الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل -
كلية الآداب واللغات

قسم : اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنوان:

السرد والسرد المضاد في رواية
معارضة الغريب لكمال داود

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب ا لعربي

تخصص: نقد عربي معاصر

إعداد الطالبة:
زعيط فريحة

إشراف الأستاذ:
د/فيصل لحمر

لجنة المناقشة:

1. أ.رياض بوزنية .....رئيسا
2. أ.د فيصل لحمر.....مشرفا
3. أ.جمال بلقاسم.....ممتحنا

السنة الجامعية: 2017/2016

شكر وعرفان

أقدم هذا الشكر مقرونا بالعرفان إلى

أساتذتي الكرام "لحمر فيصل"و"سعيداني

نور الدين"و"عيشونة لمياء"

ولا يفوتني أن أشكر كل من ساندني في

إنجاز هذه المذكرة من قريب أو من بعيد.

مقدمـــــة

مقدمة

يعد الأدب انعكاسا لصورة الشعوب و ترجمانا لحالاتها الثقافية والحضارية المختلفة، سواء تلك التي تمثل المركز الغربي أو تلك التي توصف بالهامشية ، إن هذا التقسيم الثنائي الذي يقسم العالم إلى عالمين منفصلين عالم المركز وعالم الهامش قد فرضته الخبرة الكولونيالية على مدى عهود طويلة .

لهذا سعت النظرية ما بعد الكولونيالية إلى إنشاء أدب يوصف حالاتها وينقل تجربتها وأثارها ومخلفاتها على الثقافة المستعمَرة ، فتبنت سرد مضاد للسرد الإمبراطوري الأحادي ، لأجل تفكيك الخطاب الاستعماري وتأكيد اختلافه عن سرد المركز والإطاحة بالمركزية الغربية التي بسطت نفوذها ومركزيتا على الساحة الأدبية والسردية على مدى سنين عديدة.

وهذا يعدو السرد المضاد كشفا وتعرية ونفاذًا إلى المتواري والمحتجب والممنوع، ولا نظن أن هذا السرد ينبغي انقطاعا مع سرد الآخر/سرد المركز، بل يبحث عن تجسيرٍ ما عن فرصة ما للإظهار نفسه وتأكيد سرده كسرد آخر مغاير له رؤيته وآلياته ، ورواية "معارضة الغريب" لكمال داود من الأعمال الروائية التي تدخل تضمن ما يسمى "بالسرد المضاد "، حيث تبنى "داود" سردا مضاداً " للأبير كامو " الذي كرّس فكرة الاستعمار في رواياته وانطلاقا من هذه الرواية صغت عنوان دراستي الموسوم "بالسرد والسرد المضاد في رواية معارضة الغريب لكمال داود " وقد كان اختياري لهذا الموضوع ثلة من الأسباب منها:

– الرغبة الشديدة في تناول مواضيع مثيرة للجدل وكذا الخروج من عرف الدراسات المكررة التي تعاني منها الجامعة الجزائرية.

– تقاطع هذه الدراسة مع التجربة الجزائرية الكولونيالية.

– ولعل من أول أسباب التي دفعتني لاختيار هذا الموضوع هو رواية "معارضة الغريب " لكمال داود فإعجابي الشديد بالرواية وبموضوعها وأفكارها كان الخلفية الرئيسية التي جاءت من ورائها دراستي هذه .

– وقد كان كذلك إعجابي الشديد بعنوان " السرد والسرد المضاد " الذي يتناسب كثيرا مع الرواية ،و الذي طرحته الأستاذة "لمياء عيشونة " في مذكرتها للماجستير عام 2015-2016م ، أحد الأسباب التي حفزتني للخوض في غمار هذه الدراسة .

أما الأه داف الذي أردتها من خلال بحثي هو التعريف أكثر بالنظرية ما بعد الكولونيالية ، و تسليط الضوء على مصطلح" السرد المضاد "ومحاولة تقديم تحليل وقراءة لروايتي "الغريب " و"معارضة الغريب" وكشف مقولات الخطاب الكولونيالي فيمها وكذا استقصاء تجليات المعارضة بينهما .

وانطلاقا من هذا كان مأمول هذه الدراسة الإجابة عن بعض الإشكاليات أهمها :

- هل يستطيع السرد المضاد مجابهة السرد الأحادي والتمركز محله ؟
- ما المقصود بمصطلح السرد المضاد؟ وهل يمكن تصنيفه ضمن حقل الدراسات ما بعد الكولونيالية؟
- هل استطاعت آداب ما بعد الكولونيالية أن ترد على الخطاب الكولونيالي؟
- هل يمكن إدراج الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية ضمن سياق ما بعد الكولونيالية؟
- ما هي أهم تجليات السرد المضاد في رواية معارضة الغريب؟
- و هل استطاع سرد كمال داود أن يرد على سرد ألبير كامو ويجابه ؟
- ما هي أهم مكامن المعارضة في رواية معارضة الغريب ؟

وقد افترضت الإجابة عن هذه الإشكاليات تقسيم هذه الدراسة إلى مدخل وفصلين وخاتمة ،عرض المدخل قراءة لأهم المصطلحات التي حكمت البحث بدءا بالسرد المضاد ثم مصطلح الكولونيالية وما بعد الكولونيالية.

أما الفصل الأول الذي وسمته بالنظرية ما بعد الكولونيالية وقع في أربعة مباحث ،عرض المبحث الأول الإطار المفاهيمي للنظرية ما بعد الكولونيالية، أما المبحث الثاني فقد تطرق لأهم أعلام هذه النظرية وتم الحديث في

المبحث الثالث عن آداب ما بعد الكولونيالية والإشكالية التي تعتري هذا المصطلح وأهم مراحله، وإشكالية اللغة التي تكتنهه كما أشرنا كذلك إلى علاقة الرواية بالاستعمار، أما المبحث الرابع فخصص للحديث عن الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، نشأتها وتطورها وإشكالية الهوية التي تعتريها و تجليات الكتابة المضادة فيها، وقد ختم هذا العنصر بالحديث عن كتابات الجيل الجديد لما بعد الاستعمار.

أما الفصل الثاني الموسوم بالسرد والسرد المضاد في روايتي الغريب "لألبير كامو" ومعارضة الغريب" لكمال داود "و قد جاء هذا الفصل في ثلاثة مباحث أساسية ، اشتمل المبحث الأول على السرد عند "ألبير كامو" مع الحديث عن موقف كامو من الثورة الجزائرية وعن الصراع بين "الأنا" و"الآخر" في رواية الغريب، وحادثة مقتل العربي، في حين اندرج المبحث الثاني تحت اسم السرد المضاد في رواية "معارضة الغريب" والذي حمل جملة من العناوين: (التابع يتكلم/ الكتابة بلغة المستعمِر/ مورسو في تحقيق مضاد) ، وكان العنصر الثالث مجالاً للحديث عن تجليات المعارضة بين الروايتين من خلال البحث في : (صورة الأم بين الروايتين / القتل بين ألبير كامو وكمال داود / التقابلات الثنائية بين(الشخصيات ،الأمكنة، واللغة) .

وقد ذُيلت هذه الدراسة بخاتمة أوجزت فيها بعض النتائج التي أسفر عنها البحث، فكانت حوصلة لأهم الجوانب النظرية و التطبيقية التي وردت في المذكرة موصولة بأهم النتائج والملاحظات التي توصلنا إليها.

وقد أعتمد بحثي هذا على جملة من المناهج المتعددة منها المنهج المقارن كمنهج رئيس باعتبار عملنا يتمحور حول روايتين متعارضتين ومضادتين فكان هذا المنهج الخيار الأمثل لدراسة الروايتين ، كما استعنت كذلك بالمنهج الوصفي مع إجراء التحليل في متن الروايتين والمنهج التاريخي الذي ساعدنا في سبر التطور ونشأة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية وترتيب أعلام النظرية ما بعد الكولونيالية.

ولقد اعتمدت دراستي على جملة من المصادر والمراجع العربية منها والمترجمة وأهمها روايتا الغريب ومعارضة الغريب وكذا كتابا " الإستشراق" و" الثقافة والإمبريالية "لإدوارد سعيد و كتابا الرد بالكتابة "النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة "ودراسات ما بعد الكولونيالية "المفاهيم الأساسية " لبيل أشكروفت وآخرون .

وكتاب "الرسيس والمخاتلة "خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر" لرامي أبو شهاب ومجموعة من المجلات منها مجلة علامات ومجلة الكلمة ومجلة تبين وغيرها .

على الرغم من أن لكل دراسة لها دراسات سابقة فإن موضوعي للدراسة أيضا له دراسة قد سبقته وتطرق إليه وعالجته قبلي ، على غرار رسالة الماجستير التي ذكرناها أنفا " السرد والسرد المضاد في سياق ما بعد الكولونيالية " للأستاذة لمياء عيشونة إلا أنني اخترت نموذجا مختلفا للدراسة —معارضة الغريب بسبب حداثة النموذج وعدم وجود دراسات سابقة حوله .

وهذا فقد واجهتني في هذا البحث مجموعة من الصعوبات لعل أهمها قلة المراجع التي تخدم البحث وحداثة الدراسات ما بعد الكولونيالية وانعدام الدراسات حول الرواية ،كما أن نقص الخبرة وقلة التجربة ،أثر على إنجاز هذا البحث، ولكن رغم كل هذه الصعوبات التي واجهتني إلا أنني اجتهدت بما استطعت لأجل إخراج هذا العمل في حلة تليق بالعمل الجامعي .

ولا يسعني في الأخير إلا أن أتقدم بخالص الشكر والعرفان لكل من ساعدني منهم الأستاذ المشرف د/ "فيصل لحمر " والأستاذ الفاضل "نور الدين سعيداني" كما أشكر كذلك الأستاذة "لمياء عيشونة "التي ساعدتني بتوجيهاتها في بلوغ هذا البحث.

المدخل:

في ماهية المصطلح والمفهوم

نحن مجتمعات ما بعد الكولونيالية كما يقول "ستيوارت هال" تسعى إلى بناء عالم أفضل من العالم الذي أقره العقل الغربي ، فقد سيطر الاستعمار على مدى عهود طويلة بمصير حياة العديد من الشعوب، سواء كان ذلك في أوروبا أو إفريقيا أو أمريكا أو آسيا وخاصة في المنطقة العربية منها في الماضي والحاضر معًا،«فقد صاغت تجربة الاستعمار، حيوات وأعمار ثلاثة أرباع من البشرية التي تعيش في عالم اليوم، وكانت صياغة من العمق لدرجة أن تأثيراتها، لم تقتصر على المجالات الاقتصادية وحدها، بل تعداه إلى المجالات الثقافية والفكرية والإيديولوجية»[1].

لم يكن زوال الاستعمار في عدد من دول العالم الثالث, يعني تمكنها من الاستقلال،سواء السياسي أو الاقتصادي أو الثقافي أو حتى الإيديولوجي، يرى "عمر أزراج "«إن مفهوم ما بعد الاستعمار لا يعني أن البلدان المستعمَرة سابقا، قد تخلصت من أثار المستعمِر، سواء كانت ثقافية أو لغوية أو اقتصادية أو عسكرية أو صناعية، أو كل ذلك مجتمعا، إن مفهوم ما بعد الاستقلال يتميز بأنه يدل على خلو البلدان المستعمرة سابقا من الجيوش كانت تحتلها فقط، أي الاستقلال هو رديف إحلال الدولة —الأمة– محل المستعمِر»[2].

ولهذا تهدف النظرية ما بعد الكولونيالية إلى تحليل ما أنتجته الثقافة الغربية، باعتبارها خطاب مقصديا يحمل في طياته، توجهات استعمارية إزاء الشعوب التي تقع خارج المنظومة الغربية ، كما يوحي المصطلح بوجود استعمار جديد يخالف الاستعمار القديم .

تكون له رؤية موضعية مضادة لتلك الخطابات الكولونيالية وقبل الخوض أكثر في موضوع النظرية ما بعد الكولونيالية، يتوجب علينا أولا تحديد مجموعة من المصطلحات الأساسية التي ستنير لنا طريق البحث وهي مصطلح "السرد المضاد" باعتباره المصطلح الرئيسي الذي يتمحور حوله هذا البحث ، وكذلك مصطلحات أخرى أساسية تساعدنا في فهم المصطلح الأول وهو "مصطلح الكولونيالية "و"ما بعد الكولونيالية".

---

(1) حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن: المرجعيات ،المنهجيات ،الدار العربية للعلوم ، منشورات الاختلاف ،الجزائر العاصمة،ط1،،2007 م، ص66.

(2) أحمد عمرو،القراءة السنوية لما بعد الكولونيالية رؤية شرعية. http://www.lhoonlin.com/articles/view/17591

السرد المضاد: Dysnarration

احتل السرد موقع الصدارة منذ بزوغ القرن العشرين فأصبحت الحاجة إلى السرد تعادل الحاجات البيولوجية كالحاجة إلى الماء والطعام والنوم ففي السرد سحر وجاذبية وسلطة ،فالمتحكم في السرد متحكم في سيرورة العالم ولهذا يرى جيرار جينيت أن «السرد عبارة عن فعل يقوم بترجمة المعرفة المتعلقة بموضوع الخطاب، ولهذا فإن إنتاج الخطاب يقوم على قوة السرد التي تعكس اختلاف وجهات النظر الكونية، التي بدورها تعمل على تشكيل الهوية»[1]، وعليه فإن تداخل خطاب ما بعد الاستعمار يتمحور حول من يقوم بفعل السرد أو من يسيطر عليه، فثمة نوعان من الخطاب السردي، خطاب المستعمِر وخطاب مضاد له، أي من وقع عليه الاستعمار.

وقبل الحديث عن السرد المضاد يتوجب علينا أولا أن نوضح مصطلحا مرتبطا به ومتداخلا معه ومضادا له في الآن نفسه وهو مصطلح السرديات الكبرى أو المرويات الكبرى.

يقدم كمال أبو ديب مترجم كتاب " الثقافة والإمبريالية " لإدوارد سعيد تعريفا جامعا للمرويات أو السرديات الكبرى فيقول:«السرد، في السياق الجديد هو تشكيل عالم متماسك متخيل، تحاك ضمنه صور الذات عن ماضيها، وتندغم فيه أهواء، وتحيزات وافتراضات تكتسب طبيعة البديهيات، ونزوعات، وتكوينات عقائدية يصوغها الحاضر بتعقيداته بقدر ما يصوغها الماضي بمتجلياته وخفاياه كما يصُوغها بقوة وفاعلية خاصتين، فهم الحاضر للماضي وأنهاج تأويله له، ومن هذا الخليط العجيب، تنسج حكاية هي تأريخ الذات لنفسها وللعالم تمنح طبيعة الحقيقي التأريخية وتمارس فعلها في النفوس الجامعة وتوجيه سلوكهم وتصورهم لأنفسهم وللآخرين، بوصفها حقيقة ثابتة تأريخيا، وتدخل في هذه الحكاية أو السردية، مكونات الدين، واللغة والعرق، والأساطير والخبرة الشعبية وكل ما تهتز له جوانب النفس المتخيلة»[2]. حسب توصيف أبو ديب للمرويات الكبرى، نجد أنها قد

---

[1] رامي أبو شهاب/السرديات الكبرى والهوية بين الخطابين، المستعمرة والمضاد له في الدراسات ما بعد الكولونيالية، القدس العربي تاريخ الاسترجاع:2016/22/01م www.alds.couk

[2] إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر، كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط2 ، 1998م، ص 16، 17.

تتسع لتشمل تأريخ أمة بأكملها وقد تصبح تلك المرويات هي البعد المعنوي لوجود الأمة المادي والتاريخي وبالتالي فإن المرويات الكبرى تكتسب أهمية في الصراع السياسي والعسكري والثقافي بين الأمم التي تسعى لفرض هيمنتها على الأمم الأخرى، أو تلك التي تناضل من أجل التحرر من هيمنة القوى المستعمرة.

أما مصطلح السرد المضاد فقد أشار إليه "ريتشارد تيرديمان" في كتاب المفاهيم الأساسية لبيل أشكروفت تحت مسمى الخطاب المضاد وذلك «ليصف المقاومة الرمزية وتطبيقاتها(...)لكن نقاد ما بعد البنيوية تبنوا هذا المصطلح لوصف السُبل المتواشجة التي يمكن خلالها توجيه الطعون من موضع الهامش ضد الخطاب سائد و راسخ، على الخصوص تلك الخطابات التي تخص المركز الأمبريالي، مدركين على الدوام "المقدرة الامتصاصية" القوية للخطابين الإمبريالي، والإمبريالي الجديد، بوصفه ممارسة عملية داخل ما بعد الكولونيالية فقد تم التنظير له من خلال طعون موجهة ضد نصوص معينة وبالتالي ضد الإيديولوجيات الإمبريالية المترسخة في الذهن، متوطدة الأركان والمستمرة في البقاء بشكل خاص من خلال نصوص توظف داخل التعليمية الكولونيالية»[1]، فالسرد المضاد من هذا المنطلق ممارسة عملية داخل ما بعد الكولونيالية وهو نوع من المقاومة الرمزية الثقافية ورد بالكتابة على تلك الخطابات السائدة أو السرديات الكبرى التي سيطرت على الساحة الأدبية وهو كذلك طعن وتفكيك لتلك النصوص وتقويض لمركزيتها وإعادة إنتاج نصوص أخرى مضادة ومعارضة لها.

وتعود بداية ظهور السرديات المضادة إلى «الثورة التي شهدتها فرنسا في الستينات والسبعينات ضد الأيديولوجيات السائدة تمكنت الحركات الهامشية من الظهور والإعلان عن حضورها حيث وقف العديد من مفكري اليسار إلى جانب الثورة عدا البعض الذين رأوا فيها مراهقة ثقافية وتمكن أهمية هذا التحول في سيره بالتوازي مع التطور التكنولوجي حيث أصبحت، منصات النشر الالكتروني متاحة للأصوات الهامشية-السرديات

---

[1] بيل اشكروفت ،جاريت جريفيت و هيلين تيفين دراسات ما بعد الكولونيالية المفاهيم الأساسية، تر: أحمد الروبي، أيمن حلمي،أيمن حلمي، عاطف عثمان، المركز القومي للترجمة،القاهرة، ط1، 2010م، ص 120، 121. نقلا عن :لمياء عيشونة ،السرد والسرد المضاد في سياق ما بعد الكولونيالية (رسالة ماجستير)،جامعة جيجل ،2015م/2016م، ص 73

الصغرى–ومكنتها من بث أفكارها وتصوراتها»[1]. لقد كانت الثورة التي شهدتها فرنسا في الستينات والسبعينيات الفضل الكبير في ظهور السرديات المضادة، فقد سمح التطور التكنولوجي بظهور الحركات الهامشية وأتاح لتلك الأصوات البروز والتعبير عن نفسها وأفكارها وتصوراتها والرد على الإيديولوجيات السائدة والمهيمنة على السرد.

ومن هنا نشأ مصطلح السرديات المضادة «بوصفها محاولات آنية مرتبطة بالحدث التاريخي في سبيل تفسيره ثم التفكك والعودة في وجه حدث جديد، فالسرديات الكبرى لم تعد تملك القدرة على تفسير الكون، ففي مجتمع ما بعد الحداثة لم تعد المركزية وعلاقات القوة التي تحكم خطى السرد قائمة كما يقول فوكو: بل أصبحنا أمام عدد لا متناه من الاحتمالات، كل منها مرتبط بجماعة ما وحدث ما »[2]، فالسرد المضاد سعى لتوجيه الطعن للسرديات الكبرى وتفكيكها وتقويض مركزيتها، وكذا الحلول محلها .

يشرح فرانسوا ليوتار الفرق بين السرديات الكبرى والسرديات الصغرى (المضاد)في قوله:« الأولى تقدم نفسها على أنها منظومة فكرية وقيمية عامة تفسر الطبيعة والمجتمع بصورة شمولية ونهائية وتنزع نحو الهيمنة والأقصاء، بينما توظف الثانية لإطلاق أحكام قيمية على أحداث منفصلة ومعينة، ضمن إطار زماني ومكاني محدد، ولا تدعي لنفسها صفة الشمولية ولا النهائية المطلقة»[3]. فالسرديات الصغرى تسمح للباحث بنقد وتقويض إدعاءات وتحيزات السرديات الكبرى، وتمنحه في الوقت نفسه الأدوات المعرفية لتحيل الظواهر الاجتماعية والتأريخية من دون إنشاء تأويل تفسيري جديد، قد يتحول مع الوقت إلى سرديات كبرى بديلة.

أما عن مفهوم السرد المضاد من منظور إدوارد سعيد هو ما يسمى « بالمقاومة الثقافية، فهو يُمكن الأمة المستعمَرة من استرجاع هويتها وترميم وجودها من جديد وذلك بالاعتماد على العناصر القومية التي شكك فيها

---

[1] عمار المأمون، السرديات المضادة تطرح جهود بحثية التي قام بها فكر والغرب لدراسة التناقضات التي بنى عليها التفكير الغربي، صحيفة العرب العدد: 9786، 2015 ،ص 16.

[2] المرجع نفسه، ص 16.

[3] معن الطائي، السرديات المضادة وإشكالية النموذج النظري لسرديات "فرانسوا ليوتار"، الحوار المتمدن، العدد 4558، 2014 م www.m.ohwer.org/s.asp?aid=4304768=0

المستعمر في المقام الأول»[1]، يسعى السرد المضاد لاسترجاع الهوية الثقافية والوطنية للشعوب المستعمرة وذلك من خلال تبني حركة ثقافية مضادة ترد على المركز الغربي الاستعماري وتأكيد الهوية الوطنية والتركيز على العناصر القومية وهذا السرد يؤكد «على اختلافه وتمايزه عن السرود المركزية، وذلك بتأكيده على العناصر القومية التي تشكل هويته وهو يقوم بتفكيك السرد الأحادي الذي أشاع أن"الآخر" لا يمتلك القدرة على تمثيل نفسه، إنه استرجاع لصوت التابع الذي وُصف بأنه ذو مرتبة أدنى وأنه همجي وأمي، هذا التابع تبنى حركة ثقافية مضادة، سعى من خلالها إلى ترميم هويته المحتشمة ليصحح الصورة النمطية التي أشاعها المركز الإمبريالي عن الشعوب الأصلانية»[2].

