاطبها بصمت:(مساء الخير جدّة ريلا، هل تسمعينني؟ فإذا كنت تشعرين بوجودي فماذا تعملين الآن؟ أين يمكن أن تكوني؟ لقد لمحت ابنتك كمبا صباح هذا اليوم، ولم لا تأتين لزيارتها؟

(1) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص46.
(2) أ.أ مندلاو: الزّمن والرّواية، ص134.

مع أنّك كنت تكنّين لها كلّ الحبّ أم أنّهم يمسكونك؟ ملك الموت ربّما؟ لكن لالا! فملك الموت مجرّد مبعوث. جدّة ريلا أم أنّك لم تعودي تحبّين كمبا؟ ولم تعودي تملكين قدرة تمكّنك من أن تحبّي...)"[1]. إنّ المشهد الحواري الدّاخلي المقدّم في هذا الملفوظ، يستبطن وعي شّخصيّة "سمبا" فيتوقّف الزّمن الخارجي، وتطفو العوالم الدّاخليّة على سرد الحاضر الذي جاء على شكل تساؤلات، تنبئ عن حيرة البطل "سمبا"، وسعيه وراء الخفي والمستور. كما أنّ مشهد محاورة الأموات من قبل الفتى يوحي بتشظّي عالم الأحياء، وهو واقع آل جالوبي المنقسم، والذي عبّر البطل عن رفضه له، باللّجوء للمقبرة، ومفارقة البلدة، ليلجأ البطل إلى نفسه، وينفتح السّرد على الزّمن النّفسي الذي يتشكّل تبعا للحالة النّفسيّة للشّخصيّة في النّصّ، فـ"يركض عندما يكون غنيّا حافلا فيكرّ معه الزّمان، ويحبو عندما يكون فقيرا مجدبا فيزحف معه الزّمان الذي هو حبل يتجاذب به الحزن، والفرح والقلب البشري"[2].

يستمرّ هذا المشهد المأساوي من مشاهد سيرة البطل "سمبا"، ويدور الحوار مرّة أخرى حول الشخصيّة السّيريّة، فيكتشف آل جالوبي الطّفل بالمقبرة، ويبلغوا "الأمير" فكانت صدمة لم يألفوها من قبل:

"– إنّه سمبا جالو...ماذا يفعل هنا؟.

– ربّما يكون مريضا؟ طفل في المقابر ليلا!.

– لا بدّ من استدعاء الأمير(...).

– إيه بني لا تجزع ماذا بك؟ وما الذي تفعله هنا؟(...).

– هيا انهض سآخذك إلى البيت حيث ستبقى من الآن فصاعدا.

– أوثر العودة إلى الكتّاب.

– إذا سأرجعك إليه"[3]. يجلّي هذا الحوار، الأزمة النّفسيّة التي عاشها البطل/ سمبا ودفعته للالتجاء إلى المقبرة، حيث عبّر عن استفساراته، بحثا عن استكناه عوالم غامضة بالنّسبة

---

(1) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص67.

(2) سميّة سليمان الشّوابكة: الزّمن النّفسي في رواية السّجن السّياسي(تلك العتمة الباهرة) أنموذجا، مجلّة دراسات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، عمادة البحث العلمي–الجامعة الأردنيّة، (ع3)، (مج42) ، 2015، ص786.

(3) المصدر السّابق، ص69.

إليه، وطفت عوالمه الدّاخليّة من خلال المونولوجات التي ساقها الرّاوي عبر إتاحة المجال للشّخصيّة البطلة أن تقول بنفسها، وأحيانا عبر التّماهي معها، فيما يعدّ هذا الحوار تتمّة لتلك الأحداث، فهو لا يعكس رؤية معيّنة بقدر ما يعدّ عرضا لحدث العثور على "سمبا" والحال التي كان عليها، وفي هذا يرى "جيرار جينيت" أن الحوار في الرّواية الحديثة يؤدّي دور:"بؤرة زمنيّة، أو قطب جاذب لكلّ أنواع الأخبار، والظّروف التّكميليّة: فهو يكاد يكون دوما مضخّما، لا بل مرهقا باستطرادات من كلّ الأنواع، من استعادات، واستشرافات ومعترضات تردّديّة، ووصفيّة، وتدخّلات تعليميّة من السّارد"[1].

لعلّ أنّ كثافة المشهد الحواري في رواية "المغامرة الغامضة" تعود بالدّرجة الأولى لطبيعة الجدل الحضاري الذي يطبع البنية الإيديولوجيّة لها، حيث تتعدّد مواقع المتكلّمين فبعدما دارت الحوارات داخليّا على مستوى المجتمع الجالوبي، تنتقل الحوارات بانتقال البطل "سمبا" إلى فرنسا لإكمال دراسته هناك، ومن تلك الحوارات، حواره مع عائلة "بول مارتيال" راعي الكنيسة، على هذا النّحو:

"-...لا أعتقد أنّك ستظلّ الطّريق، قال الرّاعي ذلك، وابتسامة لطيفة تشعّ من فمه ثمّ أضاف:

- أراك من ذاك الصّنف الذي يحنّ دوما للعودة إلى الجذور، وبالمناسبة أليس هذا الشّغف بالأصول هو الذي حدا بك إلى دراسة الفلسفة يا ترى؟.

- لا أدري! قال سمبا جالو أخيرا (...) ولقد اخترت المسار الذي يعرّضني أكثر للضّياع(...).

- هل الذي لاحظته في تاريخنا الفكري بدا لك أجنبيّا، وغريبا عليك بشكل حادّ، أم أنّك اكتشفت نفسك من خلاله على نحو ما؟(...).

- يخيّل إليّ أن تاريخكم قد تعرّض لحادث صرفه عن المسار أوّلا، ثم أخرجه في النّهاية عن مداره"[2]. يتراوح الملفوظ بين استشراف من قبل "بول مارتيال"، الذي تكون فراسته وخبرته السّابقة في مجال التّبشير قد أسعفته في أن يستخلص حنين "سمبا" لموطنه، وأنّ

(1) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص121.

(2) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص149.

هذا الحنين للجذور يتأمّله طالب الفلسفة ذات يوم، بعدما تبيّن له أنّ تاريخ الحضارة الغربيّة منحرف عن مسار القيم اللّازمة لأيّ استحقاق حضاري تدّعيه أمّة من الأمم، وهنا يتمظهر البطل "سمبا" واعيا بطبيعة الصّراع الذي يخوضه، وحتميّة العودة إلى ذاته ولعلّها رسالة كذلك إلى الشّباب الأفريقي الذي يحلم بالضّفة الأخرى.

يستمرّ خيط الحنين الذي يربط "سمبا جالو" وجدانيّا بأرضه، ولا يزال البطل "سمبا" يؤكّد على ذلك معبرّا عن إحساسه بغربة الفضاء الباريسي، وحاجته لفضائه الأصيل الذي نشأ فيه، ومنحه التّوازن الرّوحي الذي افتقده بفضاء باريس. يتمظهر كلّ ذلك في حواره مع عائلة "بيير لويس" (العائلة الأفريقيّة المهاجرة)، ونقتطع من هذا الحوار ردّ "سمبا" على "مارك" ابن "بيير لويس"، على هذا النّحو:

"– إيه إذا؟ تساءل مارك باهتمام، حاول إذن أن تشرح، تعلم أنّ والدي بعثني إلى هنا منذ نعومة أظفاري، لكنّي أيضا أشعر بالغربة في هذه البلاد، وكم أودّ أن أعرف... ولم يكمل عباراته فظلّ ينتظر. تردّد سمبا جالو، ولم يدر ماذا يقول(...).

– إنّه لأمر صعب، ومعقّد، وكأنّني هنا أعيش بصورة أقلّ منه في بلاد جالوبي (...) يمكن أن يكون الذي أتحسّر عليه أكثر من بلادي هو صباي.

– حاول دائما قل لي كيف حنينك.

– فمثلا يخيّل إليّ أنّ الإنسان أقرب إلى الموت في بلاد جالوبي، ويعيش في ألفة معه إنّ وجوده يتحصّل كتجدّد للأصالة..."[1]. في هذا المشهد الحواري يتمظهر الفقد باديا على البطل "سمبا"، وقد أتاح له الحوار أن يخرج مكامن وجدانه اتّجاه وطنه، وهو يصبو إلى فضائه الأليف(بلاد جالوبي)، ذلك الفضاء الرّوحي الذي يبقيه متيّقظا، ويحقّق له التّوازن النّفسي المطلوب، كلّ هذه العوالم النّفسيّة، تشتبك مع الحنين إلى ماضي الطفولة الأولى فـ:"اشتباك الحاضر المروي مع الماضي المستعاد يضفي من خلال منحه السّرد عمقا زمنيّا، عمقا سيكولوجيّا على الشّخصيّات دون أن يعطيها برغم ذلك هويّة مستقرّة"[2].

---

(1) المصدر السّابق، ص190.

(2) بول ريكور: الزّمان والسّرد(التّصوير في السّرد القصصي)، (ج2)، تر: رحيم فلاح، مر: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص177.

لم يكن "سمبا جالو" الوحيد في محنته من بني جنسه، حيث يعاني حال التّشظّي في الذّات، والهويّة، فـ"آدل" ابنة "بيير لويس" كذلك عيّنة أفريقيّة أخرى قد طالها التّغريب، مع فرق أنّها لم تعرف غير الأرض الفرنسيّة التي ولدت بها، وقد جمعها حوار مع البطل/سمبا بإحدى مقاهي باريس، نقتبس منه الآتي:

"– قصّ عليّ حكاية سبيك، وما هي الظّروف التي أسروك فيها؟.

– لا أعرف الكثير، ربّما كان ذلك عن طريق أبجديّتهم التي بها وجّهوا الضّربة الأولى والقاضية لأرض جالوبي (...كنت قطعت دراستي عند معلّم جالوبي في الوقت الذي كان مقرّرا فيه أن يشرع في تدريبي على الفهم الصّحيح...).

–... آدل لكنّهم... لكنّهم حالوا دون ذلك فبدأوا يحوّلونني إلى أصواتهم، وتدريجيّا جعلوا الأشياء تنبثق في فؤادي، وتعوّدت الابتعاد عن العالم.

– أبغضهم(...).

– يجب ألّا تبغضيهم.

– إذن يجب أن تعلّمني كيف أتسلّل إلى قلب العالم.

– لا أدري هل سنعثر أبدا على هذا الطّريق بعد أن نضلّ عنه قالها بصرامة، وكانت هي تبكي بصمت"[1]. ينفتح المشهد الحواري زمنيّا على ماضي البطل الذي يتمظهر في الحوار مأساويّا، يسرده البطل "سمبا" على مسامع "آدل"، ويلقّنها أساليب البيض، وتقنيّاتهم في الاستلاب الحضاري الذي كان ضحيّة له، وقد شُبِّه في الحوار بـ"السّبي" دلالة على أنّ ذلك قد حصل له بالإكراه فليس أضرّ على الإنسان من سلب هويّته الثّقافيّة والرّوحيّة تحديدا حيث(**جعلوا الأشياء تنبثق من فؤادي**)، هكذا يعبّر سمبا عن الفراغ الرّوحي الذي يعيشه. ويزداد المشهد مأساويّة حين تشترك الشّخصيّتين "آدل"، و"سمبا" في سؤال المستقبل، رغبة في أوبة نحو الذّات، والهويّة، بعد تجربة الاغتراب التي عبّر عنها البطل وفق رؤية فلسفيّة عميقة للحياة، والزّمن الماضي الذي تسبّب في أزمة التّشظّي التي يعانيها البطل فـ:"ممارسات الإنسان في الماضي، لا بدّ وأن تؤثّر على تفكيره، وسلوكه في زمنه الحاضر، والمستقبل، وبالتّالي علينا أن نفهم الماضي فهما عميقا، وصحيحا لكي

(1) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص202–203.

نتجنّب أخطاءه، ونعمل من أجل المستقبل"[1].

لعلّ "سمبا" كذلك يريد لـ"آدل" أن تتجنّب الوقوع في مثل أخطاء ماضيه، والذي يبحث عن تصحيحه بالتّصالح مع الهويّة الأفريقيّة والرّوحيّة منها تحديدا، والتي يتمظهر البطل مفارقا لها في مشاهد حواريّة أخرى، تسجّل لحظة من لحظات الاستلاب الرّوحي الذي تعرّض له البطل، على النّحو الذي يظهر في حواره مع شخصيّة "المجنون":

"لقد حان وقت الصّلاة أيّها المعلّم، فلنذهب إلى المسجد، يقول المجنون وهو يمسك بلحية سمبا جالو، ويسعى إلى إرغامه على أن ينظر إليه.

– لا لست المعلّم، ألا ترى أنّني لست إيّاه، ولقد مات هو.

– نعم فلنذهب إلى المسجد أيّها الشّيخ.

وبضجر قال:

– ثمّ إنّي لست أرغب في الذّهاب إلى المسجد، قلت لك لا تدعني مرّة أخرى إلى الصّلاة.

– إنّه كذلك أيّها المعلّم، معك حق فأنت متعب، إنّهم مُتعبون جدا أليس كذلك؟"[2]. في حدود هذا العرض المشهدي، يظهر جليّا تحكّم الرّاوي في خطاب الشّخصيّات، بما يحقّق شكل "الرّؤية من الخلف"، وهو ما يظهر في مصاحبات الرّاوي مصوّرا مشهد إرغام "سمبا" من قبل شخصيّة "المجنون" على الذّهاب إلى الصّلاة، وبالمقابل يرد البطل/سمبا "بضجر" على هذه الدّعوة، وهو المفترض فيه أنّه خليفة شيخه، كما يظهر من مناداة "المجنون" له بهذا اللّقب؛ وعليه تكون مصاحبات الرّاوي قد عملت على توجيه الحوار نحو المعنى الذي يريد إيصاله، وهو بيان أثر التّغريب على البعد الإيماني لشخصيّة البطل فـ:"الرّاوي في نظر (فديدا) لا يعاني أبدا من الغياب، أو العزل مادام يوجد في المركز المضاعف (Multiple) للمشهد الذي يعمل هو نفسه على إنتاجه كما ينظّم كل جزئيّة فيه. ويمكن أن يكون الرّاوي –خصوصا إذا هو لم يكن حاضرا كشخصيّة روائيّة– بمثابة سطح لجسم ندعوه نصّا"[3].

---

(1) مها حسن يوسف عوض الله: الزّمن في الرّواية العربيّة، ص152.

(2) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص211.

(3) حميد لحمداني: أسلوبيّة الرّواية، ص42.

لم تستمر حال التّشظّي التي طالت البطل "سمبا"، وكان آخر فصل من فصول الرّواية بعنوان "المصالحة الكبرى"، كعنوان يختتم محنة الذّات، وغربة المنفى، وقد جاء كامل الفصل على شكل مشهد حواري بصيغة المونولوج الدّاخلي على هذا النّحو:

"وعن كثب سُمع صوت يناجي:

– إنّ حضوري الآن يضايقك.

وبحفاوة بالغة يستقبل الوادي الجاف عودة المدّ الآيب، عودة تبهج المدّ.

– كنت أنتظرك، انتظرت طويلا، وأنا جاهز.

– هل تتمتّع بالسّلام؟

– لا، لست سالما، لقد انتظرتك طويلا.

– أتعرف أنّني أنا الظّل(...).

– كن منتبها هاهي المصالحة الكبرى تقع. النّور يلتحم بالظّلام، والحبّ ينقض الكراهية.

– كن يقظا، لأنّك ها أنت تولد من جديد في الكائن، لم يعد ثمّة نور، ولا وزن، ليس هناك ظلام...

– سلاما! ذوقا أستعيد لطعم الأمومة. أخي ظلّ في بلاد الظّلام، والسّلام، أعرفك أنت من يعلن نهاية المنفى. أحيّيك.

– أعيد لك مملكتك، هاهو الزّمن الذي تملك فيه، وتحكم..."[1]. في هذا المفوظ لا يكاد المتلقّي يتبيّن طرفي المشهد الحواري لولا تمهيد الرّاوي، الذي كشف عن صيغة حوار داخلي، يعود فيه البطل لذاته الأفريقيّة، ويلتحم بهويّته، ويفسخ رباط التّغريب، بإعلان انتهاء محنة المنفى المادّي، والرّوحي، وقد أسعفته تلك القيم التي غُرست فيه صغيرا للرّجوع إلى كينونته؛ فـ:"الذّات الرّوائيّة تناجي ذاتها، وبخاصّة عندما تفقد التّواصل مع الأنا الجماعيّة. ويرجع هذا لاختلال معايير الواقع الذي تعيشه الشّخصيّة الرّوائيّة من النّاحية السّياسيّة، والاجتماعيّة، والاقتصاديّة، والثّقافيّة (...) ومن ثمّ يحلّ الزّمن النّفسي أو الشّعوري محلّ الزّمن الواقعي، أو الحقيقي"[2].

---

(1) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص225–227.

(2) سيزا قاسم: بناء الرّواية، ص16.

إنّ رواية "المغامرة الغامضة" تعدّ رواية حواريّة مشهديّة بامتياز، فنسبة المشاهد الحواريّة فيها تغطي جميع فصولها، ويمكن تصنيفها رواية مناجاتيّة لتوظيف الكاتب مختلف تقنيّات تيّار الوعي، وخاصّة الحوارات الدّاخليّة التي عكست الأزمات النّفسيّة التي تعاني منها الذّات الأفريقيّة. كما أتاحت الرّؤية المشهديّة عرض وجهات نظر مختلفة للشّخصيّات المؤثّرة في الواقع السّياسي، والاجتماعي، والتي كان لها الأثر البليغ على مسيرة البطل، وتشكّل هويّته. بيد أنّ مختلف وجهات الرّؤى لم تخرج عن هيمنة الرّاوي العليم الذي يحيل على صوت الكاتب، والتزامه بمنطلقاته الإيديولوجيّة، والعقديّة في النّصّ.

ثانيا: الرّؤية الوصفيّة:

تعمل الوقفة الوصفيّة على إبطاء زمن السّرد الرّوائي، حيث يتمّ "تعطيل زمن الحكاية بالاستراحة الزّمنيّة ليتّسع بذلك زمن الخطاب ويمتدّ، فالوصف وقوف بالنّسبة للسّرد، ولكنّه تواصل، وامتداد بالنّسبة للخطاب"[1]. وذلك بحسب المجال الذي يتيحه الرّاوي للوصف، وقد شاع نمط الوصف المعزول عن حركة السّرد على يد الكتّاب الواقعيين، إلّا أنّه في الكتابات المعاصرة كما في رواية "الولد الأسود" للكاتب "كمارا لاي"، والتي نشتغل عليها في هذا الشّقّ من البحث، لا يعدّ الوصف غاية في ذاته، بل يرتبط بالأحداث وحركة الشّخصيّات، ورؤية العالم، وبذلك يكتسب الوصف بعدا دلاليّا، ويكون منبثقا من رؤية ذاتيّة، هي في رواية "الولد الأسود" رؤية الرّاوي/الشّخصيّة السّيرية/لاي. وقد اعتبر "أ.بارون" "A.Baron" الوصف وسيلة لا غاية في السّرد، بقوله:"وأوّل ما يجب مراعاته هو عدم الوصف بغاية الوصف، ولكن لإضافة شيء يكون مفيدا للسّرد، أو لتقوية الجانب الشّعري، فلا تنسى بأنّ الوصف وسيلة، وليس هدفا، أي أنّه جزء من الكلّ، وليس أجزاء مكوّنة للموضوع"[2].

من هذا المنطلق تنبثق رؤية الرّاوي السّيرذاتي "لاي" في مطلع الرّواية، حيث يصف كوخ والده على النّحو الآتي:"كان كوخ أبي بالقرب من المشغل، وكثيرا ما كنت ألهو هناك تحت الشّرفة المحيطة به. كان ذلك الكوخ الخاصّ بأبي. كان مبنيّا من أحجار القرميد المصنوعة من تراب مدعوك، ومطيّن بالماء، وكان مستديرا مثل جميع بيوتنا، ويغطّيه باعتزاز سقف من القشّ، كان يمكن الدّخول إليه عبر باب مستطيل، وفي الدّاخل يهبط نور شحيح من نافذة صغيرة، على اليمين كان هناك التّخت؛ وهو من تراب مدعوك من القرميد، ومجهّز من حصير من السّومر المجدول، ومخدّة محشوّة بالقابوق..."[3]. تنفتح الرّؤية الوصفيّة في هذا الملفوظ على الزّمن المستعاد، زمن طفولة "لاي"، ثمّ تتوالى المشاهد التّصويرية لكوخ والد الرّاوي السّيري، حيث التّفاصيل الكثيرة للكوخ بأبعاده

---

(1) مها حسن يوسف عوض الله: الزّمن في الرّواية العربيّة، ص245.

(2) المرجع نفسه، ص245-246.

(3) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص4.

الدّاخليّة، والخارجيّة، والتي تعكس الحياة الأفريقيّة البسيطة، والمتجذّرة في الثّقافة التّقليدية والتي تتمظهر في مؤثّثات البيت، وشكل ترتيبه، وتنبثق المشاهد المستعادة من رؤية تحنّ لفردوس مفقود؛ "فكمارا لاي وهو يكتب عن وحدته كعامل في مصنع للسّيارات بباريس– لأنّ هذا ما آل إليه–يتلمّس ويزن كلّ ما فقده من ذلك التّراث الطّبيعي الأصيل الذي انتزع منه، والذي كان بمثابة الثّمن الحقيقي الذي كان عليه أن يدفعه مقابل تعلّمه العصري"[1].

تتواصل الرّؤية الوصفيّة عبر عين الرّاوي الرّائي/لاي، بما يحقّق شكل "الرّؤية مع" التي تنفتح على الزّمن الماضي، وتفصّل حيثيّات المشهد على النّحو الآتي:"لاحظت ذات يوم حيّة صغيرة سوداء، وجسمها لمّاع بشكل فارق، وتتّجه نحو المشغل ركضت كعادتي أنبّه أمّي، ولكن لم تكد ترى الحيّة السّوداء حتّى قالت لي بوقار:

– هذه الحيّة، يا ولدي، لا يجب أن تقتل (...) وأردفت أمي:(هذه الحيّة جنيّ أبيك)تأمّلت الحيّة الصّغيرة بذهول. وكانت تتابع زحفها نحو المشغل، تتقدّم برشاقة (...) وجسمها البرّاق، والأسود يتطاير شررا في النّور السّاطع"[2]. وهنا تقع عيني الرّاوي السّيري على الحيّة السّوداء المتّجهة نحو "مشغل" والده، لكن ما شدّ انتباهه في هذه الحيّة هي تفاصيل خلقتها التي توحي، بطبيعة مختلفة لها عن بقيّة الحيّات، وهنا يتكفّل الخطاب المنقول لوالدة الرّاوي، ببيان ما جهله الولد، حيث ينفتح المشهد على موروثات عقديّة تتعلّق بمكانة الحيّة في الموروث القبلي الأفريقي: من طقوس وثنيّة تتّصل بالسّحر، والشّعوذات، التي تعكس بعضا من المعتقدات، والتّقاليد التي تتنافى مع التّعاليم الصّحيحة للإسلام الذي يعدّ الدّين الأساس ببلد "غينيا"، موطن الرّاوي السّيري، لكنّ بلاد السّودان عُرِفت تاريخيّا دائما بأنّها أرض السّحر. وتقول الأساطير إنّ الفراعنة كانوا يحصلون على سحرتهم من غاو (...) ذلك أنّه حتّى أباطرة كانم–برنو، وهم أكثر حكّام غرب إفريقيّة تمسّكا بالإسلام قد زعموا أنّهم سحرة متمرّسون"[3].

---

(1) إدريس بخاري: ألوان الأدب الأسود(الكتابة الأفريقيّة الحديثة)، جمعيّة البيت للثّقافة والفنون، الجزائر، دط، 2008 ص284.

(2) كمارا لاي: الولد الأسود، ص6.

(3) ك. مادهو بانيكار: الوثنيّة والإسلام(تاريخ الإمبراطوريّة الزّنجيّة في غرب أفريقيّة)، تر: أحمد فؤاد بلبع، المجلس الأعلى للثّقافة، مصر، ط1، 1998، ص493.

تتواصل المشاهد الوصفيّة المحتفية بالتّقاليد الشّعبيّة، والموروث الأفريقي، دونما تعطيل لحركة السّرد باعتماد ما يسمّى بالوصف المسرّد؛ حيث يحافظ الزّمن على وتيرته من خلال تداخل الوصف بالأحداث، على نحو ما نرصده عبر عين الرّاوي الرّائي من مشاهد تصوّر طبيعة العمل في "مشغل الذّهب" من قبل والد "لاي"، والطّقوس المرافقة لهذا الشّغل، وهو ما يمتدّ على مساحة فصل من فصول الرّواية نقتبس منه آخر لحظات انتهاء الشّغل على "الحلية"، وما يرافق ذلك من طقوس احتفاليّة، أهمّها الرّقص على نشيد "الدّوغا":"إنّه نشيد محرّض، نشيد لا يخاطر الشّاعر السّاحر بإنشاده، ولا يخاطر كذلك الرّجل الذي يُنشَدُ له بالرّقص دون أخذ الاحتياطات اللّازمة، وبما أنّ أبي قد نُبِّه في العلم فقد استطاع أن يتّخذ هذه الاحتياطات منذ الفجر (...) وما لاحت (الدّوغا) حتّى انتصب أبي، وأطلق صرخة يختلط فيها الانتصار، والفرح بشكل متساوٍ، وراح يمارس الرّقصة المجيدة رافعا باليد اليمنى مطرقته شارة المهنة، وباليد اليسرى قرن خروف مملوءا بمواد سحريّة"[1]. في هذا المشهد الوصفي ينطلق الرّاوي السّيري من منظوره الذّاتي الموغل في تفاصيل المشهد الثّقافي، والمتمثّل في وصف خارجي لمختلف التّحضيرات، والطّقوس التّعويذيّة المتعلّقة بنشيد "الدّوغا"، والهالة التي تحيط بهذا النّشيد "الخطير"، ثمّ يلي ذلك انتقال لتبئير شخصيّة والد الرّاوي من الدّاخل، ووصف التّفاعلات النّفسيّة للشّخصيّة والتي تعكس اعتزاز، وبهجة، واحتفاء الذّات الأفريقيّة بموروثاتها التّقليديّة التي تتجسّد في تفاصيل الحياة اليوميّة، التي نرصدها عبر عين الرّاوي/الشّخصيّة؛ فقد:"شبّ لايي في هذه البيئة ممّا جعله قادرا على أن يعرف عن كثب حياة كانت لاتزال على ما هي عليه برغم أنّها آخذة في الاختفاء، وهي حياة لم تتغيّر في أساسها عن حياة إمبراطوريّة مانساموس Mansa Musa الزّنجيّة الإسلاميّة التي حكمت هذه المدن المطلّة على النّهر طوال ستمائة عام قبل مولد كامارا لايي عام (1924)"[2].

في حدود رؤية الرّاوي السّيرذاتي، أو الرّؤية المصاحبة، ينفتح الخطاب على الوصف جزءا من الحدث، إنّها أحداث من زمن طفولة "لاي"؛ حيث ينفتح السّرد في اتّجاه

---

(1) كمارا لاي: الولد الأسود، ص18-19.

(2) جيرالد مور: سبعة أدباء من أفريقي، ص86.

الزّمن الماضي الذي يغلب على رواية السّيرة الذّاتيّة؛ والتي "قلّما تنجح في الإيهام بالحضور، والفوريّة، وهي أبعد ما تكون عن تسهيل التّماهي بين البطل، والقارئ، وتبدو ضاربة في الزمن"[1]. على النّحو الذي يتمظهر في هذا الملفوظ:"هذه هي الحال في كلّ عام، ودائما كان هناك عدّة من العصافير تلتهم الحقول، ودائما كان شغلنا الشّاغل نحن الأولاد أن نطاردها. وأقول: معي مقلاعي (...) كنت أصعد، مع رفاقي الصّغار السّلّم الذي يقود إليها، فنطرد العصافير بالمقلاع (...) وكان رفاقي الصّغار غاية في اللّطف. لقد كانوا رفاقا رائعين حقّا، وجريئين أجرأ منّي بالتّأكيد (...) ورفاقي الصّغار يراقبونني بأعين نهمة إذ أرتدي قميصي الكاكيّة ذات الكم القصير، وألبس سروالا قصيرا من اللّون ذاته..."[2]. بهذا الشّكل جسّدت الرّؤية الوصفيّة للرّاوي/الشّخصيّة شكل "الرّؤية مع"، حيث يستعيد "لاي" زمن طفولته، والتي كانت بهيجة بقدر الرّفقة التي كان يصحبها، لينفتح بذلك زمن الحنين النّفسي على البعد الجمعي، فالوصف لحياة أشبه بفردوس مفقود، تشكّل ضمن رؤية جمعيّة، تعكس القيمة التي يفتقدها الرّاوي في غربته، وهي قيمة المحيط الاجتماعي الذي تكوّنت فيه خبرته الذّاتيّة، ومن ثمّ "يرادف معنى الزّمن في الرّواية معنى الحياة الإنسانيّة العميقة، معنى الحياة الدّاخليّة معنى الخبرة الذّاتيّة للفرد، ورغم تجذّرها في أغوار النّفس الفرديّة، هي خبرة جماعيّة، والزّمن الرّوائي هو الصّورة الحقيقيّة لهذه الخبرة"[3].

تظلّ الرّؤية الوصفيّة في رواية "الولد الأسود"؛ رؤية حنين، وفقد يتجلّى في المشاهد الوصفيّة الرّجعيّة بالمفهوم الزّمني للكلمة، فذاكرة الرّاوي المشارك تشتغل على استعادة أدقّ التّفاصيل، فلا تكتفي باستحضار الموروثات التّقليديّة فقط، بل إنّ الرّؤية تمتدّ حتّى إلى الاحتفاء بجمال الطّبيعة الأفريقيّة، والتي تتمظهر ساحرة على هذا النّحو:"في كانون الأوّل يكون كلّ شيء مزهرا، وكلّ شيء يفوح برائحة زكيّة، كلّ شيء فتي؛ ويبدو كأنّ الرّبيع قد اتّحد بالصّيف، والرّيف الذي أفعم طويلا بالماء وأرهق طويلا بالغيوم الكالحة (...)

