٣ ــ أشكال مقاومة التحيّز في أدب العالم الثالث

د. فريال جبوري غزول

كثيرًا ما يحسّ المبدع ـ قبل الباحث ـ بإشكالية ما مثل التحيز في المنهج والمنظور، فيعبر في كتاباته عن هذا الإحساس، ويحاول أن يواجهه في ساحة الإبداع. والتحيز ضد العالم الثالث فكريًا ومنهجيًا أمر معروف، وهو التحيز النظري المرافق والمكمل للممارسة العنصرية والتهميش العملي لأبناء وبنات هذا العالم. ونجد إرهاصات المقاومة لهذا التحيز في أعمال إبداعية تشكل مواجهة فنية لهذه الظاهرة الهدامة، ففي الآداب والفنون تتم معارك من نوع غير مسلح ليس فيها قاتل وقتيل، ولكن فيها جهات تتصادم وتتصارع على الوعي والقيم. إن الساحة الأدبية تختلف عن الجبهة الحربية بكونها لا تحتاج إلى تكنولوجيا متقدمة تحتكرها جهة ما لتمنحها تفوقًا جاهزًا على الآخر، إن الأدب والفن بصورة عامة يحتاج إلى تقنية أسلوبية واستراتيجية فنية لا تخضع للتفوّق التكنولوجي، ولا تتراسل مع المؤشرات المزعومة للتقدّم والتخلّف. بل على العكس يبدو المقهورون والمهمّشون وكأنهم أكثر إبداعًا وتحققًا على المستوى الفني من القاهرين والمتسلّطين؛ ذلك لأن الفن يرتبط بالرؤية الإنسانية العميقة لا بآليات التسلط وتقنيات التحكم.

وتتخذ المقاومة الإبداعية للتحيز أشكالاً مختلفة حسب ظروف المبدع، ويتناول هذا البحث ثلاثة أدباء من القارة الأفريقية ـ التي عانت الكثير من التحيز ضدها ـ أبدعوا بثلاث لغات: الإنكليزية والعربية والفرنسية وهم على الترتيب «تشينوا أتشيبي» الروائي النيجيري، «والطيب

صالح» الروائي السوداني، و«الطاهر بنجلّون» الروائي المغربي في أعمالهم المتميزة: **الأشياء تتداعى** (١٩٥٨)، **موسم الهجرة إلى الشمال** (١٩٦٦)، **أنا عربي مشبوه** (١٩٩١).

يصور المؤلف النيجيري في روايته **الأشياء تتداعى** مأساة أوكونكو البطل التراجيدي من قبيلة أوبي الذي ينتهي بالانتحار ـ النتيجة التي تبدو حتمية ـ في ظل تعلقه بالتقاليد القبلية والثقافة الأفريقية الأصيلة واختراق هذا البناء المتوارث من قبل المستعمر الغازي وبالتالي انهياره أمام الزحف الأجنبي إنها قصة مكابرة إنسان من العالم الثالث متمسك بتراثه، ولكنه تمسّك فردي لا جماعي ينتهي بالاندحار. فالرواية تكشف أساليب الاختراق والقمع والتشويه للتراث النيجيري وتكالب المؤسسة العسكرية والاقتصادية والدينية الأجنبية على زعزعة الكيان الأفريقي. وتكتسب مصداقيتها وواقعيتها من كونها لا تقدم الصراع على أنه صراع بين خير أفريقي وشر أوروبي بل تشرّح الرواية عملية الغزو الذي يتم على جبهات مختلفة وبتضافر فريد يستغل الثغرات في الكيان الأفريقي وثقافته ليمتلكه وليمحوه لا ليتفاعل معه أو يستفيد منه بوصفه رافدًا حضاريًا.

إن التغيرات التي تطرأ على المجتمع النيجيري بعد الغزو الإنكليزي والتبشير المسيحي تجعل استمرارية القيم القديمة أمرًا مستحيلاً. فأوكوبكو إنسان محاصر، لا يقدر أن يتخلى عن تراثه، ولا أن يتأقلم لمعطيات عصره، ولا أن يتبنّى قيم الآخر. عندما يقاوم المستعمر الذي ينتهك مقدساته يجد نفسه مطوّقًا فهو لم يستطع أن يعبّئ الآخرين، ومن ثم ينتهي بممارسة العنف الفردي والبطش العفوي على عدوه. مما يؤدي بدوره إلى عقابه وإذلاله فلا يجد مفرًا إلا في الهروب والخلاص عن طريق الموت. هنا اختيار الموت ليس فداءً وتضحية وجهادًا، بل اعترافًا بالعجز والفشل، وربما كانت هذه الرواية أمثولة للمقاومة الفردية التي لن تؤدي إلى التحرر، هي أيضًا إدانة للمجتمع القبلي الذي لا يقوى على التضامن والتكاتف والتعبئة أمام المدّ الاستعماري، فمن أهم سمات الاختراق الاستعماري هو إحراز نصر في تفريق الجماعة، والغازي يستغل نقطة الضعف في الجماعة ويستميل المهمشين فيهم.

وإن كانت الرواية تكشف عن العجز الأفريقي فهي أيضًا تفضح آليات الاستعمار الذي يستخدم القوة لإرساء هيمنته، والتحيز لإدانة تراث الآخر وتفتيت نمط الحياة في العالم الثالث. ويستخدم الروائي المتميز «أتشيبي» استراتيجيات وتقنيات مختلفة في المقاومة الإبداعية، أولها أنه لا ينطلق إلى الرد التخييلي على المستعمر برسم ثقافة أفريقية مثالية في مقابل ثقافة أوروبية غازية. بل يقدم بكثير من الوعي النقدي جانبي المعادلة غير المتكافئة؛ ولهذا تكتسب روايته بعدًا واقعيًا، وتبتعد عن الثنائيات المبسِّطة. وفي هذا طبعًا اختلاف جوهري بين منطلقها ومنطلق الرواية الاستشراقية التي تتخذ من الآخر أرضية تقدم فيها نزعات المستعمر، أو خلفية تتوالى فيها هواجسه. وحتى عندما يصبح الآخر من العالم الثالث موضوعًا في الرواية لا يكون ذلك إلا على حساب تقديمه مبتورًا ناقصًا، أو أقل إنسانية من الأوروبي، وكثيرًا ما تستغل أجواء العالم الثالث في أدبيات الاستشراق لخلق غرائبية تثير مخيلة القارئ الأوروبي وشوقه لا لتعرفه بالآخر.