لقد أشار إدوار سعيد إلى أن «القصص والروايات، تستخدم لتأكيد الهوية ولهذا فإن الأمم كما يقول سعيد عبارة من مرويات كبرى(...) تمارس القوة لمنع قوة وجود سرد أو مرويات مناقضة، ومن هنا يعمل سعيد على تقويض مقولات المرويات الكبرى عبر أنماط من التحلل لاسيما في كتابه "الثقافة والإمبريالية" فهو يتخذ عدد من الأعمال، الأدبية والفنية والتاريخية عملت كمرويات كبرى صاغت الآخر»[3]، لقد أخذت الشعوب المستعمر السرد والمرويات كأداة لمقاومة المستعمر ولتأكيد هويتها من خلال الكتابة عن نفسها عن وضعها عن قوميتها وعن كيانها ككل لأجل تأكيد كينونتها وهويتها فعملت على تقويض المرويات الكولونيالية، وفضح إيديولوجياتها ومنه فالسرديات المضادة هي عبارة عن مقاومة ثقافية لكن المقاومة الثقافية التي صاغها أدوارد سعيد «ليست رد فعل موجه ضد الإمبريالية بل هي أوسع كثيرا من أن يتضمنها تصور كهذا، لأنها تنهض على أساس

(1) إدريس الخضراوي، السرد موضوعا للدراسات الثقافية، مجلة تبيّن للدراسات الفكرية والثقافية، المجلد الثاني، العدد7، شتاء 2014، ص 129.

(2) لمياء عيشونة ،السرد والسرد المضاد في سياق ما بعد الكولونيالية ،ص 73

(3) رامي ابو شهاب ،السرديات الكبرى والهوية بين الخطابين :المستعمر والمضاد له في الدراسات ما بعد الكولونيالية ، القدس العربي 2016م

التفاعل الثقافي والهجنة واستثمار ثقافة الآخر من أجل تفكيك بُنى السيطرة الثقافية، وفي سردياته المتمركزة حول الذات والتاريخ والهوية» [1]

لا تنهض السرديات المضادة من ذات نفسها بل اعتمدت على التفاعل الثقافي الذي حدث بين الثقافة المهيمنة والمهيمن عليها، والرواية مثلا كشكل سردي مضاد هي محاكاة للنموذج الغربي لكنها ليست تقليدًا أعمى لهذا النموذج، فهي استثمار لهذا الشكل التعبيري من أجل تفكيك السرد الغربي الذي أدعى كتابة التاريخ من جهة واحدة.

الرواية تعطي «أهمية للحديث عن أطراف أخذت ترد على المركز بقوة الكتابة وأساليبها، بهدف إعادة قراءة السجل الاستعماري الأوروبي، بل إعادة كتابتها بما يتلاءم والمعايير المنبثقة من الحاضر، والرواية بذلك تقوم بمهمة حيوية هي في القلب من المشروع ما بعد الاستعماري، بما يحمله من حرص شديد على محاورة الخطاب الأوروبي ومساءلة إستراتيجياته، بل فحص وسائله التي فرض بها شفراته، وحافظ عليها في هيمنته الاستعمارية على ما أمكنه من العالم وهو الأمر الذي تطلب الانتباه إلى واحدة من وظائف النص المتصلة بالبعد التواصلي وفيها يتم تحديد زاوية المتكلم ووضعه وأحكامه وعلاقاته التي تحكم تشفيره لحوافزه في الخطاب»[2]، تقوم الرواية بمهمة حيوية فهي تسعى لمحاورة الخطاب الأوروبي وذلك بهدف إعادة قراءة السجل الاستعماري الأوروبي، وإعادة كتابته بما يتلاءم مع المعايير المنبثقة من الحاضر.

إن تحليل إدوارد سعيد لاشتغالات التمثيل الثقافي في الرواية الغربية المعاصرة «يمكننا من تشييد تصور للرواية في الحقل الثقافي العربي بوصفها شكلاً من الرد بالكتابة، حيث يستعيد بها الروائي مظاهر الهوية، بعيدا عن

(1) إدريس الخضراوي ، السرد موضوعا للدراسات الثقافية ، ص 129

(2) رزان محمود إبراهيم، اللغة الحوارية في رواية ما بعد الاستعمار، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة البترا الخاصة.

التصلب، وينسج من خلالها شكلاً من التمثيل الخاص الذي جعل الرواية نوعا من المساهمة في مقاومة الصمت وتحدي المحاولات الرامية إلى إسكات الرواية المغايرة»[1].

يحاول السرد المضاد الرد على السرد الأحادي الأوربي من خلال إنشاء سرد آخر مغاير يسعى لكسر احتكار الغرب للسرد ،وقد اتخذت الرواية كشكل سردي للرد به على المركز الغربي واستعادة الهوية فقد ساهمت الرواية في إرجاع الهوية المسلوبة وعدت كشكل من أشكال المقاومة الثقافية .

الكولونيالية /الاستعمار/ Colonialism

مَرَّ مصطلح الكولونيالية بتاريخية متحولة على حد تعبير" رامي أبو شهاب "فهو من المصطلحات الصعبة والشائكة التي ينبغي لمحللها الوقوف، على حيثياتها طويلا من أجل استكناه هذا المصطلح الذي يحمل في طياته خلفيات وما ورائيات مضمرة، فقد أعيد في الدراسات الثقافية المعاصرة الوقوف على معنى ومفهوم هذا المصطلح الذي عانت منه ما يزيد على ثلاثة أرباع شعوب العالم اليوم.

إن مفردة الاستعمار في معناها اللغوي تعني العمارة والتعمير، فقد جاء في لسان العرب فيما يخص مفردة استعمار ووقوعها في سياق جغرافي التي يفترض أنها: تحتاج إلى من يعمرها ويسكنها حيث جاء تحت مادة (عمر):

«يقال: عمر الله بك منزلك يُعمره وعمارة وأعمره جعله آهلا ومكان.

عامر: ذو عمارة ومكان عمير، عامر، أعمره المكان واستعمره فيه، جعله يُعمُره، وفي التنزيل العزيز "هو أنشأكم من الأرض واستعمركم فيها»[2].

---

[1] إدريس الخضراوي، السرد موضوعا لدراسات الثقافية، ص 129، 130.

[2] ابن منظور، لسان العرب، المجلد 5، ط 3، دار الصادر، بيروت، 2005، ص278

فالمفردة في ظاهرها تعني العمارة أو اعمار مكان غير آهل وإعادة إسكانه وجعله قابلا للحياة، كونه منتقصا للعنصر الإنساني.

كثيرا ما كان الهدف الظاهر الذي أتت به المستعمرات على اختلاف جنسياتها هو نشر الحضارة والتمدن إلى تلك الشعوب المستضعفة المتخلفة والغير قادرة على حكم نفسها بنفسها على حد تعبير كارل ماركس فكان شعار الحضارة والتمدن والثقافة الهدف الُملغم الذي رمت به الإمبراطوريات الكبرى في محاولة لإقناع تلك الشعوب به، لكن سرعان ما سقطت تلك الأقنعة المزيفة ما إن وطأت أقدامها تلك الأراضي وأعلنت عن نواياها الحقيقية.

فمصطلح الكولونيالية «يعبر في أبسط تعريف له عن فرض دولة لحكمها أو سيطرتها السياسية أو الاقتصادية خارج حدودها على دولة أخرى وشعبها دون رضاه، معتمدة في الأساس على الاحتلال العسكري لأراضي تلك الدولة»[1]، إن الاستعمار بهذا المفهوم يعني سيطرة دولة قوية على دولة ضعيفة معتمدة على الاحتلال العسكري لتلك الدولة، ويمكن تعريف الاستعمار كذلك «بأنه غزو أراضي وممتلكات شعب آخر والسيطرة عليها بيد أن الاستعمار بهذا المعنى ليس مجرد توسع عدد من القوى الأوروبية على آسيا وأفريقيا والأمريكيتين منذ القرن السادس عشر وما بعده، بل كان سمة واسعة الانتشار ومتكررة للتاريخ الإنساني»[2]. فالاستعمار من هذا المنطلق قديم النشأة وقد كان سمة واسعة الانتشار ومتكررة في التاريخ الإنساني فهو موجود منذ القدم، ولكن الاستعمار في العصر الحديث أخذ أبعاد مختلفة فهو لا يكتفي بسيطرة على الأراضي والاستيلاء عليها بل تعدى ذلك إلى غزو أخطر بكثير وهو الغزو الثقافي والحضاري، فهذا الاستيلاء لا يكون اقتصاديا وسياسيا فقط بل تربويا وثقافيا أيضا.

---

[1] بيل أشكروفت، غاريت عزيفيت ،هبلي تيفن ،الرد بالكتابة (النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة)، تر: شهرت العالم، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2006، ص 330.

[2] أنيا لومبا ، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، تر: محمد عبد الغني، دار الحوار، سوريا، ط1، 2010، ص 18.

ويعد مصطلح الكولونيالية «ذا أهمية في تحديد الشكل المحدد للاستغلال الثقافي الذي تنامى بالتزامن مع التوسع الأوروبي خلال القرون الأربعة الفائتة، وعلى الرغم من أن العديد من الحضارات التي ظهرت من قبل كانت لها مستعمرات، وعلى الرغم من أن هذه الحضارات كانت تنظر إلى علاقاتها بتلك المستعمرات بوصفها علاقة قوة عظمى مركزية بالحدود الخارجية لثقافات محلية هامشية، وغير متمدنة، فقد تداخل عدد من العوامل الحاسمة في بنية ممارسات الإمبريالية فيما بعد عصر النهضة»[1].

ويساعدنا هذا المصطلح في فهم شكل الاستغلال الذي كان سائدا منذ القرون الأربعة الأولى وقد تغير مفهوم الكولونيالية وتبلور مفهومه منذ عصور، فإن كان في الماضي يدل على شكل الاستغلال الأراضي و الاستطانة عليها واستغلال ثرواتها إلا أن المصطلح أخذ أبعاد خطيرة لينتقل إلى شكل الاستغلال الثقافي للشعوب ومحاولة تغييب هويتها الثقافية والحضارية.

تتداخل لفظة "الاستعمار" وتتواشج مع مصطلح "الإمبريالية" وكثيرا ما يستخدم مصطلح الكولونيالية والاستعمار الواحد مكان الآخر فمعناهما الجوهري واحد ، و الامبريالية في اللغة الإنجليزية «"أمر وسلطة" أعلى، ويعرف أكسفورد للغة الإنجليزية كلمة "إمبريالي" على أنها ببساطة "ذات صلة بالإمبراطورية" و"الإمبريالية" على أنها حكم إمبراطور وخاصة عندما يكون استبداديا واعتباطيا»[2].

فالإمبريالية من هذا المنظور تعني الحكم الإمبراطوري الاستبدادي ويبدو أن مصطلح الإمبريالية أكثر خطورة وخبثا من الاستعمار نفسه وتعطي "أنيا لومبا" مفهوما آخر للإمبريالية على «أنها عملية تؤدي إلى الهيمنة والسيطرة فإن ما حصل في المستعمرات شكل من أشكال السيطرة الإمبريالية التي بدورها تمثل ما يسمى (الاستعمار الجديد) ويعرف "لينين Lenin" الإمبريالية بأنها المرحلة العليا للرأسمالية في كتابه "الإمبريالية أعلى

---

[1] بيل أشكروفت وآخرون،دراسات ما بعد الكولونيالية ،ص 105، 106.

[2] أنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ص 20.

مراحل الرأسمالية" (عام 1916) حيث طرح مفهوما اقتصاديا للإمبريالية، ويعتبرها تمثل مرحلة متطورة من مراحل الرأسمالية، وهي المرحلة الرأسمالية الطفيلية.»[1].

فالإمبريالية هي المرحلة العليا للرأسمالية وهي مرحلة طفيلية وكثيرا ما توصف الإمبريالية بأنها أشد خطورة وخبثاً من الاستعمار، فهي لا تزول بزوال الاستعمار بل تبقى آثارها عالقة حتى بعد ذهابه، «حيث أصبح التمييز بين الاستعمار ما قبل الرأسمالي والاستعمار الرأسمالي غالبا ما يتم بالإشارة إلى الاستعمار الرأسمالي على أنه الإمبريالية، هذا مضلل بعض الشيء، لأن الإمبريالية مثل الاستعمار ترجع إلى ماض ما قبل الرأسمالي»[2].

أما "إدوارد سعيد" فيستخدم مصطلح الإمبريالية عن طريق ربطها بالسيطرة على الأرض والجغرافيا يقول: «وبالضبط كما أن أي منا ليس خارج الجغرافيا ولا ورائها فما من أحد منا في منأى تام عن الصراع حول الجغرافيا، والصراع مُعقد وشيق لأنه ليس صراعا حول العسكر والمدافع فحسب، بل هو أيضا هو صراع حول الأفكار والأشكال والمتصورات»[3]، إن الإمبريالية في تصور سعيد لها علاقة بالسيطرة الاستطانية على الأراضي والجغرافيا على غرار الاستعمار، لكن الإمبريالية تتجاوز الصراع العسكري والحربي بل وتتعدى ذلك إلى صراع في الأفكار والأيديولوجيات، فالإمبريالية يمكن أن تعمل دون مستعمرات رسمية، كما هو الحال في إمبريالية الولايات المتحدة الأمريكية هذه الأيام لكن الاستعمار لا يستطيع ذلك وتبقى الكولونيالية على الدوام تقريبا نتيجة للإمبريالية على حد تعبير "بيل أشكروفت".

---

[1] أنيا لومبا ،في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار لأدبية ، ص 21.

[2] المرجع نفسه ،20.

[3] إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ص 78.

ما بعد الكولونيالية /ما بعد الاستعمار/ Post Colonialisme

يعد مصطلح ما بعد الكولونيالية من المصطلحات الشائكة والمعقدة التي أثارت جدالا واسعا في الدرس النقدي المعاصر، فهو يشير للوهلة الأولى ومن خلال اشتقاقاته اللغوية إلى المرحلة التي تلي الاستعمار، ولكن هذا التوجه الفكري هو أكثر ما يحذر منه الكثير من النقاد، إذ يخشى هؤلاء من الوقوع في فخ الـ"ما بعد" التي توحي بالكرونولوجية والتعاقبية والمرحلية، «فالبادئة "ما بعد" تعقد الأمور لأنها تفترض نتيجة بمعنيين: زمني كالقدوم فيما بعد، وأيديولوجي كحلول شخص أو شيء محل آخر (كالاستئصال) إن المعنى الثاني هو الذي وجده نقاد المصطلح مثيرا للجدل: فإذا ما كان أشكال جور الحكم الاستعماري لم تمحى بعد، فربما يكون من السابق لأوانه إعلان زوال الاستعمار»[1]، فمصطلح ما بعد الاستعمار لا يعني زوال الاستعمار وحصول الدولة على استقلالها بل أنه مصطلح خطير قد يحيل إلى استعمار آخر يختلف عن الاستعمار الاستيطاني، يرى "رامي أبو شهاب" «أن المفهوم الزمني "لما " المتسع لما بعد الكولونيالية، حيث يؤكد أن "ما" لا تحيل إلى مرحلة تالية للاستعمار كون الاستعمار مستمرا ومتجددا وقديما. »[2].

وهذا يعني أن لفظة "ما بعد" لا تحيل إلى زوال الاستعمار بل أنها لفظة معقدة، ومتداخلة يصعب تحديد مفهوم لقارئها، «فما بعد الكولونيالية لا تشير ببساطة إلى فاصلة زمانية/تاريخية (مرحلة كولونيالية ومرحلة ما بعد كولونيالية) بل تشير إلى سياق معقد ومتداخل ينطوي على عنصر الفعل ورد الفعل في آن واحد. القوة والقوة المقابلة، المستثارة... السيطرة المقاومة»[3]، فما بعد الكولونيالية هي مرحلة مقاومة ورد فعل على المرحلة السابقة فذاكرة الاستعمار قد وَلتْ وحل محلها الوعي بالذات وخروج من كنف السيطرة الاستيطانية، وهذه «المقاومة في أساسها "مقولة سياسية" استخدمت أول مرة في مجال النظرية السياسية في السنوات الأولى من عقد السبعينات

---

[1] أنيا لومبا، في نظرية الاستعمار الأدبية، ص 22.

[2] رامي أبو شهاب، الرسيس والمخاتلة، ص 55.

[3] سعد محمد رحيم،أدب ما بعد الكولونيالية، الرؤية المختلفة والسرد المضاد، الحوار المتمدن، ، العدد:1303، 2005

لوصف المأزق الجديد الذي أخذت تتخبط فيه البلدان التي خرجت من تجارب الاستعمار الذي تعرضت له من قبل الإمبراطوريات إلى حدود مفتتح الستينات»[1].

انتقل هذا المصطلح من الحقل السياسي إلى الحقل الثقافي وأصبح «يعنى بآثار العملية الكولونيالية على الثقافات والمجتمعات، وقد بدأ استخدام هذا المصطلح بعد الحرب العالمية الأولى للإشارة إلى الفترة التالية لحصول البلدان المستعمَرة على استقلالها ومع نهاية السبعينات بدأ النقاد في استخدامه عند مناقشة مختلف الآثار الثقافية التي نجمت عن عملية الاستعمار»[2].

فالمصطلح يستخدم لدلالة على المخلفات التي تركها الاستعمار في المجتمعات، المستعمرة وآثار تلك المخلفات على ثقافة وسلوكيات تلك الشعوب فهو يستخدم «ليشمل كل ثقافة تأثرت بالعملية الإمبريالية منذ اللحظة الكولونيالية حتى يومنا الحالي، ويرجع هذا الاستخدام إلى استمرار هذا الانشغال طوال العملية التاريخية التي بدأت بالعدوان الإمبريالي الأوروبي»[3].

وتجدر الإشارة إلى أن مفهوم ما بعد الكولونيالية لا يعني أن البلدان المستعمرة تخلصت من آثار المستعمِر سواء كانت ثقافية أو لغوية أو اقتصادية أو عسكرية أو صناعية أو كل ذلك مجتمعا، فمعظم الأمم لا تزال خاضعة اقتصاديا لدول كبرى عبر أشكال متنوعة من الاستعمار الجديد.

تعد الناقدة "غياتري سبيفاك" السابقة في توظيف مصطلح ما بعد الكولونيالية فقد استخدمته «أول مرة في مجموعة المقابلات الشخصية والكتابات المجتمعة والتي نشرت (عام 1990)تحت عنوان الناقد ما بعد الكولونيالي (the post colonial critic) على الرغم من أن دراسة تأثيرات التمثيل الكولونيالي كانت محورية في أعمال هؤلاء النقاد، فإن مصطلح ما بعد الكولونيالية في حد ذاته استخدم في البداية للإشارة إلى أشكال التفاعل

---

(1) يحي بن الوليد، خطاب ما بعد الاستعمار، مجلة كلمة ، العدد:16، 2005

(2) بيل أشكروفت (وآخرون) الرد بالكتابة ،ص 331.

(3) المرجع نفسه ، ص 16.

الثقافي في داخل المجتمعات الكولونيالية في الدوائر الأدبية»[1]، فالدراسات ما بعد الكولونيالية تركز على التفاعل الثقافي داخل المجتمعات الكولونيالية والكيفية التي استجابت بها الثقافات المفتوحة لذلك القسر أو تكيفت معه أو قاومته، أو تغلبت عليه وهي تشير إلى علاقات القوة السياسية والثقافية وأثر تلك القوى على الشعوب الكولونيالية.

ومنه فمصطلح ما بعد الكولونيالية هو أكثر ملائمة ليصف الفترة التالية للفترة الكولونيالية «بوصفه مصطلحا للنقد عبر الثقافي الجديد الذي ظهر في السنوات الأخيرة وللخطاب الذي يتأسس من خلاله ذلك النقد»[2]. ومن كل ما قدمناه من تعاريف لمصطلح ما بعد الكولونيالية إلا أن هذا المصطلح يبقى شائكا ومعقدا يصعب إيجاد مفهوم خالص أو نهائي له، فمع تطور الدراسات والزمن يتغير و يتطور المفهوم ويأخذ أشكال أخرى.

(1) بيل أشكروفت ،وأخرون ، دراسات ما بعد الكولونيالية ، ص 283.

(2) بيل أشكروفت ،وأخرون، الرد بالكتابة، ص 16.

الفصل الأول:

النظرية ما بعد الكولونيالية

1- الإطار المفاهيمي للنظرية ما بعد الكولونيالية:

تعد النظرية ما بعد الكولونيالية من أهم النظريات الأدبية والنقدية، كما أنها مادة شيقة للبحث والاستقصاء، باعتبارها تطرح مجموعة من القضايا الشائكة للدرس والمعالجة والتفكيك والتقويض كجدلية الأنا والآخر وثنائية الشرق والغرب، وتعد هذه النظرية «جزءًا من حقل النظرية الثقافية المتعددة الفروع التي تعتمد على علم الاجتماع، وعلم النفس وعلم الإنسان (الأنثروبولوجيا) وعلم الجنوسة والتاريخ والفلسفة والسياسة والنقد الأدبي والدراسات الأثينية، وقد رافقت مرحلة ما بعد الحداثة، قاد هذا الخلط الكبير والفوضى بين الاثنين خصوصا لأن المشروع الرئيسي لما بعد الحداثة هو تفكيك السرود المركزية الكبرى والعقلانية للثقافة الأوروبية، وهو ما يشبه المشروع الرئيسي لما بعد الكولونيالية في تفكيك ثنائية المركز والهامش للخطاب الإمبريالي ومن الاختلاطات الأخرى في النظريتين :-لامركزية الخطاب / التركيز على دلالة اللغة /التركيز على الكتابة في بناء التجربة/استعمال الإستراتيجيات/ التدميرية في التنكر/ السخرية والمفارقة»[1].