---

(1) أ.أ مندلاو: الزّمن والرّواية، ص126.

(2) كمارا لاي: الولد الأسود، ص28.

(3) زهيرة بنيني: البناء الكرونوتوبي في الإبداع الرّوائي من خلال الدّراسات السّرديّة، مجلّة السّرديّات، جامعة منتوري قسنطينة-الجزائر، (ع2)، 2008، ص64.

العصافير تغنّي، إنّها سكرى، الفرح في كلّ مكان يتفجّر في كلّ مكان (...) كان هذا الطّقس، طقس نهاية الرّبيع والصّيف هو الذي يشرح صدري (...) هو الذي يجعلني أرقص فرحا"[1]. يأتي هذا الوصف لسحر الطّبيعة الأفريقيّة، في سياق تقليد "موسم الحصاد"، الذي يعرف تحضيرات مختلفة، وطقوسا احتفائيّة بهذا الموسم، في حين تنفتح الرّؤية الوصفيّة للرّاوي/الشّخصيّة في هذا الملفوظ على مشاهد الطّبيعة التي تشكّل مصدر سعادة للرّاوي الرّائي، والذي تقترب رؤيته من مثاليّة يقف عندها "جيرالد مور" متسائلا:"ترى هل يضفي لايي المثاليّة على الحياة القديمة في فقرات كهذه، ربّما وذلك لأنّ مزاجه فيه حنين للوطن بشكل صريح، وهو مزاج سينتقي بالطّبع أبرز علامات الماضي. لكن ثمّة صحّة كبيرة في هذا الوصف"[2].

تتوالى الرّؤية الوصفيّة من قبل الرّاوي/الشّخصيّة الرّائية؛ والذي ينقل للمتلقّي أهمّ الأحداث، والمحطّات التي عايشها في صغره، والبعد الثّقافي الموغل في الأفريقانيّة، من قبيل التّقليد السّنوي الذي يرافق "عيد رمضان" بـ"كوروسا"؛ حيث يتمّ التّوغّل في الرّيف فـ:"قبل الوصول إلى الغوطة بقليل، رأينا نارا حطبيّة كبرى تضطرم. وقد حجبتها عنّا حتّى الآن، أشواك الغابة. فشدّ كوياتيه على ذراعي خلسة، وفهمت أنّه يلمّح إلى وجود النّار أجل كان ثمّة نار. كان هناك كوندين ديارا، الحضور الخفي لكوندين ديارا(...) نار كبيرة! واستعدت شجاعتي، قليلا من شجاعتي؛ وشددت بدوري سريعا على ذراع كوياتيه وحثثت الخطى–كنّا جميعا نحث الخطى!– ونور الضِرَام الأحمر قد أحدق بنا"[3]. يعدّ هذا المشهد الوصفي، الممزوج بأحداث مفزعة بالنّسبة للرّاوي/لاي، جزءا من طقس يكرّس العادات الوثنيّة، المبنيّة على خرافات، وأساطير مثل أسطورة "كوندين ديارا" هذا الوحش المفترس(الخرافي)، المتواجد بالمكان المقدّس الذي يجب على المقبلين على الختان زيارته، والتّبرّك به، وما يرافق ذلك من احترازات من عدم التّعرّض للخطر. وبالمجمل تواصل الرّؤية الوصفيّة للرّاوي طوافها في الرّواية فتقدّم لوحات فنيّة عن الثّقافة الشّعبيّة

(1) كمارا لاي: الولد الأسود، ص32.

(2) جيرالد مور: سبعة أدباء من أفريقيا، ص91.

(3) المصدر السّابق، ص65.

الأفريقيّة؛ فـ"في أفريقيا ظلّت ثقافة القرون الخالية ثقافة الأسلاف، محفوظة داخل مجموعة من الأساطير الجميلة والحكايات والخرافات والملاحم والأيام(الوقائع) الشّعبيّة والأغاني "[1].

في رواية "الولد الأسود" يتقاطع الوصف مع السّرد على نحو يخلق ديناميّة تتراجع فيها الوقفة الوصفيّة لصالح حركيّة السّرد؛ ذلك أنّ الوصف غالبا ما يأتي جزءا من الحدث، وممتزجا به، على النّحو الذي يظهر في هذا الملفوظ للرّاوي السّيرذاتي:"في تلك السّنة رقصت طوال أسبوع، طوال سبعة أيّام، في ساحة كوروسا الرّئيسة رقصة "السّولي" وهي رقصة مختوني المستقبل (...) وقد اعتمرنا قبّعة، وارتدينا (البوبو) يصل إلى الكاحل (بوبو) أطول ممّا نرتديه عادة، ومشقوقا عن الجانبين. أمّا القبّعة وهي بالأحرى طاقيّة فقد كانت مزيّنة بشُرَّابة تتدلّى حتّى الظّهر: إنّها قبّعة الرّجولة الأولى!(...) أمّا البوبو الذي أرتديه فقد كان كما هي الحال بالنّسبة إلى رفاقي، ذا ألوان بنيّة تميل إلى الاحمرار (...) وكان في البداية أبيض اللّون، والقيّمون على الاحتفال هم الذين عملوا على صبغه بوساطة قشور الأشجار (...) وقد نقع البوبو عدّة أسابيع: لوقت كافي، ربّما للحصول على اللّون المتوخّى، وإلّا فلسبب طقوسي ما خارج عن إدراكي. أمّا القبّعة، فقد صبغت وعولجت بالطّريقة ذاتها، مع الحفاظ على بياض لون الشُرَّابة"[2]. إنّ المشاهد الموصوفة هنا تأتي ضمن الاحتفالات الخاصّة بالختانة، يستعيدها الرّاوي الرّائي، ويكشف فيها عن سعادة غامرة كان قد ذاقها. ثمّ إنّ الرّاوي لا يفوّت الفرصة ليكشف للمتلقّي بعضا من الإرث التّقليدي الأفريقي، في شقّه الخاص بطبيعة الأزياء التي تضفي على المشهد الاحتفالي طابعا خاصّا، يأخذ الرّاوي الرّائي في تفصيل الجانب الجمالي منه في هيئة لباس "البوبو"، غير منفكّ عن الهويّة الثّقافيّة، والتي تتمظهر في مجمل تقاليد المجتمع الأفريقي الغيني، والتي يحتفي بها الكاتب في نصّه، ويمكن قراءتها في سياق تقديم الذّات الأفريقيّة خارج رؤية التّمثيل الاستعماري، الذي مارس استراتيجيّة سلب الذّات الأفريقيّة كينونتها باستهداف هويّتها، التي تحاول استعادتها من خلال استدعاء البعد الثّقافي

---

(1) غالينا غائرشيفا: التّمثّل المعاصر للفلكلور في أدب غرب إفريقيا، تر: أمين الزّاوي، مجلّة الآداب الأجنبيّة، (ع38-39)، شتاء وربيع 1984، ص143.

(2) كمارا لاي: الولد الأسود، ص75-76.

باعتباره خزّان الانتماء الحضاري الغيني، فمن خلال:"الملابس، والأقنعة يعيد الكرنفال بشكل دائم إعادة بناء الجسد الخاضع المستعمَر (coloniesd)، وتحويله إلى جسد متمرّد (مقاوم)، بل ويهدّد بتحرير التّمثيل (representation)، من قبضة السّلطة المؤسّسيّة"[1].

تواصل عين الرّاوي الرّائي تقديم مختلف المشاهد الوصفيّة، على تنوّعها، والتي تصلح لأن تكون دليلا ثقافيّا تعريفيّا لبلد الرّاوي "غينيا"، حيث نرصد عبر عين الرّاوي/الشّخصيّة بعضا من ملامح مختلف أفضيتها، ولنقل الرّئيسة منها، من قبيل العاصمة "كوناكري"، والتي تنقّل إليها "لاي" لمواصلة الدّراسة، وقد استوقفه جمالها واختلافها عن مدينته "كوروسا"، يقول في ذلك:"وزرت المدينة، كانت مختلفة جدّا عن كوروسا شوارعها مرسومة بدقّة، وتتقاطع حسب زاويا قائمة، وعلى جانبيها أشجار المانغا تشكّل في بعض الأماكن خمائل ظليلة نرحّب بظلّها حيثما وجد، لأنّ الحرارة كانت خانقة لا لأنّها أعلى بكثير منها في كوروسا، وقد تكون أخفّ بل لكونها مشبعة ببخار الماء إلى درجة تفوق التّصوّر. وكانت البيوت كلّها محاطة بالزّهور والأوراق؛ وكثير من هذه البيوت كان يبدو ضائعا في الخضرة، غارقا في تدفّق جامح من الخضرة.. ثمّ رأيت البحر!"[2]. في هذا الملفوظ يشتبك الوصف بمقولتي الزمن، والفضاء، ولكن على نحو يؤثّر على حركيّة السّرد، ويعمل على تعليق مسار الزّمن؛ فالوصف يجري مع المقولة المكانيّة، بينما يتعارض مع مقولة الزّمن ما لم يكن جزءا من الحدث؛ "وعلى هذا النّحو فإنّ البنية السّرديّة للمحكي تتخلّف بتعارض الفعل الخطّي المتواصل لحركة السّرد لحدث ما، إزاء الوقفات السّرديّة التي ينقطع فيها الحدث للتّفرّغ لمسائل الرّصد للمكان في صور مشهديّة قد تطول بما يؤدّي إلى تعطّل حركة السّرد، أو تقصر على نحو يجرّ البنية السّرديّة نحو التّلاحق، والتّتابع الحدثي، ففي الوضعيّة الأولى يتكوّن البعد التّزامني، والثّانية تنشط الأبعاد التّعاقبيّة على نحو ما"[3].

بالمجمل يمكن القول أنّ الرّؤية السّرديّة التي اعتمدها الكاتب الغيني "كمارا لاي"

---

(1) هيلين جيلبرت، جوان تومكينز: الدّراما ما بعد الكولونياليّة النّظريّة والممارسة، ص129.

(2) كمارا لاي: الولد الأسود، ص101.

(3) محمّد مصطفى علي حسانين: استعادة المكان دراسة في آليّات السّرد والتّأويل، رواية(السّفينة) لجبرا إبراهيم جبرا دائرة الثّقافة، الإمارات العربيّة المتحدة، دط، 2004، ص17.

رؤية مبنيّة على تقنيّة الوصف، وقد أخرجت هذه التّقنيّة عن الوظيفة الزّخرفيّة إلى خدمة هويّة الرّؤية الثّقافيّة للذّات السّاردة، أو الرّاوي/الشّخصيّة، بما حقّق شكل "الرّؤية مع".

ثالثا: الرّؤية بين الاستذكار والاستشراف:

تتبني الرّؤية السّرديّة في رواية "الصّبي الخادم" للكاتب "فرديناند أويونو" على المفارقة الزّمنيّة في بعدها الأفقي؛ حيث يُكسَر الزّمن التّسلسلي الخطّي، ليعوّضه في النّص زمن مضطّرب يبتعد عن النّمط المفترض له، وهو ما يُنتِج سردا روائيّا يعود للماضي ليسترجع أحداثا ما، أو يقفز نحو المستقبل ليستشرف أحداثا كذلك، ويوزّعها الكاتب زمنيّا بما يخدم رؤيته، ويحقّق الدّلالة الإيديولوجيّة للنّص؛ "على اعتبار أنّ الكاتب وهو يُخطِّبُ القصّة زمنيّا، يفعل ذلك لإنتاج (تجربة) معيّنة للزّمن، وموقف محدّد منه"[1].

لقد استخدم الكاتب "فرديناند أويونو" الاسترجاع، والاستشراف في نصّه على نحو يحقّق بناء الزّمن الرّوائي؛ حيث إنّ مطلع الرّواية من أحداث مأساويّة يشكّل وفق المنطق التّسلسلي الطّبيعي الزّمني للنّص الخاتمة التي تنطوي على نهاية مؤلمة للبطل "تاوندي" جزاء تمرّده على تقاليده، وأصالته طمعا فيما عند الأبيض من مدنيّة، وتحضّر، تعتبر وفق رؤية الكاتب مجرّد سراب يبيع بعض الأفارقة لأجله أنفسهم بثمن بخس؛ فأحداث الصّفحات من(14 إلى 18) تستبق النّهاية، ويعبّر "جيرار جنيت" على مفارقة كهذه بقوله:"المستقبل يصبح حاضرا"[2].

يعتبر هذا الاستشراف الذي نلمحه في مطلع النّصّ، وغيره من الاستشرافات أقلّ كمّيّا من الاستذكارات، إلّا أنّ صيغة المتكلّم التي طبعت السّرد في رواية "الصّبي الخادم" أتاحت للكاتب الاشتغال على الاستشرافات، بالمقارنة فيما لو وَظَّف الكاتب ضمير الغائب، أو الرّاوي العليم؛ حيث تتراجع الرّؤية الاستشرافيّة، وبناء على ما ذهب إليه "جنيت" فإنّ:"الرّواية بضمير المتكلّم هي الأنسب لقيام التّطلّعات لأنّها تسمح للرّاوي بالتّلميح إلى المستقبل، والإشارة بالأخصّ إلى حاضره، وهذا يدخل في صميم دوره الحكائي"[3]. ومن ثمّ ينتشر(السّرد الاستشرافي) في الرّواية بضمير المتكلّم تبعا لما يتمتّع به

---

(1) سعيد يقطين: انفتاح النّصّ الرّوائيّ، ص52.

(2) Bodo Bidy Cyprien: le picaresque dans le roman africain subsaharien d'expression française, p99.

(3) سناء سميح العزّة: القضايا الموضوعيّة والفنيّة في روايات ليلى الأطرش، الأكاديميّون للنّشر والتّوزيع، عمّان الأدرن، ط1، 2014، ص179-180.

الرّاوي من حرّيّة تتيح له التطلّع لمستقبله، ومستقبل شخصيّاته، وكلّ هذا ضمن مساحة كبيرة يتحرّك فيها الرّاوي زمنيّا بالقدر الذي يشاء، ودون إخلال بالطّبيعة التّسلسليّة للأحداث؛ فـ:"الرّاوي يحكي قصّة حياته حينما تقترب من الانتهاء، ويعلم ما وقع قبل وبعد، لحظة بداية القصّ، ويستطيع الإشارة إلى الحوادث اللّاحقة دون إخلال بمنطقيّة النّصّ، ومنطقيّة التّسلسل الزّمني"[1].

فيما يلي بعض النّماذج من الاستذكارات، والاستشرافات في رواية "الصّبي الخادم" للكاتب "فرديناند أويونو":

1. الاستذكار:

يعدّ الاستذكار خاصّيّة من خاصّيّات الرّواية الحديثة، وتقنيّة محوريّة فيها؛ حيث اشتغل كتّابها على العوالم الدّاخليّة لشخصيّاتهم، خاصّة في رواية السّيرة الذّاتيّة أين يرتبط الاسترجاع بتجربة الذّات، التي تتّخذ من الماضي منطلقا لمعالجة الحاضر، فتتمّ بذلك "معاينة المرء لعمليّاته العقليّة، أو المعاينة الذّاتيّة المنتظمة حيث يقوم الإنسان بفحص أفكاره، ودوافعه، ومشاعره، والتأمّل فيها أشبه ما يكون بتحليل الذّات، والتأمّل في الخبرات الماضية يوازي تذكّر الماضي، والأحداث الماضية بطريقة غير مباشرة لأنّ عمليّة الاستبطان تتمّ في أعقاب حالة الخبرة، والمعايشة، وبعد استقرار عناصرها في الذّاكرة"[2].

لقد وظّف الكاتب "فرديناند أويونو" الاستذكار بشكل مركزي في روايته "الصّبيّ الخادم"، بما يخدم الإيديولوجيا المبثوثة في ثنايا نصّه، والتي تعكس رؤية تُمظهِر الذّات الأفريقيّة متشظّية الهويّة، على نحو ما يرد على لسان الرّاوي "تاوندي" مطلع الرّواية من خلال استرجاع خارجي* يعود لما قبل بداية أحداث الرّواية:"لقد حلّت خلسة تلك اللّيلة الأخيرة من عطلتي في غينيا الإسبانيّة. وقريبا كنت سأرحل عن هذا البلد الذي ننسلّ إليه

---

(1) سيزا قاسم: بناء الرّواية، ص65.

(2) أسعد رزوق: موسوعة علم النّفس، مر: عبد الله عبد الدّايم، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط3 1987، ص34.

* يعرّف "جيرار جينيت" الاسترجاع الخارجي بأنّه: "ذلك الاسترجاع الذي تظلّ سعته كلّها خارج سعة الحكاية الأولى" ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص60.

نحن (الفرنسيين) من الغابون، في عطلة قصيرة، حين تتأزّم الأمور، قليلا، بيننا وبين (مواطنينا) البيض"[1]. يعبّر هذا الاستذكار الافتتاحي في مطلع الرّواية على مفارقة ساخرة تنبئ عن طبيعة العلاقة الكولونياليّة بين البيض، والسّود، كما يعبّر الملفوظ الاسترجاعي عن اختلال المفاهيم عند الشّخصيّة الأفريقيّة المتشظّية ممثّلة في الرّاوي/تاوندي؛ حين يقدّم نفسه، وأهل بلده بصفتهم "الفرنسيين"!، في حين يعتبر الفرنسيّين "مواطنين"!؛ ما ينبئ عن حال متشظّية لشخصيّة الرّاوي، وهي الصّفة التي تلازم الرّاوي عبر مختلف أحداث النّصّ، ويمكن رصدها كذلك في مختلف المواقف التي تصدر عن الرّاوي، والذي يتمظهر في نصّ "الصّبي الخادم" شخصيّة مفارقة لهويّتها الأفريقيّة، باحثا عن ذاته في ثقافة مغايرة، وهو ما يعتبره منطق الكاتب مغامرة يَحْسُن بالمواطنين السّود عدم خوضها لأنّ عاقبتها لا تختلف عن النّموذج الذي أورده الرّاوي في سياق الزّمن الاستذكاري الخارجي؛ والذي انفتح على شخصيّة هي في زمن القصّة الثّانية تمثّل شخصيّة الرّاوي "تاوندي"، بينما فضّل الكاتب أن يماهيها من خلال السّرد بضمير الغائب، والتي يعلن الزّمن الاستذكاري عن طبيعتها المأساويّة منذ مطلع الرّواية:"لم يكن الرّجل يعنيني في شيء، لم أكن حتّى أعرفه، ورغم ذلك فقد ساد رأسي اضطراب عميق، رسالة موت كهذه في الكاميرون، ما كانت لتوقظ في إلّا طيف عاطفة–عاطفة اشفاق خافتة نحسّها حين تحين ساعة الموت لإنسان آخر"[2]. هذا الإنسان لم يكن –كما أسلفنا الذّكر– إلّا شخصيّة "تاوندي" نفسها، وقد حاول الرّاوي التّمويه على ذلك من خلال التّلاعب بالزّمن على مستوى النّص، في حين يظهر تفاعله جليّا مع الطّبيعة المأساويّة لهذه الشّخصيّة المُحتضِرة، والتي يفتتح بها الرّاوي أخبار بلده "الكاميرون"، أين تنبعث رسائل الموت، التي حرّكت عاطفة الرّاوي، ولعلّها توقظ ضمير المتلقّي الأفريقي، من خلال التّذكير بأحداث ماضية تعبّر في "جوهرها عن وعي الذّات بالزّمن في ضوء تجربة الحاضر الجديدة حيث تتّخذ الوقائع الماضية مدلولات، وأبعاد جديدة نتيجة لمرور الزّمن"[3].

---

(1) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص13.

(2) المصدر نفسه، ص14.

(3) مها حسن يوسف عوض الله: الزّمن في الرّواية العربيّة، ص187.

لقد شكّلت افتتاحيّة الرّواية من أحداث مأساويّة إعلانا من الكاتب عن طبيعة الأحداث القادمة، والتي نعثر عليها في دفتري يوميّات "تاوندي"؛ بوصفهما سجلا مملوءا بالمآسي لشخصيّة أفريقيّة عانت في علاقتها الجدليّة مع "الأبيض"، إنّها معاناة من نوع مختلف، معاناة أفرزت شخصيّة مهزومة، تعاني عقدة نقص أمام الآخر على النّحو الذي يرشح به الاستذكار الخارجي بلسان الرّاوي المشارك:"تاوندي هو اسمي (...) في دمي "الماكا" من أمّي، و"النّجيم" من أبي، وأجدادي كانوا من أكلة لحوم البشر. ولكنّنا تعلّمنا منذ جاء الرّجل الأبيض، أنّه لا يجوز النّظر إلى الآخرين، وكأنّهم حيوانات"[1]. ينطوي ملفوظ الرّاوي/الشّخصيّة على مفارقة في استدعاء تاريخ عائلته؛ حيث يستحضره لا ليمجّده، وإنّما ليبيّن فضل "الأبيض" على "الأسود" فيه، ما يكرّس صفة التّشظّي التي تلازم شخصيّة الرّاوي، وقد حاول الكاتب التّخفيف من مأساويّة المشاهد بقالب ساخر يسري على كامل جسد النّصّ، حيث نجده ينتقل مع "تاوندي" إلى داخل "الإرساليّة" ويبدو أنّ طبيعة المفارقات الموجودة في النّصّ استدعت الطّابع الهزلي، من مثل مفارقات الرّجل الأبيض، والتي رشح بها الاستذكار الدّاخلي* عندما انفتحت ذاكرة الرّاوي السّيرذاتي على بعض من يوميّاته داخل "بعثة سانت بيير التّبشيريّة" يقول عنها:"كانت السّاعة العاشرة حين دخل كبير الملقّنين الذي كلّفه الأب "فاندرماير" بمراقبتي إلى باب "فيلا" القسّيس وهو يولول، ارتمى على الأرض، وتقلّب وهو يصرخ (أبي..أبي)، فاندفع الأب فاندرماير خارجا، وهو يطلق سيلا من الشّتائم التي يستطيعها، واعتقدت أنّ "مارتن" سكران بالتّأكيد، فقد قالوا أنّه يعمل هكذا في كوخه حين يسكر"[2]. يتشكّل هذا الاستذكار من أحداث عايشها الرّاوي، محاولا نقلها للمتلقّي منفعلا بها، ويقدّمها بمنظوره، والذي غالبا ما يأتي في النّصّ وفق قالب ساخر تعبيرا عن مفارقات مختلفة، لم تستثني حاله المتشظّية، من خلال الممارسات التي ينهجها، وأحيانا أخرى في سياق الرّؤية الفضائحيّة التي تسعى لكشف الغطاء عن ممارسات "البيض" كما هو مضمون الملفوظ الذي يؤشّر

---

(1) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص19.

* هو الزّمن "الذي يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية؛ أي بعد بدايتها". نقلا عن: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص20.

(2) المصدر السّابق، ص19.

على انحدار أخلاقي لشخصيّتين دينيّتين، تضطلعان بمهمّة التّبشير الدّيني في أفريقيا! كلّ هذه الأحداث المسترجعة تعرض من خلال الصّيغ المستعملة، وقد جاءت دالّة على زمني الحاضر، أو المستقبل، وذلك رغم طبيعة الملفوظ الاستذكاريّة؛ "وهذا يوضّح أنّ الرّاوي إذا كان حاضرا في سرد الأحداث، ومشاركا فيها، وخاصّة في روايات "تيّار الوعي" فإنّ الصّيغ الفعليّة الدّالّة على الحضور، والاستقبال تطغى على الصّيغ الدّالّة على الماضي، والعكس صحيح (...) وتبرير هذا فيما نتصوّر أنّ الرّاوي الحاضر في رواية "تيّار الوعي" يكون معايشا للأحداث المسرودة المستوحاة من الماضي، أو المتداعية عليه من الماضي في حالات الوعي، أو اللّاوعي، ونتيجة المعايشة التّامّة للحدث يسردها الرّاوي كما لو كانت واقعة في اللّحظة الآتية للسّرد، ولذلك تتداعى عليه الصّيغ الدّالّة على الاستمرار، والحضور، والمستقبل أكثر من غيرها"[1].

تتواصل الرّؤية الفضائحيّة بحقّ "البيض" من خلال استذكار داخلي، يعتبر نقطة تحوّل في علاقة الرّاوي/الشّخصيّة بـ"القومندان"، ونظرته اتّجاه "البيض" عموما، وزوال تلك الرّهبة التي يشعر بها الأفريقي من الآخر خاصّة حينما يتعرّف عليه عن قرب، وهي الفرصة التي أتيحت لـ"تاوندي" بحكم عمله بمقرّ "القومندان"، حيث يقول:"حين بلغت "المقرّ" ذلك الصّباح فوجئت بأنّ الطّاهي قد وصل قبلي. وسمعت نوبة مألوفة من السّعال، كان القومندان يستحمّ (...) عدت بعد لحظات، وطرقت باب الحمام، فطلب منّي الدّخول، كان عاريا تحت (الدّوش)"[2]. لعلّ هذا الاستدعاء لمشهد من مشاهد يوميّات المقرّ، لم يكن ليتمّ لو لم يفجّر الحدثُ ذاكرةَ الرّاوي، فطبيعة تعامل "القومندان" مع خادمه دون تحفّظ، وهو ما يعتبر أمرا غير اعتيادي بالنّسبة للرّاوي/الشّخصيّة، فاجأ الرّاوي وفجّر ذاكرته؛ "وبالتّالي ليست أحداث الماضي قوالب جامدة جاهزة يتمّ توظيفها في النّصّ، وإنّما هناك محفّزات تلعب دورا أساسيّا في وجود الماضي، واستمراريّته في المقطع السّردي الحاضر، فالباعث، أو المهيّج للذّاكرة يلعب دورا في كشط غشاء الزّمن عن

---

(1) مراد عبد الرّحمان مبروك: بناء الزّمن في الرّواية المعاصرة (رواية تيّار الوعي نموذجا 1967-1994)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 1998، ص42.

(2) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص40.

اللّحظة المغيّبة، ومنحها صفة الحضور في النّصّ"[1].

كذلك يُتّخذُ السّرد الآني كوسيلة للانفتاح على الماضي، ففي الوقت الذي يخبر فيه الرّاوي/تاوندي عن قدوم "مدير السّجن" إلى "المقرّ" للتكلّم مع "السّيدة"، تنفتح ذاكرته على قرينة يبحث من خلالها في علاقة مشبوهة بين السّيّدة، والسيّد "مورو"، تضاف إلى سلسلة الفضائح المخبوءة في عالم البيض المغلق على السّود؛ فقد:"جاء مدير السّجن ليتحدّث إلى سيّدتي، أتراه هو الذي انتظرته ذلك اليوم. كان هو السّيّد "مورو" هو الذي انتظرته سيّدتي ذلك اليوم، لِمَ لم يخطر ذلك ببالي؟"[2]. فهذا الاستذكار المنطلق من وعي الرّاوي/الشّخصيّة، والذي يتداعى انطلاقا من الحاضر، يعكس إحكام البناء الفنّي رغم التّداخل بين الأزمنة، وهو ما ساهم في تعدّد الأبعاد الدّلاليّة المنبثقة من رؤية الرّاوي؛ إذ إنّ:"التّوتّر بين أزمنة القصّ المتعدّدة في داخل النّصّ الواحد يؤدّي إلى غنى دلالي وكثافة نصيّة واضحة، وفي هذا يستفاد من تقنيّات مثل القصّة الإطار، والاسترجاع، والمونولوج الدّاخلي، وتيّار الوعي..إلخ، مع الوعي الواضح في كثير من النّصوص بإحكام البناء حتّى لا تفلت الخيوط، وتتشتّت"[3].

يتيح السّرد بضمير المتكلّم خلق إطار مشهدي، تكون رؤية الرّاوي السّيرذاتي مركزه والتّركيز على التّفاصيل تقنيّته، على نحو ما يرشح به الملفوظ الاستذكاري:"ليلة أمس زار "غاليت" رئيس قسم الشّرطة (الموقع) (...) غاليت ورجاله قد نزلوا إلى المجمّع الأفريقي كنت قد غادرت (المقرّ) حوالي منتصف اللّيل، نهضت، وتوجّهت بخفّة إلى الباب(...) لكنّ الباب انخلع قبل أن أفتحه، ودخل أربعة من رجال الشّرطة يتبعهم "غاليت" فاندسست خلف الباب بينما كانت شقيقتي وزوجها، وهما نصف ميّتين من الهلع، يرقبان "غاليت" ورجاله يقلّبون الأثاث"[4]. تظلّ بؤرة الاستذكار منبثقة عن الرّاوي المشارك باعتبار أنّ الرّواية تعتمد ضمير المتكلّم كوسيلة للسّرد مثلما هو الحال في هذا الملفوظ، حيث تستحضر ذاكرة الرّاوي مشاهد فيها ترهيب، يهمّ القارئ الأفريقي عموما، والكاميروني

---

(1) مها حسن يوسف عوض الله: الزّمن في الرّواية العربيّة، ص197.

(2) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص76-77.

(3) نبيل بولسّليو: الرّؤية في الرّواية الجزائريّة، ص323.

(4) المصدر السّابق، ص35.

خصوصا؛ فـ"تاوندي" لم يشفع له عمله بالمقرّ كونه خادم السّيّد الأوّل للبيض بـ"دانغان" من أن يفلت من بطش المستعمِر، وأن يطال التّخويف والتّرهيب أهله، ثمّ هو يقدّم ذلك للقارئ مصبوغا برؤيته التي عبّرت عن مشهد قاتم من ماضي الكاميرونيين تحت سطوة "الرّجل الأبيض"؛ فـ:"بعد أن انتفى مفهوم الرّاوي العالم بكلّ شيء، وتحوّل الرّوائيّون إلى مفهوم المنظور. فالاعتماد على الذّاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشّخصيّة ويصبغه بصبغة خاصّة يعطيه مذاقا عاطفيّا"[1].