وفي رواية **الأشياء تتداعى** يقدم «أتشيبي» الإيديولوجية الأفريقية ويقابلها بالإيديولوجية الأوروبية، وهو بهذه المقابلة يحرر الإيديولوجيتين من التراتب العنصري فهما مقدمتان على مستوى واحد، مما يؤدي إلى المقارنة الواعية، وبالإضافة إلى ذلك يقوم أتشيبي بالتشريح المجهري للعلاقات والممارسات، فيقوم ضمنًا بمقابلة بين مؤسسة العدل الأفريقية ومؤسسة العدل الاستعمارية. ففي الأُولى هناك تحكيم ذو صبغة دينية محلية يؤدي إلى المصالحة بين الأطراف، بينما المحكمة الإنكليزية علمانية، وتقوم بفرض عقوبات ذات طابع جماعي لتأديب المستعمرين. أما الخلافات الرمزية والعقائدية بين المسيحية الأوروبية التبشيرية والديانة الأفريقية المحلية فقد قدمهما المؤلف من خلال مقابلة ضمنية لتقديس الأفارقة للثعبان باعتباره فيضًا من إلٰه الماء بينما لا يتورع المسيحيون عن قتله. ويقدم المؤلف العقيدتين باعتبارهما شكلين لجوهر يكاد يكون واحدًا. ونستشف من هذا أنه يرى في الأديان صيغًا مختلفة لمبدأ المقدس والمحظور والخالق والمخلوق، فيقول أكونا للمبشر المسيحي: «تقول إن

هناك إلٰهًا أعلى صنع السماء والأرض. نحن أيضًا نؤمن به وندعوه تشوكو»[1]، وهكذا نجد أن هذا التوجه يحتّم أن لا نصنف الأديان تراتبيًا، أو نسقط من بعضها سمة الدين؛ فهي كلها تتواجد في فضاء المقدس، وإن اختلفت في صياغتها لعلاقات الخالق والمخلوقات. وفي هذا نقض للاستعمار الذي لم يكتفِ بافتراض تفوقه العنصري والاقتصادي، مضيفًا افتراض تفوقه الثقافي والديني.

ومن تقنيات «أتشيبي» التي تستدرج القارئ الأجنبي كيما تنقلب عليه وعلى مصادراته توظيف التناص الأدبي. حيث يستعير المؤلف عنوان الرواية والافتتاح الاستهلالي من قصيدة للشاعر الإيرلندي الشهير «ويليام بتلر ييتس» بعنوان «المجيء الثاني»، وهو عنوان يشير إلى مجيء المسيح في نهاية العالم عندما «تتداعى الأشياء».

«يدور ويدور في الحلزون الذي يزداد اتساعًا
ولا يستطيع الصقر أن يسمع صاحبه،
الأشياء تتداعى، لا يستطيع الوسط أن يظل متماسكًا،
فكّ عقال الفوضى الشاملة على العالم». (ص ٤)

ويشير الشاعر الإيرلندي في قصيدته إلى انهيار الحضارة الأوروبية وبنيتها حيث كتبها عام ١٩٢٠ بعد الحرب العالمية الأولى وأهوالها. غير أن «أتشيبي» يستخدم الاستشهاد ليدلل على غزوات المستعمر والمصائب التي لحقت بوطنه من جرائها. هنا التناص يعمل لا لتعزيز المقولة بل لنقلها إلى مكان آخر واستخدامها لإزالة التعتيم عن الدور الهدّام للاستعمار، والذي كثيرًا ما عرض باعتباره واجبًا أوروبيًا لجلب الخير والنور للقارة السوداء.

---

(١) تشينوا أتشيبي، **الأشياء تتداعى**، ترجمة أنجيل بطرس سمعان (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١)، ص ٢٣٩، وكل الاشارات إلى صفحات هذا العمل في متن المقالة ترجع إلى هذه الطبعة، إلا إذا كانت الإشارة إلى الأصل الإنكليزي وهو:
Chinua Achebe, *Things Fall Apart* (London: Heinemann, 1958).

ويوازي استخدام الاستشهاد لغرض آخر توظيف الجنس الأدبي «الرواية» الذي نشأ في أوروبا للكشف عن الهموم الأفريقية. فرواية **«الأشياء تتداعى»** رواية أفريقية النكهة والأجواء تمثل ما يطلق عليه بالرواية المحليّة التي تستخدم اللون المحلي لا للتغريب كما يحصل في الأدب الغرائبي، بل للتعريف: فهناك إثنوغرافي في وصف العادات والتقاليد والمعتقدات والممارسات والآلات الموسيقية والزراعة والحصاد والطقوس؛ مما يجعل العمل مرجعًا ووثيقة لحضارة مهددة بالانقراض. وقد تبدو مسألة نقل الجنس الأدبي «الرواية» من ثقافة إلى أُخرى أمرًا سهلاً، ولكنه أبعد ما يكون عن ذلك. فالتاريخ الأدبي يفرض نماذج معينة مستقاة من جماليات الحضارة ونقلها ليس بأسهل من نقل نبات معيّن إلى إقليم مغاير. وقد نجح أتشيبي في «أفرقة» الرواية وتطعيمها بالمذاق الأفريقي؛ بحيث إنها تبدو بنسقها وحبكتها وحوارها وطابعها الشفوي امتدادًا للأدبيات الأفريقية والحضارة النيجيرية، ذلك أن أتشيبي نجح في تفريغ الجنس الأدبي من مضمونه الأيديولوجي. فالرواية ـ كما قال لوكاش ـ هي ملحمة الطبقة الوسطى، ولكن أتشيبي جعلها ملحمة الفلاحين الأفارقة، وهذا إنجاز لا يستهان به، ويتجاوز الموضوع إلى الشكل والأسلوب.