رافقت هذه النظرية مرحلة ما بعد الحداثة وتقاطعت معها في بعض مقولاتها فكلاهما يسعى لتفكيك السرود المركزية الأوروبية التي سيطرت على الخطاب العالمي ، وقد ظهرت هذه النظرية بعد السيطرة البنيوية على الحقل الثقافي الغربي، «وبعد أن هيمنت الميثولوجيا البيضاء على الفكر العالمي وأصبح الغرب مصدر العلم والمعرفة والإبداع وموطن النظريات والمناهج العلمية ومن ثم أصبح الغرب هو المركز وفي المقابل تشكل الدولة المستعمرة المحيطة التابع»[2]، ويعني أن النظرية ما بعد الكولونيالية قد نهضت لأجل تقويض المركزية الغربية والعمل جاهدة لإعادة هيكلتها من جديد وتغيير التموضع والتمركز وبناء ثقافة ولاسيما في ظل وجود اختلالات في مستوى العلاقات القائمة بين الشرق والغرب وبين المركز والهامش.

---

(1) سهيل نجم، في الحداثة وما بعد الحداثة دراسات وتعريفات، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص 156.

(2) جميل حمداوي ، نظرية ما بعد الاستعمار، شبكة الألوكة الأدبية ، تاريخ الاسترجاع: 2012/03/10.

نظرية ما بعد الاستعمار لم تعرف طريقها للوجود إلا في أواخر السبعينات من القرن الماضي «ويعد كتاب الاستشراق (Orientalism) 1978م للأكاديمي إدوارد سعيد (Edward.W.Said) أحد الأعمال التأسيسية الأولى في هذا المجال، لم يكتسب هذا الخطاب معناه الذي عرفه الآن إلا خلال الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين ونظرية ما بعد الاستعمار هي في الحقيقة قراءة للفكر الغربي في تعامله مع الشرق من خلال مقاربة نقدية بأبعاد ثقافية و سياسية وتاريخية»[1].

وبتعبير آخر فإن نظرية ما بعد الاستعمار تقوم بتحليل«الخطاب الاستعماري في جميع مكوناته الذهنية والمنهجية والمقصدية تفكيكا، بغية استكشاف الأنساق الثقافية المؤسساتية المضمرة التي تتحكم في هذا الخطاب المركزي»[2].

ويعرف الناقدان "سعد البازعي" و"ميجان الرويلي" نظرية ما بعد الاستعمار بأنها: «تشير إلى نوع آخر من التحليل ينطلق من فرضية أن الاستعمار التقليدي قد انتهى وأن مرحلة الهيمنة (...) قد حلت وخلقت ظروفا مختلفة تستدعي تحليلا من نوع معين»[3].

يتداخل كثيرا مصطلح النظرية ما بعد الكولونيالية مع مصطلح لخطاب الاستعماري وكثيرا ما يستخدم هذان المصطلحان أحدهما مكان الآخر، ولعل هذا الخلط راجع إلى التقاطعات الكبيرة بين المصطلحين وهذان المصطلحان مكملان لبعضهما البعض فالخطاب الاستعماري «يشير إلى تحليل ما بلورته الثقافة الغربية في مختلف المجالات من نتائج تعبر عن توجهات استعمارية إزاء مناطق العالم الواقعة خارج نطاق الغرب على أساس أن ذلك الإنتاج يشكل في مجمله خطابا متداخلا بالمعنى الذي استعمله "فوكو" لمصطلح الخطاب، ولذا فإن المصطلحين ينطلقان من وجهات نظر متعارضة فيما يتّصل بقراءة التاريخ، وإن كان ذلك اختلافا في التفاصيل لا في الجوهر بينما يرى بعضهم انتهاء مرحلة الاستعمار التقليدي وبالتالي انتهاء الخطاب المتصل به وضرورة أن يتركز البحث في

---

(1) ن.شمناد، غياتري سبيفاك، مجلة ثقافة الهند، المجلد 65، العدد 1، 2014.

(2) سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي المركز الثقافي العربي الدار البيضاء –المغرب، ط3، 2002، ص 158.

(3) المرجع نفسه ،ص 158.

ملامح المرحلة التالية وهي مرحلة ما بعد الاستعمار، ويرى البعض الآخر أن الخطاب الاستعماري ما يزال قائما وأن فرضية "الما بعدية" لا مبرر لها»[1].

لا يمكن فهم النظرية ما بعد الكولونيالية إلا بفهم واستيعاب الخطاب الاستعماري وذلك لتداخل الموجود بينهما والناقد كثيرا ما يصعب عليه التفريق بينهما ، فكثيرا ما يحلق الخطاب الاستعماري بالنظرية ما بعد الكولونيالية ويرفض وجود استقلال بينهما .

ويعرف الباحث "كريس دوهمان" في قاموسه "أفكار ومفكرون" النظرية ما بعد الكولونيالية: «بأنها حركة في النقد الاجتماعي والأدبي التي ترد على آثار الإمبريالية الأوروبية على الشعوب المستعمرة، إن ما بعد الكولونيالية تقدم سردية مضادة تتصل بالشعوب المستعمرة سابقا»[2]، النظرية ما بعد الكولونيالية حسب توصيف "كريس دوهان" حركة نقدية قامت بها الشعوب المستعمرة للرد على مخلفات القوة الإمبريالية الأوروبية، مستخدمة في ذلك سردية مضادة للسردية الإمبراطورية المهيمنة.

لقد طرحت نظرية ما بعد الاستعمار مجموعة من الإشكاليات الجوهرية التي تتعرض لعلاقة الأنا بالآخر أو علاقة الشرق بالغرب، أو علاقة الهامش بالمركز أو علاقة المستعمر بالشعوب الضعيفة ومن أهم هذه الأسئلة والإشكاليات نذكر: «كيف أثرت تجربة الاستعمار على هؤلاء الذين استعمروا من ناحية، و أولائك الذين قاموا بالاستعمار من ناحية أخرى؟، كيف تمكنت القوى الاستعمارية من التحكم في هذه المساحة الواسعة من العالم العربي؟، وما الآثار التي تركها التعليم الاستعماري والتكنولوجيا الاستعمارية في مجتمعات ما بعد الاستعمار؟ وكيف أثرت النزعة الاستعمارية؟ كيف أثر التعليم الاستعماري واللغة المستعمرة على ثقافة المستعمرات وهويتها؟ كيف أدى العالم الغربي والتكنولوجيا والطب الغربي إلى الهيمنة على أنظمة المعرفة التي كانت قائمة؟ وما أشكال الهوية ما بعد الاستعمارية التي ظهرت بعد رحيل المستعمر؟ إلى أي مدى كان التشكيل بعيدا عن التأثر

---

[1] سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، ص 158.

[2] عمر أزراج ، نظرية ما بعد الكولونيالية، المقاومات والنقد منتدى الأنثربولوجيين والاجتماعيين
تاريخ الاسترجاع 2013/10/07.

الاستعماري ممكنا ؟ هل تركز الصياغات الغربية لما بعد الاستعمار على فكرة التهجين أكثر مما تركز على الوقائع الفعلية؟ هل ينبغي استمرار معاداة الاستعمار عبر العودة الجادة إلى الماضي السابق قبل فترة الاستعمار؟ كيف تلعب مسائل الجنس والنوع والطبقة دورا في الخطاب الاستعماري وما بعد الاستعماري ؟ وهل حلت أشكال جديدة من الإمبريالية محل الاستعمار؟ »[1].

هذه أهم الإشكاليات المطروحة حول النظرية ما بعد الكولونيالية التي شَكَلت الموضوع الرئيسي لهذه النظرية ولعل أهم ما جاءت به الدراسات ما بعد الكولونيالية أنها توجهت بنقدها إلى التنوير على اعتباره مكونا من مكونات الثقافية الغربية التي أدت إلى الاستعمار وإلى المركزية الغربية في الفكر المعاصر وبمختلف الأشكال«فقد كانت سردية التنوير أساس ظهور مفهوم "الغرب" ذاته وفي التطور الذي أفضى إلى الحربين الكونيتين المدمرتين والإبادات العرقية وتشكيل العالم الثالث والتنكر له، وكيف يمكن الوصول بينهما من ناحية الالتفات إلى "الآخر" متمثلا في المجموعات المهمشة من الأشخاص المنبوذين والنساء والشواذ وشعوب العالم الثالث وكل في المنظور الساعي إلى زحزحة المركز الأوروبي»[2].

إن مفهوم العالم الثالث والعالم الأول هو من خلق أوروبا التي استخدمت المصطلح الثاني لمصالحها الشخصية فلا وجود لعالم أول وعالم ثالث فكلها عوالم متساوية، ولكل عالم ثقافته وحضارته وقد استغلت أوروبا ضعف شعوب إفريقيا وقلة حيلتها فدخلت مختبئة تحت ستار الحضارة والتمدن لأجل استغلال هذه الأراضي والسيطرة عليها وتسخيرها لخدمة مصالحها وفي هذا الصدد يرى "فرانز فانون" أن أوروبا بنيت من عرق وضحايا الزنوج (السود) والعرب.

و عليه ينحو خطاب ما بعد الاستعمار «إلى تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة النظر في تاريخ آداب المستعمرات التي واجهت الاستعمار الأوروبي ، إن الهدف الأول للخطاب ما بعد الاستعمار بجهوده الكبيرة هو

---

[1] جميل حمداوي، نظرية ما بعد الاستعمار.

[2] يحي بن الوليد، خطاب ما بعد الاستعمار، ص 11.

إعادة كتابة تاريخ الحضارة الاستعمارية من وجهة نظر من استُعمروا ، هكذا أصبحت نظرية ما بعد الاستعمار تسمية لنظرية ثقافية والنقد الأدبي»[1].

إن النظرية ما بعد الكولونيالية تهدف كذلك إلى تصحيح النظرة الاستعلائية التي كان ينظر من خلالها الاستعمار للشعوب المستعمرة ذلك أن ممارسة الكتابة في ظل الاستعمار كانت حكرا على صفوة المستعمرين والنخب الوطنية المندمجة أو المطالبة بالاندماج مع المستعمر والمنبهرة بثقافة وأدبه وأسلوبه في الحياة من ثم جاءت هذه الدراسات رد فعل على الخطاب الاستعماري الذي كان يسوّق مقولة أن هذه الشعوب لا تملك ثقافة حديثة يمكنها أن تساير الحداثة والتطور، بل إن ثقافتها وأدبها وما تبقى من حضارتها مضاد للتحديث ومعيقة للتطور ومن ثم فليس لها إلا الخضوع للمستعمر ومسايرته والذوبان فيه« ذلك أن رسالته-أي الاستعمار- رسالة تنويرية ولكنها في الواقع وحسب النظرية ما بعد الكولونيالية رسالة انغلاق تريد أن ترى العالم كله يدور في فلكها وحولها باعتبارها مركزا ولهذا سعت القوى الإمبريالية إلى خلق "الآخر"، إلى خلق "الشرق" لتكون هي المركز وهذه الاعتبارات جعلت النظرية ما بعد الكولونيالية تواجه مجموعة من المشكلات وتقف أمامها جملة من الصعوبات ومنها تحديد مفهوم النظرية وما هي رؤيتها للمجالات التي تحرص أن تنفصل فيها عن غيرها من النظريات ثم مشكلة تقييم مدى فائدتها في فهم الحركات النضالية والتركيبات الاجتماعية في البلدان التي خضعت للاستعمار ثم اهتمامها بمساءلة العلاقة بين السلطة والمعرفة وقضايا الهيمنة العقلية والثقافية»[2].

لقد انبثقت فكرة النظرية الأدبية ما بعد الكولونيالية من عدم قدرة النظرية الأوروبية على تناول مختلف تعقيدات كتابة ما بعد الكولونيالية تناولا وافيا «بسبب تنوع منابعها الثقافية، فالنظريات الأوروبية ذاتها انبثقت من تقاليد ثقافية معينة أخفتها الأفكار المزيفة حول "العالمي" إن ممارسات كتابة ما بعد الكولونيالية تطرح للتساؤل على نحو راديكالي نظريات الأسلوب والنوع الأدبي والفروض المتعلقة بالملامح العالمية للغة، فضلا عن

---

[1] ن/شماد، غياتري سبيفاك، منظرة هندية لخطاب ما بعد الاستعمار.

[2] موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، القرن العشرين المداخل التاريخية والفلسفة والنفسية، ك نلووف،ك، نوريس، ج، أوزبون ، الجزء 09، المجلس الأعلى للثقافة بمصر 2005، ص 340.

الإبستيمولوجيات وأنساق القيم، لقد بدأت نظرية ما بعد الكولونيالية من الحاجة إلى تناول هذه الممارسات المختلفة فقد تطورت النظريات التي تتناول السكان الأهليين (indigenous theories) كي تتسع لتشمل الاختلافات داخل مختلف التقاليد الثقافية، فضلا عن الرغبة في إجراء مقارنة وصفية للملامح المشتركة بين تلك التقاليد»[1].

حاولت هذه النظرية أن تطرح للتساؤل نظريات الأسلوب واللغة وتقول "لومبا" في هذا الصدد : «إن الاتصال الاستعماري لا ينعكس فقط في اللغة أو الصور البيانية للنصوص الأدبية، فهو ليس ستارة خلفية فحسب أو سياق تمثّل أمامه المسرحيات الإنسانية، بل شكلا مركزيا لما يجب أن تقوله هذه النصوص عن الهوية والعلاقات الثقافية»[2].

قول" آنيا لومبا "يؤكد أن أطماع الاستعمار لا تنتهي آثاره لا تزول بزواله من المنطقة المستعمرة فهو يعمل على «شكل مخاتل، ويخترق ما هم أكثر من الدوائر السياسية ويتجاوز مجرد الاحتفال بالاستقلال، حيث تعمل آثار الاستعمار على تشكيل كل من اللغة والتعليم والدين والحساسية الفنية، بل وتشكيل الثقافة الشعبية على نحو مُتنام وعلى هذا الأساس وجب على نظرية ما بعد الكولونيالية أن تتجاوب مع ما هو أكثر من مجرد مرحلة ما بعد الاستقلال من زاوية التعاقب الزمني ومع ما هو أكثر من مجرد الاستطرادية الإمبريالية وحسبما أورد "آلان لوسونAlan lowson" فإن ما بعد الكولونيالية تمثل حركة تاريخية تحليلية ذات باعث سياسي تشتبك مع آثار الكولونيالية وتقاومها وتسعى إلى إبطالها»[3].

---

[1] بيل أشكروفت وآخرون، الرد بالكتابة، ص 31.

[2] أنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار، ص 81.

[3] هيلين جيليرت، جون تومبكنز ، الدراسات، ما بعد الكولونيالية النظرية والممارسة ترجمة: سامح فكري، وزارة الثقافة مركز اللغات للترجمة الأكاديمية الفنون المصرية، القاهرة، (د ط)، 2000م ، ص 3.

ولهذا سعت النظرية ما بعد الكولونيالية لقراءة الفكر الغربي في تعامله مع الشرق وذلك من خلال مجموعة من المقاربات النقدية والثقافية والسياسية والتاريخية، وبتعبير آخر سعت النظرية لتعطيل الخطاب الاستعماري وتفكيكه وتقويضه بغية استكشاف الأنساق الثقافية والمؤسساتية المضمرة التي تتحكم في هذا الخطاب المركزي.

ومن خلال كل من تقدم نستنتج أن النظرية ما بعد الكولونيالية قد ساهمت كثيرا في إيقاظ الوعي القومي وهي تمثل صحوة فكرية وثقافية كما أنها مقاومة ثقافية على الكولونيالية وتقويض لمركزيتها ومروياتها الكبرى وسعت هذه النظرية إلى إبراز وجودها باستخدام أشكال فكرية وثقافية مختلفة كالفنون والآداب والمسرحيات والروايات والقصائد الشعرية وكذا الأفلام، وكل هذه الأشكال تعد أثرا نصيا ثقافيا رافضا ومقاوما للآثار المترسبة من الكولونيالية، وهذه النظرية بهذا المفهوم إستراتيجية لقراءة ذات وجهين، فهي تسعى من جهة إلى كشف الوضع ما بعد الكولونيالي في النصوص وتسعى من جهة ثانية لفضح خبايا المؤسسات والتبعات الكولونيالية وآثار تركاتها على الشعوب المستعمرة.

1 1- أهم مرتكزات النظرة ما بعد الكولونيالية:

تنبني النظرية "ما بعد الكولونيالية" في مجال الحقل الثقافي بصفة عامة وحقل النقد الأدبي بصفة خاصة على مجموعة من المرتكزات الفكرية والمنهجية، ويمكن حصرها في المكونات والعناصر التالية :

- **ثنائية الشرق والغرب:**

تعد هذه الثنائية من أهم مرتكزات النظرية ما بعد الكولونيالية، قال: « المؤرخون المعاصرون الشرق والغرب هما مفهومان سياسيان اصطناعيان، ولا يعكسان حقيقة جغرافية يمكن تلمّسها أو إثباتها أو تتبعها تاريخيا، لا يمكن تقرير "حدود" واضحة تفصل "الشرق" عن "الغرب" وأي تقسيم من هذا النوع نجد أنه قد تغيّر وانزاح مارا عبر الزمن»[1]، تحاول النظرية ما بعد الكولونيالية فهم الشرق والغرب فهما دقيقا وحقيقيا، وذلك برصد العلاقات التفاعلية الموجودة بينهما سواء أكانت تلك العلاقات إيجابية مبنية على التسامح والتفاهم والتعايش، أم مبنية على العدوان والصراع الجدلي والصدام الحضاري، كما يذهب إلى ذلك "صموئيل هنتنغون " في كتابه "صراع الحضارات" ويتمظهر الشرق بشكل جلي في نصوص وخطابات الاستشراق. ومن تم، تحول هذا الاستشراق من خطاب معرفي موضوعي إلى خطاب سياسي كولونيالي ذاتي ومصلحي، لذا تسلح مثقفو نظرية ما بعد الاستعمار بآليات التفكيك والتقويض لتشتيت المقولات المركزية التي انبنت عليها حضارة الغرب.

- **تفكيك الخطاب الاستعماري:**

لعل أهم فكرة جاءت بها نظرية ما بعد الاستعمار، هي فكرة فكفكة الاستعمار وتقويض مركزيته، فسعت إلى فضح الخطاب الاستعمار الغربي وتفكيك مقولاته المركزية التي تعبر عن الغطرسة والهيمنة والاصطفاء اللوني والعرقي والطبقي، «وذلك باستعمال منهجية التشتيت، والفضح والتعرية لذا فقد وجد كتاب ما بعد الاستعمار في تفكيكه جاك دريد آلية منهجية لإعلان لغة الاختلاف ، وتقويض المسلمات الغربية والطعن في مقولاتها

[1] أمر محسن،عن الشرق والغرب، جريدة الأخبار، العدد 2491، 2015.

البيضاء ذات الطابع الحلمي الأسطوري،كما تأثرت في ذلك "بميشال فوكو "و"كارل ماركس "و"أنطونيو غرامشي و كان "إدوارد سعيد" رائدهم في ذلك »[1]

- **علاقة الأنا بالآخر:**

تعتبر هذه الثنائيات أشد الثنائيات تناولا ودراسة في الدرس النقدي والثقافي والأدبي، ركزت نظرية ما بعد الاستعمار على مناقشة ثنائية "الأنا" و"الآخر" (الغير)، حيث أنّ الآخر في أبسط صوره هو نقيض الذات أو "الأنا" وساد هذا المصطلح في دراسات الخطاب سواء الاستعماري (الكولونيالي) أو ما بعد الاستعماري ، وقد شاع المصطلح في الفلسفة الفرنسية المعاصرة خاصة عند جان بول سارتر وميشال فوكو وجاك لاكان وغيرهم[1] [2].

ولقد ناقشت النظرية ما بعد الاستعمارية علاقة الأنا بالآخر في ضوء مقاربات ما بعد الحداثة كمقاربة الثقافية، والمقاربات الماركسية، والمقاربة التاريخانية الجديدة والمقاربة السياسية، وكل ذلك من أجل فهم العلاقة التفاعلية بين الأنا والغير، وهل هي علاقة جدلية سلبية قائمة على العدوان والصراع أم هي علاقة إيجابية قائمة على الأخوة والصداقة والتعايش والتسامح؟ وبتعبير آخر، هل هي علاقة قائمة على العدوان والكراهية والإقصاء والصراع الحضاري أم هي علاقة تفاهم وتعاون وتكامل.

- **الدفاع عن الهوية الوطنية والقومية:**

رفض كتاب ومثقفو النظرية الاستعمارية الاندماج في الحضارة الغربية وانتقدوا سياسة الإقصاء والتهميش والهيمنة المركزية، ورفضوا كذلك الاستلاب والتدجين، فدعوا في المقابل إلى ثقافة وطنية أصلية، ونادوا بالهوية القومية الجامعة، ومن هؤلاء مثلا كتاب ومبدعو الحركة الزنجية الإفريقية الذين سخروا كل ما لديهم من آليات ثقافية وعلمية لمواجهة التعريب فتشبثوا بهويتهم السوداء، ودافعوا عن كينونتهم الزنجية الأفريقية، وقد رأينا كذلك

---

[1] ينظر ،جميل حمداوي، نظرية ما بعد الاستعمار.

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 21

[3] ينظر ،جميل حمداوي، نظرية ما بعد الاستعمار

كتاب الفرانكفونية بالمغرب العربي يحاربون المستعمر بلغته، ويقوضون حضارته بالنقد والفضح والتعرية، مستخدمين في ذلك لغة فرنسية مختلطة باللغات الوطنية تهجينا وألبسة وسخرية[1].