إنّها العاطفة التي لعبت دورا في تفجير ذاكرة الرّاوي السّيرذاتي، وتداعت لديه صور الماضي المأساوي الذي يأبى النّسيان، بسبب المشاهد المروّعة داخل أحد السّجون:"لا أظنّ أنّني سأنسى ما رأيت، لن أنسى صرخة الألم الوحشيّة التي انطلقت من أعماق المشتبه الأصغر حين أنزل عليه "نجانغولا" عقب بندقيّته بقوّة جعلت السّيد مورو يشتم في سرّه، والسّيّد جانوبولس يسقط سيجارة"[2]. في الملفوظ الاستذكاري يستدعي الرّاوي مشاهد مؤلمة انطبعت في ذاكرته، يقدّمها للمتلقّي الأفريقي بانفعال حادّ ينبئ عن وعي عميق بحتميّة تسجيل أهم محطّات المعاناة الكاميرونيّة، وكأنّها دعوة لتأسيس الحاضر والمستقبل على دروس، وعبر الماضي؛ وقد رأى "هانز ميرهوف" أنّه:"لا توجد هناك طريقة لبناء حياة إنسان ما سواء أكانت هذه الحياة واقعيّة، أم خياليّة، إلّا بواسطة إعادة بناء ماضيه وفقا للتّرابطات ذات المغزى (...) وما يمكن تسميته بـ(إعادة بناء أدبيّة) للإنسان قد استعانت على الدّوام، بالإضافة إلى المعطيات الموضوعيّة التّاريخيّة بنمط التّرابطات ذات المغزى في مجرى الشّعور، وفي الذّاكرة على أنّها أهمّ مفتاح لتركيب الشّخصيّة، وبنائها ولهويّة الذّات"[3].

يساهم السّرد بضمير المتكلّم في خلق إطار أمثل لتوظيف المونولوج الدّاخلي في الاستذكارات، فيتاح بذلك للرّاوي/الشّخصيّة أن يصف الحاضر مثلما يستحضر الماضي بما يحقّق رؤيته الذّاتيّة، ويبثّ إيديولوجيّته في ثنايا الخطاب، على نحو ما يتحقّق في

---

(1) سيزا قاسم: بناء الرّواية، ص64.

(2) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص93.

(3) مراد عبد الرّحمان مبروك: بناء الزّمن في الرّواية المعاصرة، ص158.

الملفوظ الاستذكاري "لتاوندي":"تعطّل تفكيري.. وارتفع لباس الطّبيب الأبيض فغطّاني.. ثمّ غطا كلّ الغرفة. ورحتُ أعوم بعيدا فوق الأب غيلبرت على دراجته النّاريّة، وفوق "مطرقة البيض" (...) وبحر واسع من المجذومين "الممصوعين"، ومن حوامل شقّت بطونهن وعجائز نحاف، وملايين "غاليت" (...) فأنا الآن مجرّد سحابة.. سحابة من ذباب النّار.. غبار ساطع من ذباب النّار سفّته الرّياح"[1]. كان هذا المونولوج على إثر الغيبوبة التي دخل فيها "تاوندي" بالمستشفى بعد الذي لقيه من تعذيب في السّجن، فتداعت عنده الذّكريات، وطافت به بين مختلف المحطّات، والوضع الذي آل إليه، والذي يعدّ نذير شؤم وترهيب للمتلقّي الأفريقي فيما لو تلقّفته مصيدة البيض كما تلقّفت "تاوندي" طامعا من قبل.

بشكل عام يمكن القول بأنّ رواية "الصّبيّ الخادم" للكاتب "فرديناند أويونو" قد وظّفت الاستذكار بشكل كثيف، وتفاوت هذا التّوظيف بين استذكارات خارجيّة، وأخرى داخليّة خدمت الرّؤية الفكريّة، والإيديولوجيّة للكاتب، والمتمثّلة في تشظّي الذّات الأفريقيّة في سياق العلاقة الكولونياليّة، وقد تمّ ذلك ضمن الإطار الفنّي للكتابة الرّوائيّة.

2. الاستشراف:

يعرّف "حسن بحراوي" الاستشراف بأنّه:"القفز على فترة معيّنة من زمن القصّة وتجاوز النّقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتّطلّع إلى ما سيحصل من مستجدّات الرّواية"[2]. ويتمّ ذلك عبر استشراف الأحداث المستقبليّة في الزّمن الحاضر(نقطة الصّفر)، بغرض التّطلّع إلى ما هو متوقّع، أو محتمل الحدوث ضمن الفضاء السّردي.

يشكّل الاستشراف ملمحا بارزا في رواية "الصّبي الخادم" أساسا لبنائها الفنّي المبني على المفارقة في التّرتيب الزّمني؛ ففي مستوى التّخييل لا يتوافق ترتيب الأحداث في القصّة مع ترتيبها في التّاريخ الفعلي؛ وهو ما أتاح للرّاوي استباق الحدث الرّئيسي في الرّواية، والذي يتمثّل في النّهاية المأساويّة "لتاوندي"، من خلال توظيف "الاستباق

(1) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص141.

(2) حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي، ص132.

الإعلاني" في افتتاحيّة الرّواية بأحداث الرّجل المُحتضِر، وهو نفس المصير الذي تختتم به أحداث الرّواية. والعامل الآخر الذي أتاح توظيف الاستشراف في رواية "الصّبيّ الخادم"، هو السّرد بضمير المتكلّم، فذلك يعدّ "أحسن ملاءمة للاستشراف من أيّ حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرّح به بالذّات، والذي يرخّص للسّارد التّلميحات إلى المستقبل، ولا سيما إلى وضعه الرّاهن لأنّ التّلميحات تشكّل جزءا من دوره نوعا ما"[1]. على نحو ما يتمظهر في الملفوظ الاستشرافي على لسان الرّجل الكاميروني المحتضر:"أنا من الكاميرون يا صديقي.. أنا من (الماكا).. كنت سأعيش طويلا حتّى تشيخ عظامي، لو كنت طيّبا، ولزمت بيتي..في قريتي"[2]. إنّ هذا الملفوظ على لسان الرّجل المحتضر في مطلع الرّواية، يحقّق رؤية الكاتب المتماهي، والذي يستشرف مصير الرّاوي، ويشخّص سبب نهايته المأساويّة التي كانت نتيجة تمرّده على أسرته، وهويّته الثّقافيّة، والتحاقه بالرّجل الأبيض، مندفعا تحت جناية الطّمع فبعدما أمّل النّفس بحياة مختلفة، وسعى نحو ثقافة مغايرة، رأى إمكانيّة الاندماج فيها، كان مآله السّجن، والتّنكيل به، أين استوقفه مشهد ما هو فيه، فأصبح يتأمّل الموت بعيدا عن "البيض"، بعدما تجرّع مختلف صنوف العذاب منهم؛ وهنا تشتغل الرّؤية الاستشرافيّة التي تنبّأت بها والدته، عن مصير السّوء الذي ينتظره، فيما لو تتبّع طمعه، والتحق بالرّجل الأبيض:"لكنّني سعيد لأنّني سأموت بعيدا عنهم. أمّي كانت تعرف إلام سيوصلني هذا الطّمع، وكانت تقول.. ليتني أعرف أنّ طمعي سيوصلني إلى القبر.. كم كانت مصيبة والدتي.. والدتي المسكينة!"[3]. فمثل هذا الاستشراف يكشف أنّ المتكلّم مطلع الرّواية إنّما هو الرّاوي "تاوندي"، رغم مماهاته من قبل الكاتب بشخصيّة الرّجل المحتضِر، وذلك ما يتجلّى في كلامه عن "والدته"؛ حيث يعتبر ذلك قرينة تعزّزها الأحداث اللّاحقة في دفتري اليوميّات وقد لخّص الملفوظ موضوع الرّواية، بواسطة الاستشراف الإعلاني، لسرد وقائع لم يصل إليها حاضر السّرد بعد، وذلك لأنّ الرّاوي/الشّخصيّة يكون قد عايش كلّ الأحداث قبل

(1) جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص78.

(2) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص17.

(3) المصدر نفسه، ص17.

الشّروع في سردها؛ وهو ما يفسّر تنافي "الاستباق الإعلاني الذي يعلن عن حدث سيقع في المستقبل مع مفهوم التّشويق، والمباغتة الذي تقوم عليه حبكة الرّواية الكلاسيكيّة حيث يتميّز راويها بحرصه على إخفاء الأسرار لخلق التّشويق، ويظلّ القارئ في حالة تساؤل (ثمّ ماذا). إلى جانب أنّ الاستباق يتنافى مع مفهوم الرّاوي في الرّواية الكلاسيكيّة(الذي يكتشف أحداث الرّواية في نفس الوقت الذي يرويها فيه، ويفاجأ مع قارئه بالتّطوّرات غير المنتظرة)"[1].

بالرّغم من تنافي صفة اليقينيّة في الاستشراف، لعدم وجدود ما يؤكّد قيام الحدث إلّا أنّ الرّاوي/تاوندي يستبق مصير "السّجينين" بيقينيّة استند فيها إلى وقائع الحاضر التي يشهدها بعينيه، وطالته كضحيّة للجلّاد الأبيض، وكذلك للتّراكمات السّلبيّة التي بدأت مع الفضائح التي وقف عليها بمقرّ "القومندان"؛ حيث لم يجد هذا الأخير وزوجته، سبيلا للتّغطية على عالمهم المشين، إلّا بالانتقام من "تاوندي"، كلّ تلك الأحداث الماضية والحاضرة شكّلت عنده رؤية مستقبليّة منبثقة عن وعي بمصير من تطاله يد "الرّجل الأبيض"، وهو مصير سوء في كلّ الأحوال؛ فـ:"من سيصدّق "الحشو" الذي يقدّم لنا في الكنائس بعد أن يرى الأمور تسير كما رأيتها اليوم؟.. ستسير الأمور كعادتها مشتبها السّيّد مورو سيرسلان إلى (مقبرة الرّجل الأسود)، هنا يقضيان بضعة أيّام يموتان خلالها موتا مؤلما، ويدفنان بعد ذلك عاريين في مقبرة السّجن، وسيقول القسّيس يوم الأحد:(يا إخوتي الأحبة صلّوا لجميع هؤلاء السّجناء الذين قضوا دون أن ينجزوا سلامهم مع الرّبّ)"[2]. فالسّرد المتنامي في هذا الاستشراف جاء صعدا من الحاضر إلى المستقبل ويمكن إدراجه ضمن الاستباق "التّمهيدي"* الذي ينبئ عن حدث رئيسي لاحق، وهو دخول الرّاوي/الشّخصيّة إلى المستشفى، أو ما يعرف بين الأهالي بمقبرة الرّجل الأسود ما

---

(1) مها حسن يوسف عوض الله: الزّمن في الرّواية العربيّة، ص207.

(2) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص92.

* يتمثّل في أحداث، أو إشارات، أو إيحاءات أوّليّة، يكشف عنها الرّاوي ليمهّد لحدث سيأتي لاحقا، وبالتّالي يعدّ الحدث أو الإشارة الأوليّة هي بمثابة استباق تمهيدي للحدث الآتي في السّرد. وتعدّ الرّواية بضمير المتكلّم هي الأنسب في الاستباقات التّمهيديّة كونها تتيح للرّاوي الفرصة بالتّلميح إلى الآتي، وهو يعلم ما وقع قبل وبعد. ينظر: المرجع السّابق ص209.

يعني احتماليّة أن يلاقي "تاوندي" نفس المصير الذي توقّعه "للسّجينين"، إلّا أنّ إرادة متأخّرة في الهروب من هذا المصير المشئوم قد راودته، بعد الاستشراف التّمهيدي الذي جاء في ثنايا الحوار الذي جرى بينه، وبين ممرّضه:"(لم لا تهرب؟. لن يصدّقك أحد ما دمت وحدك تقول الحقيقة.. لن ينفعك سوى غينيا الإسبانيّة.. أو مقبرة السّجن..) يجب أن أهرب.. أرحل إلى غينيا الاسبانيّة. السّيد مورو لن ينال منّي (...) لا بدّ أن أغتنم فرصتي. لكنّها فرصة ضئيلة..."[1]. لقد فسح هذا المشهد الحواري المجال لشخصيّة "الممرّض" أن تساهم برؤيتها، وذلك يعود لطبيعة الرّاوي المشارك في الأحداث، وقد توافقت الرّؤيتان حول طبيعة المصير، وكيفيّة تجنّبه، وقد اختتم هذا الاستشراف التّمهيدي الرّوايةَ، وقد جاء مفتوحا لا يتبيّن منه القارئ مصير "تاوندي" إلّا بالرّجوع إلى افتتاحيّة الرّواية التي أكّدت موته حيث:"تشنّج جسده ثم ارتجف، ولفظ النّفس الأخير"[2].

إلى هنا يمكننا القّول بأنّ صيغة الضّمير المتكلّم قد أتاحت للكاتب توظيف الاستشراف على نحو واسع في الرواية، وذلك بشكل متوازن مع الاستذكار، على نحو يجعل رواية "الصّبي الخادم" رواية المفارقة الزّمنيّة بامتياز، وقد ساهمت بإطارها الفنّي في خدمة رؤية الكاتب ضمن المسافات الفنيّة التي تستجيب للكتابة الرّوائيّة.

(1) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص142.

(2) المصدر نفسه، ص18.

الفصل الخامس: الهويّة والشّخصيّة

تمهيد

أوّلا: هويّة الشّخصيّات المرجعيّة:

1. **الشّخصيّات التّاريخيّة**
2. **الشّخصيّات المجازيّة**

ثانيا: وصف الشّخصيّات:

1. **الوصف الخارجي**
2. **الوصف الدّاخلي**

تمهيد:

تعدّ الشّخصيّة مكوّنا هامّا من مكوّنات النّصّ الرّوائي، إضافة إلى الفضاء، والزّمن فلا وجود لأحداث روائيّة دون شخصيّات، تقوم بالفعل، وتصنع الأحداث "لكونها تمثل العنصر الفعّال الذي ينجز الأفعال التي تمتدّ، وتترابط في مسار الحكاية"[1].

كذلك تعتبر الشّخصيّة محوريّة في البناء الرّوائي تبعا للدّور الذي تلعبه داخل النّصّ فـ"هي التي تكوّن واسطة العقد بين جميع المشكّلات الأخرى، حيث إنّها هي التي تصطنع اللّغة، وهي التي تبعث، أو تستقبل الحوار، وهي التي تصطنع المناجاة، وهي التي تنجز الحدث، وهي التي تنهض بدور تضريم الصّراع، وتنشيطه (...) وهي التي تعمر المكان (...) وهي التي تتفاعل مع الزّمن"[2].

لقد تنامت أهمّيّة الشّخصيّة روائيّا مع تطوّر حقول معرفيّة عديدة عنيت بمختلف العمليّات الذهنيّة، والنّفسيّة التي تشكّل الإنسان الفرد، وتحاول فهمه؛ فقد ساهمت "(الفلسفة الماركسيّة، الفلسفة الوجوديّة، التّحليل النفسي)، وازدياد صلتها بالأدب عموما، وبالجنس الرّوائي خاصّة في إبراز أهمّيّة الشّخصيّة الحكائيّة، وتوسيع معانيها، وأبعادها داخل النّصّ الرّوائي، وخارجه"[3].

هذه الأهمّيّة ظهرت بشكل قوي مع هيمنة النّزعة التّاريخيّة، والاجتماعيّة في "القرن التّاسع عشر عندما احتلّت الشّخصيّة مكانا بارزا في الفنّ الرّوائي، وأصبح لها وجودها المستقلّ عن الحدث، بل أصبحت الأحداث نفسها مبنيّة أساسا لإمدادنا بمزيد من المعرفة بالشّخصيّات، أو لتقديم شخصيّات جديدة"[4].

لكنّ هذه الأهمّيّة تراجعت مع ظهور النّظريّات الحديثة في مطلع القرن العشرين والتي ارتبطت بالفلسفة المادّيّة الأوروبيّة، وتجسّدت في أصوات أعلام الرّواية الجديدة مثل

---

(1) أحمد مرشد: البنية والدّلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، مصر، ط1، 2005 ص33.

(2) عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرّواية، ص103-104.

(3) نصر الدّين بن غنيسة، آسيا جريوي: الشّخصيّة الحكائيّة وتشكيل الخطاب الإيديولوجي قراءة في رواية(مجرّد لعبة لإبراهيم البرغوثي)، مجلّة العلوم الإنسانيّة، جامعة محمّد خيضر-بسكرة-الجزائر،(ع34-35)، مارس 2014 ص400.

(4) حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي، ص208.

"آلان روب غرييه" "Alain Robbe-Grillet" الذي "ألغى كلّ دور سياسي، أو اجتماعي للرّواية، ونادى بما سمّاه(رواية بلا شخصيّات)"[1].

كذلك حظيت الشّخصيّة الرّوائيّة باهتمام بالغ من قبل المدارس النّقديّة، وتعدّدت وجهات نظرها حول دورها في البناء السّردي؛ فقد ركّز أنصار البعد النّفسي بحثهم ودراساتهم على سلوكيّات الشّخصيّة، ودوافعها المنبثقة من عواطفها، ومشاعرها الدّاخليّة وهو ما أكّد عليه "هنري جيمس" "Henry James" الذي كان ينظر للرّواية على أنّها:"وصف لطبائع الشّخصيّة، ونفسيّتها، وأمزجتها، وكلّ ما يتعلّق بها من عواطف، وشعور لأنّها هي التي تحرّك الشّخصيّات داخل النّصّ السّردي"[2].

هذا الطّرح السّيكولوجي للشّخصيّة رفضه البنيويّون، مستبعدين نفسيّة الشّخصيّة ومؤكّدين على دورها كمشارك للحدث، وليس كصانعة له، ومن ثمّ فلا بعد دلالي ينبثق منها كجوهر؛ فقد "حوّل (بروب) الشّخصيّات إلى نمذجة بسيطة لا تقوم على نفسيّة الشّخصيّات، ولكنّها تقوم على وحدة الأفعال التي تتوزّع عليها داخل الحكاية"[3]. وهو الطّرح الذي ميّز آراء البنيويين، والشّكلانيّين الذين تناولوا الشّخصيّة من زاوية البناء الدّاخلي للنّصّ السّردي، وفق طرح لساني، ومن ثمّ نظروا "إلى الشّخصيّة الرّوائيّة على أنّها كائن لغوي، لا وجود له خارج الكلمات، وهي تشبه العلامة اللّغويّة المكوّنة من دال ومدلول، وإنّ وجودها ليس منجزا بشكل مسبق، بل مرتبط بالتّحليل، وآليّاته، وبالقارئ من خلال فهمه، وتأويله للعمل الرّوائي"[4]. ومن ثمّ فدلالة الشّخصيّة تتشكّل تدريجيّا أثناء عمليّة التّلقّي؛ وهو ما يعني أنّ "صورتها لا تكتمل إلّا عندما يكون النّصّ الحكائي قد بلغ نهايته"[5].

لكن خرج من عباءة البنيويين من يعيد النّظر في طرحهم الذي ينفي أيّة علاقة

---

(1) وليد إبراهيم قصّاب: من قضايا الأدب الإسلامي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص179.

(2) شرحبيل إبراهيم أحمد المحاسنة: بنية الشّخصيّة في أعمال مؤنس الرّزاز الرّوائيّة(دراسة في ضوء المناهج الحديثة) (أطروحة دكتوراه)، إشراف: محمّد الشّوابكة، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة مؤتة–الأردن، 2007، ص90.

(3) رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي للنصوص(عربي–إنجليزي–فرنسي)، دار الحكمة، الجزائر دط، 2000، ص134.

(4) وليد إبراهيم قصّاب: من قضايا الأدب الإسلامي، ص179.

(5) محمّد عزّام: شعريّة الخطاب السّردي، ص11.

واقعيّة بين الشّخصيّة، والشّخص، علاقة خارج نصيّة؛ فـ"تودوروف" يقول مستدركا:"ومع ذلك فمن العبث إنكار وجود أيّة علاقة بين الشّخصيّة، والشّخص، ذلك أنّ الشّخصيّات تصوّر أشخاصا وفق طرائق خاصّة بالتّخييل"[1].

فيما عبّر "جيريمي هوثورن" "Jeremy Hawthorn" عن رأي وسط بين الآراء السّابقة فجمع بين الجانب الواقعي للشّخصيّة، وبين الصّفة اللّغوية التي تميّزها في النّصّ السّردي، ولذلك عدّها:"كيانا متفرّدا، ليست فقط ملكيّة شخص ما، بل هي في الوقت نفسه الشّخص وعلامته، أو الدّليل عليه"[2].

أمّا "فلاديمير بروب" "Vladimir Prob" فقد حدّد إحدى وثلاثين وظيفة للشّخصيّة داخل الحكاية العجيبة، وحصرها في سبع شخصيّات، وأطلق عليها مصطلح "دوائر الفعل"، وهي: "المعتدي أو الشّرير، الواهب، المساعد، الأميرة، الباعث، البطل، البطل الزّائف"[3].

عند "أ.ج.غريماس" "A.J.Greimas" تعدّ الشخصيّة عبارة عن ممثّلين، وعوامل والممثّلين في نظره هم:"عبارة عن مفردات منظّمة عن طريق العلاقات التّركيبيّة في شكل ملفوظات"[4].

من أهمّ الجهود النّقديّة في مجال دراسة الشّخصيّة الرّوائيّة، ما قدّمه "فيليب هامون" وفصّله في مؤلّفه (سيميولوجيا الشّخصيّة الرّوائيّة pour un statut sémiologique du personnage)، حيث كانت مقاربته جامعة تقريبا لكلّ الجهود النّقديّة التي سبقته وناضجة إلى حدّ اعتبارها من قبل "حسن بحراوي":"أغنى التّيبولوجيّات الشّكليّة كونها قائمة على أساس نظريّة واضحة تصفّي حسابها مع التّراث السّابق في هذا المضمار (أرسطو، لوكاش، فراي..الخ)، ولا تتوسّل بالنّموذج السّيكولوجي، أو النّموذج الدّرامي، أو غيرهما من النّماذج المهيمنة في التّيبولوجيّات السّائدة[5].

---

(1) وليد إبراهيم قصّاب: من قضايا الأدب الإسلامي، ص181.

(2) شرحبيل إبراهيم أحمد المحاسنة: بنية الشّخصيّة في أعمال مؤنس الرّزاز الرّوائيّة، ص48-49.

(3) حميد لحمداني: بنية النّصّ السّرديّ، ص25(بتصرّف).

(4) رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي للنصوص، ص131.

(5) حسن بحراوي: بنية اللشّكل الرّوائي، ص216.

لقد ارتكزت دراسات "هامون" على المعطى الوظيفي النّحوي داخل النّصّ الرّوائي ومن ثمّ فالشّخصيّة الرّوائيّة عنده "ليست مفهوما أدبيّا محضا، وإنّما هي مرتبطة أساسا بالوظيفة النّحويّة التي تقوم بها داخل النّصّ، أمّا وظيفتها الأدبيّة فتأتي حين يحتكم النّاقد إلى المقاييس الثّقافيّة، والجماليّة"[1]. كما أنّ الشّخصيّة لا تنحصر عند "هامون" في النّسق اللّساني النّحوي "فالحركات، والمسرح، والفيلم، والطّقوس، والحياة اليوميّة، أو الرّسميّة بشخصيّاتها المؤستتة، والرّسوم المتحرّكة، كلّها تضع على الخشبة شخصيّات persona قناع المسرح personnage، شخصيّة person في الإنجليزيّة"[2].

يمكن تقصّي الشّخصيّة في النّصّ وفق "هامون"، من عدّة مستويات نصيّة هي:"الدّال؛ إذ تتّخذ عدّة أسماء ونعوت للتّعبير عن هويّتها، وهذا الدّال يشكّل الوجه الأوّل في مقابل الوجه الثّاني الذي يرى الشّخصيّة مدلولا، ويقصد به مجموع ما يقال عنها بواسطة الجمل، أو بواسطة التّصريحات، والأقوال، والأفعال النّاتجة عنها"[3].

وفي مستوى آخر من مستويات تحديد الشّخصيّة، يرى "فيليب هامون" أنّنا:"إذا اعتبرنا الشّخصيّة علامة، أي مورفيما منفصلا مثلا، فإنّنا سننظر إليها باعتبارها تكميليّة أو مركّبة. يستدعي هذا التّحديد مقولة "مستويات الوصف"، وكما هو معروف فإنّ هذه المقولة تعدّ عنصرا أساسيّا في اللّسانيّات، وفي كل فعّاليّة سيميائيّة"[4].

يعتمد كذلك "فيليب هامون" في تحليله لمستويات وصف الشّخصيّات على إقامة نماذج "بروب"، و"سوريو"، و"غريماس"، ومنظّما لكلّ مقطع سرديّ نموذجا، وموزّعا العوامل بغية الوصول إلى البنية العامليّة للمقطع السّردي، ليخلص-في الأخير- إلى تحديد الشّخصيّة من خلال:[5]

1- نمط علاقاتها مع الوظيفة-الوظائف(المحتملة، أو المحيّنة التي تقوم بها).

2- خصوصيّة اندماجها في أقسام الشّخصيّات النّمطيّة، أو العامل(تشابه، تضعيف

---

(1) المرجع السّابق، ص213.

(2) فيليب هامون: سيميولوجيّة الشّخصيّات الرّوائيّة، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا، ط1، 2013 ص31.

(3) حميد لحمداني: بنية النّصّ السّردي، ص51.

(4) المرجع السّابق، ص51.

(5) المرجع نفسه، ص57-58.

تأليف).

3- وباعتبارها عاملا، فإنّها تحدّد نمط علاقاتها مع العوامل الأخرى داخل مقطع نمطي ومع صور محدّدة بدقّة (تتحدّد الذّات مثلا بعلاقتها مع موضوع داخل مقطع بحث والمرسل بعلاقته مع المرسل إليه داخل مقطع التّعاقد، المسقط، أو المحقّق).

4- بعلاقتها مع سلسلة من الصّيغ(الرّغبة، المعرفة، القدرة... الخ) المكتسبة، والفطريّة أو غير المكتسبة، وبنظام الحصول عليها.

5- بتوزيعها داخل الحكاية بأكملها.

6- بشبكة المواصفات، والأدوار"الثيميّة" التي تعدّ سندا لها(السّمة الدّلاليّة غني، أو فقير متخصّص، أو لا، دائمة متحوّلة).

بناء على ذلك أدرك "هامون" تشعّب دراسة الشّخصيّة؛ حيث ترتبط بالزّمان، والمكان واللّغة، فاقترح لأجل ذلك تصنيفات شموليّة لمختلف أنماط الشّخصيّة التي يمكن أن تشملها الرّواية، وهذه التّصنيفات جاءت على النّحو الآتي[1]:

1. فئة الشّخصيّات المرجعيّة: شخصيّات تاريخيّة، شخصيّات أسطوريّة، شخصيّات مجازيّة، شخصيّات اجتماعيّة. تحيل هذه الشّخصيّات على معنى ممتلئ، وثابت حدّدته ثقافة ما. إنّها ضمانة لما يسمّيه بارث(الأثر الواقعي).

2. فئة الشّخصيّات الإشاريّة: إنّها دليل على حضور المؤلّف، أو القارئ، أو من ينوب عنهما في النّصّ: شخصيّات ناطقة باسمه، شخصيّات عابرة، رواة ومن شابههم.

3. فئة الشّخصيّات الاستذكاريّة: ما يحدّد هويّة هذه الفئة من الشّخصيّات هو مرجعيّة النّسق الخاصّ بالعمل وحده، وتكون وظيفتها من طبيعة تنظيميّة، وترابطيّة بالأساس. إنّها علامات تنشّط ذاكرة القارئ. إنّ الحلم التّحذيري، ومشهد الاعتراف، والتّمنّي، والتّكهّن والذّكرى، والاسترجاع، والاستشهاد بالأسلاف، والصّحو، والمشروع، وتحديد برنامج، كلّ هذه العناصر تعدّ أفضل الصّفات، وأفضل الصّور الدّالة على هذا النّوع من الشّخصيّات.

لم يقف "هامون" عند التّصنيفات السّابقة بل اقترح لضبطها في دراسة بنية الشّخصيّة، وتصنيفها دلاليّا، مقياسين مهمّين؛ هما المقياس الكمّي، والمقياس النّوعي

---

[1] فيليب هامون: سيميولوجيّة الشّخصيّات الرّوائيّة، ص35-37(بتصرّف).

فكلاهما "يجنّبنا الدّخول في متاهات الفصل، والتّمييز على أساس غير دقيق ممّا يترتب عنه الالتباس، والغموض الذي يلحق دراسة الشّخصيّة كما في التّحليلات التّقليديّة فالمقياس الكمّي يمكّننا من إدراك الأبعاد الدّالّة، والوضع الحقيقي الذي يتّخذه هذا المكوّن الأساسي ضمن البنية الرّوائيّة، كما يتيح لنا العمل بالمقياس النّوعي التّعرّف على أشكال التّقديم التي تكون في أصل المعلومات التي تمدّنا بها الرّواية عن شخصيّة ما"[1].

كذلك تابع "هامون" يحصر تشعّب دراسة الشّخصيّة، عبر إجراءات تمكّن الدّارس من عزل الشّخصيّة، ودراستها كبؤرة استدلاليّة، وذلك على النّحو الآتي[2]:

1. مواصفات اختلافيّة: حيث يقدّم السّارد مجموعة من المواصفات لا يمكن أن تتوافر عند الشّخصيّات الأخرى، وترتبط هذه المواصفات بتوزيع محدّد من حيث لحظات الظّهور وديمومتها، واستمرارها بالإضافة إلى المساحة التي تتّخذها الشّخصيّة في المتن الرّوائي.

2. الاستقلاليّة: تتحدّد هذه النّقطة من نقاط ثلاث أوّلها درجة حضور الشّخصيّة وظهورها متفرّدة، أو مصاحبة من قبل شخصيّات أخرى، وثانيهما من خلال صيغ السّرد والخطابات التي تظهرها كالحوار، والمونولوج، وثالثها من خلال حركة الشّخصيّة داخل المكان، والزّمان.

3. وظيفة اختلافيّة: وتتحدّد الشّخصيّة هنا من خلال المواصفات، والوظائف باعتبارها مرجعيّة للقيم المقبولة، والمرفوضة المنتشرة في المتن الرّوائي.