ومع أن «أتشيبي» يكتب روايته بلغة المستعمر لا بلغة الإيبو المحليّة إلا أنه يطوّع اللغة الإنكليزية لإرادته وإبداعه، ولا يستسلم لإيقاعاتها التقليدية، وكما يقال هو يصوغ اللغة أكثر مما هي تصوغه[٢] فهو يحول اللغة الأجنبية إلى سلاح راديكالي يخدم ثقافته[٣]. ويكثر أتشيبي من

---

(٢) راجع: K. V. Tirumalesh, «*Writing-English Versus Writing-In-English*», *Economic and Political Weekly,* XXVI: 47 (Nov. 23, 1991), pp. 2670-2672.

(٣) راجع الاستخدام الثوري للغة الأجنبية في المقالة التالية: Samia Mehrez, «The Poetics of Tatooed Memory: Decolonization and Bilingualism in North African Literature», *Emergences* 2 (Spring 1990), pp. 106-129.

استخدام الكلمات والمصطلحات المستخدمة عند الإيبو التي لا مقابل لها في الإنكليزية، فتبدو الرواية وكأنها مطعمة باللغة المحلية. وفي نهاية هذه الرواية المكتوبة بالإنكليزية نجد مسردًا ملحقًا للمصطلحات المحلية التي قد تستعصي على القارئ غير النيجيري تشمل ما يتجاوز الثلاثين مصطلحًا. وأحيانًا يستخدم المؤلف التعبير المحلي لا لاستحالة ترجمته بل لإضفاء الصبغة المحلية على اللغة الإنكليزية واقتحام المستعمر في عقر لغته. فهو يستعمل على سبيل المثال مصطلح «نانا آي» الذي يعني «والدنا» (ص ٤٤) والذي كان يمكن ترجمته، بعكس مصطلح «تشي» الذي يعني إلهًا شخصيًا أو قرينًا روحيًا فيكاد يتعذر إيجاد مقابل له في اللغة الإنكليزية (ص ٤٤ وغيرها في الأصل الإنكليزي) وقد عربته المترجمة بمصطلح «إله خاص» (ص ٨١ وغيرها). وأحيانًا يستخدم المؤلف جملاً كاملة باللغة المحلية تكسب الحوار مصداقية (ص ٩٧ في الأصل الإنكليزي): وكذلك بعض الأغاني في الرواية مكتوبة بلغة الإيبو (ص ٥٤ في الأصل الإنكليزي). وقد قامت المترجمة بنقل هذه الجمل والأبيات بلغة الإيبو إلى العربية معتمدة على خبير في اللغة.

وهنا نجد محاولة لأفرقة اللغة الإنكليزية ولاقتحام مضاد لما حصل على الأرضية النيجيرية حيث اخترقت الثقافة الإنكليزية الثقافة المحلية. لقد فرضت اللغة الإنكليزية على المستعمرات وأصبحت لغة التداول الرسمي والتواصل في الأدب المكتوب، خاصة لأن اللغات المحلية شفوية؛ ولهذا فلأفرقة اللغة الإنكليزية دلالة تعادل ثقافي. وبالإضافة إلى المستوى اللغوي فعلى المستوى البلاغي والسردي يضفي المؤلف بعدًا أفريقيًا بتطعيمه للقصة باستعارات وأمثال نيجيرية، فهو يشير - على سبيل المثال - إلى دراجة الرجل الأبيض على أنها «حصان حديدي» (ص ١٩٢). أي أنه يصفها من خلال زاوية النظر الأفريقية وتمثيلها. كما أنه يشير إلى رموز الزمن من خلال مرجعية الحصاد ويحسب الأشهر بالدورة القمرية: «وأسعد لحظاته القمران أو الأقمار الثلاثة التالية للحصاد» (ص ٢٦) فيضعنا في موقع الجماعة الأصلية بمنظورها للعالم. ويستخدم المؤلف الأمثال الشعبية وقصص الحيوان استخدامًا موفقًا (على سبيل

المثال: «عندما يضيء القمر يشعر الكسيح برغبة قوية إلى المشي» ص ١٠ «العشيرة كالسحلية، إذا فقدت ذيلها فسرعان ما ينمو لها ذيل آخر» ص ٢٣٠ أي أنه يوظف الدوال والعلامات الأفريقية للتوصيل والتواصل.

ويمكن تلخيص شكل مقاومة التحيز الثقافي المعطى عند الأديب أتشيبي باستخدامه للمجاز الاستعاري سلاحًا فعالاً في الكشف عن التحيز وبالتالي نقض تهافت التحيز، فهو عندما يقارن يرفع الأدنى (في سياق التحيز) إلى التكافؤ مع الأسمى (في سياق التحيز)، وهو بهذا يستخدم ميكانيزمات المجاز الاستعاري الذي يوثق ويربط المنفصل والمنقطع وينقض التراتب؛ فالاستعارة ليست إلا نقلة من مجال إلى آخر، كما فعل أتشيبي بنقله فكرة التداعي من القارة الأوروبية إلى القارة الأفريقية، وكما نقل الهموم المحلية إلى اللغة الإنكليزية.

وأما الأديب السوداني «الطيب صالح» فقد أنجز بروايته «**موسم الهجرة إلى الشمال**» عملاً ينضح بمناهضة الاستعمار بشكليه القديم والجديد، وقاوم التحيز الشمالي لصورة الأفريقي من خلال المبالغة الكاريكاتورية والمعارضة الأدبية(٤). لقد كتب «الطيب صالح» روايته بالعربية معارضًا فيها مسرحية شكسبير التراجيدية عطيل: مغربي البندقية، حيث قدم شكسبير البطل المغربي منقطعًا عن جذوره، ومنخرطًا في النسق الأوروبي ـ المسيحي ـ التوسعي، ومشكلته الوحيدة هي الغيرة الزوجية والنزعة الاندفاعية التي أدت إلى القضاء على علاقة الحب العائلي. المشكلة إذن عند شكسبير ليست مشكلة صراع حضاري أو أزمة تعايش بين نسقين ثقافيين؛ بل هي مشكلة طيش بدائي وانسياق عاطفي وغضب أحمق عند الأفريقي عطيل، الذي أدّى إلى هدم حياته الزوجية، والاعتقاد بأن زوجته المخلصة ديزديمونة غير عفيفة. صحيح أن المسؤول

---

(٤) راجع: Barbara Harlow, «Sentimental Orientalism: Season of Migration to the North and Othello», in Tayeb Salih's *Season of Migration to the North*: A Casebook, edited by Mona Takieddine Amyuni (Beirut: American University of Beirut, 1985), pp. 75-79.