- **المقاومة المادية والثقافية:**

لم يكتفي مثقفو نظرية ما بعد الاستعمار بقراءة الخطاب الاستشراقي الغربي بل حاولوا مقاومة المستعمر بكل وسائل إما عن طريق المقاومة السلمية أو المسلحة، وإما عن طريق الاستشراق المضاد، أو نشر الكتابات التقويضية لتفكيك الفكرين المتمركزين : الأوروبي والأمريكي، وفضحها بشتى السبل والطرائق، ما دام هذان التمركزان مبنيان على اللون، والعرق، والجنوسة والطبقة والدين[2].

- **غربة المنفى:**

يعيش أغلب المثقفين الذين ينتمون إلى نظرية "ما بعد الاستعمار" منفيين أو لاجئين أو محميين، ومن ثم فهم ينتقدون مرة بلدانهم الأصلية وواقعها المتخلف ورضوخها للاستعمار ومرة أخرى يرفضون سياسة التهميش والتمركز الغربي وهذا يعني أنهم يعيشون تمزقا ذاتيا وهم دائما في غربة داخل المنفى على نحو الذي يبرزه "إدوارد سعيد" في كتابه "صور المثقف" على حالة المنفى الصعبة في قوله "فالمنفى معناه أن تظل على الدوام هامشيا"[3].

- **النقد الذاتي:**

لم يكتف مثقفو العالم الثالث ورواد النظرية ما بعد الاستعمار أيضا بتوجيه النقد إلى الغرب، بل سعوا إلى نقد ذواتهم ضمن ما يسمى بالنقد الذاتي كما عند المفكر المغربي "علال الفاسي"، وما قام به الناقد الكيني الأصل انتظاما، عن الواجبات التي تفرضها علينا هذه الوضعية البينية، وهي واجبات أشعر أنه يمكن استشعارها من وهي واجبات الهيمنة المعرفية[4].

---

(1) ينظر ،جميل حمداوي، نظرية ما بعد الاستعمار.

(2) المرجع نفسه .

(3) إدوارد سعيد، صور المثقف، تر : غسان غصن، دار النهار للنشر والتوزيع، بيروت، (د ط)، 1996، ص 70.

(4) ينظر جميل حمداوي، نظرية ما بعد الاستعمار.

2- رواد النظرية ما بعد الكولونيالة:

ثمة مجموعة من الكتّاب والنقاد والمثقفين الذين يمثلون نظرية "ما بعد الاستعمار" سواء كانوا باحثين ينتمون إلى الغرب أم ينتمون إلى العالم الثالث، ونذكر منهم الثالوث البارز: إدوارد سعيد، وغياتري سبيفاك وهومي بابا، وقبل الحديث عن هذا الثالوث يجب أن نعرج أولا للحديث عن الأب الروحي للنظرية ما بعد الكولونيالية، وهو المحلل النفساني فرانز فانون:

2-1 " فرانز فانون" "Frantz Fanon" والعنف الاستعماري .

يعد هذا الناقد من أبرز رواد التنظير لحركة الدراسات ما بعد الكولونيالية بما ألفه وألقاه وناضل في سبيله من أشهر أعماله كتاب "معذبو الأرض" وكتاب "بشرة سوداء أقنعة بيضاء" و فأستطاع أن يؤسس اتجاه متميز يطلق عليه "الفانونية" وقد وصفت بأنها "نظرية العالم الثالث" و«قد أكد جون بول سارتر حين كتب مقدمة كتابه "معذبو الأرض" أن فانون أول من أعاد بعد انجليز اكتشاف دور العنف في التاريخ والواقع أنه ،إذا كان إنجليز قد رأى أن في العنف "قابلة التاريخ" فإن فانون رأى فيه وسيلة لتطهير في المقام الأول، ذلك أن العالم الكولونيالي هو في جوهره عالم ملوث، وما لوثه هو الاستعمار، والعنف هو أداة الإنسان المستعمَر لتطهير ذاته ولإعادة بنائها كإنسان جديد بريء من طاعون الهجانة التي هي السمة الأكثر تمييز للمجتمعات الكولونيالية»[1].

يعد العنف أهم نقطة ركز عليها فانون في دراساته لما بعد الكولونيالية و الذي أعتبره الأداة التي تعيد الإنسان المستعمَر ذاته، لقد تم الارتقاء بفرانز فانون إلى مصاف "بني العالم الثالث" و وكيل للحقيقة المنتهكة والمتحولة" وكذلك وصف بأنه المبشر الأول لما بعد الاستعمار، لقد أجمعت على ذلك قراءات مؤسسي نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي، ويلخص الناقد العربي صبحي حديدي، في دراسة مركزة ومبكرة، حول "الخطاب ما بعد الكولونيالي" القراءات ما بعد الكولونيالية لفرانز فانون قائلا: «إدوارد سعيد جعل من فانون المدافع عن السرد

[1] جورج طرابيشي، ماذا تبقى من القانونية ؟، مجلة حوار، العدد9، 1988م ، ص 43، 44.

التحرير المضاد الذي ينتمي إلى حقبة ما بعد الحداثة، "وهومي بابا "نحت من أفكار فانون معمارا نظريا للعالم الثالث ما بعد البنيوى، و"عبد الرحمان" جان محمد اكتشف فيه منظرا مانويا للاستعمار والنفي المطلق، و"بينيتا بارى" وجدت فيه برهانا ساطعا على النظرة التفاؤلية للأدب والعمل الاجتماعي»[1].

فرانز فانون من هذا المنطلق يعتبر المبشر الأول لنظرية ما بعد الاستعمار وذلك «نظرا لأعماله عن سيكولوجية الاستعمار، ومقاومته، وهي الأعمال التي تركزت على دور اللغات الاستعمارية في بناء العقل المستعمر ولا تزال أعماله مقروءة ومؤثرة، وقد كان له تأثير على الأجيال السابقة في ثورات العالم الثالث، إبان الكفاح من أجل الاستقلال والتحرر الوطني في الخمسينيات والستينيات»[2]

لقد عبر فانون عن موقفه من الاستعمار في كتابه "معذبو الأرض" " the wret ched of the" وقد ركز في هذا الكتاب على العنف الضروري المصاحب لعملية التفكيك الاستعمار decolonialisation ومقاومته يقول: «مقاومة الاستعمار، ظاهرة عنيفة على الدوام، وتفكيك الاستعمار هو ببساطة شديدة ، إحلال الأنواع معينة من الرجال محل أنواع أخرى، وهو تحول كامل ومطلق ودون مراحل انتقالية، ودليل النجاح يكمن في تبدل الاجتماعية كاملة من القاع إلى القمة، إن تفكيك الاستعمار ليس عصا سحرية، ولا صدمة من صدمات الطبيعة، ليس تفاهما أخويا، أنه كما نعرف عملية تاريخية، إنه لقاء قوتين متعارضتين أصلا وبطبيعتهما، لقاؤهما الأول، أقترن بالعنف ووجودهما معًا ظل مقترن بالعنف على الدوام»[3].

يرى فرانز فانون أن استعمال العنف هو الطريق الأوحد لأجل التخلص من الاستعمار ولا يرى حل غير ذلك لأن تفكيك الاستعمار حسب رأيه ليس عصا سحرية، بل أنه يتوجب على المستعمَر أن يتخلص من الاستعمار باستعمال العنف الذي كان مقترن مند لقاؤهما الأول وكذا وجودهما معا أقترن بالعنف. وتعد أطروحة العنف أهم الأطروحات التي جاءت بها نظرية لما بعد الكولونيالية.

---

(1) صبحي حديدي، خطاب ما بعد الكولونيالي في الأدب والنظرية النقدية مجلة كرمل، العدد 47، 1993م ، ص 79، 80.

(2) خيري دومة، عدوى الرحيل، موسم الهجرة إلى الشمال ونظرية ما بعد الاستعمار.

(3) المرجع نفسه.

- **العنف السبيل الأوحد لفك الاستعمار:**

يعد فانون من النقاد الأوائل الذين كشفوا اللعبة الكولونيالية الغربية ومؤلفه معذبو الأرض دليل واضح على ذلك فقد عايش فانون التجربة الاستعمارية بحكم ذلك رأى أنه لا يوجد حل لفك السيطرة الاستعمارية إلا العنف والذي هو السبيل الأوحد لفكفكة الاستعمار باعتبار الغرب يستند إلى القوة لسيطرة على الدول الضعيفة فالعالم المستعمَر« منقسم إلى عالمين والخط القاسم أو الحدود الفاصلة، إنما هي الثكنات ومراكز الشرطة، فالدركي والشرطي في المستعمرات هما المرجع القيم الشرعي الذي يستطيع المستعمر أن يرجع إليه وأن يخاطبه وهما الجهة التي تنطلق بلسان المستعمر ونظام الاضطهاد»[1].

لا يستند فانون في إيمانه بالعنف إلى اعتبارات عنصرية أو النوازع انتقامية بل يبني قناعته بنجاعة العنف انطلاقا من تحليليها السيكولوجي لطرفي الصراع،« فالفعل الاستعماري يتم على نحو عنيف ويشهد التاريخ على هذا القول بما يرويه من قصص عن مجازر وحشية وإبادات جماعية ارتكبت في حق السكان الأصليين، والأدهى أنّ المستعمر يعترف بـ"عنفه" ويبرره، ويغلفه بشرنقة التمدن والرسالة الحضارية المزعومة التي يدعى أنها ستفطم ملايين البشر من حليب البدائية والتوحش»[2]، وبكلمات فانون نقول: «أن النظام الاستعماري يستمد مشروعيته من القوّة، وهو لم يحاول في أيّ لحظة من اللحظات أن يراوغ في هذا الأمر الذي يتفق وطبيعة الأشياء»[3].

لم يكن العنف الذي أحدثه المستعمر في شكل إبادات ومجازر فحسب بل تعدى ذلك إلى تشويه صورة الآخر المستعمر فقد جعله شرا مطلقا «إنه عنصر متلف يدمّر كل ما يقاربه، عنصر مخرّب يشوه كل ماله صلة بالجمال والأخلاق، إنه مستودع قوى شيطانية، إنه أداة لقوى عمياء، أداة لاوعي لها ولا سبيل لاصلاحها، وهذا "مسيو ماير" يقول حادا في" الجمعية الوطنية الفرنسية" إن علينا ألا نلوّث الجمهورية بإدخال الشعب الجزائري

---

(1) فرانز فانون، معذبو الأرض، تر:ك، شولي، موفم للنشر، (د،ط)، 2007، ص04.

(2) لمياء عيشونة ، السرد والسرد المضاد في سياق ما بعد الكولونيالية ،ص3.

(3) فرانز فانون ،معذبو الأرض، ص 52.

فيها»[1] ، نجد أن كتاب فرانز فانون "معذبو الأرض" أقرب لثورية في نظره لهيمنة السياق الثقافي الذي يربط ثنائية المركز والهامش من خلال مهيمنات القوة الافتراضية، مهيمنة الاقتصاد والاحتلال والاتساع واللون، «وإذا كان فانون قد استعار أدوات انثروبولوجية وحفرية وظاهراتية وتحليل نفسية عند لاكان وفوكو وميرلو بونتي، وسارتر وليرس، فإنه وظفها بإتجاه الكشف عن "اللاوعي" المهيمن، وعن نسقه المضمر، واستثمار هذه المقاربات باتجاه فضح أدوات السيطرة من خلق فضح هيمنة السلطة، بما فيها سلطة المال والعصاب والأيديولوجيا، وتمثلها في مواجهة محنة الهوية،والذات المهيمنة، وإعادة إنتاج الشخصية المتمردة على النسق والإخضاع والتبعية والإحساس بالإشباع الرمزي»[2].

لقد سعى "فانون"من خلال تنظيراته لما بعد الكولونيالية أن يحارب المستعمر بالعنف و الذي عده السبيل الأوحد للتخلص من الاستعمار تكن تلك الألقاب الذي وسم بها فانون خاطئة لأن هذا الناقد يستحق كل تلك الألقاب وعن جدارة فهو لم يتوانى في الكفاح والدعوة إلى التحرر فهو "أب للنظرية ما بعد الكولونيالية" "ونبي للعالم الثالث" ووكيل للحقيقة المنتهكة والمتحولة" عن جدارة واستحقاق.

2-2 الإستشراق ولإمبريالية عند إدوارد سعيد:

يعد "إدوارد سعيد" "Edward. W. Said" من أهم محللي الخطاب الاستعماري و أحد الأقطاب الثلاثة البارزة في النظرية ما بعد الكولونيالية وقد ساهمت كتبه النقدية على غرار "الاستشراق " و"الثقافة والامبريالية" في تطوير وبلورة النظرية ما بعد الكولونيالية ووضع أسسها النظرية.

وقد تعامل إدوارد سعيد« مع المكتبة الغربية بعين ناقد ،ولم يقع في فخ الانبهار بالآخر ، بل قدم نقدا، وتحليلا دقيقا لأضخم مؤلفاتها وخلص إلى أن الحضارة الغربية الاستعمارية ،قد أنتجت الشرق وفق تصورات

[1] فرانز فانون ،معذبو الأرض ، ص 08.

[2] علي حسين الفواز، ما بعد الكولونيالية، أزمة التابع والشخصية، مجلة آراء وأفكار العدد 2949 ،2013،ص 11

مغلوطة وجهتها الرغبة في تلمس سحر ذلك المكان البعيد ومعاينته عن قرب ثم تسخير المعرفة المعززة بالقوة لامتلاك أرضية البعيدة »[1]

فإدوارد سعيد يعد أبرز منظري النظرية ما بعد الكولونيالية فقد «استطاع بمفرده أن يفتح حقلا من البحث الأكاديمي، هو الخطاب الاستعماري، ذلك أن دراسته للخطاب الاستعماري، خطاب تلتحم فيه القوة السياسية المهيمنة بالمعرفة والإنتاج الثقافي»[2].

الاستشراق عند إدوارد سعيد:

يعد كتاب الاستشراق للمفكر العالمي "إدوارد سعيد" من أهم الكتب والأطروحات في الدراسات ما بعد الكولونيالية، فقد تبوَّأَ هذا كتاب مكانة عالية و عُدَّ من أهم الكتب النقدية في الدراسات ما بعد الكولونيالية، يعودُ ذلك للقضايا المهمة التي طرحها هذا الكاتب، فهو كتاب شامل وجرئ في أطروحاته النقدية للفكر الاستشراقي والذي أراد بها تصحيح الفكرة المغلوط التي رسمها وصورها الغرب عن الشرق.

انطلق سعيد من فرضية أساسية لكتاب الاستشراق على نحو يوضح أن هناك خطابا للهيمنة «يقوم بفرض تصوره، أو تمثيله للآخر التابع الذي لا يملك خطابا يستطيع أن يمثل نفسه عبره، وهنا قام سعيد بفحص ومساءلة العديد من الكتابات والخطابات الأيديولوجية الغربية التي جعلت من الشرق موضوعا لها في ميادين معرفية مختلفة كالفيلولوجيا والأنثربولوجيا والمسرح والأدب (أدب الرحلات)، والقاسم المشترك بين هذه الخطابات حسب إدوارد سعيد هو النظرة الدونية إلى الشرق واعتباره كيانا مختلفا ثقافيا وحضاريا، مما أدى إلى تكوين فكرة أيديولوجية استعمارية مفادها أنه من واجب الغرب أن يحمل النور والحضارة والتقدم والحرية لأولئك الشرقيين المتخلفين في سائر المجالات»[2].

---

[1] لمياء عيشونة ،السرد والسرد المضاد في سياق ما بعد الكولونيالية ،ص 21

[2] حفناوي بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص وتقويض الخطاب، دروب للنشر والتوزيع،ط1 ،2011 ص 266.

[2] رشيد ويجي، إدوارد سعيد ونظرية ما بعد الاستعمار، مغرس تاريخ الاسترجاع: 2011/06/22.

إن كتاب "سعيد" هو المحاولة الأكثر شمولية ونضجا لتنقيب في جذور الاستشراق، الذي أنتجه الغرب لأجل نفي الآخر من جهة وإنتاج ذاته عبر تصوراته عن الشرق من جهة أخرى، ومن هذا المنطلق فإن إدوارد سعيد «يطرح في كتابه الاستشراق قضية لم تألفها في مثل هذه الدراسات وهي الموقف من أبحاث المستشرقين الذين كتبوا عن العالم العربي بنظرة استعمارية، لا تبتعد كثيرا عن العنصرية والتطرق وهذا إلى جانب تميزه بمنهجية تتشابك فيها قنوات العمق التحليلية مع تقنيات البحث التاريخي ومقارنة الفكر العربي بالفكر الأوروبي»[1]

إن طرح إدوارد سعيد لقضية الاستشراق تعتبر من أوائل الأطروحات التي لم نألفها في العالم العربي، فمثل هذا الطرح يحتاج إلى جرأة ومواجهة كبيرة من صاحبه ذلك أنه بطرحه هذا سينتقد الفكر الغربي الذي لطالما وصف بالفكر الصحيح والعقلي والعلمي والذي لا تشوبه أخطاء أو مغالطات وذلك لأنه "رائد الحضارة" العالمية.

يفضح سعيد في كتابه هذا مساعي الغرب في إخضاع والهيمنة على الشرق، وذلك من خلال وصف الشرق بسذج والغير المتحضرين يقول سعيد في هذا الصدد «ومنذ الآن يظهر الشرقيون والعرب سذّجًا غافلين محرومين من الحيوية والقدرة على المبادرة، مجبولين على حب الإطراء الباذخ والدسيسة والدهاء والقسوة على الحيوانات (...) وهم في كل شيء على طرف نقيض من العرق الأنجلو –ساكسوني – في وضوحه ومباشرته ونبله»[2].

والناقد "عبد الله إبراهيم" في كتابه "السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة" والذي يعد من أهم الكتب النقدية في مجال الدراسات ما بعد الكولونيالية ، فهذا الكتاب يكشف لنا ما فعلته المدونات الاستشراقية في تعميق الفكر الكولونيالي وصياغة خطاب متين :«فقد كان الخطاب الاستعماري قويا ومحكما ومؤثرا شأنه في ذلك شأن الوسائل التي أوصلته إلى الشرق والامتثال للقوة الاستعمارية رافقت امتثال لخطابها في وصف الظواهر الفكرية والأدبية (...) ومن المعلوم بأن المدونات الاستشراقية التي نشطت في القرنين

---

[1] نضال محمد علي الغطسين، إدوارد سعيد كنموذج في خدمة القضية الفلسطينية، بحث مقدم استكمال ،متطلبات دبلوم دراسات اللاجئين، أكاديمية دراسات اللاجئين، لندن، 2011م–2012م، ص 10.

[2] إدوارد سعيد، الاستشراق، ص 81، 82.

الثامن عشر والتاسع عشر قدمت صورة اختزالية عن الشرق ثقافة ومجتمعا صورة توافق الرؤية التي ينتظرها الغربيون، وتستجيب لتصوراتهم النمطية عنه، وتفاعل الخطاب الاستعماري والصورة الرغبوية الاستشراقية في استبعاد الأشكال الحقيقية ودمها، وبها استبدلت أشكال أخرى توافق تصوراتها»[1].

إن الاستشراق من هذا القول مرتبط بالسيرورة الكولونيالية، فقد ساهمت المدونات الاستشراقية في تسهيل العملية الإمبريالية الاستيطانية على الشعوب الشرقية، فالاستشراق جاء لخدمة مصالحها ولتوسعاتها وبسط نفوذها ولتزويدها بمعارف وآراء حول الدول المستهدفة، الاستشراق إذن «هو نافذة الآخر على عوالم "المشرقي" وقراءة الغربي لمنتجه ووضعه عبر أزمنة مختلفة، وبأدواته، وميولاته، وأغراضه وخلفياته ومقاصده من فتح هذه النوافذ، هو الفعل الذي احتاج إلى رد فعل معاكس إن صحت تسميته بـ "الاستغراب" وهو لم يكن في مستوى فعل "الغربي" على المنتج الشرقي، فعسى يكون محاولة لاستجلاء صورة "الآخر" في منتجه ثم صورته في المنتج العربي، على تنوع العينات المدروسة بين الأدب والفكر والعلوم المختلفة»[2].

لم يكن رد الفعل على الاستشراق والذي سماه البعض "بالاستغراب" بالحجم الكبير كما قدمه المستشرقين لم تكن نظرة المستغرب إلى الغرب ثاقبة وناقدة بالقدر الذي كانت به نظرة المستشرق، «إن الحفاظ على السيطرة الثقافية عن طريق القبول الشرقي بقدر ما يتم عن طريق الضغط الاقتصادي المباشر الخام من قبل (الولايات المتحدة) وإنها لصدمة (موقظة) أن نجد عشرات من المنظمات لدراسة الشرق العربي الإسلامي في الولايات المتحدة ليس ثمة مؤسسة واحدة في الشرق لدراسة الولايات المتحدة»[3].

إن هذا القول يَدعُونا أن نوقض مؤسساتنا العربية التي غرقت في التبعية للفكر الغربي، والتي كساها الخمول والكسل من أجل البحث والاستقصاء ، والنهوض الرد على الآخر الغربي ورد الاعتبار (الأنا) المهمشة.

---

(1) عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت– لبنان، ط1، 2003، ص 12.

(2) خيري منصور، الاستشراق والوعي السالب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001م ، ص 35

(3) المرجع نفسه ، ص 37.

الثقافة والإمبريالية عند إدوارد سعيد.