4. تحديد عرفيّ مسبق: ويتكوّن من خلال ميثاق القراءة، حيث يوجّه القارئ نحو أسلوب معيّن تتحدّد الشّخصيّة من خلاله كاللباس، أو طريقة الكلام.

هذه بعض أهمّ العناصر التي ارتكزت عليها مقاربة "هامون" في دراسة الشّخصيّة الرّوائيّة، وهي التّحديدات التي سنعتمد جزءا منها في تقسيم دراستنا لهذا الفصل؛ ضمن مقاربة نعتمد خلالها تقسيمات الشّخصيّة على رواية "المغامرة الغامضة" للكاتب "شيخ حامد كان"، ورواية "الصّبيّ الخادم" للكاتب "فرديناند أويونو"، وذلك تبعا لفئة الشّخصيّات الغالبة على كلّ نصّ.

---

(1) حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي، ص224.

(2) شرحبيل إبراهيم أحمد المحاسنة: بنية الشّخصيّة في أعمال مؤنس الرّزاز الرّوائيّة، ص111-112.

أوّلا: هويّة الشّخصيّات المرجعيّة:

تنبني مقاربتنا للشّخصيّات المرجعيّة في رواية "المغامرة الغامضة" لـ"شيخ حامد كان" أساسا على تتبّع أسلوب توظيف الكاتب لهذه الشّخصيّات توظيفا أدبيّا، واجتماعيّا فـ:"عندما تدرج هذه الشّخصيّات في الملفوظ الرّوائي فإنّها تعمل أساسا على "التّثبيت" المرجعي؛ وذلك بإحالتها على النّصّ الكبير الذي تمثّله الإيديولوجيا، والمستنسخات والثّقافة"[1]. لا يعني ذلك مطابقة الشّخصيّات الورقيّة للشخصيّات الواقعيّة، ولكن "بتعبير فورستر: أنّ تتوازى الشّخصيّة مع الحياة اليوميّة، لا أن تتطابق معها تماما"[2]. ومن ثمّ لا ينبغى الخلط بين الشّخصيّة بوصفها علامة لا تتجاوز حدود النّصّ السّردي، والشّخصيّة الواقعيّة التي تتواجد في الحياة الفعليّة؛ إذ إنّ الشّخصّية المرجعيّة يتحدّد بناؤها وفق هذين البعدين (التّخييلي، والثّقافي التّاريخي)، دون إغفال عامل المقروئيّة؛ "بحيث أنّ مقروئيّتها تظلّ دائما رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثّقافة"[3].

كما أنّ للشّخصيّات المرجعيّة مفاهيمها المحدّدة سلفا لأنّها "معروفة بعلامات مسجّلة، وثابتة خارج النّصّ الرّوائي، ويمكن الرّجوع إليها موثّقة في المصادر، والمراجع وليس لأيّ كاتب الحقّ في التّصرّف في هويّتها، أو في مرجعيّتها التي عرفت بها، ومع ذلك يحاول توظيفها لتؤدّي معنى، وتسهم في تسليط الأضواء على مضمون النّصّ"[4].

بذلك تكون المرجعيّة هي "الوظيفة التي يحيل بواسطتها الدّليل اللّساني على موضوع العالم غير اللّساني سواء كان واقعيّا، أم خياليّا، وبذلك تحيل الشّخصيّة المرجعيّة (personnage référentiel) على الواقع غير النّصّي (extratextuel) الذي يفرزه السّياق الاجتماعي، أو التّاريخي".[5]

---

(1) حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي، ص217.

(2) وليد إبراهيم قصّاب: من قضايا الأدب الإسلامي، ص186.

(3) المرجع السّابق، ص217.

(4) مودع سليمان: الفضاء والشّخصيّة في روايات إبراهيم سعدي(مقاربة تطبيقيّة)، (أطروحة دكتوراه)، إشراف: عبد الرّحمان تيبرماسين، قسم الآداب واللّغة العربيّة، كليّة الآداب واللّغات، جامعة محمّد خيضر –بسكرة–الجزائر، (2010–2011)، ص220.

(5) آسيا جريوي: سيميائيّة الشّخصيّة الحكائيّة في رواية "الذّئب الأسود" للكاتب حنا مينة، مجلّة المخبر (أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري)، جامعة محمّد خيضر –بسكرة–الجزائر، (ع6)، 2010، ص251.

1. الشّخصيّات التّاريخيّة:

وظّف "شيخ حامد كان" شخصيّات تاريخيّة عديدة في رواية "المغامرة الغامضة" منها: شخصيّات سياسيّة، ودينيّة، وثقافيّة، وتكمن أهمّيّة هذه المرجعيّات في الدّور البالغ الذي لعبته في مسيرة بطل الرّواية "سمبا جالو" تأثيرا، وتأثّرا، وللسّياقات الدّلاليّة المرتبطة بصراع الهويّة الذي عاشه عبر مختلف مراحل مسيرته الثّقافيّة، والذي انخرطت فيه هذه الشّخصيّات المرجعيّة بشكل محوري.

أ. الشّخصيّات السّياسيّة:

تعدّ الملكة الكبرى الشّخصيّة "التّخييليّة" السّياسيّة الأبرز في نصّ "المغامرة الغامضة"، وهي كذلك شخصيّة تحيل على واقع التّاريخ السّياسي للسّنغال، وكذلك إلى شكل نظام الحكم القبلي الذي كان قائما حتّى في ظلّ الوجود الاستعماري للسّنغال و"الملكة الكبرى" في رواية "المغامرة الغامضة" هي الأخت الكبرى "للأمير" ابن عمّ والد "سمبا جالو"، وهي الشّخصيّة التي كان لها دور كبير في أحداث الرّواية، من خلال التّأثير على مستقبل البطل "سمبا"، ولقد وظّفها الكاتب في النّصّ تجلية للدّور السّلبي البراغماتي-كما يراه- الذي لعبته الطّبقة السّياسيّة الأفريقيّة (الأسر الحاكمة)، في إطار الصّراع الحضاري مع الآخر(الغربي)؛ حيث عملت على تدجين شعوبها ثقافيّا حفاظا على مكاسب سياسيّة متعلّقة بالسّلطة، والجاه.

عن الدّور السّياسي التّخييلي لشخصيّة "الملكة"، والذي يتقاطع مع المرجعيّة التّاريخيّة* إلى حدّ التّطابق، يقدّم السّارد بعض ملامح النّفوذ الذي تحظى به هذه الشّخصيّة بين مختلف القبائل؛ فـ:"الملكة الكبرى هي الأخت الكبرى للسّيد، وتكبره بسنوات، وكان يحكى أن الرّعايا يهابونها (...) ظلّ ظلّها المهيب يفرض الطّاعة ويضمن هدوء القبائل التي تقطن المناطق الشّماليّة* (...) فحيث يفضّل انتهاج الحوار

---

* Entretien avec Cheikh Hamidou Kane - écrivain sénégalais(10 juin2014), vidéo en ligne= https://www.youtube.com/watch?v=Ts-leKbDBlI

* كان لزعماء الممالك الإسلاميّة قدرة على تجميع أتباعهم، ومعظم هؤلاء الزّعماء كانوا يمتلكون قدرة عسكريّة مكّنتهم من بسط سيطرتهم على جيرانهم فساموری توری زعيم الماندنجو على سبيل المثال لقّبه الفرنسيّون بونابرت السّودان. نقلا عن: إلهام محمّد علي ذهني: جهاد الممالك الإسلاميّة في غرب أفريقيا ضد الاستعمار الفرنسي(1850-1914) دار المريخ للنّشر، الرّياض، المملكة العربيّة السّعوديّة، دط، 1988، ص40.

لمعالجة الأمور، كانت تميل هي إلى الحسم بصوت السّلطان (...) وبهذه الصّرامة في تعاطي مسائل الحكم استطاعت أن تهدّئ الشّمال المشاكس، ويضمن تأثيرها ولاء القبائل التي استكانت لهيبة شخصيّتها الخارقة للعادة، ومن هنا لقّبها الشّماليّون بالملكة الكبرى"[1]. وقد شكّلت هذه الصّفات التي تتميّز بها "الملكة" من صلابة، وهيبة، وطبيعة حاسمة من منطلق منصبها، شكّلت للبطل مصدر قلق يحيط بمستقبله الثّقافي، فقد:"بدأ سمبا جالو يشعر بصورة مبهمة بخطورة المشكلة التي أصبح محورها، ولقد اعتاد أن يرى الملكة الكبرى تنتصب وحدها لتقارع جمهور آل جالوبي الذين تجمّعوا حول الشّيخ، وفي كلّ مرّة كان النّصر يحالفها، لأنّه ليس ثمّة من يجرؤ على معاندتها طويلا، ولم لا فهي البنت البكر"[2]. وبذلك كان لها الدور الكبير في توجيه النّقاش الدّائر حول مصير "سمبا جالو" ومن خلفه أولاد "جالوبي" فيما لو تمّ تبنّي خيار "المدرسة الأجنبيّة"، والذي كان للملكة فيه رأي مخالف لرغبة "شيخ جالوبي"، وحتّى لرغبة "سمبا" الذي يعزّ عليه فراق شيخه الذي لقّنه القرآن، وأرساه على قاعدة روحيّة متينة، قد تُسلَبُ منه بسبب مشروع التّغريب الذي تناصره "الملكة" تحت ذرائع المدنيّة، والطّموحات الاقتصاديّة، وهو ما عبّرت عليه صراحة في الحوار الذي جمعها بأخيها "الأمير" بحضور "الشّيخ"، إذا تقول:"إنّ إرادتنا في إرسال أطفال الأشراف، والنّبلاء إلى المدرسة الأجنبيّة لن تجد لها صدى حتّى نكون قد بدأنا بأنفسنا، فأرسلنا أولادنا أوّلا، لهذا أرى أن يقوم أولادك، وابن أخينا سمبا جالو بتدشين المسيرة"[3].

قبل أن تعلن "الملكة" عن مواقفها المؤيدة للمشروع التّغريبي بشكل صريح، كانت تصرّفاتها اتّجاه "سمبا" تنبئ عمّا تضمره من مناهضة "للكتّاب"، وشيخه؛ حيث سعت دوما لإبعاده عنهما، فقد عنّفته ذات يوم قائلة له:"كنت حذّرت والدك المجنون من أنّ المكان اللّائق بك ليس كتّاب الشّيخ (...) ويسعى شيخك إلى أن يقتل فيك الحياة، ويطفئ جذوتها المتّقدة في نفسك..."[4]. هذه الرّؤية السّلبيّة نحو الكتّاب، ومختلف التّقاليد، والقيم

(1) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص43.

(2) المصدر نفسه، ص65.

(3) المصدر نفسه، ص61.

(4) المصدر نفسه، ص43.

التي تلقّن فيه لأولاد جالوبي، جعلت الملكة تسعى بكلّ إصرار لإرسال "سمبا" إلى"المدرسة الأجنبيّة" ليستفيد من المنهج الحداثي الذي تَتشُدُه، والذي لا يتأتّى برأيها إلّا من خلال التّعليم الغربي؛ وفي ذلك تقول:"لا أحبّ بل أبغض المدرسة الأجنبيّة، ومع ذلك فوجهة نظري هي أن نبعث بأطفالنا إليها"[1]. وعليه فرؤيتها تنطلق من براغماتيّة لها مبرّراتها المادّيّة، والتي ستعود بالرّخاء، والنّعيم على آل جالوبي، مع اكتسابهم التّقنيّة التي تمكّنهم من استغلال جيّد لثرواتهم، وهو ما أعلنت عليه بقولها:"آل جالوبي تذكّروا حقولنا حين تبشّر الغيوم بقرب موسم الأمطار، بالله عليكم وكم نحن مشغوفون بتلك الحقول، لكن ما الذي كنّا نفعله حينئذ؟ كنّا نضع فيها الحديد والنّار كنّا نقتلها، وكذلك تذكّروا ما الذي كنّا نفعله بمدخراتنا من الحبوب حين ينزل المطر؟!"[2]. هكذا برّرت "الملكة" الجدوى الاقتصاديّة لما تروّج له من مشروع مادّي مندفعة دون اعتبار للضّريبة الثّقافيّة التي تنتج عن منهج حداثي منقوص بسبب تفريطه في الثّوابت التي لا تقيم لها "الملكة الكبرى" أيّ اعتبار:"من الآن فصاعدا سنفعل أشياء نمقتها ومخالفة لتقاليدنا، ولكي أحثّكم على فعل شيء من هذا القبيل كانت دعوتي لكم اليوم إلى هذا الاجتماع"[3]. وبهذا المنطق الجريء من "الملكة الكبرى"، والمبني أساسا على مكانتها السّياسيّة، وقوّة نفوذها، تحاول فرض مغامرة الحداثة على مجتمعها، بل وعلى شريحة استراتيجيّة منه، وهي الأطفال يتقدّمهم "سمبا جالو".

من خلال تتبّعنا لتوظيف الشّخصيّات السّياسيّة في رواية "المغامرة الغامضة" نلاحظ أنّ شخصيّة "الملكة الكبرى" قد استحوذت على الشّقّ الأكبر منه، بوصفها الشّخصيّة الأكثر نفوذا في مجتمع "آل جالوبي"، وقد مثّلت صوت بعض الأسر الحاكمة إبّان الوجود الفرنسي الاستعماري، كما تميّزت شخصيّة الملكة في نصّ "المغامرة الغامضة" بطبيعة مغامرة، ومندفعة نحو مشروع التّحديث دون حساب للتّكلفة الثّقافيّة، والحضاريّة المترتّبة عنه، وبذلك يكون المشروع التّغريبي قد حقّق بالثّقافة ما لم يستطع له سبيلا بلغة العنف والاضطهاد، وبمساهمة شخصيّة سياسيّة محليّة بوزن "الملكة الكبرى".

---

(1) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص71.

(2) المصدر نفسه، ص72.

(3) المصدر نفسه، ص71.

ب. الشّخصيّات الدّينيّة:

إنّ حضور الشّخصيّات الدّينيّة في رواية "المغامرة الغامضة" يقع في محور الصّراع الحضاري المحتدم داخلها؛ والذي يتمثّل في محاولة المجتمع المسلم الأفريقي–السّنغالي هنا– التّصدي لمشروع التّغريب الفرنسي المسيحي، والذي يسعى إلى تحويلهم عن عادات، وتقاليد، وطريقة حياة ورثوها عن أجدادهم، وفوق ذلك تحويلهم عن دينهم بأسلوب مختلف؛ وهو أسلوب "المدرسة الأجنبيّة" التي يحاول الآخر/الغربي استقطاب أطفال المجتمع الجالوبي إليها، وإقناع الأسر الحاكمة بحاجتهم المادّيّة إليها، ولأنّ المسألة ثقافيّة بالدّرجة الأولى، ذات أبعاد دينيّة روحيّة بالأساس كان على الشّريحة الدّينيّة الوقوف في طليعة المتصدّين للمشروع التّغريبي، لما لهذه الشّريحة الدّينيّة من مكانة داخل المجتمع السّنغالي، وقد مثّلت شخصيّة "شيخ جالوبي" هذا الدّور كشخصيّة تخييليّة، ولكن بما تحيل إليه من مرجعيّة دينيّة سجّلت حضورها التّاريخي الفعلي في بلاد السّنغال فـ"شيخ جالوبي":"طبقت شهرته آفاق أرض "جالوبي" فوفد إليه العلماء، وشدّ المربّون إليه الرّحال من كلّ الأرجاء ليقتبسوا منه، وينهلوا من معينه الثّر، ثمّ يصدروا وقد قضوا وطرا، وتزوّدوا بكلّ نافع، وثمين. أمّا الأسر العريقة فكانت تتنافس الحظوة في ابتعاث أطفالها إليه ليربّيهم"[1]. هذه المكانة الرّفيعة لشيوخ الدّين داخل المجتمع السّنغالي يمكن تقصّيها بالرّجوع إلى الأصول التّاريخيّة لبطل الرّواية، والتي صرّح بها على مستوى التّخييل في معرض حواره مع زميل دراسته "جان لاكروا"، فأصله يعود إلى منطقة اشتهرت بمرجعيّتها الدّينيّة التّاريخيّة؛ يقول عن ذلك:"أسرتي الجالوبي إنّهم شريحة، وجزء من أمّة جالوبي، وتتحدّر من ضفاف نهر كبير..."[2]. وفي ذلك إشارة لأصل الكاتب "شيخ حامد كان" المنحدر من "فوتا"* وهي المنطقة التي حملت "أمانة نشر الإسلام في الأقاليم المجاورة لها، وهي التي أمدّت السّنغال كذلك بأهمّ رجالاته الدّينيّة، والفكريّة منذ منتصف القرن التّاسع

(1) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص28.

(2) المصدر نفسه، ص85.

* https://fr.wikipedia.org/wiki/Cheikh_Hamidou_Kane_Mathiara

كما أنّ فوتا تقع على ضفاف نهر السّنغال، وتمتاز عن غيرها من المناطق السّنغاليّة بأنّها عرفت الإسلام قبل سواها وقامت فيها أوّل حكومة إسلامية تطبّق شريعة الله. نقلا عن: عبد القادر محمّد سيلا: المسلمون في السّنغال معالم الحاضر وآفاق المستقبل، رئاسة المحاكم الشّرعيّة والشّؤون الدّينيّة، قطر، ط1، 1986، ص35.

عشر"[1].

كما اشتهرت هذه المنطقة بانتشار الطّرق الصّوفيّة بها، وبالمكانة الكبيرة لمشايخ هذه الطّرق على المستوى السّياسي، والاجتماعي، حيث كان لها تأثير كبير في كلّ ما يخصّ الشّأن العام لمجتمعاتهم؛ فقد "ظلّت قبائل (توكولير) في حوض نهر السّنغال على إسلامها منذ أن اعتنقته على يد المرابطين (...) وأصبح موطن قبائل (توكولير) وهو يعرف باسم (فوطا تورو fouta toro) مركزا من أكبر مراكز الدّعوة الإسلاميّة، والتّحمّس لها في غرب أفريقيا بفضل اتّصال تلك القبائل بطريقتي القادريّة، والتّيجانيّة"[2].

يتمظهر "شيخ جالوبي" صوفيّا بملامح الزّهد البادية على ملبسه الخشن، وجسده الهزيل، ومنهج تعبّديّ يقوم على التّأمّل فهو:"رجل في منتهى الفاقة بدأت الشّيخوخة تهزمه بضرباتها المتلاحقة، هدّ الاستخشان كيانه النّحيل، هذا الرّجل الذي لم ير ضاحكا قطّ، أمّا اللّحظة الوحيدة التي كان يرى فيها مبتهجا فتتمثّل في تلك السّاعات الطويلة التي يمضيها مستغرقا إلى حدّ الفناء في تأمّلاته العميقة، أو عندما ينصت إلى كلام الله يرتّل"[3].

لقد أراد "الشّيخ" مع الذي يشهده من محاولات استلاب حضاري يتعرّض لها مجتمع "جالوبي"، أن يترك فيهم من يحمل عنه المشعل، ويثبّت فيه، وبه الثّوابت الرّوحيّة والثّقافيّة، وينشئه تنشئة الأسلاف كما نشأ هو زاهدا عابدا، فهو:"يتذكّر جيّدا أنّ أبناء الأسر الكبيرة، وهو واحد منهم كانوا يعيشون بعيدا عن الوسط الأرستقراطي الذي يتحدّرون منه طوال فترة الشّباب مجهولين، وفقراء في غمار الشّعب (...) وفي النّهاية يؤوبون من غربتهم الطّويلة مع الكتب، والنّاس علماء ديمقراطيين، ومجرّبين"[4]. وهو المنهج الذي عزم الشّيخ أن يربّي عليه تلميذه "سمبا جالو" –منذ أن قبله في كتّابه– على تلاوة القرآن الكريم، وفضائل التّعبّد، بالإضافة إلى فضيلة التّواضع، وذلك بحمله على العيش الخشن بين أقرانه من عوام المجتمع، فقد حدث أن وجده يوما بلباس فخم، وآثار النّعيم بادية عليه

---

(1) المرجع السّابق، ص35–36.

(2) هوبير ديشان: الدّيانات في أفريقيا السّوداء، ص125.

(3) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص26–27.

(4) المصدر نفسه، ص45.

بسبب "الملكة" التي كانت تنتزعه أحيانا من الكتّاب لتُفرِطَ في تدليله، وتسعى بذلك لمعاكسة منهج الشّيخ في تربيته، ما جعل الشّيخ يغضب غضبا كبيرا:"أقسم لأحطمنّ فيك خيلاء آل جالوبي فأسرع إلى تعريته، ثم انهال عليه بالضّرب (...) ثمّ نادى الشّيخ أفقر التّلاميذ، وأخلق، وأوسخ من في الكتّاب لباسا فأمره أن يبادل سمبا جالو بأسماله ملابسه الجديدة"[1].

لقد لقي منهج "الشّيخ" معارضة شديدة من "الملكة الكبرى" عمّة "سمبا جالو" التي كانت تسعى جاهدة لانتزاعه من "الكتّاب" نحو "المدرسة الأجنبيّة" تحت ذريعة الحداثة والحاجات الماديّة لـ"آل جالوبي"، فنشأ عن ذلك تعارض بينها، وبين "الشّيخ" الذي حاول إقناعها بصواب منهجه، ومنهج والدها –الذي لازمه الشّيخ لدرجة أنّه دفنه بيديه– الذي لم يحد عن مبادئ الإسلام، ومختلف العادات، والقيم التي تمثّل مرجعيّة المجتمع الجالوبي فكان ردّها على رؤيته على هذا النّحو:"أترحّم على والدي، وأثمّن ذكراه التي تحملونها لكنّي أعتقد أنّ الوقت قد أزف كي نعلّم أطفالنا فنّ ممارسة الحياة، لأنّ حدسي يقول لي إنّهم سيواجهون عالم الأحياء حيث تسفّه قيم الموت، وتداس، لأنّهم يعتبرونها منتهية الصّلاحيّة.

– لا يا سيدتي، إنّها قيم أصيلة، وخالدة، وستصمد حتّى ترافق آخر البشر فوق البسيطة أتراني أجرح الحياة في ابن عمّكم، وتتصدّون لي، وتعترضون طريقي، ولا تخالي أنّ المهمّة مريحة، ومحبّبة عندي، أرجوك لا تحاولي إغرائي، ولا تراوديني كرّة أخرى"[2]. وهو مؤشّر على معارضة الأسر الحاكمة للمرجعيّة الدّينيّة التي كانت لها الكلمة العليا في شؤون المجتمع السّنغالي، ومن ثمّ يعدّ هذا تحوّلا خطيرا في النّظام السّياسي الذي كان في القرن التّاسع عشر وما قبله يستمدّ قوّته من المرجعيّة الدّينيّة فقد كان "ارتباط الزّعماء المسلمين بإحدى الطّرق الدّينيّة لأنّ النّفوذ السّياسي لأحدهم كان يرتبط إلى حدّ كبير بمدى الزّعامة الدّينيّة التي تمتّعون بها"[3].

---

(1) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص44.

(2) المصدر نفسه، ص43.

(3) إلهام محمّد علي ذهني: جهاد الممالك الإسلاميّة في غرب أفريقيا ضد الاستعمار الفرنسي، ص31.

اجتهد "الشّيخ" في ترسيخ ما استطاع من قيم روحيّة، وغرس ثوابت الهويّة السّنغاليّة في تلميذه، إدراكا منه بخطورة بقيّة المراحل على تشكّل هويّة "سمبا"، في حال التحاقه بالمدرسة الأجنبيّة –وهو ما تمّ فعلا– التي فُرضَت كبديل "للكتّاب" من قبل "الملكة"، فلمّا كانت لحظة فراق التّلميذ لشيخه، ما كان بيد الأخير إلّا أن يوصي "سمبا" بما حرص على تلقينه إيّاه في الكتّاب، وهو التّمسّك بالقرآن الكريم؛ أي بالنّهج السّويّ الذي يحفظ على "آل جالوبي" هويّتهم الحضاريّة:"هكذا ستعود إلى "ل"؟ فلن تنسى الكلمة بني أليس كذلك؟"[1]. وبالنّسبة للبطل "سمبا" فقد كان لفراقه "الشّيخ" أثر كبير عليه، وهو ما يؤكّده السّارد العليم؛ حيث يمثّل "الشّيخ" ذلك النّموذج الحضاري الأصيل لشخصيّة أفريقيّة مسلمة فـ:"رغم كلّ شيء سيظلّ الشّيخ يبقيه في حالة التّيقّظ، ومنتبها بعقله، وبشكل قوي ومكثّف (...) فحين يتوفّى الشّيخ، فالذي سيبقى منه سيكون أكثر تأثيرا من الذّكرى"[2]. وهو ما تحقّق في نهاية الرّواية، بعد التّيه الذي عاشه البطل "سمبا" بفرنسا، وارتباك الهويّة الذي تولّد عنده، ففي الفصل التّاسع من الجزء الثّاني من الرّواية، والمعنون بـ:"المصالحة الكبرى"؛ أي مصالحة "سمبا" مع ذاته، ومع هويّته، وأصالته، وأفريقيّته، تمّ كلّ ذلك باسترجاع "سمبا" للنّموذج الذي ظلّ حيّا في نفسه، وهو نموذج "الشّيخ"؛ فـ:"بحفاوة بالغة يستقبل الوادي الجاف عودة المدّ الآيب، عودة تبهج المدّ"[3].

تعدّ شخصيّة "الشّيخ" أهمّ شخصيّة دينيّة، وتأتي بعد شخصيّة البطل السّيري "سمبا" كشخصيّة محوريّة، سجّلت حضورا قويّا في أحداث الرّواية، وعلى المستوى الإيديولوجي مثّلت المرجعيّة التي حافظت على قيم الحضارة الإسلاميّة متوقّدة في نفس البطل "سمبا" رغم ما عصف به من رياح تغريب، وهو ما يؤشّر على ضرورة الحفاظ على مكانة "الشّيوخ" كمرجعيّة تعدّ معلما من معالم الهويّة السّنغاليّة.

ج. الشّخصيّات الثّقافيّة:

لقد تمّ توظيف الشّخصيّات الثّقافيّة في نصّ "المغامرة الغامضة" بشكل أكبر مقارنة بباقي الشّخصيّات المرجعيّات، ولا يُستكثَرُ هذا بالنّظر لطبيعة الطّرح الحضاري الموجود

(1) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص95.

(2) المصدر نفسه، ص91.

(3) المصدر نفسه، ص225.

في نصّ الرّواية، وهو طرح ثقافيّ ذو صبغة روحيّة، وفلسفيّة؛ فالبطل "سمبا" بعدما انتقل إلى فرنسا لدراسة الفلسفة، تشغله عديد الأسئلة حول علاقة الإنسان بخالقه؟ وكذلك مسألة علاقة العمل بالإيمان؟ وغيرها من المسائل ذات الصّبغة الفلسفيّة الدّينيّة المتّصلة بالصّراع الحضاري بين الإسلام، والغرب في نصّ "المغامرة الغامضة".

تعدّ شخصيّة "بليز باسكال" "Blaise Pascal"* من بين الشّخصيّات الثّقافيّة الفلسفيّة التي وظّفها الكاتب سعيا منه لمحاكمة أنماط الفكر الغربي؛ وذلك بدحض طروحات المادّيّة الغربيّة، وفلسفة الإلحاد التّحرّريّة، وغيرها من الأفكار التي تنفي حاجة الإنسان للبعد الإيماني، وتعترض على الأبعاد الغيبيّة المتّصلة أساسا بوجود خالق مسيّر، ومدبّر وشخصيّة "باسكال" على مستوى نصّ الرّواية تأتي في سياق الأفكار التي تسرّبت إلى البطل "سمبا" بعد المدّة التي قضاها بفرنسا في دراسة الفلسفة، وتمظهرت هذه الأفكار في مجموع تساؤلات فلسفيّة تبحث في علاقة الإنسان بالإيمان عموما، وغيرها من الانشغالات التي تعرّض لها "باسكال" في كتاباته؛ ومن هذه الأفكار التي شغلت بال "سمبا" الآتي:"...لم نظرت إلى الصّلاة، والحياة من زاوية التّصادم، أو التّعارض؟(...) هناك الخالق، وهناك الحياة (...) هل جاء البشر من الحياة أم من الله؟ (...) وربّما العمل هو الذي جعل الغرب يلحد، ويوغل فيه...فكرة غريبة"[1]. كانت هذه من بين الأفكار الغريبة التي شغلت بال الفيلسوف النّاشئ/سمبا، وهي أفكار تعكس منهج الشّكّ الذي راوده ريبة تدلّل على فعل الثّقافة الغربيّة في كيانه الثّقافي، وحتّى إنّها لتطال الجانب العقدي عنده، وقد كان مصدر هذه التّساؤلات الفلسفيّة كما انتبه والده:"الأفكار هاه! إنّه باسكال ولا ريب، إنّه رجل الغرب الجدير بالثّقة، لكن احذره أيضا لقد شكّ هو الآخر وعرف المنفى، وإن كان صحيحا أنّه قد عاد بعد ذلك يجري منتحبا على ضلالته جاء يهتف "ربّ

---

* فيزيائي ورياضي وفيلسوف فرنسي. ولد بمدينة كليرمون(1623-1662) جمع باسكال بين العلم، والدّين، وعاش حياته باحثا عن القداسة أكثر من بحثه عن الفلسفة، وانحاز لجماعة (بول رويال) على اليسوعيين، وحاول تأليف كتاب لإقناع الهراطقة، لكنّه لم ينشر إلّا بعد وفاته بعنوان "الخواطر"، ورأى أنّ المسيحيّة تفرض "أن نحيا لله وحده" وكان يرى مثل والده أنّ العقيدة موضوع إيمان لا تبحث بالعقل، ولهذا استنكر عبث مرسوم رومة الذي أدان كاليليو، واشتهر بحجته لإثبات المعاد ووجود الآخرة، وتحدّى بفكرة "الرّهان" الملحدين، ورأى أنّهم الخاسرون في النّهاية. مستخرج من موقع: https://www.marefa.org

(1) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص129-130.