عن المأساة هو ياغو الذي قام بمؤامرة بشعة لينال من عطيل. إلا أن للبطل عطيل نقطة ضعف وثغرة استخدمها اللئيم ياغو ليوقع بقائده. هذه خلاصة المأساة وعصب المشكلة عند شكسبير الذي عرف الأفارقة والمغاربة عبر مراجع مختلفة، واتخذ من ليو الأفريقي - الذي أصبح مواطنًا أوروبيًا - نموذجًا رسم من خلاله شخصية عطيل الفذة[٥]. ومما لا ينكر أن شكسبير قدم الإفريقي بطلاً في هذه المسرحية ومنحه النبل والشجاعة إلا أنه صوره بوصفه نمطًا من البدائي النبيل، فعلى الرغم من انخراطه في ثقافة البندقية يبقى في داخله بدائيًا مندفعًا، يؤمن بسحر المنديل الذي أعطته له أُمه، ويصدق ما يقال له دون التدقيق الصحيح، أي أنه ساذج.

وما يمكن أن نستنبطه من قراءة شكسبير هو أن تأقلم عطيل مع الحياة الأوروبية لم يمحُ تمامًا جانبًا أهوج وساذجًا فيه، والسذاجة والهوج - في الفكر الأوروبي - صفتان تلتصقان بالجنوبي. وليس من الصدف عند شكسبير أن يكون البطل المتأمل والمتأني أميرًا دانماركيًا مثقفًا (هاملت)، وأن يكون البطل الأهوج والساذج قائدًا عسكريًا مغربيًا (عطيل). ويعزز من هذه الصورة النمطية للمغربي في عمل شكسبير الأوصاف التي تطلق على عطيل عندما تعلقت ديزديمونة بحبه وقررا أن يتزوجا. وهي صفات تؤكد على سمات الحماسة والفحولة والقوة والشبق مما يجعل هذا البطل الأسود مثالاً للتدفق الحيواني الذي كثيرًا ما رافق صورة الجنوبي في الرؤية الشمالية له. ونرى هذا واضحًا عندما يخاطب ياغو والد ديزديمونة لينبهه إلى خطر العلاقة بين ابنته وعطيل:

وجروح المسيح، سيدي، لقد نهبوك! عيب! البس ثوبك!

قلبك انفجر، وروحك فقدت منها نصفها!

الآن في هذه اللحظة عينها، ثمة كبش أسود كبير يطأ نعجتك

---

(٥) راجع:
Eldred Jones, *Othello's Countrymen* (London: Oxford University Press, 1965).

البيضاء. انهض. انهض أيقظ بالناقوس المواطنين الغاطّين في نومهم.

وإلاّ جعل الشيطان جدًّا منك.

أقول لك، انهض»[٦].

كما يستخدم ياغو التمثيل الحيواني ليصور علاقات القرابة مع المغربي:

«وجروح المسيح يا سيدي، إنك من قوم يرفضون خدمة اللّه إذا الشيطان أمرهم بذلك. ولأننا جئنا لخدمتك وتحسبنا أجلافًا، سترضى لابنتك أن يعلوها حصان بربري، سترضى لأحفادك أن يصهلوا لك، سترضى لأن تكون الأفراس والخيول أبناء عمك وأقربائك» (ص ٧٥ ـ ٧٦).

ومع أن ديزديمونة أيضًا يشار إليها من خلال الترميز الحيواني (نعجة بيضاء) غير أن الفارق بين أثر الصورتين واضح. فالنعجة تحمل سمات الوداعة والحمل تحديدًا رمز للبراءة في التراث الأوروبي (نسبة إلى تشبيه المسيح به). كما أن البياض يرمز عندهم إلى النقاء، بينما الكبش والحصان وخاصة الكبش الأسود والحصان البربري فهما يتضمنان سمات الوحشية والتوحش. وفي هذه الصورة توكيد لا مباشر على النزعة العنصرية في الحضارة الأوروبية التي يمكن رصد أصولها عند المفكرين الإغريق الذين اعتبروا كل ما هو «آخر» همجيًّا، واستخدموا مصطلح «البرابرة» للأعاجم. كما أن الطبيب اليوناني جالينوس علل طيش السود وخفتهم «لضعف أدمغتهم وما نشأ عنه من ضعف عقولهم» كما يقول ابن خلدون معلقًا عليه بالقول: «وهذا كلام لا محصل له ولا برهان فيه»[٧].

---

(٦) وليم شكسبير، **مأساة عطيل**، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٦)، ص ٧٥، وكل الاشارات إلى صفحات هذا العمل في متن المقالة ترجع إلى هذه الطبعة.

(٧) عبد الرحمن بن خلدون، **مقدمة العلامة ابن خلدون** (القاهرة: المكتبة التجارية، د. ت.) ص ٨٧.

وقد أراد الطيب صالح أن يعارض هذه الصورة للأفريقي في أوروبا فكتب روايته ليفكك صورة عطيل المهيمنة لا على أوروبا فحسب، بل على العالم بما في ذلك الوطن العربي والعالم الإسلامي. فقد كانت مأساة عطيل أول عمل مسرحي ترجم ومثل على خشبة المسرح العربي في عام ١٨٨٤ (في القاهرة)[٨] كما أنها ما زالت حيّة استوحاها المشرقيون والمغربيون والإيرانيون في التعبير عن همومهم. وقد صرح الطيب صالح في مقابلة مع نادية حجاب بأن من أهم أسباب كتابة الرواية هو نقض صورة عطيل ومعارضة مسرحية شكسبير.