لا يقل كتاب "الثقافة والإمبريالية" أهمية عن الكتاب الأول الذي ناقشنا بعضنا من قضاياه، وإن كثيرون من النقاد يعتبر إن مؤلف" الثقافة والإمبريالية" امتداد لأفكار الاستشراق، ففي مقدمة الطبعة العربية للكتاب يقول مؤلفه «لقد حاولت أن أظهر أن أدبا ونقدا جديدين قد بزغا منذ المرحة العظيمة لفكفة الاستعمار بعد الحرب العالمية الثانية، فللمرة الأولى يصبح الأفارقة والأسيويون –عربا وغير عرب– الذين كانوا دائما موضوعا لعلم الإنسان الغربي، وللسرديات الغربية والنظريات التاريخية والتكهنات اللغوية، وكانوا في النصوص الثقافية الدليل السلبي على شيء أنواع الأفكار حول الشعوب غير الأوروبية الأقل تطورا التي ظلت جواهرها ثابتة، رغم التاريخ– خلاقين لآدابهم وتواريخهم الخاصة، كما يصبحون أيضا قرّاء ناقدين لسجل المحفوظات الغربي»[1].

لقد حاول هذا الكتاب أن يفتح فضاء أوسع للجدل الخاص بالعلاقات بين الثقافة وتاريخ الإمبريالية، وذلك بتناول العديد من المناطق الجغرافية تتجاوز الشرق –أي العالم الإسلامي والشرق الأوسط، وكما تشتمل حقول بحث وإبداع كالرواية والشعر، يقول إدوارد سعيد في هذا السياق «إنها الكتابات الأوروبية على إفريقيا والهند وبعض مناطق الشرق الأقصى واستراليا وجزر الكاريبي، أنني لأعتبر هذه الإنشاءات الإفريقانية والهندانية يسمى بعضها، جزءا من مجمل الجهود الأوروبية لحكم بلدان وشعوب نائية، وأعتبرها لذلك مترابطة مع الأوصاف الاستشراقية للعالم الإسلامي»[2].

يبدو من خلال قول سعيد ، أن الخطابات والإنشاءات الأفريقانية والهندانية، لا تختلف في جوهرها وفي أيديولوجيتها عن الخطاب الاستشراقي ، وهذه الخطابات تعتمد على التنميط والاختزال في عكسها لصورتي الذات والآخر، وتعد الثنائيات الضدية المركز والهامش أو الذات والآخر، كلازمة تتكرر في جميع نصوص الخطاب

[1] إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ص 11.

[2] المرجع نفسه ، ص 57.

الاستعماري، وبتنفيذ ذلك يورد إدوارد سعيد أمثلة عديدة لنصوص روائية استعمارية هدفها تكريس الصورة النمطية السلبية عن الآخر، وتأكيد مركزية الذات الغربية.

يقول إدوارد سعيد في هذا الصدد «لقد تناولت بشكل خاص أشكالا ثقافية كالرواية، أعتقد أنها كانت عظيمة الأهمية في صياغة وجهات النظر، والإرشادات والتجارب الإمبريالية، وأنا لا أعني ذات الرواية، وحدها كانت هامة، بل أعتبرها المشروع الجمالي الذي تمثل علاقته بالمجتمعات المتوسعة في بريطانيا وفرنسا ظاهرة شيقة بصورة خاصة للدراسة»[1].

يرى إدوارد سعيد أن هناك علاقة وثيقة بين الثقافة والإمبريالية والرواية كإنتاج ثقافي قد تستغل من طرف صاحبها إيديولوجيا لتكريس تصورات تبرر الهيمنة الاستعمارية، إن ما يبحث عنه إدوارد سعيد في السرد الروائي هو البحث عن تجليات الإمبريالية وأشكالها ودلالاتها، لقد ركز إدوارد سعيد حول معنى القوة ومحو الآخر من النص وإنتاج أشكال معرفية وتمثيلات نمطية عن الآخر، ولعل ما يريد سعيد قوله هو أن جماليات الرواية يجب أن لا تنسينا صورة المستعمر فيها، وذلك من خلال الأنساق المضمرة التي تخيفها تلك السرود المركزية.

فإدوارد سعيد يوضح العلاقة بين "الثقافة والإمبريالية" بتحليله لنماذج سردية غربية تختزل نظرة العالم الغربي للعملية الإمبريالية «فمثير حقا هو الكيفية التي حصلت بها هذه الأشكال الثقافية على إقرار شعبي واستئثار بالعقول دون أن تكشف عن حقيقة دوافعها الاستعمارية، وهذا مثال حسن على الطريقة التي تشتغل بها الهيمنة»[2]، يتضمن كتاب "الثقافة والإمبريالية" قراءات نقدية لأعمال كثير من الأدباء الغربيين، روائيين وشعراء من منظور نقدي "ما بعد كولونيالي" لعل أهم من قام بدراسته هو رواية "قلب الظلام" "لجوزيف كونراد" وكذلك رواية "حديقة مانسلفيد" لجين أوستن" وكذلك الشاعر الرومانسي الانجليزي "بيتش" و"جيمس جويس"، لم تمر هذه المؤلفات الغربية على إدوارد سعيد مرور الكرام بل أنه قام بتفحصها و وفكفكة خطابها ليصل أخيرا إلى أنها

---

[1] *إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية* مرجع نفسه ، ص 58.

[2] مرجع نفسه ، ص 11.

خطابات كولونيالية تسعى لتكريس الهيمنة الاستعمارية، لقد أصبحت هذه القراءات التي قدمها سعيد ومنذ صدور الكتاب، قراءات نقدية أنموذجية في الخطاب النقدي الـ"ما بعد كولونيالي" .

يقول سعيد:«إن المنتجات العظيمة للثقافة هي منتجات محسوسة واستثنائية وبإشارة إلى الأعمال الجمالية، فإنه يمكن لهذه المنتجات أن تكون أعمالا عظيمة من إبداع الخيال، وأن تهم في الوقت نفسه، وجهات نظر سياسية ظاهرة البشاعة والقبح وجهات نظر تسلّح الإنسانية عن غير الأوروبيين، والمثال على أعمال هذه "كيم لكبلنج" وهي رواية عظيمة وعمل إمبريالي عميق، إنها قراءة مفكفكة للاستعمار كقراءة التي قدّمها في هذا الكتاب، تحفظ لكبلنج إنجازه الجمالي، دونما مساس غير أنها تقوم أيضا بموضعة تصور روايته للتاريخ الهندي والشعب الهندي، في منظور يجلو أن كبلنج يذكر على الهنود إمكانية التغيُر والتطور السياسي»[1]

يعتقد سعيد أن الرواية والإمبريالية لهما تاريخ مشترك، لأن الرواية عبرت عن مساعي الهيمنة وعن الرغبة في توسيع المستعمرات، بل إنها مهدت لشرعنة التوجهات الاستعمارية المرفقة بالقوة العسكرية الضخمة فقد واكبت «المد الإمبريالي وشخصت ملامحه المختلفة دون أن تتجرّأ على طرح الأسئلة المتعلقة بصدده، أو بإثارة الانتباه إليها بشكل أو بآخر، وإنما كانت تتبنى وجهة النظر الاستعمارية التي تحفز على استدامة السيطرة وعدم التفريط فيها»[2] لقد ساهمت السرود الغربية بشكل كبير في تدعيم الخطاب الاستعماري وسعت هذه السرود على طمس الحقيقة ونشر صورة مزيفة لأوروبا على أنها رمز التمدن والحضارة.

صاغ إدوارد سعيد آلية جديدة لقراءة النص جمع فيها بين الأدب والموسيقى ولقد أطلق على هذه الآلية أو القراءة اسم "القراءة الطباقية" وهي قراءة تعوّل على المصطلح الموسيقي الذي يعني وجود لحنين في مقطوعة موسيقية واحدة وليست أحادية اللحن.

---

(1) الثقافية والامبريالية ، ص 11.

(2) إدريس خضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع،-لبنان- ط1،2012م ،ص87

يمكن إسقاط هذه الإشارة الدقيقة على النصوص، فاللحن الموسيقي المكون من لحنين متوازيين هو التجربة الإنسانية التي يشكلها صوتان، صوت المركز وصوت الهامش، وإن التاريخ إن كتب من طرف هذين الصوتين فإنه سيعبر بصدق عن الحياة الإنسانية المشتركة[1].

يؤمن "إدوارد سعيد" بتعايش الثقافات وبالتجربة الإنسانية المشتركة يقول: في هذا سأحاول أن أصوغ بديلا لبلاغيات الملامة بل لما هو أكثر تدميرا منها، أي بلاغيات المواجهة والعدائية، عن طريق معاينة طباقية –كما في الطباق الموسيقي– للتجارب المتباينة بوصفها تشكل طقما مما أسميه تواريخ متواجشة ومتقاطعة، لربما انبثق عن ذلك تأويل دنيوي أكثر إشراقة وإثراء وجدوى من شجب الماضي، ومن التعبير عن الأسف لانقضائه، ومما هو أشد إتلافا وإهدارا لأنه عنيف ومفرط السهولة والجاذبية، أعني العداء بين الثقافات الغربية وغير الغربية الذي يقود إلى الأزمات، إن العالم من الصغر والاعتماد المتبادل بعضه على بعض بحيث ينبغي ألا نسمح لهذه الأزمات أن تحدث ونحن سادرون عنها سلبيون[2].

تكمن أهمية «"القراءة الطباقية" في كونها موجهة لتحليل السرود الأحادية الصوت، فهي إذن قراءة تجاوبية تطرح طباقا (acounterpoint) للنص، وبهذا تعطي إمكانية لبروز التضمينات الكولونيالية التي قد تظل من دون، ذلك تضمينات مستخفية، والتضمينات الكولونيالية المضمرة لا تظهر إلا بالتجريب القراءة الطباقية للنصوص، مما يسمح بربط النص بالواقع الثقافي والتاريخي الذي أنتج فيه»[3].

للقراءة الطباقية عند سعيد طرفان هما: العملية الإمبريالية والعملية المقاومة لها «إن القراءة الطباقية ينبغي أن تدخل في حسابها كلتا العمليتين: العملية الإمبريالية، والعملية المقاومة لها، ويمكن أن يتم ذلك بتوسيع قراءتنا للنصوص لتشمل ما تم إقصاؤه بالقوة–هو– في رواية الغريب مثلا، والتاريخ السابق بأسره لاستعمار فرنسا

(1) ينظر: لمياء عيشونة ، السرد والسرد المضاد في سياق ما بعد الكولونيالية ص59.

(2) المرجع نفسه، ص59 .

(3) إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية نقلا عن: لمياء عيشونة، السرد والسرد المضاد في سياق ما بعد الكولونيالية ، ص60.

يتأكد ما قلناه سابقاً أن أفكار سعيد قد لعبت دورا عظيما في نشأة وتطور ما أصبح يعرف "بدراسات ما بعد الكولونيالية" وقد كانت لدراساته التفكيكية للإيديولوجيات الغربية، أثر على العديد من مثقفي العالم الثالث، كما أن منهجه النقدي في تحليل الخطاب الاستعماري، ساهم في تأسيس ثلة من الباحثين من أمثال هومي بابا وغياتري سبيفاك، في مسألة البنيات الأيديولوجية والإسقاطات العنصرية التي تقوم عليها خطابات المركزية الغربية.

فإدوارد سعيد قد ساهم بشكل كبير في بلورة الوعي القومي وترسيخ فكرة التحرر من التبعية، فقد جاءت أطروحاته لإيقاظ الشعوب المضطهدة، وفك صمتها وخصوصا شعوب العالم الثالث، والشعوب العربية على وجه أخص، فإن عمل سعيد خصص لفضح الميثولوجيات الغربية وفكفكة خطابها الإمبريالي» [1].

(1) لمياء عيشونة ،السرد والسرد المضاد في سياق ما بعد الكولونيالية ،ص60

2-3-في مفهوم التابع عند "غياتري سبيفاك" "Gyatri C.spivak"

غياتري سبيفاك هي باحثة هندية أمريكية واسعة الإطلاع، منظرة وفيلسوفة وأستاذة في جامعة كولومبيا في الولايات المتحدة الأمريكية، تعتبر سبيفاك أحد الأقانيم الثلاثة للدراسات ما بعد الكولونيالية بعد إدوارد سعيد وهومي بابا، وقد ساهمت بأعمالها المتميزة في إعادة تعريف المناهج التقليدية والأنماط المتعارف عليها في التحليل الثقافي حتى أصبحت قطبا من أقطاب دراسات ما بعد الكولونيالية، لمع نجم سبيفاك أثناء ترجمتها الإنجليزية لكتاب جاك ديريدا في علم الكتابة "الذي صدر عام 1967م.

وتعد" سبيفاك" كذلك «أول منظرة نسوية بحق وحقيق في مرحلة ما بعد الاستعمار فقد اهتمت "سبيفاك بالدفاع عن المرأة الشرقية، ومواجهة الهيمنة الغربية، والدفاع عن المهاجر، والاهتمام بالأدب والثقافة، وتمثل سيرة سبيفاك مثالا معبّرا عن مشروعها المتميز في الاهتمام بالآخر وثقافتها المحلية، ظلت "سبيفاك "منذ أواخر السبعينيات مرتبطة بتأسيس نظرية ما بعد الكولونيالية، وتعد واحدة من أبرز نقادها وكانت مؤثرة بشكل كبير في فهم مجموعة من الأسئلة تطرح عن الاستعمار والهوية وكان إسهامها في النظرية ما بعد الاستعمارية بمثابة مزيج متنوع من الماركسية وما بعد البنيوية والنسوية، رغبة منها في إدراك التشكيل المعقد للذاتية والهوية الثقافية»[1]، حاربت سبيفاك على جبهتين، جبهة الثقافة الذكورية المؤسسة والمكرسة في الخطابات الفكرية في المجتماعات الغربية والثانية جبهة بقايا التأثيرات الاستعمارية في العالم وفي هذا السياق ينبغي لنا أن نحدد المحاور الأساسية التي يرتكز عليها فكرها النقدي التي نراها في جذرين، النقد السنوي والنقد الكولونيالي، مع تسجيل ملاحظة ضرورية وهي أن هذين الجذرين غالبا ما يتصلان ببعضهما البعض في بحثها عن الأسس النظرية من خلال عمليات التركيب، تركيبها، وأثناء تطبيقها لهذه الأسس في الممارسة أثناء قيامها بتحليلات للنصوص وللظاهرة التاريخية معا»[2].

---

[1] ن.شمناد، غياتري سبيفاك: منظرة هندية لخطاب ما بعد الاستعمار.

[2] لمياء عيشونة ،السرد والسرد المضاد في سياق ما بعد الكولونيالية ،ص60

[2] أزراج عمر، غياتري سبيفاك،إمرأة تجارب التبعية والذكورة وبقايا الاستعمار،جريدة العرب، العد9، 2014م.

ترتكز سبيفاك في عملها الفكري على النظرية النسوية والنظرية ما بعد الكولونيالية فقد وجدت بين النظريتين ترابط كبيرا وهما مكملان لبعضهما البعض لأن كلاهما يحارب السيطرة والإضطهاد، أما المنهج الذي تعمل به سبيفاك فيمكن تلخيصه بأنه «مزيج من الماركسية في صياغتها النقدية وما بعد بنيوية وتفكيكية جاك ديريدا أو أحيانا التحليل النفسي»[1].

لم تكتفي سبيفاك بمنهج واحد في التحليل بل كانت تمزج عدّة مناهج وهذا كله لأجل الوصول إلى النتائج التي تريدها، فهي « ناقدة نسوية، ماركسية، تفكيكية، ولا تكمن أهمية سبيفاك من ناحية الانخراط في تفكيك النص الكولونيالي من منظورات الأقليات التابعة فقطن وإنما سد بعض الفراغات في نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي (...) لقد كانت في مقدم المساهمات في "التوازيات والتفاعلات" بين تحليلات نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي والنظريات النسائية، ومن ثم أهميتها المضاعفة على مستوى دراسة "الكولونيالية المزدوجة" أو القمع المزدوج "قمع الرجل والمستعمِر" الواقع على المرأة المستعمَرة أو نساء الاستعمار»[2]، ترى سبيفاك أن النظرية السنوية تشترك مع نضال ما بعد الكولونيالية لأن كلاهما يحارب القمع فالنظرية الأولى تحارب القمع الذكوري أو البطريركية والثانية تحارب قمع المستعمِر والتبعية له.

«دراسات التابع" Subalterne studies"عند سبيفاك:

قبل الحديث عن التابع عند سبيفاك يتوجب علينا أولا أن نتطرق إلى مفهوم هذا المصطلح الذي يعد من أهم المفاهيم في الدراسات الما بعد الكولونيالية وهذه «اللفظة تعود إلى القرن السادس عشر وتعني (العريف) في الجيش البريطاني دون مرتبة الضابط، أي من يتّبع الأوامر وفق سلم التراتبية العسكرية، وأول من استخدم هذه

[1] أزراج عمر، غياتري سبيفاك،إمرأة تحارب التبعية والذكورة وبقايا الاستعمار.

[2] يحي بن الوليد، خطاب ما بعد الاستعمار، ص 10.

اللفظة الفيلسوف الإيطالي (أنطونيو غرامشي) A.Gram في مؤلفاته السياسية وذلك للإشارة إلى الفئات الأقل مكانة في مجتمعاتنا (...)فالتابع هو الفرد الذي يعيش في مجموعة مهمشة وغير قادرة على التعبير عن حاجاتها، وقد ظهرت دراسات التابع في بداية الثمانينات من خلال مجموعة من الباحثين الهنود الذين سعوا إلى قراءة نقدية للتاريخ الهندي من خلال دراسة أوضاع المهمشين أو التابعين»[1]، لقد استخدم غرامشي لفظة التابع في مؤلفاته السياسية للإشارة إلى الفئات الأقل مكانة في مجتمعاتنا فالتابع هو الفرد الغير قادر على التعبير عن نفسه.

تُعد دراسات التابع من أهم الدراسات التي اشتغلت عليها غياتري سبيفاك في أطروحتها النقدية حتى أنّها كتبت مقالة مطولة تحت عنوان "هل يمكن للتابع أن يتكلم؟- ?can the subalt ern speak«هذه المقالة تعد "بالموازاة مع استشراق "إدوارد سعيد"-على الأرجح- الأكثر تأثيرا في حقل النظرية ما بعد الكولونيالية، إن تأثيره يجتاز عبر تخصصات التاريخ. الأنثروبولوجيا السسيولوجيا، الدراسات النسوية والدراسات الثقافية من خلال هذا المقال تساءل سبيفاك مفهوم الذات الكولونيالية والغرب»[2].

تعد هذه المقالة أحد أشهر المقالات التي أسست لدراسات ما بعد الكولونيالية ، فحاولت من خلالها أن تعالج قضية التابع حيث تقول سبيفاك : «يستحيل علينا استرداد صوت "التابع" أو (الفرد المقهور) (...) تلتفت سبيفاك إلى نقاشات الإستعمار حول حرق الأرملة في الهند لتوضح فكرتها أن أعمال الاستعمار والنظام البطريركي (الأبوي) المشترك تجعل من الصعب جدا على التابع (في هذه الحالة الأرملة الهندية المحروقة على محرقة زوجها) الإفصاح عن وجهة نظره (...) تقرأ سبيفاك هذا الغياب كرمز لصعوبة استرداد صوت الفرد المقهور وبرهان على أنه لا يوجد مجال يمكن للمرء التابع أن يتحدث منه»[3].

ترى سبيفاك أن صوت التابع مكتوم، وأن النخبوي لا يزال يمثل نفسه ويمثل التابعين في الوقت نفسه بحجة أنهم أعجز وأقل وعيا وإدراكا من أن يمثلوا أنفسهم بأنفسهم، ولا يختلف هذا الإدعاء كثيرا عن الادعاء

---

(1) العيد جلولي، الأبعاد المفاهيمية لنظرية ما بعد الكولونيالية، مجلة الجمعية الثقافية العراقية، في مالو (تموز) العدد 51 ربيع 2012، ص 14.

(2) المرجع نفسه ،ص14 .

(3) آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية،ص 233.

الكولونيالي الذي يزعم أنّ المستعمَر أقل وعيا من أن يحكم نفسه بنفسه بل لابد له من وِصاية غربية /كولونيالية يسلّمها زمام الأمور ،و يمكن أن نلخص أهم المآخذ التي أخذتها سبيفاك على مفهوم التابع فيما يلي:« -التابع مغمور الصوت، فهناك دائما صوت نخبوي يتحدث عنه وباسمه، التابع صنيعة كولونيالية أفرزتها الإمبريالية الغربية، هناك تركيز على مضامين الخطاب التابعي-إن وجد- وإهمال للجانب الفنّي، قلة الخطابات التابعيّة وشكوك حول نقائها من تدخّل النخبويّة»[1].

تجتمع هذه المآخذ لتجعل سؤال سبيفاك "هل يستطيع التابع أن يتكلم؟" سؤالا شرعيا ومنطقيا إلى أبعد حدود ...ولكنها لا تترك السؤال معلّقا بلا إجابة، بل تبحث عن حل علمي، لذا تقترح سبيفاك أن يقوم النخبويون بإخلاص بتعليم ورفع وعيهم وإدراكهم كي يستطيعوا أن يعبّروا عن أنفسهم بأنفسهم، وبذلك يتجاوز النخبوي دور المثقف التقليدي للذي ينأى في برجه العاجي عن معاناة واهتمامات المهمشين، أو دور المثقف للسلطة الذي يزيد التابع اغترابا عن نفسه ووطنه، إنّ جُل ما يهم سبيفاك هو أصوات الأهالي «التي لا تشكل جزءا من نخبة البلد المستعمَر، وتقترح سبيفاك أنه بالرغم من أن صوت الذات الاجتماعية النخبوية، قد يكون أقرب الأصوات إلى تصورات المستعمِر عن مغزى الآخر، وهكذا تدعو سبيفاك إلى انتقال المنظرين إلى الاهتمام بصوت المستعمَر أو الذات المستعمرَة النخبوية، قد يكون أقرب الأصوات إلى الاهتمام بتلك الأصوات التي غالبا ما يتم إسقاطها من النصوص الاستعمارية»[2].