إبراهيم، وإسحاق، ويعقوب" يستجير به من إله الفلاسفة، والمفكّرين، وقد دشّن مسيرة العودة معجزة، وختمها توبة"[1]. وأوّل ما تجب الإشارة إليه هنا هو منهج الشّكّ* عند "باسكال" فقد انتبه والد "سمبا" بأنّ منهج الشّك قد تسرّب لولده الذي أقرّ باطّلاعه على الفكرة التي ظنّ أنّه اكتشفها، ولو بطريقة غير مباشرة، ولكنّ والده قد تنبّه للتّغيّر الذي طرأ على فكره استنادا إلى ما استنتجه:"لقد تحدّثت عن منفى باسكال مشيرا –بلا شكّ– إلى ذلك الجزء من حياته، والذي سبق كتابه "المذكّرة"، والحال أنّ فترة التّخبّط تلك كانت فترة عمل علمي مكثّف..."[2].

الإشارة الأخرى التي وجّهها "الفارس" لابنه هي الفترة التي تلت فترة الشّكّ، والتّحرر عند "باسكال"؛ حيث انقلب مؤمنا مناديّا بالإله الواحد، و"بشقاء الإنسان دون الله وبسعادته مع الله"[3]. وهو ما أفرد له قسما في كتابه "خواطر"؛ حاول فيه دحض أباطيل الحياة الفلسفيّة، والشّكوكيّة، وانتقد رواد هذا المنهج بشكل لاذع أحيانا منهم "ميشيل دي مونتين" "Michel de Montaigne"** ؛ حيث قال فيه باسكال:"يمكن أن يُعذَر عن ميوله المنطوية

---

(1) المصدر السّابق، ص131.

* عندما كان بليز في السّابعة من عمره ترك والده منصبه الحكومي في "كليرمون" وجاء إلى باريس هناك وقع أبناؤه رغم أنّهم تعلّموا منه شخصيّا تحت تأثير التّفكير الحرّ الرّوح المشكّكة لمونتان، وهناك أيضا تعرّض باسكال للحياة الدّنيويّة والعصريّة. مستخرج من موقع: christian-classics.org

(2) المصدر السّابق، ص131.

(3) بليز باسكال: خواطر، تر: إدوار البستاني، اللّجنة اللّبنانيّة لترجمة الرّوائع، بيروت، لبنان، دط، 1972، ص24 وما بعدها.

** **ميشل إكم ده مونتن** Michel Eyquem de Montaigne (1533– 1592) كان واحداً من أكثر الكتاب تأثيراً في عصر النّهضة الفرنسي، وقد عُرِف بجعله المقالة صنفاً أدبيّا. وقد اشتهر بقدرته دون جهد على مزج تقديرات فكريّة جادّة مع حكايات عابرة، والسّيرة الذّاتيّة — وعمله الهائل Essais وترجمته الحرفية "محاولات" يضم حتّى اليوم، بعض أكثر المقالات تأثيراً في التّاريخ. طبّق شكوكيّته على كلّ شيء، دائما مع انحناءة احترام للكنيسة. وأصبح شعاره "ماذا أعرف"، محفوراً على خاتمه، ومكتوباً على سقف مكتبته. وزيّنت شعارات أخرى عوارض السّقف المماثلة "الحجج المؤيدة، والمعارضة "كلاهما ممكن"، "يجوز لا يجوز"، "لا أقرر شيئا"، "لا أفهم الأشياء"؛ "أعلق حكمي"، "أمتحن". وبعض هذه المواقف أخذه عن شعار سقراط "لا أعرف شيئاً "، وبعضها عن "برو"، وبعضها عن "كورنيليوس أجريبا" وكثير منه عن "سيكستوس أمبيريكوس"، قال: "منذ الآن سأقيّد نفسي بما أرى، وأمسك به، ولا أذهب بعيداً عن الشاطئ" ورأى الآن النّسبيّة في كل مكان، والمطلقات في غير مكان. مستخرج من موقع: https://www.marefa.org

على شيء من الحرّيّة، والتّهتّك في بعض مصادفات الحياة، ولكنّه لا يمكن أن يُعذر على ميوله الوثنيّة المحضة بصدد الموت"[1]. وبهذا الأسلوب في نصّ "المغامرة الغامضة" يتمّ الرّدّ على الطّرح المادّي التّحرّري الغربي بفكر غربي، ومن قبل مرجعيّات فكريّة كبيرة عندهم من أمثال "باسكال"، الذي قال فيه "جوليان غرين" "Julien Green":"باسكال أعظم الفرنسيين شأنا"[2]. كما تؤشّر أفكار باسكال الإيمانيّة على المساحات المشتركة بين الغرب والمسلمين، وذلك بمعارضة الفكر الإلحادي، ومن قبل واحد من أهمّ أعلام الفكر الغربي "باسكال" الذي نجده يصف حال الملحدين بقوله:"يجب أن يُرثى لحال الملحدين لأنّ في حالتهم من الشّقاء ما به الكفاية. ولا تجوز إهانتهم إلّا إذا أفادهم ذلك، ولكنّه يؤذيهم"[3]. وهو كلام نجده يتردّد عند البطل "سمبا" حيث يقول:"ثمّة من لا يذعنون لصوت الإيمان فنحن المؤمنين لا نستطيع أن نتخلّى عن إخواننا الذين لم يؤمنوا فهم ينتمون إلى هذا العالم مثلنا، فالعمل قانون بالنّسبة إليهم كما ينبطق علينا. هم إخوة لنا"[4]. وهي رؤية تؤكّد مرّة أخرى على دعوة الكاتب "شيخ حامد كان" إلى إمكانيّة استثمار مساحات حضاريّة مشتركة؛ فمن مبادئ الإسلام الرّاسخة التّأكيد على دعوة النّاس كافّة، وانفتاحها على مختلف الأجناس، والألوان، والطّوائف، وإفشاء روح التّسامح، كما يصرّح بذلك زعيم من أكبر زعماء الطّريقة "التّيجانيّة" في السّنغال خصوصا وعموم أفريقيا، وهو "الشّيخ أحمد التّيجاني سي"، حيث يقول:"ودعوة الإسلام ليست دعوة عربيّة، أو عجميّة، ولا دعوة شرقيّة، أو غربيّة (...) إنّ دعوة الإسلام لا تختصّ بلون دون لون، ولا بجنس دون جنس (...) ولا ببلد دو آخر. بل هي دعوة عالميّة تفرّغ العقائد، وتفرّع العلوم، وتفرّغ كلّ أسباب الحياة في قالب التّوحيد، والتّقديس"[5]. وقد استشكل على البطل "سمبا" قالب التّوحيد والتّقديس؛ أي البعد الإيماني، في علاقته مع العمل، وكيفيّة المحافظة على الجانب الرّوحي بوجود العمل، فلعلّ العمل هو السّبب في إلحاد الغرب، كما يشكّ بذلك

---

(1) بليز باسكال: خواطر، ص25.

(2) المرجع نفسه، ص4.

(3) المرجع نفسه، ص67.

(4) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص139.

(5) الشّيخ أحمد التّيجاني سي: الإسلام في السّنغال(أبحاث ودراسات حول انتشار الإسلام والفكر الإسلامي في أفريقيا وتصوير حال المسلمين في أفريقيا الغربيّة)، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، دط، دت، ص93.

"سمبا":"لكن في الحقيقة كنت أرى أنّ السّبب ربّما يكون لأنّ الغرب لديه العمل"[1]. هكذا يعتقد "سمبا"، أو هكذا يبدو له من خلال تجربة "باسكال" العلميّة أثناء فترة شكّه، وإلحاده من أنّ العمل الكثيف في أبحاث الفيزياء، والرّياضيّات شغله عن الاعتناء بالبعد الرّوحي وقد انتقد "باسكال" مادّيّة الغرب المقصود منها إلهاء الشّعوب عن الاعتناء بالجانب الرّوحي، وأنّ سعادة الإنسان ليست مقصورة على المعطى المادّي بقدر ما تتحقّق في الاشتغال على البعد الإيماني، وفي ذلك يقول:"ويوكل إليهم من التّكاليف، والأعمال ما يثقل كواهلهم منذ طلوع النّهار أراك تقول:(إنّها لطريقة غريبة تجعلهم سعداء، فهل أحسن من هذه الطّريقة لجعلهم أشقياء؟) ماذا! أتسأل عمّا يجب عمله؟ يجب ألّا يحرموا هذه المشاغل، لأنّهم إذا حرموها عاينوا أنفسهم، وتأمّلوا في ما هم عليه، ومن أين أتوا، وإلى أين هم صائرون فلا تخشى المبالغة إذن في تشغيلهم، وتحويل أنظارهم"[2]. يمكن أن نستشفّ هذا الفهم لفلسفة "باسكال" من إشارة "الفارس" لابنه بقوله:"ربّما يكون باسكال قد لاحظ هذا، وقد يكون نظره الثّاقب قد لمح من بعد ما لم يقدر قصر النّظر المنطقي للعلماء معاينته"[3]. وهو ما يقترب من الطّرح الإسلامي لمفهوم علاقة الإيمان بالعمل حيث دار حوار فلسفيّ بين "سمبا"، ووالده "الفارس"، الذي اجتهد في تنقية أفكار ابنه ممّا علق بها من شوائب الفلسفة المادّيّة الغربيّة، التي لم تضمن للإنسان سعادة بالرّغم من تطوّر القدرات الصّناعيّة الهائلة، إلّا أنّها أنتجت عقليّة ربحيّة لا تؤمن إلّا بالمقابل المادّي بعيدا عن أي هدف يكون الإنسان أساسه، ومن ثمّ لم يعد الإنسان ضامنا لأخيه الإنسان وإنّما سعادة الإنسان في ضمان الله، من خلال مبدأ يعتبر مبرّر قيام الحياة من الله، وبما أنّ العمل لأجل الحياة، فالعمل كذلك يجد مبرّره من الله، وبهذا اتّضح عند "سمبا" ما استشكل عنده حول علاقة العمل بالإيمان، فكانت النّتيجة التي خلص إليها من حواره الفلسفي مع والده، هي أنّه:"ليس ثمّة خصام بين النّسق الإيماني، ومفهوم العمل"[4]. فالعمل عبادة، والقيام به انطلاقا من هذه الفكرة يعبّر عن الفهم الصّحيح للدّين.

---

(1) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص131.

(2) بليز باسكال: خواطر، ص58-59.

(3) المصدر السّابق، ص136.

(4) المصدر نفسه، ص138.

أمّا الشّخصيّة الفلسفيّة الثّقافيّة الأخرى التي تمّ توظيفها في نصّ "المغامرة الغامضة" فهو "سقراط" "Socrates"* الذي وظّفه الكاتب كشخصيّة مرجعيّة، يحاجج بها أنماط الفكر الغربي كما سنوضّحه تباعا، وقد ورد ذكر هذه الشّخصيّة على مستوى التّخييل في حوار جمع عائلة راع الكنيسة (بول مارتيال) بفرنسا مع "سمبا جالو" الذي كان يكمل دراسته الجامعيّة هناك، وأول الإشارات عن هذه الشّخصيّة وردت على لسان "لوسيان" ابنة راع الكنيسة "لوسيان:(أشرب سقراط السّمّ أخيرا؟) قالت ذلك، وصوتها تغلّفه رنّة الفرح.

– لا، أجاب سمبا جالو، وهو يبادلها الابتسام، لأنّ السّفينة المقدّسة لم تعد بعد من دلوس

قالت لوسيان، وهي تعرّف والدتها بالضّيف القادم:

– "سمبا جالو" يحضّر لمجموعتنا الدّراسيّة عملا عن كتاب (فيدون)، إنّ هذا العمل ليستهويه كثيرا إلى درجة أنّني كنت أخشى ألّا يحضر"[1]. في الملفوظ إشارات لتمكّن "سمبا" من الفلسفة الغربيّة؛ حيث يبدو مطّلعا على تفاصيلها(لأنّ السّفينة المقدّسة لم تعد بعد من دلوس)، وإشارات أخرى لها دلالة إيديولوجيّة في توظيفها من قبيل الإشارة لكتاب "فيدون" الذي يُعِدُّ "سمبا" بحثا حوله؛ ولفهم علاقة موت "سقراط" بحوار "سمبا" مع راع الكنيسة وأهله، تجب الإشارة أوّلا لطبيعة الكتاب "فيدون" ومضامينه؛ "فهي محاورة من أهمّ محاورات أفلاطون، اهتمّت بها الفلسفة اليونانيّة بعد أفلاطون، واهتمّ بها الفكر الإسلامي والفكر المسيحي، ولاتزال تحتلّ مكانة في المقدّمة بين المحاورات الأفلاطونيّة (...) وقد تختلف دواعي الاهتمام بها بعض الشّيء عند القارئ المهتمّ بالفلسفة، وعند المتخصّص فالأوّل يرى فيها تخليدا لاسم سقراط، ووصفا مؤثّرا لموت الفيلسوف، وعرضا لمشكلة شغلت الإنسانيّة، مشكلة النّفس، وخلودها"[2]. ويؤكّد هذا ما ورد عن سقراط أثناء محاكمته

---

* سقراط باللاتينيّة Socrates فيلسوف، وحكيم يوناني(469 ق.م–399 ق.م) فيلسوف يوناني كلاسيكي يعتبر أحد مؤسّسي الفلسفة الغربيّة. ومن بين ما تبقى لنا من العصور القديمة تعتبر حوارات أفلاطون من أكثر الرّوايات شموليّة وإلماما بشخصيّة سقراط الذي عرف بإسهاماته في مجال علم الأخلاق. وإليه تنسب مفاهيم السّخريّة السقراطيّة، والمنهج السّقراطي؛ استخدم منهجه، أو ما يعرف بأسلوب "إلينخوس" "Elenchus" لكي يشرح لأعضاء هيئة المحلّفين أنّ قيمهم الأخلاقيّة معتمدة على أفكار غير صحيحة. مستخرج من موقع:https://ar.wikipedia.org

(1) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص145.

(2) أفلاطون: فيدون(في خلود النّفس)، تر: عزّت قرني، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط3 2001، ص10.

عمّا اعتبره الأثينيّون هرطقة؛ فقد كانت "نصيحة سقراط الأخيرة لأصدقائه هي أن (يعتنوا بأنفسهم)، أي أن يهذّبوها بالعلم، وأن يصرفوها عن الجسد، وملذّاته لتتهيّأ لكي تستحقّ الخلود"[1]. فأصل خلاف سقراط مع الأثينيين كان حول المعطى الأخلاقي الرّوحي بالدّرجة الأولى، والذي يقود إلى خلود النّفس، وقد استعمل "سقراط" للبرهنة على ما يؤمن به مراحل ثلاثة هي:"مرحلة وضع المبدأ العام عن طريق استقراء الطّبيعة الذي يُظهِر ترابط ظهور الأضداد، واختفائها، أي نشأتها، وفناءها. المرحلة الثّانية هي تطبيق هذا المبدأ العام على الحياة، والموت، وبيان أنّ هناك حركة من الحياة إلى الموت، ولا بدّ أن تكون هناك حركة مقابلة تذهب من الموت إلى الحياة"[2]. فمن خلال الإشارة إلى أفكار سقراط الإيمانيّة، ودعواته الأثينيين للاعتناء بالأخلاق، وبالجانب الرّوحي بدل الاعتناء بالمظهر المادّي فحسب، وهي الدّعوة التي توافق في عمومها العقيدة الإسلاميّة.

بذلك يكون الكاتب قد دخل التّاريخ الغربي من أشهر فلاسفته خصوصيّة، كما أقرّ بذلك "راع الكنيسة" لـ"سبما جالو":"ولقد اخترت أن تتعرّف علينا من خلال ما يظهر لك أنّه الأكثر خصوصيّة وتمييزا، وأصالة"[3]. ومن ثمّ يمكن مقارعة الآخر برصيده التّاريخي للبرهنة على عدم أهليّة الغرب لأن يقدّم نفسه أنموذجا حضاريّا أوحدا يجب اتّباعه؛ ومثال ذلك الحجر الفكري، ومصادرة المعتقد، والرّأي الذي سُلّط على "سقراط"، فسقطات الغرب الأخلاقيّة رسالة إلى رجل الكنيسة "بول مارتيال" بأن يجاهد لتخليص الغرب من مادّيّته وإلحاده قبل أن تطاوعه مآرب أخرى لاقتحام الفضاء الأفريقي المسلم، ومن ثمّ كان على "سمبا" أن يذكّر راع الكنيسة بحادثة سقراط قائلا له:"يخيّل إليّ أنّ تاريخكم قد تعرّض لحادث ما صرفه عن المسار أوّلا، ثم أخرجه في النّهاية عن مداره. هل تفهمونني؟ إنّ مشروع سقراط لا يبدو لي في الواقع مغايرا لذلك الذي حمله القدّيس أوغسطين. على الرّغم من وقوع المسيح كعارض بينهما. هذا المشروع هو الذي يمتدّ حتّى عند باسكال ونعثر عليه كما هو عند الفكر الغربي بكلّ مكوّناته"[4].

---

(1) المرجع السّابق، ص10.

(2) المرجع نفسه، ص41.

(3) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص149.

(4) المصدر نفسه، ص150.

لقد سعى "شيخ حامد كان" من خلال توظيف الشّخصيّات الفلسفيّة الثّقافيّة الغربيّة البرهنة على أهمّيّة قيمة المعطى الرّوحي في بناء الإنسان، بدل الطّروحات المادّيّة التي يراد لـ"آل جالوبي" أن يتّبعوا سبيلها، وقد ساهمت الشّخصيّات الثّقافيّة بمرجعيّتها في تعميق الطّرح الإيديولوجي في اتّجاه فلسفي ديني يعبّر عن أبعاد إشكاليّة الهويّة التي تواجه البطل "سمبا جالو، ومن خلفه الذّات الأفريقيّة.

2. الشّخصيّات المجازيّة:

الشّخصيّة المجازيّة هي:"التي تقوم بإنجاز أفعال، أو التّعبير عن رغبة، أو التّظاهر بأمر ما، وهي تبطن أمرا آخر، وينبثق من وراء ذلك كلّه معنى الشّخصيّة، وعلاميّتها وتجسّد في هذا النّوع صفة، أو عدّة صفات معنويّة: الحبّ، الكراهيّة، الطّمع، الغيرة وغيرها"[1]. من الصّفات التي تنتج عن حضور شخصيّات تنسج فيما بينها علاقات مختلفة بحيث تتأثّر فيما بينها، ويتولّد عن انفعالها بعضها ببعض معاني مختلفة. سنسعى لاستخراجها، واستنباط معانيها من رواية "الصّبي الخادم" للكاتب "فرديناند أويونو"؛ وذلك في سياق العلاقة الكولونياليّة.

أ. الحبّ:

إنّ الحبّ، والكراهيّة من الصّفات التي جُبِل عليها الإنسان، فعلاقات النّاس فيما بينهم لا تكاد تخرج عن دائرة هاتين الصّفتين، اللّتين تعدّان "سرّ الائتلاف، والباعث على الاختلاف بل هما القانون الذي تسير عليه الأمم، والشّعوب"[2].

أمّا الحبّ في نصّ "الصّبيّ الخادم"؛ فقد التبس بطبيعة العلاقة الكولونياليّة ونموذج ذلك علاقة الرّاوي السّيرذاتي "تاوندي" بالأب "غيلبرت" رئيس البعثة التّبشيريّة، فقد لجأ إليه "تاوندي" بعدما فارق أهله، ووجد عنده ما يعتبره إحسانا له مقارنة بما كان يتلقّاه من قبل والده من تخويف، وقسوة، فكانت أكبر منّة من الرّجل الأبيض على الرّاوي أن قبله في بعثته كخادم؛ ومن ثمّ قد عبّرت علاقة الحبّ بينهما على مفارقة، تتمظهر أوّلا في امتنان "تاوندي":"إنّني أدين للأبّ غيلبرت بكلّ شيء فهو الذي أحسن إليّ، وأنا مغرم به

(1) منى ابن الشّيخ: دلالة الشّخصيّة في رواية "المخطوطة الشّرقيّة" للأعرج واسيني، (رسالة ماجيستير)، إشراف: عبد الحميد بورايو، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب واللّغات، جامعة الجزائر-الجزائر، 203-2004، ص42-43.

(2) أحمد فؤاد الأهواني: الحبّ والكراهية، دار المعارف، مصر، ط2، دت، ص6.

وهو مرح، ويبعث السّرور في النّفس"[1]. هذا اللّجوء من ولد أسود إلى رجل أبيض طلبا للأمان يعتبر مفارقة من المفارقات العديدة في الرّواية؛ فما يعتبر في الأصل آخر ومغايرا يصبح مألوفا، ومحبوبا، وإلى حدّ غير معقول، فـ"تاوندي" لم يصدّق موت "الأب غيلبرت":"البعثة التّبشيريّة الكاثوليكيّة في حداد. ولكنّ الأمر بالنّسبة لي أكثر من مجرّد حداد.. لقد متّ للمرّة الأولى.."[2]. وهذا الشّعور بالحبّ اتّجاه الآخر الأبيض إلى هذا الحدّ يعدّ شعورا مرضيّا في ظلّ الواقع الكولونيالي الذي تعيشه هذه الشّخصيّة على مستوى التّخييل؛ فعلاقة "تاوندي" بالرّجل الأبيض لم تتجاوز علاقة خادم بسيّده "الأب" بطريقة يوصّفها ملفوظ الرّاوي:"يوم كنت صغيرا كان يعاملني كحيوان أليف، يحبّ أن يشدّ أذني ويستمتع بمراقبة دهشتي الدّائمة من الأشياء طوال فترة تعلّمي. وكان الأب غيلبرت يقدّمني إلى زوار البعثة من البيض، كتحفته الرّائعة فأنا خادمه"[3]. وعلى هذا تتأسّس علاقة غير متوازنة يتمظهر خلالها الأسود محبّا ممتنّا اتّجاه الأبيض، بينما الأبيض يزداد اقتناعا بذاته السّيّدة، وبحسب "فانون" فإنّ الأسود في هذه الحال:"يريد أن يكون أبيض ويستميت الأبيض لتأكيد وضعه السّيّد"[4].

بهذا تكون علاقة الحبّ بين الرّاوي "تاوندي"، والأب "غيلبرت" قد تأسّست على نحو خاصّ خصوصيّة الواقع الكولونيالي الذي ينتفي فيه كلّ طبيعي، ويستحيل فيه السّويّ معوجا؛ عوج المفارقة التي سعى الكاتب لإبرازها، والتي تمثّلت في تنصّل الرّاوي من أهله سعيا وراء حبّ الرّجل الأبيض.

ب. **الطّمع:**

إنّ صفة الطّمع في نصّ "الصّبيّ الخادم" لم تخرج عن مجمل صفات البطل/الرّاوي وهي صفات رغبة التّماهي مع الآخر، والتّنصّل من العائلة، والمجتمع، والسّعي وراء ثقافة مغايرة؛ فالطّمع يأتي في سياق هذا التّشظّي الذي يعتري الشّخصيّة البطلة، والذي لم يبدأ مع انتقال الرّاوي للعيش في البعثة الإرساليّة عند الرّجل الأبيض، وأمله الدّائم في حياة

---

(1) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص15.

(2) المصدر نفسه، ص31.

(3) المصدر نفسه، ص25.

(4) سليم حيّولة: استراتيجيّة النّقد الثّقافي في الخطاب المعاصر، ص141.

أفضل في كنف الرّجل الأبيض، ووفق النّموذج الحضاري الذي يقدّمه؛ بل كان يظهر ذلك من خلال تتبّع "تاوندي" مع رفاقه للأب "غيلبرت" عند مروره ببيوت الأفارقة، وممارسة عمله التّبشيري، وهو "يوزّع قوالب السّكر على الأطفال السّود، كنت واحدا من عصابة الصّبية الفاسدين الذين يتّبعون المبشّر في تنقّله من كوخ إلى كوخ (...) كان يلقي لنا السّكر كما يعلف الدّجاج حبوب الذّرة. ويالها من معركة لتحصل على واحد من هذه القوالب البيضاء! قوالب ناصعة تستحقّ كشوط الرّكب، وتورّم العيون، وآلام الجروح المبرحة"[1]. في الملفوظ تفصيل لما تحدثه صفة الطّمع في نفس الرّاوي من تشظّي، فرغم أنّ قوالب السّكر لم تكن بالشّيء الكبير الذي يغري، إلّا أنّ رمزيّتها تكمن في مصدرها وهو "الرّجل الأبيض"، والخطر الذي قد يشكّله على مستقبل "تاوندي"، ومستقبل العائلة بكاملها، كون الرّجل الأبيض غريب عن محيطهم، غرابة ثقافيّة، ودينيّة، ولا يمكن الوثوق به؛ هذا ما أزعج والد "تاوندي" ودفعه لزجر ابنه، وتقريعه:"تاوندي، أنت سبب كلّ ذلك طمعك سيؤدّي بنا إلى الخراب سيظنّ النّاس أنّك لا تجد في البيت ما تأكله. هكذا! قبل تكريسك بيوم واحد تعبر الجدول، وتذهب لتشحذ قوالب السّكر من رجل–امرأة أبيض غريب عنك تماما!"[2].

لم يتوقّف طمع "تاوندي" عند قوالب السّكر، بل امتدّ لأكبر من ذلك، فأصبح يؤمّل النّفس في حياة بيضاء، ينعم فيها بالنّموذج المعيشي الأرقى؛ فبعد موت "الأب غيلبرت" لم يردعه ما اكتشفه من مساوئ رجال الدّين البيض، فتحرّكت صفة الطّمع عنده لتعمّيَ عليه، وتدفعه بأمل متجدّد نحو مقرّ "القومندان" كخادم:"سأغادر البعثة هذا المساء وسأعيش منذ اليوم، مع زوج أختي في الموقع. إنّها حياة جديدة تبدأ.. يا إلهي.. لتكن مشيئتك.."[3]. فهذا السّعي الحثيث من قبل الرّاوي نحو الرّجل الأبيض، والسّعادة التي يشعر بها وهو مقدم على خدمته، تعكس حال التّشظّي التي يعيشها الرّاوي على المستوى النّفسي، فقيمة ذاته تزداد في ظلّ الثّقافة البيضاء، والمعيشة الأوروبيّة، وتتناقص هذه القيمة ضمن المحيط الطّبيعي الأفريقي؛ لذلك "يحاول الرّجل الأسود المجاراة عن طريق

(1) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص20.

(2) المصدر نفسه، ص20.

(3) المصدر نفسه، ص31.

تبنّي أقنعة بيضاء تستطيع بصورة ما أن تجعل حقيقة لونه الأسود يختفي"[1]. وهو ما حاول "تاوندي" تحقيقه، لكنّ طموحه في الاندماج كان سرابا ستذروه رياح خاتمة مغامرته بأكثر المشاهد مأساويّة في نصّ "الصّبيّ الخادم"، هي تلك النّهاية التي استبق الكاتب ذكرها في مطلع الرّواية، حيث "تاوندي" مستلقٍ على فراش الاحتضار يعتصر ألما، يؤنّبه ضميره، ويؤرّقه الطّمع الذي أوصله إلى هذه النّهاية المأساويّة التي حذّرته منها أمّه من قبل، فلم يجب دعوتها، واتّبع طامعا بريق حضارة غربيّة قاتلة يقول عن أصحابها:"(أترى يا أخي.. لقد انتهيت.. لقد قتلوني..) كشف عن كتفه لأرى، ثم استرسل:(لكنّني سعيد لأنّني سأموت بعيدا عنهم. أمّي، كانت تعرف إلام سيوصلني طمعي، وكانت تقول.. ليتني أعرف أنّ طمعي سوصلني إلى القبر..كم كانت مصيبة والديتي..والدتي المسكينة!)"[2]. وهي النّهاية التي أرادها كاتب رواية "الصّبي الخادم" "فرديناند أويونو" ليوصل رسالة للمتلقّي الأفريقي بالدّرجة الأولى من أنّ السّعي نحو الآخر المغاير ومفارقة الثّقافة، والهويّة الأفريقيّة الكاميرونيّة هنا، يعدّ ضربا من الانتحار الثّقافي بل والمادّي كما هي حال "تاوندي" الذي انتهى به الأمر ميّتا؛ وهي ميتة رمزيّة لا تقلّ خطرا عن موت الهويّة الأفريقيّة، فالآخر الفرنسي لم يقبل باندماج الأفريقي في المجتمع الأبيض، إلّا أن يكون تابعا مسلوب الذّات، والإرادة؛ فمن "أكثر تناقضات الاستعمار إثارة أنّ الاستعمار يحتاج إلى (تمدين الآخرين) التّابعين له، وفي نفس الوقت تثبيتهم في غيريّة دائمة"[3].

ج. الدّونيّة:

إنّ العلاقة بين شخصيّات رواية "الصّبيّ الخادم" علاقة ذات طبيعة مضطّربة كون البيئة التي تدور فيها أحداث الرّواية بيئة استعماريّة، تستعيد جانبا من الوجود الاستعماري الفرنسي بالكاميرون، أضف إلى ذلك المهنة التي تنقّل بها الرّاوي بين أسياد بيض كخادم لهم، والدّونيّة المنبثقة من هذا العمل ضمن السّياق الكولونيالي تراوحت بين احتقار من قبل البيض للخدم السّود، وكذلك ازدراء من قبل الأسود لذاته ما يعكس حال التّشظّي

(1) آنيا لومبا: في نظريّة الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبيّة، ص151.

(2) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص17.

(3) المرجع السّابق، ص177.

النّفسي الذي أوجده العارض الاستعماري، كذلك كانت العلاقة بين "القومندان"، والرّاوي "تاوندي" الذي يعلن عن عقدة الدّونيّة عنده، لمّا يغادر البعثة التّبشيريّة متّجها نحو "المقرّ" وهو يقول:"سأكون خادم "رئيس الأوروبيين"، وكلب الملك هو ملك الكلاب"[1]. فحال "تاوندي" هنا حال سعيدة منتشية بخدمة الرّجل الأبيض، إلى الحدّ الذي يُعتبر فيه مجرّد الانتساب للسّيّد الأبيض وساما يستحقّ أن يهين الرّاوي نفسه لأجل تقلّده؛ فـ"الفرنسيّون يوحون للسّود بأن يرضوا بالمهانة التي يفرضها عليهم لونهم الأسود. ففي جزر الأنتيل مثلا يطالع الطّلاب السّود منذ نعومة أظفارهم قصصا تجعل من الرّجل الأسود رمزا للقوى الشّريرة"[2].