«من الأول أحسست بأن مسرحية عطيل لا معنى لها؛ فقد كان عطيل على الأرجح عربيًا - وأطلقوا عليه المغربي - أي واحدًا يقترب جدًا من السودان. جاء إلى البندقية - وكانت حينذاك أعظم مركز أوروبي - واندمج في المجتمع. وهذا الرجل ذو البشرة الداكنة قبلته مؤسسة البندقية فصار قائدها العسكري وتزوج من ابنتها. هل يمكنك أن تتخيلي عربيًا رئيسًا للقوات البريطانية المسلحة؟.. إنني أعتقد أن غضب عطيل لا يمكن أن يكون إلاّ غضبًا قوميًا نتيجة صراع حضارات، وهذا العنصر الوحيد الذي يفسر غضبه، لا مؤامرة ياغو وسرعة تصديقه. أنا أعتقد أن مصطفى سعيد بطل موسم الهجرة هو ما كان يجب أن يكون عليه عطيل، وأنا أستخدم مصطلحات متطابقة، وكذلك المنديل في مشهد الجريمة»[٩].

وفي الرواية تتوافر الإشارات إلى عطيل صريحة أحيانًا وتلميحًا أحيانًا:

«ومضى.. يرسم صورة لعقل عبقري دفعته الظروفُ إلى القتل،

---

(٨) راجع: M. M. Badawi, «Shakespeare and the Arabs», in *Cairo Studies in English*, edited by Magdi Wahba (Cairo: The Anglo Egyptian Bookshop, 1963/1966), p. 183.

(٩) راجع: Nadia Hijab, «Meet the Maker of Modern Arab Mythology», *The Middle East* (June 1979), pp. 67-68.

في لحظة غيرة وجنون»[١٠].

«وسألتني: ما جنسك؟ هل أنت أفريقي أم آسيوي؟ قلت لها: أنا مثل عطيل: عربي أفريقي.. نعم هذا أنا.. وجهي عربي كصحراء الربع الخالي، ورأسي أفريقي يمور بطفولة شريرة» (ص ٤٢).

«وكنت أعلم أنها تخونني، كان البيت كله يفوح برائحة الخيانة. وجدت مرة منديل رجلٍ، لم يكن منديلي سألتها فقالت: إنه منديلك. قلت لها: هذا المنديل ليس منديلي. قالت: هَبْهُ ليس منديلك، ماذا أنت فاعل؟ ومرّة وجدت علبة سجائر ومرة وجدت قلم حبر، قلت لها: أنت تخونينني. قالت: افرض أنني أخونك. صرخت فيها: أقسم أنني سأقتلك. ابتسمت ساخرة وقالت: أنت فقط تقول هذا، ما الذي يمنعك من قتلي؟ ماذا تنتظر؟ لعلك تنتظر حتى تجد رجلاً فوقي.. وحتى حينئذ لا أظنك تفعل شيئًا، ستجلس على السرير وتبكي» (ص ١٦٤).

ويعبر البطل السوداني عن رؤيته لاغتصاب الغرب لعالمه وتحيزهم ضده في مونولوغ داخلي وهو يقف في المحكمة بعد ارتكابه جريمة قتل زوجته وهو يضاجعها:

«والمحلفون أيضًا، أشتات من الناس، منهم العامل والطبيب والمزارع والمعلم والتاجر والحانوتي.. لو أنني طلبت استئجار غرفة في بيت أحدهم فأغلب الظن أنه سيرفض، وإذا جاءت ابنة أحدهم تقول له إنني سأتزوج هذا الرجل الأفريقي، فيحس حتمًا بأن العالم ينهار تحت رجليه. وأنا أحس تجاههم بنوع من التفوق، فالاحتفال مقام أصلاً بسببي، وأنا فوق كل شيء مستعمِر، إنني الدخيل الذي يجب أن يبتّ في أمره حين جيء لكتشنر بمحمود ود أحمد وهو يرسف في الأغلال بعد أن هزمه في موقعة أتبرا، قال له: لماذا جئت بلدي تخرب وتنهب؟

---

(١٠) الطيب صالح، **موسم الهجرة إلى الشمال**، (بيروت، دار العودة، ١٩٧٢، الطبعة الثانية، ص ٣٦). وكل الإشارات إلى صفحات هذا العمل في متن المقالة ترجع إلى هذه الطبعة.

الدخيل هو الذي قال لصاحب الأرض، وصاحب الأرض طأطأ رأسه ولم يقل شيئًا؛ فليكن ذلك شأني معهم. إنني أسمع في هذه المحكمة صليل سيوف الرومان في قرطاجة، وقعقعة سنابك خيل اللنبي وهي تطأ أرض القدس. البواخر مخرت عرض النيل أول مرة تحمل المدافع لا الخبز، وسكك الحديد أنشئت أصلاً لنقل الجنود. وقد أنشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول نعم بلغتهم.. نعم يا سادتي، إنني جئتكم غازيًا في عقر داركم، قطرة من السم الذي حقنتم به شرايين التاريخ، أنا لست عطيلاً، عطيل كان أكذوبة» (ص ٩٧ ـ ٩٨).

والبطل في رواية الطيب صالح طالب سوداني يذهب إلى إنكلترا للدراسة فتقع النساء في غرامه ويتهالكن عليه ويدمرهن هواه: إن همند، وشيلا غرينود، وإيزابيلا سيمور، وجين مورس نجدهن يقعن في مصيدته. وعلى اختلاف أمزجتهن وخلفياتهن فكلهن يصبحن فريسةً سهلة ولقمة سائغة لهذا الأفريقي. وحتى السيدة روبنسن التي كانت بسنّ أُمّه، واحتضنته عندما كان ولدًا صغيرًا، وبقيت واقفة بجانبه حتى بعد ارتكابه جريمته البشعة، إلا أن هذه العلاقة لا تقدَّم في الرواية على أنها علاقة تعاطف وتراحم ذات طابع أُمومي بحت، بل يرتابها البُعد الجنسي:

«.. ثم قدمني إلى زوجته. وفجأة أحسست بذراعي المرأة تطوقانني، وبشفتيها على خدي. في تلك اللحظة، وأنا واقف على رصيف المحطة، وسط دوامة من الأصوات والأحاسيس، وزندا المرأة ملتفّان حول عنقي، وفمها على خدي، ورائحة جسمها ـ رائحة أوروبية غريبة ـ تدغدغ أنفي، وصدرها يلامس صدري؛ شعرت وأنا صبي ابن الاثني عشر عامًا بشهوة جنسية مبهمة لم أعرفها من قبل في حياتي» (ص ٢٩).