لقد دافعت سبيفاك أشد دفاع عن الفئة المحرومة من المجتمع والتي تسعى السلطة الاستعمارية استغلالها وكتم صوتها والتحدث مكانها، هذه الفئة التي تمثل الفلاحين والفقراء والنساء والمظلومين والتي أطلقت عليها سبيفاك اسم التابع الذي يخضع للمتبوع الذي هو السيد أو صاحب السلطة أو حتى السلطة الأبوية الذي تمثل أحيانا

---

(1) آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية ، ص 233.

(2) حنفاوي بعلي ،مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص 93.

(3) لمياء عيشونة ،السرد والسرد المضاد في سياق مابعد الكولونيالية ، ص 18

السلطة القمعية أو ما يدعى بالبطريركية،« اعتبرت سبيفاك المرأة الهندية تابعا لا صوت له ، و إن أرادت التعبير عن تجربتها فهي بلا شك ستستعير لغة الرجل وأدواته في التعبير ،وهي بذلك ستتخلى عن موقفها وستقع في شرك الرجل المهيمن على اللغة والإبداع لان الرجل طوّع اللغة لتخدم مصالحها فهو امتلكها لقرون فأصبحت وسيلة من وسائل سيطرته على الحقل الإبداعي»(3).

ومن خلال كل ما تقدم لا يسعنا إلا أن نقول: بأن المنظرة الهندية والناقدة "غياتري سبيفاك" كانت قطبا فعالا وبارزا في الدراسات ما بعد الكولونيالية والنسوية على حد سواء، فرغم صعوبة وتعقيد الموضوعين إلا أن هذه الناقدة استطاعت أن تُسمع صوتها للآخر سواء كان المستعمِر أو السلطة الأبوية القمعية وذلك من خلال أعمالها البارزة وخاصة مقالتها الذائعة الصيت "هل يستطيع التابع أن يتكلم؟" والتي اعتبرها النقاد منعطفا فكريا هاما في طرح قضايا تلك الفئة المقهورة والتي لا صوت لها.

2-4 هومي بابا "Homi K.bhabha"وقضية الهجنة.

يعد الناقد الهندي "هومي بابا" أحد الأقطاب البارزة في النظرية ما بعد الكولونيالية، وعلما من أعلام الفكر الغربي المعاصر ويعد كذلك أبرز الشخصيات وأكثرها تأثيرا في العالم خصوصا في مجال النظرية ما بعد الكولونيالية والنظرية الثقافية، وقد عالج "هومي بابا" العديد من القضايا ، فهو ناقد موسوعي متعدد المجالات ولعل أبرزها هي قضية" التفاعل بين المستعمِر والمستعمر" وهي قضية كان الدارسون قبل ذلك يحجمون عن التطرق إليها، فهذا "ايميه سيزار" على سبيل المثال في كتابه "خطاب حول الاستعمار" 1955م يرفض البث بتحقق أي اتصال إنساني بين الاثنين في ظل سيادة علاقات الهيمنة والخضوع فالمستعمر الأوروبي دائما هو السيد يرى بابا «أن لقاء المستعمَر بالمستعمِر لقاء أثر فيهما معا فالاستعمار بكل ما فيه من إزاحات ولا يقينيات هو خبرة غير مستقرة بشكل جذري وتنم عن الهامشية وما مصيقالمستعمَر (بالفتح) إلا تشكيل للتشظية والامدرك وفق مفاهيم ما بعد البنيوية، من ناحية ومن ناحية أخرى، إن الخبرة الاستعمارية أثرت بالمستعمِر (بالكسر) الذي لم يُعد بمقدوره الهروب من إتمام علاقة معقدة ومتناقضة ظاهريا مع المستعمَر (بالفتح) وأن هويته غير مستقرة قلبا وقالبا فهو بدلا من أن يكتفي بذاته فيما يخص هويته تراه يبني جزء منها على الأقل من التفاعل مع المستعمر (بالفتح)لأن هويته ليس لها من أصل في ذاته وما هي بالكيان الثابت بل تفاصيله أي أن المعنى يتولد بالاختلاف المبني على الخطابات الغربية ذاتها عن الشرق»[1].

يرى "بابا" أن اللقاء الذي يتم بين المستعمَر (بالفتح) والمستعمِر (بالكسر) قد ولد تفاعل بين الثنائيتين وهذا التفاعل أثر عليهما معًا فالمستعمِر الذي أستعمِر من طرف الآخر ليست له هوية ثابتة ومستقر بل أن ثقافة معقدة ومتناقضة وهي موصولة بثقافة المستعمَر (بالفتح) وهي بذلك ثقافة هجينة ويرى "بابا" أيضا «أن التفاعل بين المستعمِر (بالكسر) والمستعمِر (بالفتح) يؤدي ليس إلى انصهار المعايير الثقافية التي تؤكد لسلطة الاستعمارية

[1] عبد الستار عبد اللطيف مال الله الأسدى، هومي بابا، ورؤى ما بعد الكولونيالية، جريدة تكست (جريدة شهرية ثقافية)، العدد 2010/4.

فحسب، بل تهدد أيضا في محاكاتها بزعزعة استقرارها، وهذا ممكن لأن هوية المستعمر في حد ذاتها غير مستقرة، إذ توجد في وضع معزول ومغترب، كما توجد هوية المستعمر بحكم اختلافهما، فهي تتجسد فقط في الاتصال المباشر مع المستعمر، وقبل ذلك فإن حقيقتها الوحيدة موجودة في إيديولوجية الأستشراق كما عرفها سعيد»[1]، إدوارد سعيد يرفض الآخر وثقافته رفضا كليا، أما "بابا" فيأخذ موقفا مغايرا ويدعوا إلى قبول الآخر من أجل تخفيف الصدام معه، رغم أصوله وخصائصه الغربية.

قضية الهجنة " hybridation "عند "هومي بابا"

لعل من أبرز الأطاريح النقدية التي تناولها "هومي بابا"بالدراسة هي قضية الهجنة أو التهجين وهذا المصطلح الذي يعني «عملية اختلاط الثقافات، والجماعات من أجل تفتيت وتفكيك المركزية الأوروبية، وتجاوز الفكر الاستعلائي الذي ينظر لهذه الحالة بأنها ضارة وخطيرة، وقد أصبح هذا التهجين واقعًا ملموسًا في الحياة الأدبية الغربية، وخصوصا في مجال السرديات فظهور كوكبة من الأدباء الكبار الذين ينتمون إلى ثقافات ليست غربية، فلم تعد الرواية الغربية صافية ومقتصرة على من ينتمي إلى أصول غربية وإنما أصبحت مهجنة من ضروب متنوعة من المرجعيات والتواريخ والموضوعات والرؤى»[2].

إن التهجين من هذا المنطلق هو اختلاط للثقافات المتنوعة لأجل تفكيك المركزية الأوروبية، وقد برز هذا في مجال السرد الذي لم يعد مقتصرا على من ينتمون إلى العالم الغربي بل أن هذا السرد ذاته أصبح مهجن من ضروب متنوعة من الثقافات.

عَدَت الناقد آنيا لومبا مصطلح الهجانة من أبرز المصطلحات التي أتت به الدراسات ما بعد الكولونيالية، هذه الدراسات التي كانت «منشغلة بمواضيع الهجانة وماله علاقة بالكريولين والهجنات، ولما بين والمشتتين في العالم، وما تحت الشعور، وبحركات ومعابر الأفكار والهويات ، وبهذا المعنى المحدد فإن الهجانة الاستعمارية هي

---

[1] جميل حمداوي، نظرية ما بعد الاستعمار.

[2] العيد جلولي، الأبعاد المفاهيمية لنظرية ما بعد الكولونيالية ، ص 24.

فرضية إستراتيجية في النقاء الثقافي، وتهدف إلى تثبيت الوضع القائم ، أما استعمال "هومي بابا" لمفهوم الهجانة فقد كان، أعظم تأثيرا وإثارة للجدل في الدراسات ما بعد الاستعمار الأخيرة، ويعود بنا "بابا" إلى "فانون" ليقدم اقتراحه في أن عتبة الشعور (liminality) والهجانة صفتان ضروريتان لحالة الاستعمار»[1].

يقول الناقد "سعد البازعي" أن "هومي بابا" وظف مصطلح الهجانة والتهجين في العديد من كتاباته وذلك «ليشير إلى أنّ الثقافة المعاصرة بوصفها ثقافة امتزاج أو هجنة لم يعد ممكنا تناولها من خلال الثنائية التقليدية أدى إلى انحلال تلك الازدواجية وحلول الهجنة محلّها»[2]، يرى "سعد البارعي" إن "هومي بابا" وظف هذا المصطلح ليدل على أن الثقافة المعاصرة ليست ثقافة قارة وثابتة بل هي ثقافة هجينة وذلك لإنفعال الذي حدث بين الطرفي (المستعمِر والمستعمَر) وهو بذلك يلغي الازدواجية وينصب محالها الهجنة.

إن ما يدعوا إليه "بابا" في قضية "الهجنة" أو التهجين" هو مزج لعناصر ثقافية منفصلة آنفا وذلك لأجل خلق معاني وهويات جديدة و"بابا" بطرحه لهذا المفهوم زعزع فكرة الهوية الثابتة والقارة ويخلق ثقافة جديدة مهجنة لقد تعرض هومي بابا إلى انتقاد شديد بسبب هذا الموضوع يقول عبد الستار عبد اللطيف والذي يعد من أهم النقاد الذين ناقشوا موضوع الهجنة إلى أنه إن صح هذا المصطلح أي الهجنة نظريا «لا يجد له مكان في الممارسة اليومية للحكم الاستعماري، فسلاح الذي يحمله المستعمر (بالكسر) الغر، قد لا يعزز هويته من الأساس، على الرغم من إعطائه زخما لاحتقار كل علامات التقليد التي تصادفه، واحتج آخرون على مستوى التجريد الذي تشتغل عليه أعماله للنقاد الماركسيون و"دعاة الأنثوية الما بعد الكولونيالية"–مثل الناقدة الهندية "غياتري سبيفك"– انكروا وجود هكذا لقاء عام، وبالنسبة لهم، إن نظرية تتناول الموقف الاستعماري، دون أن تعير انتباه جادًا

(1) آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ص 177-180.

(2) سعد البازعي، الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء–المغرب–ط1 ،2008 ،ص 305،306.

للاختلاف بين الرجال والنساء وبين الطبقات الاجتماعية، إنما هي نظرية لا تعطي التنوع (الذي يفهم به اللقاء الاستعماري) حقه»[1].

رغم هذا النقد الذي طال قضية الهجنة الذي أتى به "بابا" إلا أنه هذا لا يلغي الجهود الكبيرة التي جاء بها لأجل كشف زيف الاستعمار وتباته، فلا أحد ينكر جهودهُ في تشحذ الأذهان والوعي لما حدث في المشهد الاستعماري.

لقد سعى "هومي بابا" كغير من منظري ما بعد الكولونيالية إلى مناهضة مخلفات الوجود الاستعماري عن طريق التغلغل في بنيات الخطاب الغربي والعمل لأجل التصدي له من خلال كتاباته ومفاهيمه وانتقاداته للمركز الغربي الذي يعمل على إقصاء الآخر الأصلاني وتهميشه.

ومن كل ما سبق نستنتج بأن الناقد الأكاديمي "هومي بابا" أبرز أقطاب النظرية ما بعد الكولونيالية وكذا أبرز المفكرين المعاصرين الذين فتحوا فضاء تلتقي فيه الثقافات وتتداخل، فاتحة المجال لما يسمى بالهُجنة الثقافية وما تحمله من معاني التعدد الثقافي والحوار والتسامح بين الشعوب، فلقد كانت جهود "هومي بابا" مُنصبة على استكشاف الموقع الثقافي الهجين والبيني مدافعا بذلك على موقع نظري يلفت من ثنائيات الشرق والغرب، والذات والآخر والسيد والعبد، الذي أتت به العقلية الغربية، إن دعوة "هومي بابا" إلى التعدد الثقافي واحترام التنوع دعوة إلى صهر الحدود وتبادل الخبرات وامتزاج الثقافات مع بعضها البعض في علاقة تبادلية تفاعلية.

[1] عبد الستار عبد اللطيف مال الله الأسدي، "هومي بابا" ورؤى ما بعد الكولونيالية.

3-آداب ما بعد الكولونيالية :

3-1 إشكالية المصطلح في أدب ما بعد الكولونيالية:

يعاني مصطلح "الأدب ما بعد الكولونيالية" كغيره من المصطلحات المرتبطة والمتداخلة معه على غرار مصطلح ما بعد الكولونيالية، والخطاب الاستعماري والنظرية ما بعد الكولونيالية والنقد الكولونيالي وغيرها من المصطلحات التي تشترك في صفة "الما بعد" من الغموض والالتباس.

فمصطلح الأدب ما بعد الكولونيالي، لم يكد يستقر قليلا في الخطاب النقدي حتى ظهرت مصطلحات قريبة منه ومناؤة له ولعل من بين المصطلحات المنافسة لهذا المصطلح "أدب الكومنولث (commonwealth'slittérature) والآداب الجديدة (new literatures) ورغم ذلك إلا أن هذا المصطلح صمد «لأنه أكثر دلالة على الموضوع الذي يميل إليه من تلك المصطلحات التي تستعمل كبدائل له مثل (أدب دول الكومنولث) وهو تعبير متقادم ينفي التمايز، والآداب الجديدة المكتوبة بالانجليزية والتي لا يستحق الجديد منها إلا القليل جدا، والمصطلح الذي استخدمته رابطة اللغات الحديثة وهو الآداب غير البريطانية والأمريكية وهو تصنيف يكرّس عملية التهميش المتأصلة التي تعرضت لها هذه الآداب من قبل الدول التي أعلنت نفسها تاريخيا باعتبارها ممثلة للمركز الثقافي الحواضري أو السائد»[1].

ومنه فمصطلح آداب ما بعد الكولونيالية هو الأكثر ملائمة في التعبير عن تجارب تلك الشعوب التي كابدت العملية الإمبريالية في شتى بقاع الأرض، إن تلك المصطلحات التي نافست هذا المصطلح كلها مصطلحات متخصصة في تجربة ما وهي غير شاملة، وغير معبرة عن الحالة الكلية.

يركز مصطلح الآداب ما بعد الكولونيالية «على المشترك في الكتابة، ولهذا يطرح توجه التقدم على الصعيد النظري، لكن دلالات المصطلح غير مقبولة سياسيا بالنسبة إلى الأقاليم التي نالت استقلاليتها، ويبدو أن مقولة

---

[1] هيلين جيلبيرت ، جوان تومكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية، النظرية والممارسة ترجمة: سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، مصر، 2000، ص2،3.

"ما بعد كولونيالي" أقل تقيدا من مقولة الكومنولت، التي خصّت آداب الإمبراطورية البريطانية السابقة، على عكس مصطلح "ما بعد الكولونيالي"، «الذي يتقاسم مع مصطلح الآداب الجديدة المكتوبة باللغة الإنجليزية القدرة على تضمين "على سبيل المثال" الأدب الأنجليزي في الفلبين أو الولايات المتحدة، فضلا عن كتابات الباكيها (Pakeha) البيض أو (الماروي) (Maori) في نيوزلندة، أو كتابات السود والبيض في جنوب أفريقيا»[1].

فالأدب ما بعد الكولونيالي يخص الأدب الذي تعرض للتجربة الاستعمارية من لحظة استعمارها إلى اليوم فهو ليس خاضع لزمان ومكان معينين .

ولعل أهم ما يميز هذه الآداب عن غيرها من الآداب الأخرى، أن «الأدب ما بعد الكولونيالي يشتغل على قضية الكتابة الرجعية (writing back) أو إعادة الكتابة (rewriting) أو إعادة القراءة (rereading) وهذا يصنف تأويلات أدبية مشهورة من منظورات استعمارية سابقة على غرار (بحر سارغوس الواسع) الذي يعدّ إعادة كتابة لـ(جين آير) "لشارلوت برونتي"، فالسرد المضاد للاحتلال يعيد تشكيل صياغة السكان المحليين على أنهم ضحايا وليس بصفتهم أعداء (Faos) للمستعمرين، وهذا ما يصوّره المستعمرين بشكل إنساني أوضح لكنه يهدد بإعفاء المستعمرين من مسؤوليتهم»[2].

وبعبارة أخرى يعدّ الأدب ما بعد الكولونيالي-في أغلبه- قراءة تفكيكية للنصوص الكولونيالية بغية كشف أيديولوجياته الاستعمارية المقصودة أو غير المقصودة، ولفضح حجم التعارض بين الدعاوي الحضارية التي يتبجح بها الخطاب الأوروبي ومبطناته الاستيطانية.

إن ما يؤكد عليه أدب ما بعد الكولونيالية هو محاولة استرجاع التراث التاريخي للشعوب المستعمرة، «لإحياء تراثها وموروثها الأدبي، لبعث هويتها الثقافية والفكرية عن طريق التركيز على هذا التراث بكل أبعاده الأدبية والفكرية، بنظامه الاجتماعي، بتقاليده، بقوانينه، بلغاته وعاداته، ويذهب الأدباء إلى التأكيد على قيمة هذا

---

(1) بيل أشكروفت وآخرون، الرد بالكتابة، ص 49.

(2) مديحة عتيق ما بعد الكولونيالية: مفهومها، أعلامها، أطروحاتها.

التراث أمام محاولات الغرب لطمسه وتحقيره، فيتحول هذا الأدب إلى نوع من "الرد" كما أطلق عليه بحق على اتهامات الغرب الباطلة، وقد تمثل هذا الرد بكتابات "تشينوا أتشيبي "حيث صرح أنه يكتب للرد على "كونراد "في روايته العنصرية "قلب الظلام" وعلى "جويس كاري" في روايته "مستر جونسون" ويأتي رد الطيب صالح ماديا عنيفا انتقاميا يحمل الكثير من الرمزية»[1].

إن الاحتفاء بالخصوصية الثقافية والتغني بالتراث كان من أهم الوسائل التي ركزت عليها آداب ما بعد الكولونيالية وذلك لأجل إثبات حضورها أمام المركز الإمبريالي وصد هجماته التي تحاول أن تلغي هويتها وتطمسها وعليه نقول أن أدب ما بعد الكولونيالية هو أدب متناقضات، فهو أدب الأنا والآخر، والشرق والغرب، أنه كذلك أدب المركز والهامش أدب المستعمِر والمستعمَر، وبما أنه يعبر عن مرحلتين متتاليتين مرحلة كولونيالية وأخرى ما بعد كولونيالية، فهو صراع بين عالمين متضاربين أحدهما مهيمن والآخر مهيمن عليه.

3-2 مراحل تطور آداب ما بعد الكولونيالية:

مرت آداب ما بعد الكولونيالية بثلاث مراحل متميزة ومتداخلة هذه المراحل تزامنت مع مراحل الوعي القومي الوطني، مراحل الوعي الإقليمي، ومع مشروع التأكيد على وجود الافتراق عن "المركز الإمبريالي".

- **المرحلة الأولى:**

تميزت هذه المرحلة بالكتابة بلغة المستعمر وذلك لأن السلطة الإمبريالية كانت لا تزال تبسط نفوذها على تلك الشعوب، فلم يكن لتلك الشعوب إلا أن تعبر بلغة الإمبريالية، «وقد كان من المحتوم أن يكون رجالات هذه المرحلة، أفرادًا من النخبة المتعلقة المتماهية مع المستعمِر، كثيرا ما أنتجها ممثلون للقوة الإمبريالية على اختلاف أصنافهم»[2].

---

[1] محمود خضر الخريطلي: إشكالية الوضع الراهن في العالم العربي في ضوء فكر ما بعد الكولونيالية في إفريقيا-جامعة اليرموك-الأردن،ص 41.

[2] حفناوي بعلي، مدخل للنقد الثقافي المقارن، ص 68.

وهكذا فإن أولى النصوص الأدبية التي كتبت في تلك البلدان المستعمرة، وباللغة الجديدة، أي لغة المستعمر، «هي نصوص غالبا ما كانت منتجة من قبل من يمثلون تلك القوة الاستعمارية: مستوطنون من الطبقة الحاكمة أو رحّالة يرتادون المناطق التي تشد الأنظار، أو موظفون إداريون، أو جنود، أو حتى من مرافقي النساء البيض من زوجات الموظفين الأوروبيين»[1].

لم تقدم تلك النصوص التي أنتجتها تلك الفئة أي نوع من المقاومة ورفض للسلطة الإمبريالية، يقول خالد سليمان :«على الرغم مما تحمله هذه النصوص من وصف تقريري مفصل لطبيعة البلاد، وجمالها، أو عاداتها أو لغتها، فإنها تظل منحازة "للمركز" وتعلي من شأن "الموطن المستعمِر" على حساب "الموطن المستعمَر" وعلى مستوى أعمق، فإن ادعاءات كتّاب هذه النصوص بالموضوعية، كانت تهدف، وبكل بساطة إلى إخفاء الخطاب الإمبريالي ضمن ما يقومون بخلقه، وهذا ينطبق تماما على الأعمال الأدبية من قصائد وقصص "روديارد" "rudyordkipling"فعلى سبيل المثال في قصيدته التي حملت عنوان "الكريسماس في الهند""christmasin iadro" يخلق الوصف المثير للكريسماس في قلب الحرارة الملتهبة في الهند سياقا أو مناخًا يثير غياب نظيره، أي أجوائه في إنجلترا وعليه، فإن الواقع اليومي الهندي لم يكتسب قانونية الحضور إلا من خلال غياب لدال»[2]، إن أكثر ما يلاحظ على هذه المرحلة أنها مرحلة متأثرة إما بالتجربة الاستعمارية، كما إن تلك النصوص هي نصوص تعلي من قيمة المستعمِر على حساب المستعمَر وكذا إن تلك الكتابات كانت تسعى لإخفاء الخطاب الإمبريالي، من خلال مجموعة من الأعمال الأدبية.