يستمرّ الشّعور بالنّقص اتّجاه الآخر، فـ"تاوندي" يرى نفسه أقلّ شأنا من "القومندان" بل ويقرّ بما يشبه الاعتراف الذّاتي بدونيّته أمامه، وذلك بعد حوار دار بينهما، كان أقرب إلى التّقريع، والتّعنيف، والاحتقار منه إلى الحوار، وقد ربّى الآخر صفة الدّونيّة في الذّات الأفريقيّة، إلى الحدّ الذي جعلها تخضع بإرادتها هذا ما انتهى به الحوار في ملفوظ الرّاوي بقوله:"أنا لست عاصفة إنّني ذلك لشيء الذي يطيع"[3].

لم تنحصر الدّونيّة في علاقة الرّاوي بالبيض، بل كانت هذه الصّفة الغالبة في علاقة السّود الخدم بالسّادة البيض، فقد كانت الرّهبة تعتري نفوسهم عند الاحتكاك بهم والتي كانت تتجسّد في تصرّفات الخدم اتّجاه البيض، والإفراط في ابداء الاحترام لهم وإظهار الدّونيّة أمامهم، ومن ذلك ما يسرده الرّاوي عن شخصيّة "الطّاهي" بمقرّ "القومندان"، فقد كان يُفرِط في إظهار الدّونيّة على هذا النّحو من ملفوظ الرّاوي:"لدى الطّاهي نزوع طبيعي لإبداء الاحترام. ما عليك إلّا أن تراقبه وهو ينحني أمام السّيّدة، أو القومندان. تبدأ انحناءته بارتعاش خفيف في كتفيه، ينتشر تدريجيّا في كلّ بدنه، بعد ذلك يبدأ جسده وكأنّه تحت سيطرة قوّة غامضة، بالانحناء إلى الأمام يسمح لجسده بالهبوط بينما ذراعاه مشدودتان إلى جانبيه. تلتصق معدته بظهره، ويرتخي رأسه على صدره وتظهر في نفس الوقت غمّازتان ضاحكتان على خدّيه. وعندما يبلغ وضع شجرة على

(1) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص31.

(2) دافيد كوت: فرانز فانون، ص11.

(3) المصدر السّابق، ص34.

وشك السّقوط تحت ضربة فأس يرسم ابتسامته العريضة"[1]. يظهر في هذا الملفوظ مشهد تفصيلي لكيفيّة الخضوع التي يتّصف بها "الطّاهي"، بشكل دفع الرّاوي – وهو الخادم– أن يقف عنده فيقدّمه بطابع ساخر يوحي باستهجان مبطّن لهذه الدّونيّة التي كانت نتيجة لاستراتيجيّة الاستعمار في تطويع الشّعوب المستعمَرة، كما أوضح ذلك "فانون" في كتابه "معذبو الأرض"* حيث "ذهب إلى أنّ الاستعمار يطلق في نفوس هؤلاء الذين يخضعون له عمليّة من عمليّات (الاستدماج)، أو التّمثيل، يعانون فيها من الشّعور بالدّونيّة الاقتصاديّة والسّياسيّة، والاجتماعيّة"[2].

تتكرّر الصّورة النّمطيّة للخدم السّود على لسان الرّاوي، فحالهم تتشابه في "دانغان" فلم تقتصر الدّونيّة على الرّاوي فقط؛ ففي حفل أقامته إحدى الشّخصيّات البيضاء بـ"دانغان" أين يقيم البيض يصف الرّاوي حال أفريقي، وهو يقوم بوظيفة خدمة السّادة البيض، والكيفيّة المهينة التي يتمظهر بها، حينما "قاد السّيّد، والسّيّدة (سالفين) القومندان إلى الطّاولة. جلست السّيّدة بين الرّجلين، واستدعى الزوج خادمه، عجوز أفريقي، ربّما هو أكبر الخدم في دانغان سنّا، أحضر الخادم الزّجاجات، وانسحب بمذلّة"[3].

تجتمع هذه الشّواهد النّصيّة من رواية "الصّبي الخادم" لتدلّ على طبيعة العلاقة الكولونياليّة بين الأبيض، والأسود، وقد أورثت ذاتا أفريقيّة متشظّية، ودونيّة تجعل من "الرّجل الأبيض ليس فقط الآخر، بل السّيّد أيضا سواء كان حقيقيّا، أو متخيّلا"[4].

د. الاضطهاد والظّلم:

إنّ من طبيعة المنهج الكولونيالي ممارسة الظّلم، والاضطهاد بحق السّكان الأصليين والإمعان في إذلالهم للحدّ الذي أفقد كلّ مصداقيّة أخلاقيّة للمستعمِر عند المستعمَر وبذلك سقطت عند الأخير كلّ شعارات التّمدين التي سوّق لها الوافدون البيض على القارّة

---

(1) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص110.

* ظهر هذا الكتاب في آخر حياة فانون، "ومن هذا الكتاب بالذّات يستمدّ فانون في الدّرجة الأولى مكانته ونفوذه، فهو خلافا لكتبه السّابقة كتاب منهجي يتناول موضوعات اجتماعيّة، ويستعرض فيها مشكلات العالم الثّالث بصورة عامّة" ينظر: دافيد كوت: فرانز فانون، ص114.

(2) سليم حيّولة: استراتيجيّة النّقد الثّقافي في الخطاب المعاصر، ص144.

(3) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص44.

(4) آنيا لومبا: في نظريّة الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبيّة، ص151.

السّمراء؛ ذلك "أنّ العنف الذي كفل تفوّق قيم البيض، وأنّ العدوان الذي لابس المعركة الظّافرة التي خاضتها هذه القيم من أنماط الحياة، والفكر، الخاصّة بالمستعمرين يجعلان المستعمَر يسخر حين يتحدّث أحد أمامه عن هذه القيم"[1].

لقد سعى "فرديناند أويونو" في نصّ "الصّبيّ الخادم" لتعرية الأبيض عن الصّورة النّمطيّة التي يسوّقها عن نفسه، وقيم الخير، والفضيلة، والمدنيّة التي ادّعى أنّه قَدِم لنشرها في البلاد المستعمَرة، وهو ما كذّبه "فانون" حينما أكّد:"على أنّ الاستعمار هو أبعد ما يكون عن العمل الخيري، بل هو في الواقع استغلال منظّم يخلق شعورا قويّا دائما من النّقص في نفوس الشّعوب المستعمَرة"[2].

تلقّى الرّاوي "تاوندي" وغيره من الشّخصيّات الأفريقيّة الفاعلة في أحداث رواية "الصّبيّ الخادم" صنوفا من الاضطهاد، والظّلم على يدي الرّجل الأبيض، واتّسمت العلاقات في هذا الإطار بالعنف المفرط، فقد عايش الرّاوي، وشهد ممارسات الرّجل الأبيض في حقّ المواطنين الأصليين من بني جلدته، وكانت أولى بوّابات الاضطهاد البعثة التّبشيريّة التي قصدها الرّاوي أوّل مرّة طلبا للأمان بعدما تمرّد على أسرته، ويحكي كيف عايش الظّلم من قبل "الأب فاندرماير" مراقب السّلوك في البعثة التّبشيريّة، لمجرّد الاشتباه فيه، يقول عن ذلك الرّاوي:"فيوم الأحد الذي لا ينشد فيه هو، لا يسمح لأحد غيره باستلام التّحصيلة، في يوم قمت بذلك فجرّني إلى غرفته، نزع ثيابي، وفتّشني، وأبقى واحدا من الملقّنين معي طوال اليّوم خشية أن أكون قد ابتعلت بعضا من النّقود"[3]. كانت هذه الممارسة العنيفة، والمُذلّة منافية لطبيعة المكان الذي وقعت به، ومن رجل دين يفترضُ فيه أن يتّسم بالأخلاق اللّازمة في منصب من مثل منصبه، فكانت مفارقة من مفارقات عديدة يقف عليها الرّاوي بعدما احتكّ بالرّجل الأبيض، فبدأت تتآكل عنده تلك الصّورة النّمطيّة عن رجل الغرب، كما أنّ مثل هذه التّصرّفات تضع المؤسّسة الدّينيّة الغربيّة موضع التّساؤل عن القيم التي تحملها إلى المستعمرات، وقد انتقد "فانون" بشدّة

---

(1) فرانز فانون: معذّبو الأرض، تر: سامي الدّروبي وجمال الأتاسي، مدارات للأبحاث والنّشر، القاهرة، مصر، ط1 2014، ص45.

(2) دافيد كوت: فرانز فانون، ص29.

(3) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص26.

البعثات التّبشيريّة المسيحيّة المصاحبة لحملات الاستعمار يقول عنها:"إنّ الكنيسة هي في المستعمرات كنيسة بيض كنيسة أجانب. إنّها لا تدعو الإنسان المستعمَر إلى طريق الله وإنّما تدعوه إلى طريق الإنسان الأبيض، إلى طريق السّيّد المتسلّط، إلى طريق المضطَّهِد الغاشم. وأنتم تعلمون أنّ في تاريخ البعثات التّبشيريّة هذا، كثيرا من المكلّفين، وقليلا من المختارين"[1].

لم تقتصر عمليّة الاضطهاد التي عاشها الرّاوي "تاوندي" على المؤسّسة الدّينيّة بل كان يعيشها كجزء من يوميّاته في مقرّ "القومندان"؛ فبعدما اكتشف خيانة "السّيّدة" لـ"القومندان"، وانفضح عالم البيض تحت ناظريه، لم يجد "القومندان" طريقة لمحو العار الذي لحق به إلّا من خلال إلباس "تاوندي" تهمة إفشاء سرّ الخيانة، وعمد منذ ذلك الوقت إلى الإمعان في ظلمه، واحتقاره، ويعرض الرّاوي جانبا من الاضطهاد الذي لقيه فيقول:"داس القومندان على يدي اليسرى، وهو يحدّث السّيّدة متظاهرا بأنّه لم يلحظ ذلك تعمّد أن يدوس يدي بينما أنا غافل عنه، منشغل بتلميع حذائه قبل أن يخرج"[2].

لم يقف الظّلم عند هذا الحدّ بل تدحرجت كرة العنف لتبلغ أقصاها من قبل البيض في حقّ خادمهم "تاوندي"، وهنا تظهر مؤسّسة أخرى من مؤسّسات إخضاع الأفريقي بمختلف عمليّات العنف الممنهج الذي يمارسه جهاز الشّرطة؛ حيث نُقل الرّاوي إلى "مركز الشّرطة" بـ"دانغان" للتّحقيق معه، ويروي "تاوندي" الطّريقة التي اقتيد بها إلى مركز الشّرطة على هذا النّحو:"قفز غاليت من "اللاندروفر" وجرّني معه فأدمى ركبتي، وأسرع شرطي يقف بانتباه، وحتّى يظهر الشّرطي حماسه للعمل ضربني بحافّة يده ضربة عنيفة على عنقي فغاب كلّ شيء حولي في وميض أصفر شامل"[3]. يكشف الملفوظ عن مفارقة من المفارقات التي يتّسم بها الوضع الاستعماري، حيث تُسخّر كلّ الأجهزة المتاحة لإرهاب المستعمَر، بحيث لا تُترَك له وسيلة يلجأ إليها لحفظ حقوقه؛ فطبيعة الجهاز الأمني في واقع استعماري طبيعة تقوم على مفاهيم، وغايات مختلفة عن نظيرتها في الوضع الطّبيعي، و"تاوندي" يصف مشهدا مؤلما من مشاهد الاضطهاد الذي تعرّض له

(1) فرانز فانون: معذّبو الأرض، ص44.

(2) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص121.

(3) المصدر نفسه، ص125.

من قبل جهاز الشّرطة، الذي وُضِع في خدمة الرّجل الأبيض، وتحقيق غاياته في إخضاع السّكّان الأصليين، وقد لاحظ "فانون" أنّ:"الدّركي، والشّرطي بحضورهما المباشر وتدخّلاتهما السّريعة الكثيرة يظلّان على اتّصال بالمستعمَر، وينصحانه بالعصا، أو بالمواد المحرقة، أن لا يتحرّك (...) إنّ الوسيط لا يخفّف هنا الاضطهاد، ولا يسدل على السّيطرة حجابا.. إنّه يعرضهما، وإنّه يظهرهما، إنّ الوسيط هنا يحمل العنف إلى بيوت المستعمَر وإلى أدمغته"[1].

من خلال ما سبق يمكننا القول بأنّ الشّخصيّات المجازيّة في رواية "الصّبي الخادم" لـ"فرديناند أويونو" قد عبّرت عن طبيعة العلاقات القائمة بين شخصيّات النّصّ في السّياق الكولونيالي، الذي أنتج شخصيّة أفريقيّة متشظّية الهويّة، واستعمل في سبيل تحقيق ذلك كلّ الإمكانيّات المتاحة لتشويه نفسيّة الذّات الأفريقيّة على مستوى الوعي بهويّتها الأفريقيّة، وبذلك يعتبر فانون:"الاستعمارَ من حيث هو نفي منظّم للآخر، من حيث هو قرار صارم بإنكار كلّ صفة إنسانيّة على الآخر، يحمل الشّعب المستعمَر على أن يتساءل دائما هذا التّساؤل:"من أنا في الواقع؟"[2]. وهو نفس التّساؤل الذي طرحه الرّاوي "تاوندي" في لحظات احتضاره ليعبّر عن أزمة الذّات، والهويّة التي خلقها المستعمِر عنده وعند مجموع الكاميرونيين، حيث يخاطب أحدهم قائلا:(أخي! قال: أخي، ما نحن؟!. ما نحن، الرّجال السّود المسمّون (فرنسيين)؟!"[3]. و"تعبّر هذه الكلمات عن ختام رحلة المعرفة التي خاضها (توندي)، والتي كلّفته حياته، الرّحلة التي تعلّم منها أنّ الاستعمار والدّمج حقيقتان متناقضتان، أمّا ما يسمّيه الفرنسيّون بالدّمج فلا يعني سوى اغتراب الإنسان الأفريقي، وفقدانه لماهيته، أي استعباده"[4].

---

(1) فرانز فانون: معذّبو الأرض، ص41.

(2) المرجع نفسه، ص200.

(3) فرديناند أويونو: الصّبي الخادم، ص17.

(4) رضوى عاشور: التّابع ينهض، ص66.

ثانيا: وصف الشّخصيّات:

إنّ محاولة فهم الشّخصيّة الرّوائيّة يمرّ عبر البحث في التّشكيل الذي يميّزها على مستوى البناء الخارجي من بنية مورفولوجيّة، ولباس، وغيرها من الملامح الظّاهريّة للشّخصيّة، وكذلك عبر البحث في مستوى البنية الدّاخليّة من معتقد، وثقافة، وسلوك ينطوي على خلفيّة إيديولوجيّة؛ "فلا ريب أنّ الجانب الخارجي، والنّفسي يضيء لنا جوانب مهمّة جدّا عن بعض المعالم الخفيّة في الشّخصيّة، وتشكّلاتها، وتحوّلاتها، وصلاتها بالسّياقات الاجتماعيّة في النّسق الحكائي، والتّوغّل إلى أغوار الشّخصيّة، وإلقاء الضوء على دواخلها، ونوازعها"[1].

تعدّ تقنيّة الوصف من الآليّات السّرديّة التي يشتغل عليها الكاتب في تقديم شخصيّاته، وإبراز مختلف السّمات المتعلّقة بها، والدّلالات الاجتماعيّة، والنّفسيّة التي تميّزها عن بقيّة النّصّ الرّوائي؛ "فكلّما همّ السّارد بتقديم شخصيّة جديدة، أو مكان جديد- سيكون مجرى لسلسلة من الأحداث- إلّا وفسح السّردُ المجالَ أمام العمليّة الوصفيّة لأنّه لا بدّ من تقديم المظهر الخارجي للشّخصيّة، ومحدّدات المكان، وأبعاده، وسمات الأشياء القابعة داخله، أو حواليه، وهي عمليّة تسبق عادة بتمهيد يضطلع به السّرد لتهيئ القارئ لتلقّي الوصف"[2].

بذلك يساعد الوصف المتلقّي على الفهم، والاستيعاب، ويزيل الالتباس الذي قد يحصل في ذهن القارئ من بعض ما يُستشكَل عليه؛ كما ويقع الوصف في مركز العمليّة التّخييليّة بحسب ما ذهب إليه "فيليب هامون":"فالوصف في تصوّره هو (مضخم)؛ (إنّه يشرح ويفسّر)، أو هو امتداد يمتلك استقلاليّة نسبيّة، ويتمتّع بموقع مركزي ضمن عوالم التّخييل التي يبنيها السّرد"[3].

1. الوصف الخارجي:

سنتوقّف في الوصف الخارجي عند أهمّ الشّخصيّات في رواية "الصّبيّ الخادم" والدّلالات المرتبطة ببعض أوصافها التي تتفاوت قلّة، وكثرة، وتتنوّع بين أوصاف

---

(1) سعيد يقطين: قال الرّاوي، ص88.

(2) عبد اللّطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرّواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص47-48.

(3) فيليب هامون: سيميولوجيّة الشّخصيّات الرّوائيّة، ص20.

جسمانيّة من وجه، وأنف، وعين، وشعر، وقامة، ولون، وحجم، وكذلك الملابس، وطريقة الكلام، ونبرة الصّوت، وغيرها من السّمات التي تميّز الشّخصيّات عن بعضها البعض وتعكس الأبعاد المعرفيّة، والسّيكولوجيّة، والإيديولوجيّة لهذه الشّخصيّات؛ "فالصّورة التي ترسم شكل الشّخصيّات، وتصف ملابسهم، وأدواتهم، وأثاث بيوتهم، تكشف عن تركيبهم النّفسي، وتبرّره أيضا، فهي رمز، وسبب، كما أنّها نتيجة كذلك، وهنا يعتبر الوصف عنصرا ذا أهميّة حيويّة في العرض"[1].

أ. الرّواي/تاوندي:

تعدّ شخصيّة "تاوندي" أهمّ شخصيّات رواية "الصّبيّ الخادم" بوصفها الشّخصيّة المحوريّة، فهو الرّاوي المشارك، وعليه مدار الأحداث في النّصّ، والأحداث تقدّم للقارئ عبر عينه الرّائية، وأولى الصّفات الخارجيّة لهذه الشّخصيّة، يطالعنا بها النّصّ من أوّل الصّفحات حيث يقدّم لنا الرّاوي نفسه متقمّصا صفة الرّاوي العليم، فيعرض لحظات المعانة، والألم، والاحتضار، التي تُختَتم بها مسيرة "تاوندي"، فقد "كان الرّجل المُحتضِر مسجّى على سرير من أغصان الخيزران، عيونه جاحظة متعبة، وقد التفّ على نفسه وانطوى فبدا كظبي قميصه ملطّخة بالدّم"[2].

في نفس السّياق تأتي مقاطع أخرى:"بدا عقله يتشتّت ويهيم. لكن نوبة من السّعال قطعت ذلك عليه، وعاد بعدها، يتنفّس بانتظام، أعنته حتّى تمدّد على السّرير من جديد فجّر يديه الهزيلتين وصالبهما على صدره، وراح يتأمّل حشايا السّقف التي سوّدها السّناج.. ونسينا (...) تشنّج جسده ثمّ ارتجف، ولفظ النّفس الأخير"[3].

من خلال هذه المقاطع السّرديّة الوصفيّة يتمظهر "تاوندي" في حالة مرضيّة متردّية وقد عبّرت حاله عن صفحة مؤلمة من صفحات الوجود الاستعماري بالكاميرون، والعنف الذي مارسه الاستعمار في هذا البلد، كما تحمل طريقة الوصف من خلال الدّقّة المتّبعة في سرد تفاصيل مشهد الاحتضار رسالة لمن يتمرّد على تقاليده، وأسرته، فإنّ نهايته لن تختلف عن المصير المأساوي لـ"تاوندي"، والذي أبدع الواصف في نقله عبر تقنيّة

---

(1) صلاح فضل: نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي، دار الشّروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص294.

(2) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص16.

(3) المصدر نفسه، ص17-18.

"الوصف المنظّم بدقّة، والذي يتّبع في تسلسله منطقا معيّنا؛ وهو ذلك الوصف الذي يعرف بدايته من القاعدة، ويمضي متدرّجا بدقّة في صعود نحو القمّة، أو يبدأ من القمّة ويأخذ في النّزول بدقّة أيضا نحو القاعدة"[1].

وقد جاءت المقاطع الوصفيّة المصوّرة لمشهد احتضار "تاوندي" في مطلع رواية "الصّبيّ الخادم" معبّرة عن مفارقة زمنيّة؛ فقد ابتدئ بها رغم أنّها تشكّل خاتمة أحداث النّصّ، ولعلّ ذلك يعتبر إعلانا من الكاتب عن طبيعة الأحداث المأساويّة اللّاحقة في نصّ الرّواية التي وصفت بأنّها:"من أكثر الرّوايات الأفريقيّة إثارة للألم"[2]. وقد سمّيّ هذا الأسلوب الوصفي الذي يستبق طبيعة الأحداث اللّاحقة، بـ"الوصف الممهد للحدث"؛ "وهو الوصف الذي يستند إليه الكاتب للإشارة إلى طبيعة اللّحظات الموالية، أو إلى طبيعة الحدث القادم، وبفضله يخلق جوّا مناسبا للحدث"[3].

ب. الأب غيلبرت:

لقد حظيت هذه الشّخصيّة الدّينيّة الغربيّة بأوصاف متعدّدة من قبل الرّاوي، ومن بعض شخصيّات النّصّ، وقد تفاوتت الأوصاف بين الرّاوي، وبقيّة الشّخصيّات إلى حدّ التّعارض، فكانت على هذا النّحو:

- الرّاوي:"الرّجل الأبيض، بشعره الذي يشبه لحية كوز الذّرة، والذي يرتدي ملابس نسائيّة"[4].
- والد تاوندي:"وتذهب لتشحذ قوالب السّكر من رجل- امرأة أبيض غريب عنك تماما!"[5].
- الرّاوي:"ضحك فبانت أسنانه كهلال في القمر"[6].
- الرّاوي:"وقد بدا وكأنّ عينيه تطلقان سحرا"[7].
- الرّاوي:"يشمّر رداءه الكهنوتي ويثبّته إلى خصره كاشفا عن ساقين مليئتين بالشّعر وعن

---

(1) عبد اللّطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرّواية، ص37.

(2) رضوى عاشور: التّابع ينهض، ص67.

(3) المرجع السّابق، ص59.

(4) فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، ص20.

(5) المصدر نفسه، ص20.

(6) المصدر نفسه، ص23.

(7) المصدر نفسه، ص24.

ردائه الكاكي القصير"[1].

من خلال هذه المقاطع السّرديّة نلاحظ تفاوتا في الأوصاف التي أطلقت على هذه الشّخصيّة الدّينيّة، ما جعل منها شخصيّة جدليّة في النّص، وقد صدرت نسبة الوصف الأكثر من الرّاوي بحكم العلاقة التي نشأت بينه، وبين هذه الشّخصيّة الدّينيّة التي تلقّفته من خلال نشاطها التّنصيري؛ وقد تفاوتت أوصاف الرّاوي بين الإعجاب إلى حدّ الانبهار ببعض ملامح رجل الدّين الأبيض، ما يفسّر سقوط "تاوندي" ضمن عمليّة الاستقطاب التّبشيري، ممّا ولّد عنده الرّغبة في خدمة هذه الشّخصيّة الدّينيّة سعيا وراء حياة بيضاء فيما ركّزت أوصاف أخرى على صفة اللّباس لرجل الدّين، حيث يتمظهر لباسه غريبا عن مجتمع "تاوندي"، وطريقة لبسهم، وهو تلميح بمغايرة ثقافيّة تتأكّد أكثر على لسان والد "تاوندي" الذي يبدو رافضا لرجل الدّين الأبيض، بل ومتهكّما على مظهره، وقد قدّم "أويونو" مختلف الأوصاف بقالب ساخر مستفيدا من هذا الأسلوب "في خلق فواصل فكاهيّة تخفّف من وطأة الحدث المأساوي على القارئ"[2].

ج. الشّخصيّات الأوروبيّة:

نتطرّق هنا إلى شخصيّات بيضاء مجتمعة، ومبرّرنا في ذلك القالب المشترك الذي قدّمت به من قبل الرّاوي، وهو قالب ساخر ممزوج بروح فضائحيّة، وقد جاء على هذا النّحو:

– "القومندان":"سيّدي رجل مكتنز. لساقه عضلات ضخمة كساقي بائع متجوّل هو من نوع الرّجل الذي نسمّيه (جذع الماهو غاني) فجذع هذه الشّجرة غاية في القوّة، ولا تنثني أبدا للعاصفة"[3].

– "غاليت":"ليلة أمس زار (غاليت) (رئيس قسم الشّرطة)، الموقع، سمّي غاليت بهذا الاسم لأنّ رقبته طويلة مرنة مثل رقبة طائر(الكركزان)"[4].

– السّيد "سالفين":"رجل صغير نحيف نحافة البقرات العجاف في حلم فرعون. وقد ارتدى

---

(1) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص27.

(2) رضوى عاشور: التّابع ينهض، ص71.

(3) المصدر السّابق، ص34.

(4) المصدر نفسه، ص35.

بنطلونا كتانيّا ضيّقا، وقميصا مفتوحا ليعرض عظام صدره"[1].

– السّيّدة "سالفين":"ترتدي فستانا من الحرير الأحمر جعل ظهرها الكبير يبدو وكأنّه "آس القبّة". وقد صفّفت شعرها كرقم (8) وزينته بزهرة "هيبسكاس حمراء بلونها فستانها"–"أشار سيّدي فناولته الرّزمة، فقدّمها للسّيّدة "سالفين" التي بدا عليها الارتباك. اختلست نظرة إلى زوجها، وانطلقت في الاحتجاج بينما امتدّت يداها إلى الرّزمة ألقت نظرة دافئة على القومندان بينما هو يلحّ على قبول هديته، ثمّ انهالت عليه بالشّكر"[2].

– "اللّحظات التّالية شهدت قادمين آخرين، الطّبيب فخورا كعادته دائما، بشرشوبته المذهّبة التي تتدلّى من كتف زيّ الكابتين (...) الآنستين (دوبوا) فتاتين أوروبيتين سمينتين بضفيرتي (ذيل الخنزير) وقبعتين من طراز قبعات رعاة البقر"[3].

– "السّيّدة" "حين تبتسم للسّيّد مورو لا أرى من عينيها سوى الرّموش. ولكنّك تستطيع أن ترى من العرق على جبينها كم تبذل من جهد لتجعل ابتسامتها للقومندان تبدو طبيعيّة وهي تمسح من عينيها دمعة وهميّة.."[4].

– "كانت السّيّدة على وشك أن تدفن رأسها بين يديها، ولكنّها ضبطت نفسها، أفرغت الكأس، ومسحت قطرات عرق عن وجهها"[5].

إنّ المتأمّل في المقاطع السّرديّة يلحظ هيمنة الأسلوب الوصفي السّاخر، والذي اعتمده الرّاوي السّيرذاتي في عرض مشاهد وصفيّة عن الشّخصيّات البيضاء في نصّه الذي امتزجت فيه عناصر الرّواية بالعناصر السّاخرة تجلية لعديد المفارقات التي ميّزت نصّ "الصّبيّ الخادم"، وزيادة على المفارقات العديدة التي تطبع النّصّ على المستوى الدّلالي يعتبر القالب السّاخر مفارقة بالنّظر لطبيعة النّصّ المأساويّة؛ فالأسلوب السّاخر لا يعدّ "سوى الكتابة عن موضوع جدّي(الثّورة، والتّغيير المجتمعيّان) بمنوال ساخر ومضحك بسبب الكلمات، أو الطّباع، أو الظّروف، أو الحركات، والأشكال، وما الغاية

---

(1) شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، ص43.

(2) المصدر نفسه، ص43.

(3) المصدر نفسه، ص46.

(4) المصدر نفسه، ص87.

(5) المصدر نفسه، ص101.

من السّخريّة سوى التّحرّر من الإكراه، والألم، وسوى تمرير خطاب نقدي جذري"[1].

وتعتبر السّخريّة بالمشهد الوصفي في المقاطع السّابقة حمّالة دلالات عديدة تعكس نظرة الرّاوي السّيرذاتي، ومن خلفه الكاتب؛ فالتّهكّم على الشّخصيّات البيضاء التي تمثّل الوجود الاستعماري بالكاميرون، يعدّ موقفا اتّجاه الآخر المستبدّ، وإعلانا ضمنيّا بالرّفض "فالمعنى الذي يرتبط بمقصديّة الكاتب، هو المعنى الخفي الضّمني الجوهري للدّلالة وبذلك فإنّ الأثر السّاخر الذي يقصده متكلّم معيّن، هو الذي يجب تجاوزه من خلال المسار التأويلي، فالعلامة هي الشّيء القابل للإدراك داخل النّصّ السّاخر، وبالتّالي فهي أداة مساعدة لتحويل الدّلالة"[2].

بناء على ذلك لا تعتبر المشاهد الوصفيّة هدفا بحد ذاتها بقدر ما تعتبر آليّة من آليّات التّعبير عن المضامين النّقديّة للثّقافة الغربيّة المغايرة بطريقة تهكّميّة، ومحاولة إماطة اللّثام عن الهالة المحيطة بصورة الرّجل الأبيض، وغيرها من المضامين المستترة خلف قناع السّخريّة، وفي هذا السّياق يرى "فولفغانغ أيزر" "Wolfgang-Isère" أنّ:"هناك النّصّ المكتوب، والأفكار المعبّر عنها مباشرة في النّصّ، ونصّ غير مكتوب في انتظار الكشف عنه من طرف القارئ. هذا النّصّ الأخير هو المقصود، ويعبّر فعليّا عن نيّة النّصّ، ويمكن الكشف عنه بتحديد المستوى الأوّل، والمتمثّل في خطاب السّارد"[3].