وقد عمد الطيب صالح إلى استراتيجية مركبة لتفكيك الصورة الجاهزة للأفريقية، فقد قام أولاً بالتأكيد المبالغ والساخر للصفات المرتبطة ـ عند الأوروبي ـ بالأفريقي وهي فحولته الجنسية واندفاعه الأحمق؛ فهو يقدم لنا بطله وكأنه حيوان شبقي لا غرض له إلا اختراق الآخر،

والاشتباك الجنسي مع الأجنبيات، وهي صورة تغالي لتسخر من الذهنية الاستشراقية. وكثيرًا ما تصارحه الفتيات بمشاعرهن مما يوثق أنهن واقعات تحت الصورة الجاهزة للرجل الأفريقي.

«تقول لي أنها ترى في عيني لمح السراب في الصحاري الحارة. وتسمع في صوتي صرخات الوحوش الكاسرة في الغابات... ركعت وقبلت قدمي وقالت: أنت مصطفى مولاي وسيدي» (ص ١٤٧).

ونرى في الرواية كيف يلعب مصطفى سعيد دوره بإتقان فيقول ما تريد المرأة الإنكليزية سماعه من أكاذيب ويمسرح مخدعه بحيث يبدو شرقيًا ـ شهريارًا. ويزينه بالبخور والسجاد وكل ما يستهوي الأجنبي من تفاصيل نمطية عن الجنوبي والشرقي، عن العربي والأفريقي والمسلم، وبهذا يقوم المؤلف عبر الكشف عن الجانب المسرحي والتمثيلي في العلاقة بفضح التزيين والتشويه المتبادل، ويحقق من خلال الغلو في انتصارات مصطفى سعيد الجنسية إلى السخرية من هذا النموذج التخييلي اللاواقعي الذي نسجه الاستشراق الأدبي والأكاديمي. وبالطبع لا يؤدي هذا الغزو الجنسي لبلاد الإنكليز إلاّ إلى الجريمة والسجن. وفي هذا عبرة أخلاقية بجانب التفكيك الساخر للصورة الخاطئة.

يقدم الطيب صالح «مصطفى سعيد» بوصفه بطلاً مزيفًا، وزيفه ناتج عن كونه حصيلة تزاوج ثقافي بين قاهر ومقهور، بين السلطة والتبعية، ولهذا فالحصيلة هجين لا يمكن أن ينتمي إلى وطنه كما لا يمكن أن ينتمي إلى ثقافة الأجنبي. وعلى الرغم من تفوق مصطفى سعيد الأكاديمي فهو غير قادر أن يكون متزنًا نفسيًا ولهذا تبوء كل علاقاته بالفشل. وحتى عندما يقرر أن يهجر بلاد الإنكليز ليرجع إلى السودان، ويبدأ بداية جديدة كفلاح في قرية من قرى السودان لا يتمكن من التخلص من جرحه ومن رافده الأجنبي، فيحتفظ في دخيلته به ويتمثل ذلك في الغرفة السرية التي أقامها في بيته الريفي، وعبأها بكل ما اكتسبه من ثقافة المستعمر وآثاره، وهنا تأخذ الغرفة الإنكليزية في السودان بعدًا رمزيًا تشير إلى عدم إمكانية التخلص من الانخراط

الأجنبي. كما تقابلها الغرفة الشرقية التي كان يتباهى بها في لندن والفارق بينهما أن الغرفة العربية للاستعراض والغرفة الإنكليزية للكتمان، وفي كلتا الحالتين نجد الغرفة ـ مقفلة أو ممسرحة، معتمة أو مزيفة ـ تغيّب الحقيقة، ولا تشكل امتدادًا طبيعيًا لصاحبها، وكأنها ما تحت الوعي أو ما فوقه. وانتهاء الرواية بالقتل والانتحار ليس إلا المقابل الأدبي لرؤية «فرانتز فانون» في حتمية العنف عند المقهورين ضد بعضهم بعضًا، وضد القاهرين. والمؤلف بهذا يؤكد إبداعيًا أنه لا إمكانية للتفاعل الإنساني والخلاق بين قاهر ومقهور، بين مستعمِر ومستعمَر؛ فحتى الجاذبية التي تشد كلاً من مصطفى وجين لبعضهما هي جاذبية قهر الآخر وإخضاعه ومحوه، لا جاذبية التكامل والتكافل والتراسل.

وبالإضافة إلى السخرية المفارقة المبنية على المبالغة المضحكة والمقابلة بين النفاق والحقيقة، بين الصورة والواقع: نجد المؤلف موظِّفًا المعارضة الأدبية بتقديمه موازيًا معكوسًا لعطيل شكسبير في شخصية مصطفى سعيد. فهو يقدم تفاصيل العلاقة بين ديزديمونة وعطيل مقلوبة. عوضًا عن التراحم والتعاطف نجد البغض والتحدي بين مصطفى وجين، وبقدر ما نجد المأساة نتيجة استغفال عطيل عندما أبلغ كذبًا أن منديله قد أعطته زوجته لعشيقها. نجد جين تتباهى بعشاقها الذين يتركون آثارهم في بيت الزوجية.

جريمة القتل إذن في «موسم الهجرة» ليست بدافع الغيرة التي هيأ لها متآمر خبيث كما في مسرحية عطيل، بل هي استدراج وتصعيد للحقد بين حضارتين إحداهما غازية. القضية إذن لم تعد مسألة غيرة زوج على زوجته والتباسه، بل هي جريمة مع سبق الإصرار هُيِّئَ لها تاريخٌ من العداء. وانتقام مصطفى غير مؤهل لأن يكون عنفا تحريريًا؛ لأنه انتقام فردي، ولا يؤدي إلاّ إلى المزيد من العنف الذي يتبلور في انتحار مصطفى. وعطيل أيضًا ينتحر بعد قتل زوجته، لكن هناك نوعًا من الاكتشاف للخطأ وتأنيب الضمير. أما مصطفى سعيد فلا يندم على جريمته، وإنما يتوصل في نهاية حكايته إلى أن مسيرته كانت خاطئة فانغراسه من جديد في أرضه يكاد يكون مستحيلاً بعد اقتلاعه؛ ولهذا

فهو يوصي الراوي بأن يقي أولاده من الاغتراب.