يقول حفناوي بعلي أن : «ولذا فقد كان من الطبيعي ألا تقوى هذه النصوص على إقامة أساس لثقافة أهلية أو وطنية، أو تكامل مع الثقافة التي كانت قائمة في البلدان قبل الغزو الاستعماري، فعلى الرغم من وصفها

---

[1] خالد سليمان ،في أدب ونقد ما بعد الكولونيالية ، ص 94.

[2] حفناوي بعلي، مدخل للنقد الثقافي المقارن المرجع نفسه، ص 94.

للمشاهد والأزياء والعادات واللغات، إلا أنها كانت منحازة للمركز، ولم يكن ادعاؤها الموضوعية سوى غطاء، يخفي الخطاب الاستعماري الذي ولدت فيه»[1].

لقد كانت تأثيرات القوى الاستعمارية كبيرة في تلك المرحلة فلم يكن الأدب يعبر عن التجربة الحقيقية التي عاشها أولائك السكان المضطهدين، لأن تلك الكتابات كانت منحازة للمركز، تسعى لإخفاء الخطاب الاستعماري الذي ولدت فيه.

- **المرحلة الثانية:**

تتميز هذه المرحلة عن سابقتها بأنها «مرحلة الأدب المنتج بترخيص استعماري بأيدي محلّيين، يكتبون بلغة المستعمر الأمر، الذي يشير إلى أنهم ينتمون إلى طبقة خاصة مميزة، تتمتع باللغة والثقافة ووقت الفراغ اللازم»[2]، وما يميّز نصوص هؤلاء أي أن كتابات هذه المرحلة كانت تعتمد على الترخيص الاستعماري وهو الوحيد القادر على إعطاء ترخيص أو الشكل المسموح به للكتابة وهي التي تسمح بنشر تلك الأعمال والكتابات وتوزيعها «ولذا فإن هذا النوع من النصوص كان يظهر ضمن قيود الخطاب والممارسة المؤسساتية التي يمارسها نظام رعائي يحد من تأكيدها على أي منظور مختلف عن منظوره»[3]، لم تكن كتابات وإبداعات هذه المرحلة حرّة بل قيدتها السلطة الاستعمارية ضمن المنظور الذي كانت تريده«فمؤسسة الأدب في المستعمرات كانت تحت السيطرة المباشرة للطبقة الاستعمارية الحاكمة، التي هي وحدها من يحيز الشكل والقبول»[4]، ومثال على كتابات هذه المرحلة «الكيان الضخم من "الشعر والنثر" الذي أنتجته في (ق19)الطبقة العليا الهندية التي تلقت تعليمها إنجليزيا أو "أدب التبشير الإفريقي" مثل شاكالتوماس موفولو"»[5].

---

[1] حفناوي بعلي، مدخل للنقد الثقافي المقارن المرجع نفسه ،ص 68.

[2] المرجع نفسه ، ص 68.

[3] المرجع نفسه ، ص 69.

[4] المرجع نفسه ، ص69.

(5) بيل أشكروفت وآخرون، الرد بالكتابة ، ص22.

ولعل أهم ما يميز نصوص هؤلاء في هذه المرحلة «هو ما تشتمل عليهم موضوعاتها، من إمكانية التحول والانقلاب التي لم تكن مدركة تماما، فعنايتها بموضوعات مؤثرة، مثل الظلم والوحشية، وقوة الثقافات المحلية وتاريخيتها، ووجود تراث ثقافي غني أقدم من التراث أوروبا وأرحب، لم تكف لتكشف إمكاناتها المناهضة للاستعمار تتكشف كاملا، بل لقد حيل بينها وبين هذا التكشف، بفعل الخطاب المتاح والشروط المادية لإنتاج الأدب في تلك الفترة»[1].

لم تستطع تلك الخطابات الأدبية من إنتاج نص مناهض للاستعمار، بل إن تلك النصوص عالجت مواضيع أقل حساسية من هذا الموضوع فيمكن القول إن هذه الفترة حاولت فيها تلك الخطابات الأدبية أن تستعيد نفسها وأن تمهد لبروز نص جديد فيه تلك القيود الذي فرضتها السلطة الاستعمارية.

المرحلة الثالثة:

تعد هذه المرحلة أهم مراحل تطور الآداب المستقلة «التي وضعت حدا لهذه القوة القامعة وكيفت اللغة والكتابة لاستخدامات جديدة، ومميزة، وهو الأمر الذي يشكل أكثر من أي أمر آخر السمة المميزة لظهور الآداب ما بعد الكولونيالية الحديثة»[2].

لقد تحررت كتابات هذه المرحلة وأصبحت تعبر بصدق عن جوانب التجربة الاستعمارية، متخلصة من القوة المقيدة التي كانت تحكمها في السابق، وبلغة جديدة ومميزة.

إن من أهم السمات المميزة الكبرى لهذه الآداب«عنايتها بالمكان والانزياح أو الانخلاع، حيث تبرز أزمة الهوية الخاصة بما بعد الكولونيالية بروزا صارخًا، كما يبرز البحث الصارخ عن علاقة تربط بين الذات والمكان

(1) حفناوي بعلي،مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص 69.

(2) المرجع نفسه ، ص 69.

فثمة إحساس بالذات والهوية كان ساريا وفاعلا، إلى أن بتره الانزياح والانخلاع الناجمان عن الاستعمار أو الاسترقاق أو التهجير أو الهجرة»[1].

أزمة الانتماء، أزمة المكان والانزياح عنه، الإحساس بالاغتراب الذاتي، والنفي والتهجير والتغريب كل هذه المواضيع عنيت بها آداب ما بعد الاستعمار دونما تميز، فهي صفات مشتركة بين تلك الآداب الكولونيالية لأن المستعمر حينما فرض الكتابة بلغته خلق بذلك ما يسمى "بالازدواج الثقافي "وهذا الموضوع الذي تحدث عنه هومي بابا.

وعليه فقد جسدت آداب ما بعد الكولونيالة حالة من العنف والصراع بين خطاب وخطاب مضاد، قائم على التمجيد القومي والعرقي للشعوب المستعمرة المضطهدة كالكتابة الهندية والأفريقية وغيرها من الكتابات المناهضة للخطاب الكولونيالي إن هذه الكتابات تنطلق من عنف المستعمِر، ومن لغته أيضا، لتستعيد ثقافتها وهويتها ولغتها الأصلية، ولهذا فإن كتابات الرد أو السرديات المضادة للمركز الأوروبي تشكل اليوم حضورا مميزا ومهما في نظرية ما بعد الكولونيالية، واستطاعت هذه الخطابات بشكل كبير في التعبير عن تجربة شعوب المضطهدة ونقل معاناتها، كما إن هذه الخطابات ساهمت كذلك في بلورة الوعي القومي فكانت بذلك تجربته صادقة عن الواقع ما بعد الكولونيالي.

3-3 اللغة في الأدب ما بعد الكولونيالي:

تعد اللغة من أهم الأطروحات التي اشتغلت عليها آدب ما بعد الكولونيالية ، فمعظم الدول التي خضعت للاستعمار،استعملت لغة المستعمر للتعبير عن وجودها وكيانها ولهذا عدت الكتابة «بلغة الآخر، موضوع جدلي أعاده إلى واجهة الحوار الثقافي مؤخرا رحيل الشاعر المارتينيكي "أيمي سيزار"، وهو الأديب الذي قال: ليس لدي مشكلة في الكتابة بالفرنسية، وليس هذا ما أردته، ولكن الذي حدث أن اللغة التي كتبت بها هي اللغة التي

[1] حفناوي بعلي،مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن ،ص 69

تعلمتها بالمدرسة، وعلى الرغم من استمراره في التأكيد على الخصوصية وعلى الحصانة الثقافية، فهو من أطلق مصطلح الزنوجة ودافع عنه وكرّسه، وهو القائل "ليس ثمة استعمار بريء"»[1].

فالكتابة باللغة المستعمِر، قد طالت معظم كتابات التي خضعت أو عاشت الاستعمار، فحدث تأثير بين هذين الثقافتين (المستعمَر والمستعمِر) وحتى لغة الاستعمار «لم تعد نقية هي الأخرى، بعد أن دخلتها وداخلتها شعوب وثقافات وطنية مختلفة، وبالرغم من أن بعض البلدان بعد تحررها من الاستعمار، ظهرت فيها دعوات للعودة إلى الكتابة باللغات المحلية، التي كانت مستعملة قبل الاستعمار، كالهند وبعض دول إفريقيا، إلا أن البعض نظر إليها بمثابة دعوة إشكالية، لكن في الوقت الذي تحاول الهجنة تحرير نفسها من ماض مركزي، يرى البعض في نظرية الفسيفساء، محددًا ثقافيا مهما إزاء نموذج وبثقة الانصهار السائد في الولايات المتحدة الأمريكية»[2].

لم تكن الكتابة بلغة المستعمِر خاصة ببلد واحد بل قد طالت مجمل البلدان التي خضعت للتجربة الاستعمارية فلم تعد اللغة التي يكتب بها المستعمِر نقية فقد خالطتها ثقافات عديدة وهذا ما أنتج ما يسمى بالهجنة وهذه الخاصية الهجينة في اللغة موجودة تقريبا في كل البلدان المستعمَرة ، وبهذا كانت الكتابة بلغة المستعمر نوع من المقاومة الثقافية والتي سعى الآخر للرد بها على المركز الأوروبي ،فالكاتب هنا يكتب عن بيئته وتراثه ومحيطه فهذه الكتابة ذات روح وطنية ،لكن وسيلة التعبير هنا تكون بلغة المستعمر لأنها اللغة الوحيدة التي تمكنه من التعبير ولأنها لغة التدريس التي تعلمها وهذا المثال أو هذه الرؤية تنطبق على الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية [3].

---

[1] رزان محمود إبراهيم، المؤثر الاستعماري في الكتابة الأدبية إيقاعات متعاكسة تفكيكية ، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة البترا، ص 17.

[2] بيل أشكروفت وآخرون، الرد بالكتابة ، ص 48.

[3] ينظر :لمياء عيشونة ، السرد والسرد المضاد في سياق ما بعد الكولونيالية ،ص78.

3-4 تمثلات الخطاب الاستعماري في الرواية والسرد.

علاقة الرواية بالاستعمار :

يرى الكثيرون أن الرواية قد نجحت مدة وجيزة في انتزاع الاهتمام «وأنها استأثرت بالمكانة الأولى في الآداب العالمة، وفي الأدب العربي ويردون ذلك إلى قدرتها الفائقة في تطوير وسائل السرد، إضافة إلى قدرات متميزة في تمثيل المرجعيات الثقافية والنفسية والاجتماعية، هو أمر تفوقت به على الأنواع الأدبية الأخرى المعاصرة لها»[1].

لقد أصبحت الرواية بمثابة المرآة التي تعكس الوقائع الثقافية والنفسية والتاريخية وقد أعتبر سعيد أن الرواية وهي جنس« أدبي حديث، تطورت ونمت وقدّمت أشكالا جمالية مختلفة في إطار من التفاعل مع النزعة الإمبريالية التي كانت سائدة آنذاك، إذ قدمت صورة لعالم مركزه الغرب المميز اجتماعيا وسياسيا وثقافيا، وعلى الأطراف منه سلسلة من الأراضي ما وراء البحار، وقد واكبت الرواية هذا المد الإمبريالي، وشخّصت ملامحه المختلفة من دون أن تتجرأ على طرح الأسئلة المقلقة بصدده، أو إثارة الانتباه إليها بشكل أو بآخر، وإنما كانت تتبنى وجهة النظر الاستعمارية التي تحفز على استدامة السيطرة وعدم التفريط فيها»[2].

ومنه يمكن اعتبار الرواية-إذا ما قرأت القراءة الصحيحة- عاملا من عوامل صوغ الهويات الثقافية للأمم، لما لها من قدرة على تشكيل التصورات العامة عن الشعوب والحقبة التاريخية والتحولات الثقافية للمجتمعات بما يترتب على هذا الأمر من إسهام في تمثيل التطورات الكبرى عن الذات والآخر «فالرواية البريطانية كما قرأها إدوارد سعيد كانت مركزا إمبرياليا وظيفته الحفاظ على مكانة الإمبراطور المساهمة في تعزيز المفاهيم والمواقف حول إنكلترا والعالم، فكل الروائيين الإنجليز في منتصف القرن التاسع عشر وافقوا على وجهة نظر وصول السلطة البريطانية إلى ما وراء البحار الشاسعة، علما أن هذا الأمر لا يعني أن الرواية أو الثقافة كانت هي السبب في

---

(1) عبد الله إبراهيم ، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري، ص 279.

(2) إدريس الخضراوي، السرد موضوعا للدراسات الثقافية، ص 119.

مجيء الإمبريالية، إلا أننا لا نستطيع التفكير في الرواية الانجليزية في الفترة التي سبقت الاستعمار بمعزل عن الإمبريالية، فهناك تزامن حكم الظاهرتين، بل إنهما تبادلتا المنافع»[1].

لقد ساهمت السرود الغربية بشكل كبير في تعزيز المركز الإمبريالي والمحافظة على مكانة الإمبراطورية، فمعظم روايات القرن التاسع عشر، ساهمت في وصول السلطة الإمبراطورية الإمبريالية إلى ما وراء البحار.

والاستقراء ملامح العلاقة بين الرواية والحركات الاستعمارية في النظرية الثقافية عند "إدوارد سعيد"، سنعتمد على كتاب" الثقافة والإمبريالية" «الذي يتعين في منظورنا بوصفه بحثا شديد لأهمية في حقل الدراسات الثقافية المعاصرة، ففيه يذهب "إدوارد سعيد" مدى أبعد في الكشف عن الطابع المتغير والمتنوع للمدنيات والثقافات وتداخلها واعتماد بعضها على بعض كما يكشف عن أشكال التواطؤ التي قامت بين الرواية كممارسة كتابية إبداعية والقوى الاستعمارية خلال القرن التاسع عشر»[2].

لقد ساهمت الرواية بشكل كبير في تدعيم الخطاب الاستعماري وذلك من خلال جملة من الروايات التي تكرس الخطاب الاستعماري في متنها وقد فضح سعيد تلك الروايات الاستعمارية في كتابة" الثقافة والامبريالية" الذي قدم فيه أمثلة عن تلك الروايات على غرار رواية "قلب الظلام "لجوزيف كونراد "وروضة مانسفيلد" لجين أوستن ، ورواية" الغريب" لألبير كامو، وغيرها من النماذج الروائية التي كشف عنها طابعها الكولونيالي وبهذا تكون الرواية قد استغلت اشد استغلال في تدعيم الخطاب الكولونيالي والمساهة في نشره وتسويقه بغية تمديد الوجود الكولونيالي وتعزيزه وتأكيد السيطرة الكولونيالية على جميع الخطابات .

---

[1] رزان محمود إبراهيم، المؤثر الاستعماري في الكتابة الأدبية .

[2] إدريس الخضراوي ، السرد موضوعا للدراسات الثقافية، ص 118.

4- الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية والسرد المضاد .

تمهيد :

كانت ولادة الروايات الجزائرية الأولى المكتوبة باللغة الفرنسية عسيرة، أثر الاحتلال الفرنسي الذي تزامن وجوده وظهوره هذه الأعمال المنتجة من طرف الجزائريين سلبا على إشكالية هوية هذا الأدب، أكان أدبا جزائريا أم فرنسيا ؟ وبتعدد الإجابات تظهر إشكالات جديدة هي الأخرى عاجزة على حل مشكلة الهوية في أدب كتب بلغة مغايرة للغة الأم، ومن جهة أخرى فإن ظاهرة الكتابة الروائية بلغة المستعمر لم تكن خاصية جزائرية، فتاريخ الأدب يزخر بأمثلة عديدة من الكتاب الذين كتبوا بالغة غير لغتهم الأصلية، إما طواعية منهم أو أنهم كانوا مضطرين لذلك لأسباب سياسية في بلادهم فكتب بعضهم بالفرنسية وآخرون بالإنجليزية ولم يعتبروا نتيجة لذلك فرنسيين أو انجليز.

وشكلت بذلك الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية «ظاهرة ثقافية ولغوية متميزة وأثارت بذلك حولها جدلا كبيرا بين النقاد والدارسين، منهم من عدها رواية عربية باعتبار مضامينها الفكرية والاجتماعية، والكثرة عدوها رواية جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية باعتبار اللغة هي الوسيلة الوحيدة التي يكتسب بها الأدب هويته (...) ولذا ونحن حينما نقف عند هذه الظاهرة المتميزة، فإننا لا نغفل أكثر من إعطاء فكرة عن نشأة هذا الفن في ظروف حرجة في الجزائر»[1].

4-1/ النشأة والتطور:

اختلف الباحثون حول ظهور أول رواية جزائرية مكتوبة بالفرنسية منهم من يرجعها إلى سنة 1920 ومنهم من يعتبر 1925 التاريخ الحقيقي لولادة الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية، يرجع أحمد منور تاريخ ولادة هذه الرواية إلى «تاريخين الأول يرجعها إلى سنة 120، بظهور كتاب "قايد بن شريف" الموسوم بـ"أحمد بن مصطفى

(1) حنفاوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، دار اليازوري، عمان-الأردن، (د ط)، 2015، ص 7.

القومي"، هو عبارة عن سيرة ذاتية يسرد فيها المؤلف سيرة حياته ويسهب بالخصوص في رواية تفاصيل مشاركته في الحرب العالمية في صفوف الجيش الفرنسي، والثاني هو سنة 1925 وهو التاريخ الذي ظهرت فيه رواية "عبد القادر حاج حمو" "زهراء امرأة المنجمي" ونظرا إلى كون كتاب بن شريف سيرة ذاتية، وقد كتبها صاحبها بهذا القصد، فإن هناك من لايعدها رواية، وبالنتيجة تعد سنة 1925م هو التاريخ الأصح لبداية الرواية الفرنسية اللسان في الجزائر»[1].

لم يكونا العملين السابقين الوحيدين في فترة ما قبل الثورة التحريرية بل تلى العملين مجموعة من الأعمال الأخرى نذكر منها «"شكري خوجة" الذي أصدر في سنتي 1928م/1929م على التوالي روايتي "مأمون" و"العلج أسير بلاد البربر" ورشيد زناتي"، صاحب رواية "بولنوار الفتى الجزائري" (1941م) والملفت للنظر في هذه الفترة الأولى هو ظهور روائيتين من بين الرجال، وهما" الطاوس عمروش "و"جميلة دباش"، حيث أصدرت الأولى رواية "الزنقة السوداء" سنة 1937 وأتبعتها بعد ذلك بعد انصرافها مدة طويلة إلى مجالات إبداعية أخرى بشارع الطبول سنة 1960»[2].

ينزع الباحثون والنقاد إلى إضفاء صفة الخضوع على كُتاب هذه الحقبة، أي أنهم كانوا ضحية الإدارة الفرنسية ويبدوا ظاهرا من خلال كتاباتهم أنهم تشبعوا بالثقافة الفرنسية بل يشعرون بالامتنان تجاه فرنسا ويكتبون لجزائر فرنسية تنعم بالسلام ومثالنا في ذلك رواية ، بولنوار الجزائري الشاب لصاحبها "رابح زناتي" كتب أن: من حظ كل الجزائريين أن تكون الدولة الأكبر والأكثر حضارة هي المعلمة فمعها تمكن الجزائري من أن يخطو خطوات عملاقة [3].

---

(1) أحمد منور، ملامح أدبية دراسات في الرواية الجزائرية، دار الساحل للنشر والتوزيع ط1، 2008، ص 24.

(2)أحمد منور، ملامح أدبية دراسات في الرواية الجزائرية ، ص 28.

(3) ينظر ، أحمد منور ، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، نشأته وتطوره وقضاياه، دار التنوير الجزائر، ط1، 2013، ص 37.

ويحذو حذوه أيضا "شكري خوجة" عندما يساءل البطل مأمون قائلا : تمتلك فرنسا حقوق علي فأنا أشعر برغبة غامضة أن أقدم شيء ما وأنا العربي لي هدف، وهذا رائع أن أجده، وهي فكرة الوطن التي بدأت تتفتح بداخلي [1].

ومن الملاحظ على هؤلاء الكتاب أنهم ينتمون في معظمهم إلى أبناء الذوات وإلى المتعاونين مع الإدارة الاستعمارية وبفكرة الاندماج في مجتمع المستوطنين وأنهم كانوا يشيدون بصراحة ويلاحظ بفضل الاستعمار على بلد كما أنهم يظهرون إعجابهم بالثقافة والحضارية الفرنسية.

ولقد توسعت دارة النقاش في ذلك المجال لتتعرض إلى مواضيع اجتماعية فعالجوا «ظاهرة هجرة الفلاحين الجزائريين إلى فرنسا، ليتحولوا هناك إلى عمال، فيعلل أسبابها ويبين دوافعها ويكشف عن العراقيل التي يضعها المعمرون في طريق هجرة الفلاحين، مثل الاتهامات الباطلة التي كثيرا ما يفسر المحتلون كل نشاط ثقافي أو اجتماعي أو سياسي للشبان الجزائريين فيرمونهم تارة بالتعصب الديني وتارة بالميول الشيوعية الهدامة»[2].

وكما تطرقت هذه الرواية إلى قضايا اجتماعية أخرى منها « معاقرة الخمرة، وتعاطي الحشيش، ولعب القمار، لم يأت عفويا ولم يكن أبدا مجرد مسألة شخصية أو "موضة" أدبية لدى كتاب هذه الفترة، ولكنه كان هاجسا اجتماعيا تحركه انشغالات وتساؤلات فكرية وسياسية، عن الحدود الفاصلة بين المحرّم والمباح في الدين والقانون المدني، بين حرية الفرد بالمفهوم الغربي والوازع الديني والأخلاقي بالمفهوم الإسلامي ومن هنا نلاحظ أن أزمة الهوية قد رافقت الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية منذ بدايته الأولى» [3]،.