2. الوصف الدّاخلي:

مثلما تطرّقنا للأوصاف الخارجيّة لشّخصيّات رواية "الصّبيّ الخادم"، سنحاول تتبّع مختلف الصّفات الدّاخليّة لتكتمل صورة الشّخصيّة على مستوى البنيتين الخارجيّة والدّاخليّة، فعلى المستوى الدّاخلي سنتتبّع أقوال الشّخصيّات، وأفعالها، ومختلف الانفعالات التي تظهر على الملامح الخارجيّة للشّخصيّات، وعلاقاتها فيما بينها، ونحاول من ثمّة

---

(1) خالد بن الحبيب الدّادسي: الرّواية المغربيّة المعاصرة.. رؤية إسلاميّة، رابطة الأدب الإسلامي العالميّة، نحو منهج إسلامي للرّواية، بحوث الملتقى الدّولي الخامس للأدب الإسلامي، مراكش، المملكة المغربيّة، 2007، ص415.

(2) ابتسام ليلى بن عيسى: ترجمة النّصّ السّاخر(دراسة تطبيقيّة)، (رسالة ماجيستير)، إشراف: ليلى عالم، قسم التّرجمة كليّة الآداب واللّغات والفنون، جامعة السّانية–وهران–الجزائر، 2010–2011، ص88.

(3) محمّد مفضل: جماليّات السّخريّة في رواية اللّجنة لصنع الله إبراهيم(استطراد استكشاف واستفزاز)، ورشة الفكاهة والسّخريّة، كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة ابن زهر، أكادير–المملكة المغربيّة، (الأيّام الدّراسيّة 28–29 ماي) 2010، ص5.

استنباط الأوصاف الدّاخليّة المتعلّقة بنفسيّات الشّخصيّات؛ لأنّها السّبيل الوحيدة مع قلّة وجود الأوصاف الدّاخليّة المباشرة في النّصّ، وذلك يرجع لطبيعة الرّاوي المشارك ومحدوديّته في الولوج إلى نفسيّة الشّخصيّات كما هو متاح للرّاوي العليم، وسنقتصر في هذا العنصر على أهمّ الشّخصيّات الفاعلة في نصّ "الصّبيّ الخادم" وفق المنهجيّة الآتيّة:

المصدر	الشّخصيّة	المقطوعات ضمن الخطاب الرّوائي	الصّفحة
الرّاوي	تاوندي	-"أجدادي كانوا من أكلة لحوم البشر ولكنّنا تعلّمنا منذ جاء الرّجل الأبيض أنّه لا يجوز النّظر إلى الآخرين وكأنّهم حيوانات"-	19
		-"لأوّل مرّة في حياتي فكّرت في قتل والدي"	23
		-"وأنا أفكّر بأنّني أشبه تلك الببّغاوات التي كنّا في القرية نستدرجها بحبوب الذّرة الصّفراء"	24
		-"أحسُّ وأنا أكتب هذه الكلمات بتعاسة تفوق تعاستي يوم جنازة الأب غيلبرت"	
مورو	تاوندي	-"إنّه خطير المحليّون هم هكذا حين لا يستطيعون مواجهة نظراتك فذلك يعني بالتّأكيد أنّ فكرة ما تدور في رؤوسهم المتخشّبة"	63 96
الرّاوي	الأب فاندرماير	-"يستمتع بضرب المسيحيين الذين يقترفون الزّنا-المسيحيين من المواطنين الأصليين بالطّبع"	26
		-"أبونا جميعا ابتدأ حديثه، وهو يفرك يديه(أبونا جميعا قد توفيّ فصلّوا له...فالله عادل"	29

الرّواي	القومندان	–"داس القومندان على أصابعي وهو يغادر. لكنّني لم أصرخ وهو لم يلتفت"	41
		–"وقد بدا عليه جليّا ذلك الرّضى الذي يبدو على رجل يعرف أنّه تزوّج من امرأة جميلة"	63
		–"لم ينظر القومندان إلى عيني زوجته وبدا باردا متألّما"	115
		–"لم يجرؤ طوال الأمسية على النّظر إلى عينيّ"	120
الرّاوي	زوجة القومندان	–"كسى وجهها تعبير يعزّ عن الوصف واحمرّت بالخجل بعد ذلك"	70
		–"سيّدتي تشعر بالملل"	76
		–"كانت يد السّيّدة ترتجف وأنا أناولها علبة الأسبرين"	85
		–"وهو غافل عن لمسات الاهتمام المبالغ فيها التي تغدقها عليه السّيّدة كأي امرأة ذات ضمير غير نظيف"	87
الرّاوي	مورو(مدير السّجن)	–"هل انتظر(الأسد) حتّى غاب الرّاعي ليأتي ويفترس نعجته"	77
		–"السّيد مورو في (المقر)...يقدم هؤلاء الأوروبيّون على المغامرات حين تنشغل عواطفهم"	87

من خلال دراستنا للأوصاف الدّاخليّة للشّخصيّات الموجودة بالجدول نستخلص جملة من الملاحظات، وهي:

- أنّ معظم الأوصاف الدّاخليّة ضمنيّة، تتطلّب من القارئ كشفها من خلال فعل القراءة العميق.

- نلاحظ كذلك أنّ أغلب المعلومات مستمدّة من شخصيّة تاوندي/الرّاوي السّيرذاتي.
- نلاحظ كذلك تناقضا على مستوى الأوصاف الدّاخليّة للشّخصيّات البيضاء ما يؤشّر على منهجيّة الكاتب في إظهار إزدواجيّة المعايير في أخلاق، وتصرّفات البيض.

ويمكن تلخيص مجموعة الأوصاف الدّاخليّة لكلّ شّخصيّة على النحو الآتي:

- **تاوندي/الرّاوي:** الدّونيّة، الحقد، الغباء، الحزن، الكبت.
- **الأب فاندرماير:** السّاديّة، التّشفي.
- **القومندان:** القسوة، الثّقة بالنّفس، الغلظة، الدّياثة، الخداع.
- **زوجة القومندان:** المكر، القلق، الخوف، الخيانة.
- **مورو(مدير السّجن):** المكر، الخيانة، الجرأة.

الخاتمة

خلصت هذه الأطروحة التي تبحث في "**إشكاليّة الهويّة في الرّواية الأفريقيّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة-جنوب الصّحراء الكبرى**-" إلى تحديد الهويّة في المنجز الرّوائي الأفريقي- محلّ البحث- ضمن مستوياته الإيديولوجيّة، والجماليّة؛ على اعتبار أنّ الهويّة مقولة تتبنى عليها عوالم الرّواية الأفريقيّة؛ فالهويّة بقدر ما تخصّ المنظور الفكري، والفلسفي لصاحب العمل الأدبي، فهي تتّسع لتشمل علاقة الرّاوي بما يروي، كونها مادّة إدراكيّة للعالم الرّوائي تقدّم من نفس مُدرِكَة ترى الأشياء، وتستقبلها بطريقة خاصّة من زاوية رؤيتها.

انطلاقا من هذا التّصوّر تمّ بحث الهويّة في المستوى الإيديولوجي على ضوء المعطيات الاجتماعيّة، والسّياسيّة التي عاشتها الذّات الأفريقيّة التي تحكي، وعلى ضوء المؤثّرات التّاريخيّة بصفة عامّة؛ لأنّ هويّة أي كاتب مهما حقّقت استقلاليّتها، فهي تخضع لتلك المؤثّرات التي تتفاعل معها.

يمكن كذلك القول بأنّ الرّواية الأفريقيّة قد عكست حقيقة ارتباط هويّة الإنسان بالمفهوم السّردي، فقد تشكّلت فيه الهويّة الأفريقيّة، من خلال شكل "رواية السّيرة الذّاتيّة"؛ فالسّيرة الذّاتيّة تعتبر المشترك الأساس بين الإبداعات الرّوائيّة الأفريقيّة-جنوب الصّحراء-، وعليه يعدّ الطّابع السّيري البنية الفنيّة الأساسيّة للقصّ الأفريقي، ويتمظهر هذا الميل الفنّي أساسا في محوريّة السّرد حول حياة شخصيّة معيّنة، وهو ما يؤثّر في فهم الرّوايات التي تروى بالضّمير الشّخصي، أو الرّوايات التي تروى بضمير الغائب على الأقل في مستوى الأسلوب الذي تعرض به كلّ منهما. ونجاح الرّوائي فنيّا في نقل الشّخصيّة الحقيقيّة إلى مستوى التّخييل، ومن ثمّ نكون إزاء شخصيّة تتمظهر كاملة في حدود صفحات الرّواية، بينما تظهر الذّات الحقيقيّة متجزّئة. ثمّ إنّ الذّات المتخيّلة لا نعرف عنها إلا ما تقوله هي عن نفسها وليس استكشاف ردود أفعال الآخرين تجاهها إلا عمليّة استقراء شديدة التّعقيد من داخل النّصّ.

لقد تميّز كلّ كاتب ممّن دار البحث حول نصوصهم برؤية معيّنة، رغم وحدة موضوعهم حول إشكاليّة الهويّة؛ فمثلا نجد "شيخ حامد كان" في رواية "المغامرة الغامضة" قد ركّز على الهويّة الدّينيّة، في ظلّ الصّراع الثّقافي، والتّجاذب الحضاري بين الغرب والمجتمع الأفريقي، وبيّن مختلف أساليب، وآليّات الصّراع الرّوحي، والثّقافي، وما تعرّضت له الذّات الأفريقيّة من استلاب حضاري.

بينما ركّز الكاتب "كمارا لاي" في نصّه "الولد الأسود" على هويّة الأرض، من خلال حنينيّة الوطن، وقدّم صورة فذّة عن تمسّك الأفريقي المهاجر بوطنه، وألم الاغتراب الذي يحياه بعيدا عن أهله، وفضائه الطّبيعي، فيما يُلاحَظ إغفاله للواقع الاستعماري لغينيا، فتكاد تكون المثاليّة الصّفة الطّاغية على النّصّ في استعادة الماض المجيد.

هذا ما لم يحصل مع الكاتب "فرديناند أويونو" في روايته "الصّبي الخادم" التي تقطر ألما، وتحفل بواقع استعماري، عرفت فيه الذّات الأفريقيّة مختلف أنواع الاستعباد، ما أنتج شخصيّة أفريقيّة متشظّية الذّات، تنكر نفسها، وتتبرّأ من كينونتها كما حصل مع بطل الرّواية السّيرذاتي "تاوندي".

كما توصّلنا إلى أنّ مختلف أشكال صيغ الخطاب(مباشرة، أو غير مباشرة، أو مختزلة) قد وُظِّفت في النّصوص ضمن الإطار العام الذي يعرض لرؤية كلّ كاتب؛ فقد وظّف الكاتب "فرديناند أويونو" في روايته "الصّبيّ الخادم" الخطاب المباشر كرؤية سرديّة تفرّعت عنها عشرات المفارقات، والمواقف الهزليّة التي تعمّقها المساحة الفاصلة بين وعي الكاتب وجهل الشّخصيّة. كما أتاحت صيغة الخطاب المباشر لأصوات الشّخصيّات أن تظهر وتعبّر بصوتها، وتكشف عن وعيها، ولكن في حدود رؤيته، ما يجعل الرّواية ذات طابع مونولوجي بغطاء تعدّدي.

إذا كان الخطاب المباشر عادة ما يكون المنطلق، والمحور الذي تتوزّع حوله الخطابات الأخرى، فإنّ للخطاب غير المباشر دواعيه، وهو خاضع من دون شكّ لخلفيّات تنطلق من علاقة الرّاوي بما يرويه، وضمن الإطار العام خاضع لرؤية الكاتب. هذا ما استنتجته من تتبّع خطاب المتكلّمين في رواية "المغامرة الغامضة"، والمقدّم من موقع "الرّؤية من الخلف" المنبثقة من هيمنة الرّاوي العليم، وتأطيره للحوارات؛ ما جعل الخطاب المعروض ينبثق من ثنايا الخطاب المسرود الذي تكفّل بتقديم رؤى الشّخصيّات من خلال الولوج إلى بواطنها وتحريك الوعي المخبوء في ضمائرها مستفيدا الكاتب في ذلك من تقنيّات تيار الوعي، التي عمل من خلالها على إبراز الإيديولوجيّات المتعارضة، ومن ثمّ التّماهي مع ما يناسبه منها وبذلك يكون الطّابع المونولوجي هو الغالب على نصّ الرّواية، بالرّغم من توظيف مختلف التّنويعات الصيغيّة على مستوى الخطاب السّردي ككل.

كذلك يخضع الخطاب المختزل عادة لمنظور الرّاوي، ويعدّ توظيفه شكلا من أشكال "الرّؤية من الخلف"؛ حيث وظّفه "شيخ حامد كان" بما يخدم الرؤية التي يسعى إلى طرحها وقد تمّ ذلك عبر السّرد الموضوعي الذي تكون فيه الرّؤية خاضعة "للرّاوي العليم" عبر ضمير الغائب، غير أنّ ذلك لم يمنع من توظيف ضمائر أخرى، وفق ما تطلّبته وجهات النّظر المختلفة التي أطّرها الرّاوي، وبذلك يمكننا القول بأنّ الرّواية مناجاتيّة مع انفتاح بسيط على الطّابع التعدّدي للأصوات، والتي لم تخرج في كليّتها عن توجيه الرّاوي لها نحو طروحاته الإيديولوجيّة.

بالانتقال إلى دراسة تعالق الفضاء السّيرذاتي بالهويّة، تمّ الانطلاق من الفضاء كونه مشحونا بطاقة رمزيّة تنقله من المستوى الطّبوغرافي إلى مستوى الفكرة الإيديولوجيّة التي يراد للقارئ أن يتلقّفها، وقد تمظهر الفضاء في الرّوايات السّيرذاتيّة –محل البحث– وفق بعدين: بعد واقعي، وبعد جمالي؛ فرغم أنّ المكان السّيري في النّصّ الرّوائي يحيل إلى الفضاء المرجعي، إلّا أنّه يظلّ فضاء ورقيّا.

تأسيسا على ذلك يمكن القول بأنّ الفضاءات في رواية "الولد الأسود"، قد عكست البعد الثّقافي التّقليدي للحياة الأفريقيّة، وقد تمظهر الرّاوي السّيرذاتي متماهيا مع ثقافة الأسلاف ومتمسّكا بها، من خلال حنينيّة الفضاءات التي مثّلت في نصّ "الولد الأسود"، تيمة ثقافيّة أساسيّة في سجلّ الهويّة الأفريقيّة.

أمّا الفضاءات المستخدمة في رواية "الصّبي الخادم"، فقد عبّرت عن التّشظّي في هويّة البطل/الرّاوي السّيرذاتي، وقد أطّر الفضاءُ مختلفَ الأحداثِ، والرّؤى في سياق العلاقة الكولونياليّة.

في رواية "المغامرة الغامضة" اشتغل "شيخ حامد كان" على مبدأ التّقاطبات المكانيّة (الكتّاب≠المدرسة، بلاد جالوبي≠بلاد البيض)؛ وجاء ذلك في سياق العلاقة الجدليّة بين الحضارة الغربيّة بأبعادها المادّيّة، والحضارة الإسلاميّة بعمقها الرّوحي. ومن ثمّ يكون الكاتب قد وظّف الفضاء في سياق رؤيته للاستلاب الحضاري الذي تعرّضت له الشّخصيّة الأفريقيّة–النّخبة المثقّفة خصوصا– خلال الفترة الكولونياليّة.

فيما يخصّ الهويّة ورؤية الزّمن السّيرذاتي؛ خلصنا إلى أنّ هويّة الزّمن، وتشكّله في النّصوص الرّوائيّة–محلّ الدّرس– يخضع لرؤية الكاتب على أساس أنّه هو الذي يتحكّم في

ترتيب الأحداث داخل النّصّ، وفق نسق يختلف عن النّسق الواقعي؛ وذلك بناء على رؤية الكاتب، وفلسفته اتّجاه أحداث تاريخيّة، أو ذاتيّة تتشكّل تبعا لها العناصر الزّمنيّة داخل العمل التّخييلي الذي يستثمر في التّجربة الزّمنيّة للأفراد، والمجتمعات وفق القيم الفكريّة السّائدة بكلّ اختلافاتها، وتناقضاتها.

بناء على ذلك خلصنا إلى أنّ رواية "المغامرة الغامضة" رواية حواريّة مشهديّة بامتياز فنسبة المشاهد الحواريّة فيها تغطّي جميع فصولها، وقد عكست الحوارات الدّاخليّة مختلف الأزمات النّفسيّة التي تعاني منها الذّات الأفريقيّة المكبوتة. وقد أتاحت الرّؤية المشهديّة عرض وجهات نظر مختلفة للشّخصيّات المؤثّرة في الواقع السّياسي، والاجتماعي، والتي كان لها الأثر البليغ على مسيرة البطل، وتشكّل هويّته.

أمّا رواية "الصّبيّ الخادم" للكاتب "فرديناند أويونو" فقد عرفت توظيف الاستذكار بشكل كثيف، وتفاوت هذا التّوظيف بين استذكارات خارجيّة، وأخرى داخليّة عكست الرّؤية الفكريّة والإيديولوجيّة للكاتب، ضمن الإطار الفنّي للكتابة الرّوائيّة.

كما يمكننا القول كذلك بأنّ توظيف ضمير المتكلّم قد أتاح للكاتب توظيف الاستشراف على نحو واسع في الرّواية، وذلك بشكل متوازن مع الاستذكار، على نحو يجعل رواية "الصّبي الخادم" رواية المفارقة الزّمنيّة بامتياز، وقد ساهمت بإطارها الفنّي في خدمة رؤية الكاتب ضمن المسافات الفنيّة التي تفرضها الكتابة الرّوائيّة.

في محور دراسة الشّخصيّة مكّنتنا مقاربة "فيليب هامون"، من الكشف عن جوانب متعدّدة متعلّقة بالشّخصيّات المرجعيّة، والمجازيّة، ومستويات الوصف. ومن ثمّ تقصّي الشّخصيّات وفق مستويات مختلفة، من خلال ما يقال عنها بواسطة الجمل، أو بواسطة التّصريحات، والأقوال، والأفعال النّاتجة عنها.

تبعا لذلك اختلفت أنماط الشّخصيّات، ووظائفها في نصّي "المغامرة الغامضة" لـ"شيخ حامد كان" و"الصّبيّ الخادم" لـ"فرديناند أويونو"، حيث اهتم "شيخ حامد كان"، وركّز على القيمة الدّلاليّة لمختلف الشّخصيّات التي وظّفها في نصّه، وكانت في أغلبها شخصيّات مرجعيّة، تعكس الطّبيعة الإيديولوجيّة للنّصّ، وذلك في ضوء الصّراع الحضاري مع الغرب فقد وظّفت مختلف الشّخصيّات(الثّقافيّة، والسّياسيّة والدّينيّة) في سياق تشخيص الواقع

الأفريقي(السّنغال) في إطار رؤية إسلاميّة أوسع. استخدم الكاتب لتعزيزها أسلوب المحاججة الفكريّة، والدّينيّة لكشف الأخطار التي تحيط بالهويّة الأفريقيّة.

فيما تجاوز "فرديناند أويونو" توظيف الشّخصيّات المؤنسنة إلى شخصيّات مجازيّة عكست في مجملها طبيعة العلاقة الكولونياليّة بين الأفريقي، والآخر المستعمِر. وذلك إشارة إلى الجانب المعنوي الذي أورثته تلك العلاقة، والمتمثّل في حال من تشظّي الهويّة عند شخصيّة البطل. وكذلك في بنية مضطربة لواقع المجتمع الأفريقي، وقد ظهر ذلك من خلال الدّونيّة، والطّمع، والظّلم، والاضطهاد... وغيرها من المآسي في ظلّ الوضع الكولونيالي.

كذلك وظّف "فرديناند أويونو" الوصف الخارجي بشكل كثيف، ورأيناه يمزجه بأسلوب ساخر طال الشّخصيّات البيضاء في النّصّ، وقد جاء ذلك معبّرا عن مقصديّة الكاتب في رفض الواقع الكولونيالي، وفضح ازدواجيّة المعايير عند الآخر، وكذلك للتّعبير عن الاختلاف الثّقافي بين الأنا والآخر.

لقد حاولنا بشكل عام الكشف من خلال هذا البحث عن تمظهرات الهويّة في الرّواية الأفريقيّة المكتوبة باللغة الفرنسيّة–جنوب الصّحراء الكبرى– ومختلف الأساليب الجماليّة التي وظّفها الكتّاب الأفارقة، مُسخّرين مختلف الأدوات الفنيّة التي من شأنها التّعبير عن هويّتهم وإيصال صوت الانعتاق، والتّحرّر إلى العالم.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1- شيخ حامد كان: المغامرة الغامضة، تر: محمّد سعيد باه، مر: وطفى هاشم حمّادي، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2012.

2- فرديناند أويونو: الصّبيّ الخادم، تر: محمود قدري، تح: إلياس خوري مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، لبنان، ط2، 1990.

3- كمارا لاي: الولد الأسود، تر: ضياء المحجوب، مؤسّسة الأبحاث العربيّة بيروت، لبنان، ط1، 1982.

المراجع باللّغة العربيّة:

4- إبراهيم جنداري: الفضاء الرّوائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز، دمشق سوريا، ط1، 2013.

5- ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، دت.

6- أحمد فؤاد الأهواني: الحبّ والكراهية، دار المعارف، مصر، ط2، دت.

7- أحمد هيكل: الأدب القصصي والمسرحي في مصر(من أعقاب ثورة 1919 إلى قيام الحرب الكبرى الثّانية)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4 1983.

8- إدريس الخضراوي: الرّواية العربيّة وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2012.

9- إدريس بخاري: ألوان الأدب الأسود(الكتابة الأفريقيّة الحديثة)، جمعيّة البيت للثّقافة والفنون، الجزائر، دط، 2008.

10- إلهام محمّد علي ذهني: جهاد الممالك الإسلاميّة في غرب أفريقيا ضدّ الاستعمار الفرنسي(1850-1914)، دار المريخ للنّشر، الرّياض، المملكة العربيّة السّعوديّة، دط، 1988.

11- امباي لو بشير: قضايا اللّغة والدّين في الأدب الأفريقي، دار جامعة أفريقيا العالميّة للنّشر، الخرطوم، السودان، دط، 1995.

12- آمنة يوسف: تقنيّات السّرد في النّظريّة والتّطبيق، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015.

13- إيناس طه: الذّات والآخر في الرّواية الأفريقيّة، المجلس الأعلى للثّقافة القاهرة، مصر، ط1، 2005.

14- جليلة المليّح الواكدي: مفهوم الهويّة(مساراته النّظريّة والتّاريخيّة في الفلسفة في الأنثروبولوجيا، وفي علم الاجتماع)، مركز النّشر الجامعي، تونس، دط 2010.

15- جماعة من الباحثين: جماليّات المكان، عيون المقالات، الدّار البضاء المغرب، ط2، 1988.

16- حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي(الفضاء، الزّمن، الشّخصيّة)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

17- حسن نجمي: شعريّة الفضاء(المتخيّل والهويّة في الرّواية العربيّة)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغارب، ط1، 2000.

18- حميد لحمداني: أسلوبيّة الرّواية(مدخل نظري)، منشورات دراسات سال الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

19- حميد لحمداني: بنية النّصّ السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

20- حوريّة الظّل: الفضاء في الرّواية العربيّة االجديدة(مخلوقات الأشواق الطّائرة لإدوار الخراط نموذجا)، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق سوريا، دط، 2011.

21- رضوى عاشور: التّابع ينهض(الرّواية في غرب أفريقيا)، دار الشّروق القاهرة، مصر، ط1، 2016.

22- سعيد يقطين: انفتاح النّصّ الرّوائيّ(النّصُّ والسّياق)، المركز الثّقافي العربي الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
23- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي(الزّمن-السّرد-التّبئير)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.
24- سعيد يقطين: قال الرّاوي(البنيات الحكائيّة في السّيرة الشّعبيّة)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.
25- سناء سميح العزّة: القضايا الموضوعيّة والفنيّة في روايات ليلى الأطرش الأكاديميّون للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأدرن، ط1، 2014.
26- سيزا قاسم: بناء الرّواية(دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 2004.
27- شوقي بدر يوسف: الرّواية الأفريقيّة إطلالة مشهديّة، وكالة الصّحافة العربيّة (ناشرون)، الجيزة، مصر، دط، 2017.
28- الشّيخ أحمد التّيجاني سي: الإسلام في السّنغال(أبحاث ودراسات حول انتشار الإسلام، والفكر الإسلامي في أفريقيا، وتصوير حال المسلمين في أفريقيا الغربيّة)، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، دط، دت.
29- صالح معيض الغامدي: كتابة الذّات (دراسات في السّيرة الذّاتيّة)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2013.
30- صلاح فضل: نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي، دار الشّروق، القاهرة، مصر ط1، 1998.
31- عبد الدّايم يحي إبراهيم: التّرجمة الذّاتيّة في الأدب العربيّ الحديث، دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت، لبنان، دط، 1975.
32- عبد الرّحيم الكردي: الرّاوي والنّص القصصي، دار النّشر للجامعات، القاهرة مصر، ط2، 1996.

33- عبد الرّزّاق الدّاوي: في الثّقافة والخطاب عن حرب الثّقافات(حوار الهويّات الوطنيّة في زمن العولمة)، المركز العربي للأبحاث ودراسة السّياسات بيروت، لبنان، ط1، 2013.

34- عبد السّلام بن عبد العالي: هايدغر ضدّ هيجل(التّراث والاختلاف)، دار التّنوير للطّباعة، والنّشر، والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2006.

35- عبد العزيز شرف: أدب السّيرة الذّاتيّة، مؤسّسة الأهرام للنّشر والتّوزيع القاهرة، مصر، دط، 1998.

36- عبد القادر الشّاوي: الكتابة والوجود(السّيرة الذّاتيّة في المغرب)، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، دط، 2000.

37- عبد القادر محمّد سيلا: المسلمون في السّنغال معالم الحاضر وآفاق المستقبل، رئاسة المحاكم الشّرعيّة والشّؤون الدّينيّة، قطر، ط1، 1986.

38- عبد اللّطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرّواية، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2009.

39- عبد الله إبراهيم: المتخيّل السّرديّ(مقاربات في السّرد، والرّؤى، والدّلالة) المركز الثّقافي العربيّ، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

40- عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرّواية(بحث في تقنيّات السّرد)، المجلس الوطني للثّقافة، والفنون، والآداب، الكويت، دط، 1998.

41- عدنان بن ذريل: النّص والأسلوبيّة بين النّظريّة والتّطبيق(دراسة)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2000.

42- عصام العسل: فنّ كتابة السّيرة الذّاتيّة(مقاربات في المنهج)، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

43- علاء الدّين جاويش: الاتّجاه السّياسي في الرّواية، مؤسّسة حورس الدّوليّة القاهرة، مصر، دط، 2011.

44- علي شلش: الأدب الأفريقي، المجلس الوطني للثّقافة، والفنون، والآداب الكويت، دط، 1993.

45- عماد الدّين خليل: أحقاد وأطماع التّبشير في أفريقيا المسلمة، المختار الإسلامي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1979.

46- عمرو عيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب الرّوائي (دراسة سوسيوبنائيّة في روايات عبد الحميد بن هدوقة)، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة-الجزائر، دط، 2001.

47- فتحي المسكيني: الهويّة والزّمان(تأويلات فينومينولوجيّة لمسألة النّحن)، دار الطّليعة، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

48- قاسم الزّهيري: الفكر الزّنجي نشأته وتوجّهاته، منشورات معهد الدّراسات الإفريقيّة، الرّباط، المملكة المغربيّة، ط1، 1998.

49- كبا عمران: الشّعر العربي في الغرب الإفريقي خلال القرن العشرين الميلادي، (مج1)، منشورات المنظمة الإسلاميّة للتّربية والعلوم والثّقافة (إيسيسكو)، الرّباط، المملكة المغربيّة، دط، 2011.

50- كوثر محمّد علي جبّارة: تبئير الفواعل الجمعيّة في الرّواية، دار الحوار اللّاذقيّة، سوريّة، ط1، 2012.

51- محبوبة محمّدي محمّد آبادي: جماليّات المكان في قصص سعيد حورانيّة الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، دمشق، سوريا، دط، 2011.

52- محمّد برادة: أسئلة الرّواية أسئلة النّقد، شركة الرّابطة، الدّار البيضاء المغرب، ط1، 1996.

53- محمّد بوعزّة: تحليل النّصّ السّردي(تقنيّات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة-الجزائر، ط1، 2010.

54- محمّد حمّود: الأدب الأفريقي، مجد المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

55- محمّد صابر عبيد: التّشكيل السّيرذاتي(التجربة والكتابة)، دار نينوى، دمشق سوريا، ط1، 2012.

56- محمّد صابر عبيد: الذّات السّاردة(سلطة التّاريخ ولعبة المتخيّل، قراءات في الرّؤية الإبداعية لسلطان بن محمّد القاسمي)، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، دط، 2013.

57- محمّد صابر عبيد: النّصّ الرّائي(أسئلة القيمة وتقانات التّشكيل)، المؤسّسة الحديثة للكتاب، بيروت، لبنان، دط، 2014.

58- محمّد عزّام: شعريّة الخطاب السّردي(دراسة)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2005.

59- محمّد مصطفى علي حسانين: استعادة المكان دراسة في آليّات السّرد والتّأويل (رواية "السّفينة" لجبرا إبراهيم جبرا)، دائرة الثّقافة، الإمارات العربيّة المتحدة، دط، 2004.

60- محمود أمين العالم: أربعون عاما من النّقد التّطبيقي(البنية والدّلالة في القصّة، والرّواية العربيّة المعاصرة)، دار المستقبل العربي، القاهرة، مصر دط، 1994.