إن ما يقوم به الطيب صالح متعدد الجوانب فهو يبالغ في تصوير السمات المميزة للأفريقي ـ العربي ـ المسلم كما رسمها المستشرقون ساخرًا منها، وكاشفًا زيفها، وموضحًا كيف أن الممارسات والسلوكيات تنطلق من هذه الصور المزيفة: كما يحقق المؤلف إعادة رسم الصورة ـ كما يراها ـ للعلاقة المريضة بين المهيمِن والمهيمَن عليه في ضوء منظور مستقى من تجارب العالم الثالث.

ويستخدم «بنجلون» في قصته المؤثرة «**أنا عربي، مشبوه**» المفارقة البنيوية حيث يدرك القارئ أكثر ما تدركه الشخصية الرئيسية في العمل، ولهذا نجد المفارقة على مستوى البناء السردي، الذي يقابل بين سذاجة المقهور وبين لؤم المجتمع وانحراف العالم المستقرأ في ثنايا العمل.

إن عنوان القصة يختزل مغزاها: فالعربي مذنب حتى يثبت براءته في العالم الغربي المتحيز ضده. وتبدأ القصة المروية بضمير المتكلم البسيط: «اسمي محمد بوشيد..»[11] ثم يذكر الراوي حرفته وهو منظف نوافد في باريس ثم جنسيته: مغربي.. ويعلق على سخرية الناس من اسمه ثم يصف نفسه بأنه رجل أسمر ذو لحية وشعر مجعد، وهو والد ثلاثة أبناء بين الخامسة عشرة والعشرين عامًا، وأن الشرطة دومًا وراءه يلاحقونه للتأكد من هويته وبطاقته الشخصية لأنه مشبوه في كل الأحوال وكل الأماكن.

«أنا أيضًا عربي من النمط الكلاسيكي، يجري عليّ التفتيش عند مداخل ومخارج مترو الأنفاق. هناك دومًا إصبع مصوب نحوي في الزحام حتى ليعتقد المرء أنهم يتعقبونني حيثما ذهبت» (ص ٦٢).

وكم تصاب الشرطة بخيبة أمل عند تفتيشه تفتيشًا دقيقًا وعدم

---

(١١) الطاهر بنجلون، «**أنا عربي، مشبوه**»، ترجمة فاطمة نصر، أدب ونقد ٧٥، (نوفمبر / تشرين الثاني ١٩٩١)، ص ٦٢، وكل الإشارات إلى صفحات هذا العمل في متن المقالة ترجع إلى هذه الطبعة.

العثور على قنبلة أو مخدرات. وعلى الرغم من أنه ملتح لمجرد أنه يتكاسل عن حلق ذقنه غير أن الكثير يتساءلون إن كان أصوليًا ومتطرفًا، وكأن تلك الكلمة «الأصولية» تشير إلى عِرق أو جنسية (ص ٦٣) كما يقول: وهو يستغرب أولاً من المصطلح الذي لم يكن واردًا في معجمه اليومي قبل اغترابه، ولا يدري لماذا يطلق عليه متطرف إسلامي: «لم أكن أعرف كلمة متطرف «أصولي» هذه قبل قدومي إلى فرنسا، أعتقد أني سمعتها لأول مرة عبر التليفزيون» (ص ٦٣) صحيح أنه يصوم رمضان ولا يقرب لحم الخنزير إلا أنه أحيانًا يحتسي كأس نبيذ، ولا يصلّي بانتظام (ص ٦٣). وهذا الاستغراب في ذاته يشير للقارئ كيف أن تقييم الآخر هناك لا ينطلق من ممارسات الآخر بل من اتهامات مسبقة وإدانات جاهزة.

ويتساءل هذا العامل البريء مع نفسه ما مصدر الاشتباه به، وهو إذ يطرح السؤال إنما يدفع القارئ إلى استنكار الوضع القائم بما فيه من عنصرية وطبقية وطائفية.

«فهل يجدني القوم مريبًا لكوني مسلمًا؟ أم لأني غير وسيم؟ يقولون إننا نطلق لحانا لنخيفهم؛ لكن هل يبدو وجهي مخيفًا؟ ربما، لكن من المستغرب أنني كلما أكثرتُ العناية والاهتمام بمظهري كلّما ازداد ارتيابُ الشرطة بي يقولون لي: إننا لا يروقنا مظهرك. لكن أي نوع من الأشخاص يروقهم؟ الشخص الحسن الهندام ذو البشرة البيضاء؟ وأي لون يجب أن تكونه عيناك لكي تكون ذا مظهر حسن؟» (ص ٦٣).

ويستطرد المتكلم متحدّثًا عن شكوك الفرنسيين فيه وسؤالهم له (قبيل حرب الخليج) إن كان من جنود صدام. وهكذا زحفت شرارات هذه الحرب المدمّرة من الخليج إلى المحيط، وحاصرت هذا العامل المغربي المسكين في عقر داره ومصدر رزقه، فقد حرص رئيسه على توقيفه عن العمل في تلك الظروف تخوّفًا أو حقدًا:

«امتدّت الحرب حتى وصلت إلى موقع عملي نفسه، فقد كنت يوم اندلاع الحرب ضمن فريق كان أُوكل إليهم تنظيف نوافذ برج

مونبارناس، وكان قد تمّ الاتفاق على ذلك منذ وقت طويل. كان الفريق يتكون من اثنين من شمال أفريقيا، واثنين من أوروبا أحدهما برتغالي والآخر فرنسي، لكن مشرف العمل قال لي وزميلي الجزائري: لا، ليس هذه المرة.. كان لديه من الأسباب ما يحثه على استثنائنا، غير أن أحدنا لم يأتِ بأي خطأ، وهنا قال لي زميلي الجزائري: ألا ترى أنّ الحرب قد بدأت فعلاً الآن؟ (ص ٦٣).