61- محمود كعت التّمبكتي: تاريخ الفتّاش في أخبار البلدان والجيوش، وأكابر النّاس، وذكر وقائع التّكرور، وعظائم الأمور، وتفريق أنساب العبيد من الأحرار(دراسة وتعليق آدم بمبا)، مؤسّسة الرّسالة ناشرون، بيروت، لبنان ط1، 2014.

62- مراد عبد الرّحمان مبروك: بناء الزّمن في الرّواية المعاصرة(رواية تيّار الوعي نموذجا 1967-1994)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة مصر، دط، 1998.

63- أحمد مرشد: البنية والدّلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، مصر، ط1، 2005.

64- نادر كاظم: الهويّة والسّرد (دراسات في النّظريّة والنّقد الثّقافي)، دار الفراشة للنّشر والتّوزيع، الكويت، ط2، 2016.

65- الهادي الدّالي: دراسة في حركات التّبشير والتّنصير بمنطقة إفريقيا فيما وراء الصّحراء، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، القاهرة، مصر، ط1، 2002.
66- وليد إبراهيم قصّاب: من قضايا الأدب الإسلامي، دار الفكر، دمشق سوريا، ط1، 2008.
67- يمنى العيد: الرّاوي الموقع والشّكل(دراسة في السّرد الرّوائي)، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، لبنان، ط1، 1986.
68- يمنى العيد: تقنيّات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي بيروت، لبنان، ط3، 2010.

المراجع المترجمة:

69- أ.أ مندلاو: الزّمن والرّواية، تر: بكر عبّاس، مر: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
70- إدوارد سعيد: الثّقافة والإمبرياليّة، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت لبنان، ط4، 2014.
71- أفلاطون: فيدون(في خلود النّفس)، تر: عزّت قرني، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 2001.
72- آنيا لومبا: في نظريّة الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبيّة، تر: محمّد عبد الغني غنوم، دار الحوار، سورية، ط1، 2007.
73- أوبيدي كربونيل كورتيس: ترجمة الآخر (نظريّة التّرجمة، الغرابة، وما بعد الكولونياليّة)، تر: أنور المرتجي، منشورات زاوية، الرّباط، المملكة المغربيّة دط، 2012.
74- بارنار فاليط: النّصّ الرّوائي(تقنيّات ومناهج)، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثّقافة، مصر، دط، 1999.
75- بليز باسكال: خواطر، تر: إدوار البستاني، اللّجنة اللّبنانيّة لترجمة الرّوائع بيروت، لبنان، دط، 1972.

76- بول ريكور: الذّات عينها كآخر، تر: جورج زيناتي، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

77- بول ريكور: الزّمان والسّرد(التّصوير في السّرد القصصي)، (ج2)، تر: رحيم فلاح، مر: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1 2006.

78- بيل أشكروفت، وآخرون: الإمبراطوريّة تردّ بالكتابة(آداب ما بعد الاستعمار النّظريّة والتّطبيق)، تر:خيري دومة، دار أزمنة للنّشر والتوزيع، عمان، ط1 2005.

79- تودوروف، وآخرون: القصّة الرّواية المؤلّف (دراسات في نظريّة الأنواع الأدبيّة المعاصرة)، تر: خيري دومة، دار شرقيّات للنّشر والتوزيع، القاهرة مصر، ط1، 1997.

80- جورج لارين: الإيديولوجيا والهويّة الثّقافيّة(الحداثة وحضور العالم الثّالث) تر: فريال حسن خليفة، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط1، 2002.

81- جويل كاندو: الذّاكرة والهويّة، تر: أسعد وجيه، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، دمشق، سوريا، دط، 2009.

82- جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمّد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، مصر، ط2، 1997.

83- جيرالد مور: سبعة أدباء من أفريقيا، تر: علي شلش، دار الهلال، مصر 1977.

84- جينز بروكمبير، دونال كربو: السّرد والهويّة(دراسات في السّيرة الذّاتيّة والذّات، والثّقافة)، تر: عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للتّرجمة القاهرة، مصر، ط1، 2015.

85- دافيد كوت: فرانز فانون، تر: عدنان كيالي، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1971.

86- دوجلاس روبنسون: التّرجمة والإمبراطوريّة(نظريّات التّرجمة ما بعد الكولونياليّة)، تر: ثائر ديب، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، مصر، ط1 2005.

87- رولان بارث، وآخرون: طرائق تحليل السّرد الأدبي، تر: عبد القادر عقّار وآخرون، منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، الرّباط، المغرب، ط1، 1992.

88- سوزان باسنيت: الأدب المقارن(مقدّمة نقديّة)، تر: أميرة حسن نويرة المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، دط، 1999.

89- شلوميت ريمون كنعان: التّخييل القصصي(الشّعريّة المعاصرة)، تر: لحسن أحمامة، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1995.

90- فرانز فانون: معذّبو الأرض، تر: سامي الدّروبي، جمال الأتاسي، مدارات للأبحاث والنّشر، القاهرة، مصر، ط1، 2014.

91- فيليب لوجون: السّيرة الذّاتيّة(الميثاق والتّاريخ الأدبي)، تر: عمر حلي المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

92- فيليب هامون: سيميولوجيّة الشّخصيّات الرّوائيّة، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا، ط1، 2013.

93- ك. مادهو بانيكار: الوثنيّة والإسلام(تاريخ الإمبراطوريّة الزّنجيّة في غرب أفريقيّة)، تر: أحمد فؤاد بلبع، المجلس الأعلى للثّقافة، مصر، ط1 1998.

94- ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، تر: محمّد برادة، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987.

95- ميخائيل باختين: الماركسيّة وفلسفة اللّغة، تر: محمّد البكري، ويمنى العيد دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

96- ميري ورنوك: الذّاكرة في الفلسفة والأدب، تر: رحيم فلاح، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

97- ميشال فوكو: حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثّقافي العربي بيروت، لبنان، ط2، 1987.

98- نغوجي واثيونغو: تصفية استعمار العقل، تر: سعدي يوسف، دار التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر، دمشق، سوريا، ط ج، 2011.

99- هارلمبس وهولبورن: سوشيولوجيا الثّقافة والهويّة، تر: حاتم حميد محسن دار كيوان للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

100- هوبير ديشان: الدّيانات في أفريقيا السّوداء، تر: أحمد صادق حمدي مر: محمّد عبد الله دراز، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، مصر، دط 2011.

101- هومي. ك. بابا: موقع الثّقافة، تر: ثائر ديب، المجلس الأعلى للثّقافة القاهرة، مصر، ط1، 2004.

102- هيلين جيلبرت، جوان تومكينز: الدّراما ما بعد الكولونياليّة(النّظريّة والممارسة)، تر: سامح فكرى، مركز اللّغات والتّرجمة–أكاديميّة الفنون القاهرة، مصر، دط، 2000.

المراجع باللّغة الأجنبيّة:

103- Bodo Bidy Cyprien: le picaresque dans le roman africain subsaharien d'expression française, thèse de doctorat, sous la direction de Michel Beniamino, en littérature française, école doctorale de sciences humaines et sociales, université de limoges, 2005.

104- Carmen Husti-Laboye: L'individu dans la littérature africaine contemporaine L'ontologie faible de la postmodernité, Thèse de doctorat, sous la direction du: Michel Beniamino Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, université de limoges, 2007.

105- Jacques Chevrier: Littératures Francophones d'Afrique noire-édition; édisud, Aix-en-Provence, 2006.

106- Ibtissem Kheir: identité et altérité dans l'enfant noir de Camara Laye, diplôme de Magistère, sous la direction du: Saïd Khdraoui, département de français, faculté des lettres et des langues université hadj lakhdar-Batna, s.d.

107- Kazaro Tassou: Réception du Roman sahélien par la Critique de langue française,(thèse doctorat), sous la direction de Jacques Mounier, U.E.R de littérature Générale et comparée université de Sorbonne nouvelle (paris 3), 1980/1981.

المجلّات والدّوريّات:

108- مجلّة الآداب الأجنبيّة، (مجلّة فصليّة تصدر عن اتّحاد الكتّاب العرب) دمشق، سوريا، (ع38-39)، شتاء وربيع 1984.

109- مجلّة السّاتل، جامعة مصراتة، ليبيا، (ع4)، (مج2)، 2011.

110- مجلّة السّرديّات، جامعة منتوري قسنطينة-الجزائر، (ع2)، 2008.

111- مجلّة العلوم الإنسانيّة، جامعة محمّد خيضر، بسكرة-الجزائر، (ع34-35)، مارس 2014.

112- مجلّة المخبر (أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري)، جامعة محمّد خيضر-بسكرة-الجزائر، (ع6)، 2010.

113- مجلّة المشرق، لبنان، (ع1)، 1 يناير 2001.

114- مجلّة الممارسات اللّغويّة، مخبر الدّراسات اللّغويّة في الجزائر، جامعة مولود معمري-تيزي وزو-الجزائر، (ع30)، 2014.

115- مجلّة تبيّن للدّراسات الفكريّة والثّقافيّة(فصلية محكّمة)، المركز العربي للأبحاث ودراسة السّياسات، قطر، (ع7)، (مج2)، شتاء 2014.

116- مجلّة دراسات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، عمادة البحث العلمي-الجامعة الأردنيّة، (ع3)، (مج42)، 2015.

117- مجلّة رؤى فكريّة، مخبر الدّراسات الأدبيّة واللّغويّة-جامعة محمّد الشّريف مساعدية، سوق أهراس-الجزائر،(ع7)، فيفري 2018.

118- مجلّة رؤى فكريّة، مخبر الدّراسات اللّغويّة والأدبيّة، جامعة سوق أهراس-الجزائر، (ع6)، أوت 2017.

119- مجلّة علامات في النّقد، المملكة العربيّة السّعوديّة، (ع49)، سبتمبر 2003.

120- مجلّة علامات في النّقد، المملكة العربيّة السّعوديّة، (ع65)، 2008.

121- مجلّة علامات في النّقد، المملكة العربيّة السّعوديّة، (ع66)، 2008.

122- مجلّة فصول، مصر، (ع4)، أكتوبر 1992.

123- مجلّة يتفكّرون(فصليّة، فكرية، ثقافيّة)، مؤسّسة مؤمنون بلا حدود للدّراسات والأبحاث، الرّباط، المملكة المغربيّة، (ع3)، شتاء 2014.

124- مجلّة يتفكّرون(فصليّة، فكريّة، ثقافيّة)، مؤسّسة مؤمنون بلا حدود للدّراسات والأبحاث، الرّباط، المملكة المغربيّة، (ع4)، 2014.

المعاجم والموسوعات والقواميس (العربيّة والمترجمة):

125- أسعد رزوق: موسوعة علم النّفس، مر: عبد الله عبد الدّايم، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط3، 1987.

126- أندرو أدجار، بيتر سيد جويك: موسوعة النّظريّات الثّقافيّة(المفاهيم والمصطلحات الأساسيّة)، تر: هناء الجوهري، المركز القومي للتّرجمة القاهرة، مصر، ط2، 2014.

127- أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفيّة، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 2001.

128- رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي للنّصوص (عربي-إنجليزي-فرنسي)، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2000.

129- عبد اللّه إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط2 (موسّعة)، 2008.

130- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية(عربي-إنجليزي-فرنسي) دار النّهار للنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

131- مجموعة من الباحثين: المنجد في اللّغة والأعلام، (ج2)، دار المشرق بيروت، لبنان، ط29، 2008.
132- مجموعة من الباحثين: معجم علم النّفس والتّربية، (ج1)، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميريّة، دط، 1984.
133- مجموعة من المؤلّفين: معجم السّرديّات، دار محمّد علي للنّشر، تونس ط1، 2010.
134- المعجم الوسيط، مجمّع اللّغة العربيّة، مكتبة الشّروق الدّوليّة، مصر ط4، 2004.
135- الموسوعة العربيّة العالميّة، (مج11)، مؤسّسة أعمال الموسوعة للنّشر والتّوزيع المملكة العربيّة السّعوديّة، ط1، 1996.

الرّسائل الجامعيّة:

136- ابتسام ليلى بن عيسى: ترجمة النّصّ السّاخر(دراسة تطبيقيّة)،(رسالة ماجيستير)، إشراف: ليلى عالم، قسم التّرجمة، كليّة الآداب واللّغات والفنون جامعة السّانية-وهران-الجزائر، 2010-2011.
137- أشيلي فضيلة: الخطاب السّردي في ثلاثيّة مزداد أعمر الرّوائيّة (أطروحة دكتوراه)، إشراف: عبد الحميد بورايو، قسم اللّغة والثّقافة الأمازيغيّة، كليّة الآداب واللّغات، جامعة مولود معمّري، تيزي وزو-الجزائر 2015.
138- سعيدة بن بوزة: الهويّة والاختلاف في الرّواية النّسويّة في المغرب العربي، (أطروحة دكتوراه)، إشراف: الطّيّب بودربالة، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة الحاج لخضر-باتنة-الجزائر 2007-2008.
139- سليم حيّولة: استراتيجيّة النّقد الثّقافي في الخطاب المعاصر من القراة الجماليّة إلى القراءة الثّقافيّة بحث في الأصول المعرفيّة، (أطروحة دكتوراه)

إشراف: وحيد بن بوعزيز، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب واللّغات جامعة الجزائر2، 2013-2014.

140- سميرة وضّاح: الآخر في فلسفة سارتر،(رسالة ماجيستير)، إشراف: عبد الحميد دهوم، قسم الفلسفة، كليّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة الجزائر2، 2009-2010.

141- شرحبيل إبراهيم أحمد المحاسنة: بنية الشّخصيّة في أعمال مؤنس الرّزاز الرّوائيّة(دراسة في ضوء المناهج الحديثة)، (أطروحة دكتوراه)، إشراف: محمّد الشّوابكة، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة مؤتة-الأردن، 2007.

142- عبد الله شطّاح: شعريّة المكان في الرّواية الجزائريّة(1992-2002) (أطروحة دكتوراه)، إشراف: علي ملّاح، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب واللّغات، جامعة الجزائر يوسف بن خدة-الجزائر، دت.

143- عمرو عيلان: النّقد الجديد والنّص الرّوائي العربي(دراسة مقارنة للنّقد الجديد في فرنسا، وأثره في النّقد الرّوائي العربي من خلال بعض نماذجه) (أطروحة دكتوراه)، إشراف: عبد الحميد بورايو، قسم اللّغة والأدب العربي كليّة الآداب واللّغات، جامعة منتوري، قسنطينة-الجزائر، 2005-2006.

144- منى ابن الشّيخ: دلالة الشّخصيّة في رواية (المخطوطة الشّرقيّة) للأعرج واسيني، (رسالة ماجيستير)، إشراف: عبد الحميد بورايو، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب واللّغات، جامعة الجزائر-الجزائر، 203-2004.

145- مها حسن يوسف عوض الله: الزّمن في الرّواية العربيّة(1960-200) (أطروحة دكتوراه)، إشراف: محمود السّمرة، الجامعة الأردنيّة-الأردن 2002.

146- مودع سليمان: الفضاء والشّخصيّة في روايات إبراهيم سعدي(مقاربة تطبيقيّة)، (أطروحة دكتوراه)، إشراف: عبد الرّحمان تيبرماسين، قسم الآداب واللّغة العربيّة، كليّة الآداب واللّغات، جامعة محمّد خيضر، بسكرة-الجزائر (2010-2011).

147- ناصر بركة: أدبيّة السّير الذّاتيّة في العصر الحديث(بحث في آليات اشتغال النّصوص ومرجعيّاتها الفاعلة)، (أطروحة دكتوراه)، إشراف: محمّد منصوري، قسم الآداب واللّغة العربيّة، كليّة الآداب واللّغات، جامعة الحاج لخضر-باتنة-الجزائر. 2012-2013.

148- نبيل بوالسّليو: الرّؤية في الرّواية الجزائريّة (1990-2000)، (أطروحة دكتوراه)، إشراف: رشيد قريبع، قسم اللّغة العربيّة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإنسانيّة، قسنطينة-الجزائر 2010-2011.

المؤتمرات والأيّام االدّراسيّة:

149- جماليّات السّخريّة في رواية اللّجنة لصنع الله إبراهيم(استطراد استكشاف واستفزاز)، ورشة الفكاهة والسّخريّة، كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة ابن زهر، أكادير-المملكة المغربيّة،(الأيّام الدّراسيّة 28-29 ماي) 2010.

150- الرّواية المغربيّة المعاصرة.. رؤية إسلاميّة، رابطة الأدب الإسلامي العالميّة نحو منهج إسلامي للرّواية، بحوث الملتقى الدّولي الخامس للأدب الإسلامي، مراكش-المملكة المغربيّة، 2007.

151- السّرد الرّوائي وتداخل الأنواع نماذج من الرّواية المصريّة، مقال ضمن (الأبحاث)؛ مؤتمر أدباء مصر(أسئلة السّرد الجديد)، الدّورة الثّالثة والعشرون، محافظة مطروح منشورات الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة مصر، ط1، 2008.

المواقع الإلكترونيّة:

152- موقع النّقد العربي: http://www.alnaked-aliraqi.net/article تاريخ النّشر:2012/11/02.

153- christian-classics.org.
154- Entretien avec Cheikh Hamidou Kane – écrivain sénégalais (10 juin2014) vidéo en ligne= https://www.youtube.com/watch.
155- https://ar.wikipedia.org.
156- https://fr.wikipedia.org.
157- https://fr.wiktionary.org .
158- https://www.marefa.org.

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
المقدّمة	أ-ح
الفصل الأوّل: سردنة الهويّة في الرّواية الأفريقيّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة-جنوب الصّحراء- (مقاربة الحدود النّظريّة)	
أوّلا: مفهوم الهويّة(مقاربة نظريّة)	**1**
1. الهويّة من منظور فلسفي	**2**
2. الهويّة من منظور نفسي	**6**
3. الهويّة من منظور اجتماعي (سوسيولوجي)	**7**
4. الهويّة من منظور ثقافي	**9**
ثانيا: الأدب الأفريقي-جنوب الصّحراء-(المفهوم والمصلح؟)	**13**
ثالثا: رواية السّيرة الذّاتيّة الأفريقيّة-جنوب الصّحراء-(سؤال النّوع؟)	**21**
1. مفهوم الرّواية	**22**
2. مفهوم السّيرة الذّاتيّة	**24**
3. التّداخل بين الرّواية والسّيرة الذّاتيّة	**27**
4. رواية السّيرة الذّاتيّة الأفريقيّة	**31**
رابعا: الأدب الأفريقي-جنوب الصّحراء- ونظريّة ما بعد الاستعمار (الهويّة والسّرد)	**35**
1. نظريّة ما بعد الاستعمار(المفهوم والمصطلح؟)	**35**
2. الأدب الأفريقي ونظريّة ما بعد الاستعمار(الهويّة والسّرد)	**39**
الفصل الثّاني: الهويّة وبنية الصّيغة و الرّؤية	
تمهيد	**51**
أوّلا: رؤية الخطاب المباشر	**57**
ثانيا: رؤية الخطاب غير المباشر	**71**
ثالثا: رؤية الخطاب المختزل	**87**

الفصل الثّالث: تعالق الهويّة والفضاء السّيرذاتي	
تمهيد	**96**
أوّلا: فضاء الهويّة الثّقافيّة في رواية "الولد الأسود"	**102**
1. فضاء المدينة	**106**
أ. مدينة كوروسا	**106**
ب. مدينة كوناكري	**109**
ج. مدينة باريس	**111**
2. فضاء القرية	**112**
أ. تنديكان	**112**
ب. الحاكورة	**113**
ج. الحقل	**114**
ثانيا: فضاء الهويّة المتشظّية في رواية "الصّبي الخادم"	**116**
1. الإرساليّة	**118**
2. مقرّ القومندان	**121**
3. سجن دانغان	**124**
4. مركز الشّرطة	**126**
5. المستشفى	**127**
ثالثا: الفضاء والهويّة الحضاريّة في رواية "المغامرة الغامضة"	**131**
1. الكتّاب(المدرسة القرآنيّة)	**132**
2. المدرسة الأجنبيّة	**136**
3. بلاد جالوبي	**140**
4. بلاد البيض/باريس	**142**
الفصل الرّابع: الهويّة ورؤية الزّمن السّيرذاتي	
تمهيد	**146**
أوّلا: الرّؤية المشهديّة	**153**

ثانيا: الرّؤية الوصفيّة	**164**
ثالثا: الرّؤية بين الاستذكار والاستشراف	**172**
1. الاستذكار	**173**
2. الاستشراف	**179**
الفصل الخامس: الهويّة والشّخصيّة	
تمهيد	**183**
أوّلا: هويّة الشّخصيّات المرجعيّة	**189**
1. الشّخصيّات التّاريخيّة	**190**
أ. الشّخصيّات السّياسيّة	**190**
ب. الشّخصيّات الدّينيّة	**193**
ج. الشّخصيّات الثّقافيّة	**196**
2. الشّخصيّات المجازيّة	**203**
أ. الحبّ	**203**
ب. الطّمع	**204**
ج. الدّونيّة	**206**
د. الظّلم والاضطهاد	**208**
ثانيا: وصف الشّخصيّات	**212**
1. الوصف الخارجي	**212**
أ. الرّاوي/تاوندي	**213**
ب. الأب غيلبرت	**214**
ج. الشّخصيّات الأوروبيّة	**215**
2. الوصف الدّاخلي	**217**
الخاتمة	**221**
قائمة المصادر والمراجع	**226**

فهرس الموضوعات	242

ملخّص البحث:

يتناول هذا البحث الموسوم بـ:"**إشكاليّة الهويّة في الرّواية الأفريقيّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة–جنوب الصّحراء الكبرى أنموذجا**–" أزمة الهويّة في الرّواية الأفريقيّة الحديثة، والمعاصرة، وذلك ضمن مستوياتها المختلفة الإيديولوجيّة، والجماليّة.

يتمحور البحث حول "الهويّة" بوصفها أهمّ مقولة يكاد يكون التّاريخ الثّقافي الحديث، والمعاصر لأفريقيا، هو تاريخ البحث عنها، وذلك في سياق بناء الذّات الأفريقيّة المستلبة التي راحت تطرح مسألة وجودها من خلال رؤيتها لإنيّتها، وللآخر وللتّجربة الاستعماريّة برمّتها. وذلك ضمن منظور للتّفكير في الهويّة، يتعالق فيه سرد الذّات بالآخر، لتصبح بذلك إعادة بناء الذّات لحظة تكامل في إعادة بناء الهويّة السّرديّة. ومن هذا المنطلق يمكن قراءة الهويّة باعتبارها سردا، بما أنّها تتحقّق في السّرد، وبواسطته، كما يغدو السّرد وفق هذا الطّرح أحد مكوّنات الهويّة.

تندرج هذه الدّراسة بمحاورها المتعدّدة في إطار ما أصبح يعرف باسم (خطاب ما بعد الاستعمار)، وكذلك ضمن مفاهيم النّقد الثّقافي، والطّروحات الجديدة للنّظريّة الأدبيّة المعاصرة، وظهور الدّراسات الثّقافيّة التي غيّرت من طبيعة تناول الأدب والدّراسات المتعلّقة به، لترتكز حول آداء الآداب للمهمّات السّياسيّة، والاجتماعيّة.

تأسيسا على ذلك سعى البحث إلى الإجابة قدر الإمكان على أسئلة هي من صميم النّقد الثّقافي، ونظريّة الأدب؛ تخصّ العلاقة بين الأبنية الفكريّة الفلسفيّة(الهويّة) وتمثّلها في النّصوص الإبداعيّة الرّوائيّة، وصيغ التّفاعل الممكنة جماليّا.

بناء على هذا الطّرح تم دراسة كيفيّة اشتغال الهويّة الأفريقيّة، وتمظهرها في بنية الخطاب الرّوائي وفق محاور أربعة:

في محور الرّؤية السّرديّة، والصّيغة؛ تمّ بحث أشكال الخطاب(المباشر غير المباشر، المختزل) المتولّدة عن العلاقات التي يقيمها الرّاوي مع خطاب الشّخصيّات.

في محور الفضاء؛ تمّ البحث في الأبعاد التّأويليّة (الثّقافيّة، الدّينيّة، الحضاريّة) التي يمنحها بوصفه بنية دلاليّة، تتشكّل وفق الرّؤية السّيرذاتيّة تبعا للتّشكيل المكاني السّيري، وفق ثنائيّة(الشّكل والمضمون).

أمّا محور الزّمن فقد اقتضت المنهجيّة معالجته وفق مستواه الأفقي، والعمودي العمودي من خلال الرّؤية المشهديّة، والرّؤية الوصفيّة، والأفقي من خلال الرّؤية الاستذكاريّة، والرّؤية الاستشرافيّة.

في محور الشّخصيّات اتّكأتِ المقاربةُ على بعض تصنيفات "فيليب هامون" مثل الشّخصيّات المرجعيّة(التّاريخيّة، والمجازيّة)، ومستويات الوصف، وذلك بدراسة بنية الشّخصيّة من خلال ما يقال عنها بواسطة الجمل، أو بواسطة التّصريحات، والأقوال والأفعال النّاتجة عنها.

بما ينسجم مع طبيعة البحث وأهدافه، تم توظيف "المنهج البنيوي التّكويني" وهو المنهج الكفيل بدراسة مختلف البنى الفكريّة، والجماليّة، وفق مقاربة تراعي داخل النّصّ، وخارجه.

Research Summary:

This research entitled "The problem of identity in French-written African novels- the case of the Great Sahara-" deals with the problem of identity in the modern and contemporary African novel, at different ideological and aesthetic levels.

The research is centered on the identity as the most sought after entity in contemporary African cultural history, in the context of the building of the despoiled African entity. This entity questions it own existence through the perception it has of itself, of the other and of the whole colonization experience, in a reflective perspective tending to identify identity and allowing the overlap of oneself with the other. The self-reconstruction becomes a moment of complementarity working for the reconstruction of the narrative identity. This is the point at which we decipher identity as a narration in which and through which it can actually be realized. Accordingly, narration becomes a component of identity.

This study and its multiple axes fall within the framework of what has become known as "Postcolonial discourse", as well as within the framework of cultural criticism, contemporary literary theory, and new cultural studies that influenced the way we treat literature and its related disciplines which is now focused on the political and social roles literatures are fulfilling.

From this perspective, the purpose of this research is to answer questions pertaining essentially to cultural criticism and literary theory and seeking to identify the relationship between philosophico- ideological structures (identity) and their representations in creative novelistic texts, together with their potential aesthetic interactions.

To reach answers to these questions, the functioning of the African identity, in particular the effect it produces on the structure of the novelistic discourse is examined according to four axes, namely:

The axis of narratological vision and formula: in which we investigate forms of speech (direct, indirect, abridged) generated by the relations the narrator create with the characters' discourse.

The space axis: in which we investigate the interpretative dimensions (cultural, religious, civilizational) that this space offers as a semantic structure formed according to the autobiographical vision in the spatial and biographical formation which is attached to the dichotomy of form/content.

The temporal axis: this axis is treated at the horizontal and verticals as dictated by the methodology. The vertical level is dealt with through the scenic and descriptive vision. The vertical level is dealt with through memorial and speculative visions.

The characters axis: in this axis we relied on some classifications suggested by Philippe Hamon such as the referential characters (historical or figurative) and levels of descriptions, by examining the structure of the character through the sentences, statements, sayings reported about her/him and actions produced by her/him.

The nature and objectives of this research require the adoption of “the formalistic structural approach” that is most appropriate for the study of ideological structures dealing with the internal and external aspects of the text.

Résumé de la recherche

La présente recherche intitulée « la problématique de l'identité dans le roman Africain d'expression française- Le cas du Grand Sahara- traite le problème de l'identité dans le roman africain moderne et contemporain, sur plusieurs plans idéologiques et esthétiques.

La recherche s'intéresse à l'identité qui se vaut l'entité la plus recherchée par l'histoire culturelle contemporaine de l'Afrique, dans le contexte de la construction de l'entité africaine spoliée. Cette entité se pose la question sur son existence à travers sa vision de soi, de l'autre et de l'expérience coloniale toute entière, dans une perspective réflexive tendant à cerner l'identité et permettant le chevauchement de soi avec l'autre. La reconstruction de soi devient elle-même un moment de complémentarité œuvrant pour la reconstruction de l'identité narrative. A partir de ce point, on arrive à faire une lecture de l'identité autant que narration dans et à travers laquelle elle se réalise jusqu'à ce qu'elle devienne elle-même une composante de l'identité.

Cette étude, couvrant plusieurs axes, entre dans le cadre des discours postcoloniales, des critiques culturelles et des nouveaux débats sur la théorie littéraire contemporaine. Elle est aussi influencée par l'émergence des études culturelles qui a changé la vision qu'on a de la littérature et des études y relatives qui se focalise désormais sur les rôles sociopolitiques des littératures.

Partant de cette perspective, le but de la présente recherche est de répondre aux questions relatives à la relation entre les structures idéologiques philosophiques (identité) avec leurs représentations dans les textes créatifs romanciers et le potentiel d'interactions esthétiques qu'elles renferment.

Pour aboutir à ces réponses, le fonctionnement de l'identité Africaine notamment l'effet qu'il produise dans la structure du discours romancier est examiné suivant quatre axes, à savoir:

La vision et formule narratologiques, puis la recherche des formes de discours (direct, indirect, abrégé).

L'espace, puis la recherche des dimensions interprétatives (culturelles, religieuses, civilisationnelles) qu'offre cet espace autant que structure sémantique se formant en parallèle avec la vision autobiographique selon la formation spatiale et biographique qui s'attache à la forme et au contenu.

Le temps qui est traité- en considération des exigences méthodologiques- verticalement et horizontalement (vertical vis-à-vis la vision descriptive et scénique, et horizontal vis-à-vis la vision rétroactive et perspective.

Les personnages autant qu'axe se basant sur certaines classifications suggérées par Philippe Hamon tel que les personnages référentiels (historiques ou figuratifs), niveaux de descriptions, en examinant la structure du personnage à travers les phrases, déclarations, dires et actions y résultantes rapportant ce qui est dit sur lui.

La nature et les objectifs de cette recherche exigent l'adoption de l'approche structurale formaliste qui est la plus appropriée à l'étude des structures idéologiques s'intéressant aux aspects internes et externes du texte.