وهذه العنصرية تسري حتى في المدارس، فهذا العامل المغربي يذكر ما قاله مشرفٌ مدرسي لأحد أبنائه عن كون العرب «هوامًا» يجب التخلّص منهم. وهو يعقّب متسائلاً عن ماهية ذنبٍ لم يقترفه:

«أهوام نحن؟ لم أكن أدري أن هذا ما يلقبوننا به.. أي نعم إنهم يستبدلون كلمة عربي بالجرذ الصغير، ويسمون الاعتداء على عربي عملية اصطياد جرذان. لكن ماذا أتينا به نحن في حق الله ورسوله حتى نستحق كلّ هذا؟» (ص ٦٤).

وتتراكم هذه التساؤلات الاستنكارية التي تصف واقع التعامل مع الأقليات العربية المسلمة في فرنسا لتصوّر حالة عنصرية متطرّفة وواضحة ومتجذّرة تسقط على الآخر إرهابيتها.

ويصف لنا محمد بوشيد مشاعره وهو يسمع عن حرب الخليج، وردّ فعلِ المؤسسة السياسية الفرنسية لسقوط صواريخ الحسين على إسرائيل، وهو بهذا يصعد التفاوت في الممارسات، وينبّه إلى ازدواجية المعايير ويفضح الانفصام الأخلاقي:

«طبقًا للمذياع ـ فأنا دومًا أحمل ترانزستورًا صغيرًا معي ـ فقد قامت الطائرات الأمريكية بإلقاء ١٨٠٠٠ طن من القنابل على العراق. ما هو عدد الموتى الذي يترجم إليه ١٨٠٠٠ طن من القنابل؟ لم يذكر المذياع شيئًا من هذا، ولا بد أن معظم الناس يفضلون عدم طرق هذا الموضوع. لست عراقيًا، ولكن هذا يحدث شيئًا بكياني.. أشعر وكأن هناك ألمًا أو ثقلاً بمعدتي، لقد كان هؤلاء عربًا مسلمين مثلي، هؤلاء

الذين ألقيت القنابل عليهم. يقولون هنا عبر المذياع والتليفزيون إننا متعصبون، إنهم لأشداء أولئك الأمريكيون فإنّ بإمكانهم من علو مقاتلاتهم الشاهق أن يتبيّنوا المتعصبين ويبعثوا إليهم بالتحيات معبأة في قنابل» (ص ٦٥).

وفي لقطة خاطفة تتواصل ابتهالاتُ المسيحيين بصلاة محمد بوشيد للّه ورسوله من أجل السلام على الأرض وإنصاف العرب. مما يشير إلى رحابة نفس عاملنا المغربي وانفتاحه الإنساني على الآخر على الرغم من الاختلاف العقائدي:

«كانت نوتردام مزدحمة ذاك اليوم، كان الناس رجالاً ونساء يؤدون الصلاة في مجموعات صغيرة، تجمّعوا هناك في سكون يرجون من الله الغفران والرحمة. كم كان المنظر مؤثرًا. وددتُ لو أصلي أنا أيضًا لكن لدي عملاً عليّ إنجازه. وعبر المذياع أخذوا يتحدثون بكثرة عن الصواريخ وإسرائيل. وهناك من أعلى سقالتي، صلّيتُ بيني وبين نفسي ابتهلتُ إلى اللّه ورسوله أن يأتوا بمملكة السلام إلى الأرض، وأن نعطى نحن العرب اعتبارًا أكبر، وأن نعامل بثقة أكبر» (ص ٦٥).

وتنتهي هذه القصة باستماع العامل المغربي إلى خبر تعزية هاتفية قام بها الرئيس الفرنسي لساكني مستعمرة إسرائيلية معبّرًا عن تضامنه مع «الشعب اليهودي في محنته» (ص ٦٥) فخيّل لصاحبنا أن شيئًا من التضامن مع العرب المنكوبين قادم لا محالة فذهب إلى بيته منتظرًا بدوره هاتف فرنسوا ميتران. وهنا يدرك القارئ أولاً عبثية هذا الانتظار، وثانيًا ازدواجية السلوك، وثالثًا نقاء هذا العامل العربي.

لا يقوم «بنجلون» باستنتاج أو موعظة، بل يقدّم بشكل متجاور وجهين من التعامل، ويترك التقييم للقارئ مرتكزًا على تقنية المفارقة التركيبية أو البنيوية في العمل ذاته. هو إذن يقوم بتقريب المتباعد الذي لا يُرى إلا منقطعًا عن الآخر؛ ليكشف حقيقة التعامل بمكيالين. فهذه المجاورة بين نمطين من السلوك تحرّك الأذهان والضمائر، وتجعل القرّاء يراجعون أنفسهم في المعطيات اليومية. ومع أنّ ما يقدّمه الطاهر بنجلون

من سلوكيات مألوف، إلا أنه بتقديمه له من خلال زاوية نظر عامل بسيط يجعله غريبًا ومستهجنًا، يصطدم به القارئ، ولا يمكن أن يتجاهله أو يبرّره. فهنا تقنية تغريب المألوف وتقريب المفصول تجعل المتلقّي يعيد النظر ويحسّ بصدمة التحيز، فالمجتمع العنصري يقوم بتطبيع هذا التحيز وتكييف المتلقّي لاستقباله، بينما يقوم المبدع بعملية معاكسة فهو يقدمه ناتئًا وبارزًا لا يمكن إغفاله.

وهكذا نجد أن الأدباء الأفارقة ساهموا في مقاومة التحيز لا في الموضوع فقط، بل بالصياغة أيضًا، وعبر استراتيجيات إبداعية يمكن رصدها وتحليلها؛ وتتلخص في توظيفها لآليات المعارضة والمقابلة، النقل والاستعارة (مجاز المشابهة)، المجاورة والكناية (المجاز المرسل)، التغريب والتقريب. ولو فحصنا ما يجري في هذه الميكانيزمات لوجدنا أنها تقوم بعمليتين أساسيتين: **أولاهما** نقض التراتب العمودي، وجعله سلسلة أفقية مما يسمح بالمقارنة والمقابلة والموازنة. **والعملية الثانية** هي هدم مركزية الخطاب السائد بإضاءة أطرافه المغيّبة وثناياه المعتمة، وتسليط الضوء على التحيزات بحيث لا يمكن تجاهلها أو تطبيعها أو تزيينها، وهكذا يقدم صورة شاملة لما هو كائن وفي ذات الوقت يفكك الأساس الذي تقام عليه هذه الصورة.