لقد شكلت هذه المواضيع الخلفية الفكرية لمعظم الروايات التي ظهرت في تلك الفترة، وعلى الرغم من أن هناك من يعتبر هذه الروايات تمجد الاستعمار والإدارة الاستعمارية إلا أن هذه الروايات حاولت أن تعبر عن

---

[1] المرجع نفسه ، ص 38.

[2] ينظر ، أحمد منور ، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي المرجع نفسه، ص 82.

[3] المرجع نفسه ، ص 80.

الوضع الجزائري ولو لم يكن هذا التعبير بالعمق المطلوب ،لكن تلك المواضيع التي طرحتها كانت مواضيع حساسة تستحق النقاش.

انتقد "أحمد منور" في كتابه "ملامح أدبية" بعض النقاد والباحثين حول قضية تصنيف هذه الأعمال الروائية الأولى في الأدب الجزائري لقد انتقد أحمد منور الباحث أو المؤرخ "جان ديجو" في اعتبار هؤلاء الكتاب مجرد "كتبة" كانوا يتقربون بما يكتبونه للمستعمر، وأن طموحهم لم يكن يتجاوز طلب الرضا عنهم، ولقد اعترف بأنهم تلاميذ نجباء ومقتدرون على الكتابة بلغة المستعمر دون أخطاء، وقد طال هذا النقد كذلك بعض الدارسين أمثال "الكبير الخطيبي" في كتابه "الرواية المغاربية" و"غني مراد" في كتابه "الأدب الجزائري ذو التعبير الفرنسي" و"محمد أمين الزاوي" في أطروحته للماجستير والدكتوراه وذلك من خلال موقفهم الذي اعتبروا فيه تجاهلا للنصوص الروائية التي ظهرت قبل 1975م وانصرافهم بالأساس إلى ما ظهر منها بعد هذا التاريخ [1].

4-2/إشكالية الهوية والانتماء في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية:

لعل أهم إشكالية تواجهها الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية هي إشكالية هوية هذا الأدب وانتماءه وقد سال حبرُ كثير في هذا الموضوع واعتبر من أعقد الإشكاليات التي تواجه هذه الرواية فمن النقاد من يعتبر هذا الأدب فرنسيا بحكم اللغة التي يستعملها ومنهم من يعده أدبا جزائريا بحكم الروح التي كتب بها وكذا للمواضيع القوية التي يدافع عنها.

وقع النقاد في صفوف متنافرة وكل يدلي برأي مخالف للرأي الآخر، «فهناك من يعده "جزائريا وكفى، مع الحرص على تمييزه دائما بعبارة "المكتوب بالفرنسية أو ذو التعبير الفرنسي"، ولم يشغل نفسه كثيرا بطرح السؤال:

[1] ينظر، أحمد منور، ملامح أدبية ، ص 31.

لماذا هو جزائري؟ وهذا موقف الباحثين والمؤرخين الفرنسيين عموما، الذين بحثوا في هذا الأدب وأرضوا له ويأتي في طليعتهم "الأب جان ديجو" والأستاذ "شارل بون"»[1].

ويلتقي مع الباحثين والمؤرخين الفرنسيين الباحثون الجزائريون ومعهم الباحثون المغاربيون الآخرون الذين كتبوا عن هذا الأدب باللغة الفرنسية أمثال غني مراد، وكريستيان عاشور، وعبد الكبير الخطيبي البير ميمي «فهم يعدونهم بدورهم "جزائريا ومغاربيا" بحسب الموقف ولا يسألون هم كذلك عن "جزائريته أو "مغاربيته" إلا قليلا ومع ما يمكن أن يحمله استعمالهم لهذا الوصف من قصد أو دلالة مغايرة»[2].

لقد استعمل هؤلاء نفس مصطلحات التي استعملها الباحثون الفرنسيون مثل مصطلح "الأدب الجزائري باللغة الفرنسية" أو الأدب الجزائري ذو التعبير الفرنسي وهذا ما كرس هذا الاسم وجعله واسع الانتشار متداولا في الصحف وأحاديث المثقفين لم يكن موضوع إشكالية الهوية مقتصرا على يد الباحثين.

باللغة الفرنسية بل قد تناولته أقلام الباحثون باللغة العربية كذلك. وانقسم هؤلاء الباحثون على اتجاهين رئيسيين: «اتجاه ينكر الهوية العربية لهذا الأدب بحكم اللغة التي كتب بها، ويرى أنه ليس ممكنا اعتبار روايتهم باللغة الفرنسية جزءا من التراث الثقافي العربي»[3].

يستند أصحاب هذا الرأي إلى مدرسة الأدب المقارن الفرنسية هذه المدرسة التي تلحق كل أدب مهما كانت جنسية كاتبه بالأمة التي تتكلم اللغة التي كتب بها ذلك الأدب وتعدّه من أدبها القومي، فمدرسة الأدب المقارن الفرنسية تعتبر اللغة الفاصل في تصنيف جنسية وهوية الأدب وهذا ما استند إليه الباحثون بالعربية .

أما الاتجاه الآخر فقد نحى نحو مختلف ويمثله أساسا الدارسون والمترجمون العرب الذين درسوا في هذا الأدب أو نقلوا بعض النصوص منه إلى اللغة العربية «وذلك حين يقول بعضهم: هذا الأدب المغربي ليس من الأدب

---

[1] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 138.

[2] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي ، ص 139.

[3] المرجع نفسه ،ص 139.

الفرنسي في شيء، إنما هو أدب جزائري بمعنى الكلمة ...أدب وطني ملتزم (...) وقطعة من التراث المعرفي العربي»[1].

لعل الملاحظ على الرأيين السابقين أنهما بلغا في إثبات وإنكار الهوية العربية لهذا الأدب فالرأي الأول يرفض هذا الأدب ويختزل المشكلة في قضية اللغة ويغض الطرف عن المواضيع والروح التي كتبت بها ويعتبر اللغة العامل الأساسي في انتسابه للأدب الفرنسي، أما الاتجاه الثاني فيبالغ في اعتبار هذا الأدب أدبا عربيا خالصا وفي سياق هذا الموضوع ظهر موقف وسطي يتحدث عما يسمى "الروح الجزائرية" أو العربية التي كتب بها يقول إبراهيم الكيلاني في هذا الصدد «فهذا الأدب وإن كتب باللغة الفرنسية فهو يعبر من وراء الحجاب اللغوي عن عمق الأسس الروحية والاجتماعية التي يقوم عليها ماضي الشعب الجزائري وحاضره»[2].

يعتبر الرأي الوسطي الذي اتخذه إبراهيم الكيلاني، الرأي الأقرب إلى الصواب حسب تصورنا فلا يمكن لنا أن نلغي العروبة والروح الجزائرية في هذا الأدب باعتباره قد ساهم بشكل كبير في بلورة الوعي القومي الوطني باتجاه القضية الجزائرية وقد سعت كتابات أولئك الكتاب إلى تحرير الجزائر ونشر روح المقاومة على غرار الموضوعات التي كتبها زعماء هذا الأدب. (محمد ديب، كاتب ياسين، مالك حداد، مولود معمري...وغيرهم). لقد استعرضنا سابقا آراء النقاد والباحثون فيما يخص هوية الأدب الجزائري وإشكالية الهوية التي ينتمي إليها هذا الأدب وسننتقل للحديث عن رأي الكتاب أنفسهم في ما يخص هذه القضية.

يرفض مالك حداد «" تسمية الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية" أو الأدب الجزائري ذو التعبير الفرنسي وقد عبّر عن هذا الموقف الرافض في حوار أجرته معه جريدة (لاكيسيون) التونسية سنة 1972م وأعطى له اسما آخر قلبه رأسا على عقب ليصبح "الأدب الفرنسي ذو التعبير الجزائري" وهذا الاسم لم يستعمله قبله أحد (...)

---

[1] المرجع نفسه ، ص 140.

[2] إبراهيم الكيلاني، (أدباء من الجزائر)، سلسلة اقرأ نشر دار المعارف بمصر، العدد 192، ديسمبر 1958، ص28.

فهو يؤكد من جهة على الروح الجزائرية التي كتب بها وتجلت من خلال المضمون الذي عبّر عنه، ولكنه يعدّ فرنسيا بالنظر إلى وسيلة التعبير ألا وهي اللغة »[2].

من الملاحظ أن مالك حداد كان من الأوائل الذين اهتموا بإشكالية هوية وانتماء الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية ، لقد أثارت آراءه العديد من ردود الأفعال خاصة من طرف أقرانه الأدباء نلتمس ذلك في تصريح "محمد ديب" الذي ردّ به على عبارة مالك حداد الشهيرة "اللغة الفرنسية هي منفاي"فقال: « أنه بفضل اللغة الفرنسية قد تجنبنا الوقوع في مخاطر الجهوية وأنني كجزائري لا أحس بأية مأساة في استعمالها، ومن يدّعون ذلك إنما يخفون بذلك ضعفهم»[1].

يبدوا من هذا القول الذي أقرّه محمد ديب أنه كان مؤيدا للغة الفرنسية وكان يعتبرها اللغة الأم، ولكن نظرة محمد ديب تغيرت مع الوقت، ليعود إلى نفس ما ذهب إليه مالك حدد سابقا، من شعور بالمنفى والاغتراب في اللغة الفرنسية وفي المجتمع الفرنسي، وهذا ما عبّر عنه بمرارة في أحد تصريحاته حين قال« إن رغبة تجدرّ في عالم غير عالمك تتكسر أمام تمكنك أبدا من لقاء مجتمع، يجب الاعتراف بها هو بديهي، ستبقى دائما جزءا من أولئك المهاجرين البهيميين الذين نصبوا خيامهم على مشارف مدينة، فإذا هم متهمين بسرقة دجاج السكان الأصليين»[2].

مولود معمري كذلك انتقد قول مالك حداد ولم يعتبر اللغة منفاه «فيقول أنه لا يشعر بأية عقدة نقص في التعبير باللغة الفرنسية. والكاتب كما يقول مهما كانت اللغة التي يكتب بها إنما يقوم بعملية ترجمة لعواطفه وأفكاره هو (...) ويقول كذلك إن هذه فرصة بل أنها ثروة لثقافة الجزائرية »[3]. من الملاحظ أن مولود معمري كان حاله حال محمد ديب ففي أول خرجاته كان متأثرا بلغة الفرنسية وهو ينفي على اللغة أنها لغة مستعمر بل يعتبرها إضافة وثروة جزائرية.

---

(1) أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 129.

(2) المرجع نفسه ، ص 129.

(3) المرجع نفسه ، ص 130.

ولا يختلف كاتب ياسين كثيرا عن رأي مولود معمري إذ أنه ينظر إلى تلك اللغة أنها أولا وقبل كل شيء وسيلة للتعبير فحسب وثانيا أنها على حسب رأيه لغة جزائرية والثقافة الفرنسية فلا يمكن لها إلا أن تؤجج فينا الظمأ والحرية والأصالة على رأيه.

على الرغم من أن هؤلاء الكتاب قد خالفوا مالك حداد واعتبروا في كلامه مبالغة كبيرة إلا أن معظمهم قد تراجع عن أفكاره وعلى اعتبار اللغة الفرنسية مجرد لغة للتعبير وعايشوا بدورهم "المأساة" ذاتها التي تحدث عنها مالك حداد وتمر آسيا جبار بالأزمة نفسها وتعترف صاحبتها بها، وتتقاطع مع مالك حداد فتقول: « "لقد كان منفانا الأول لغويا، وكان ذلك منذ عهد الصبا»[1]".

إذا كانت "آسيا جبار "قد اختارت أن تكتب بفرنسية ذات طابع ثقافي عربي من خلال استعمال بعض الصيغ كتقديم الفعل على الفاعل والصفة على الموصوف وغير ذلك فإن البعض قد اختار اللهجة العامية بدل اللغة الفرنسية واعتبروا اللغة العامية الجزائرية وهي اللغة الجزائرية الأولى، وقد أنكر بعضهم أن تكون اللغة العربية لغة الشعب الجزائري، وبعدها لغة أجنبية مثل ما ذهب إليه كل من "كاتب ياسين" أو" مولود معمري" وغيرهم.

"فكاتب ياسين "مثلا اختار اللغة العامية الجزائرية في مسرحياته الأخيرة وبقي موقفه من اللغة معقدا وغير واضح، ولعل الكاتب الوحيد الذي كسر القاعدة في هذا المجال هو "رشيد بوجدرة" الذي تحول إلى الكتابة باللغة العربية، وكان الحالة الاستثنائية في هذا التحول والتي لم تتكرر لحد الآن.

يرى عمر أزراج «أن المسؤولين المباشرين عن هذا النوع من الموقف، المعياري هم أدباء الجزائر نفسهم الناطقين بالفرنسية منهم كاتب ياسين الذي قال "اللغة الفرنسية هي غنيمة حرب ومالك حداد الذي صرخ "إن اللغة الفرنسية هي منفاي" وهكذا فهمت عبارة الأول فهما بيولوجيا وأن ما تلده هذه الغنيمة سيفسد النسل الوطني، أما مالك حداد فقد فهم من طرف جوقة المعربين المتطرفين بأنه يطلب النجدة لإخراجه من المنفى»[2].

---

[1] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي ، ص 134.

[2] أزراج عمر ، الأدب المكتوب باللغة الفرنسية، أهو منفى الجزائري أم غنيمة حرب،صحيفة العرب ،العدد: 9302 ،2013م ،ص 14.

ومن الناحية السلوكية فإن "كاتب ياسين "و"مالك حداد "جزائريان لم يرتكبا إثم موالاة الاستعمار الفرنسي على المستوى الشخصي والسياسي، أو على مستوى المواقف التي هي مضامين التجربة الأدبية، ويقال الشيء نفسه على محمد ديب ومولود فرعون ومولود معمري وآسيا جبار وغيرهم.

4-3/الرد بالكتابة على الكولونيالية:".

لقد سجلت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية حضورا قويا في الفترة الاستعمار فكانت أكثر الأجناس الأدبية بروزا وانتشارا، لكونها الوعاء الذي يحتوي القضية الجزائرية، حيث وجد فيها الأديب الجزائري الشكل الملائم للتعبير عن قضية شعبه ووطنه وآماله وآلامه الكبيرة من أجل تحقيق الاستقلال لتشكيل الثورة بذلك نقطة تحول أساسية في مسيرة التجربة الروائية الجزائرية، حيث أصبح الحديث عن الثورة والنهل منها مطلبا ضروريا في الكتابة .

لقد ظهر «هذا النوع من الكتابة-الكتابة باللغة الفرنسية- ردًا على بعض الروائيين الفرنسيين الذين حاولوا تزييف حقيقة الوضع في الجزائر حيث جعلوا منها رقعة جغرافية جميلة أبهرت الفرنسيين، فقرروا القدوم إليها، لذلك حاول الأدباء الجزائريون نقل الصورة الحقيقية للواقع الجزائري آنذاك بلغة يقرؤها ويفهمها هذا الآخر والعالم ككل وسعوا إلى تحسين صورة الجزائري أمام الرأي العام العالمي لأن الصورة المقدمة عن الجزائري خلال المراحل الأولى من الاستعمار، هي صورة تعكس قبل كل شيء إسهامات المحتل وإرادة القوة ونزعة القتل وروح الإبادة، حين عمد المستعمر على رسم صورة فولكلورية ومقيتة عن الجزائري بصفته إنسان متوحشا تحكمه الغرائز والنزوات...إنها صورة تعكس قبل كل شيء رغبات المحتل الدقيقة ومكبوتاتها العنصرية»[1].

لقد كان السبب الأول في ظهور تلك الروايات في تلك الفترة هو الرد على الكولونيالية وعلى السرديات الكبرى الأوروبية التي كرست لنفسها السيطرة والخضوع وهذا النوع من الكتابة رد على هذه المرويات التي سعت

[1] الطيب بودربالة، صورة الجزائر في الرواية الفرنسية الحديثة، مجلة اللغة العربية وآدابها،العدد الثاني، 2010،ص 08.

على تشويه صورة الجزائري وجعلها شخصية فولكلورية تافهة تبحث عن رغبتها. فكان الرد على هذه السرديات من خلال السرديات المضادة لها، لأجل تصحيح صورة الجزائري وإيصال صوته للرأي العالمي وفضح الكولونيالية الفرنسية وكشف نزاعاتها الخبيثة.

وبذلك «لقد كانت هذه الموجة من الكتاب متوجهة إلى الآخر، تريد أن تشعره بأن الأنثلجنسيا الأدبية الأهلية قادرة على الكتابة التي هي ظاهرة حضارية»[1]، فحاول الروائيين فضح السياسة الاستعمارية التعسفية ضد الجزائريين فساهموا في نقل القضية الجزائرية إلى العالم وإيصال صوت الجزائر التي تريد الحرية وتسعى إليها بشتى الطرق فكان على الجيل الجديد أن يبدعوا بلغة راقية فجابهوا المستعمر بلغته وتفوقوا عليه أحيانا.

وبهذا بدأت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية تؤسس لنفسها نصا جديدا هو مرآة لنفسها ولطموح الإنسان في هذا الشّمال الأفريقي في «هذا النص الروائي الجديد تشكلت رؤية جديدة تبشر بميلاد إنسان قلب الموازين البطولية الروائية، فإذا كان "الآخر" هو البطل في الرواية الكولونيالية، و"الأنا الذات" الجزائري هو الهامش فإن الوضع أصبح مختلفا، حين تصدر الأنا المركز ومثل دور البطولة، ليهمش الآخر الفرنسي ويحقق قتله الرمزي روائيا ثم واقعيا بعد طرد المحتل من كل ربوع الوطن وتحقيق الحرية والاستقلال»[2]، لقد عملت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية غلى إزاحة السردية الأوروبية والفرنسية من المركز واحتلال ذلك المركز والتموقع فيه، فقد قلب هذا النص الروائي الجديد الموازين وأحتل مركز السرد من خلال السرد على المستعمر بلغته وينتقم رمزيا وواقعيا من الآخر ويحقق استقلاله.

---

[1] حفناوي بعلي، أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004، ص 160.

[2] إيمان العامري، صورة الثورة التحريرية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، مجلة الكلمة، العدد 10،2015، ص 181.

وبذلك أطاح الروائيون «بالجدلية الاستعمارية وعلى أنقاضها أسسوا الرؤية جديدة تحقق القتل الرمزي للمحتل وذلك بإقصائه من الكلام والفعالية التاريخية واللعبة الدرامية، وتجلى عند جيل الخمسينات الذي أسس الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية لكنه، حامل لثقافة جزائرية وروح جزائرية ومشروع حضاري جزائري»[1].

مَثَل جيل الخمسينيات الجيل الحقيقي الذي مثل القضية الجزائرية فكانت جُل كتاباته متوجه إلى الآخر الكولونيالي ترد عليه وتعزز القضية الجزائرية في الرأي العالمي "ولقد صنف ذلك الأدب ضمن أدب أمة ولعل أبرز الروائيين الذين مثلوا هذا الجيل هم كل من: "مولود فرعون "، "مالك حداد "ومحمد ديب ،ومولود معمري وكاتب ياسين وآسيا جبار وغيرهم .

- **مولود فرعون:**

صاحب الرواية الشهيرة «(le fils du pauvre) (ابن الفقير) الصادر سنة 1950 لقد كانت (ابن الفقير) روايته الأولى ولا تزال عملا أول عمل أدبي يبدأ به كل تلميذ جزائري إطلاعه على الأدب الوطني، وكأن فرعون يلفت انتباه مواطنيه كلما أصدر كتابا جديدا، وكان آنذاك معلما قرويا، انتقل للعمل في العاصمة قبيل هلاكه المأساوي على يد الاستعمار، وقد حاز إبداعه شيئا فشيئا على شهرة واسعة، ليس في وطنه فحسب بل في فرنسا كذلك»[2].

جسدت رواية ابن الفقير الطابع الحقيقي للرجل القبائلي، إذ يولد الطفل في هذه المنطقة من أجل معركة في سبيل الحياة، وتشكل فلسفة لحكمة الحياة وعاداتها ومعتقداتها وشعائرها القديمة ذلك العالم الخاص والأصيل الذي تمثله قرية تيزي «تعد هذه الرواية بمثابة سيرة ذاتية للكاتب تصف فترة من حياته–الطفولة والمراهقة–حيث شب ابن الفقير "فورلو" في هذا العالم الذي لا يزال في الرواية يحيا وفق سنن موروثة من الماضي البعيد، أين يجب المحافظة على موروث الأجداد، أخلاقهم وطريقة عيشهم عاداتهم ومعقداتهم، وإيمانهم بالقضاء والقدر، ثم يتجلى الصراع

(1) الطيب بودربالة، صورة الجزائري في الرواية الفرنسية، ص 18،17.

(2) إيمان عامري، صورة الثورة التحريرية في الرواية الجزائري المكتوبة باللغة الفرنسية، ص 182.

الثاني في الرواية وهو صراع من أجل إيجاد لغة وثقافة الآخر، والدراسة في ثانوية فرنسية والخوف الدائم من الفشل والإخفاق في معركة الحياة وإثبات الذات التي يخوضها منفردا»[1]، لكن "فورلو" يصمم على تحقيق النجاح ومواجهة هذا العالم المجهول، وقد اهتم (مولود فرعون) بالبيئة القبائلية وبتصوير عاداتها وتقاليدها إضافة إلى تصوير بؤس الشعب الجزائري ومعاناته، خلال الفترة الاستعمارية.

- **مالك حداد:**

كتب "مالك حداد "باللغة الفرنسية وظلت كتاباته تمثل وثيقة ثورية «تبين إيمانه بقضية شعبه ووطنه، له مجموعة من الأعمال الأدبية أهمها (سأهبك غزالة) (1959) (je t'offrirai une) (ورصيف الأزهار لا يجيب) عام 1961 (le quai du fleures ne répand plus)، جاءت هذه الرواية محملة بأريج الذكريات وأوجاعها انطلاقا من مربع الذكريات قسنطينة، مسقط رأسه، حيث هواه ومدفن آلامه وآماله معا»[2]. هذه المدينة التي مارست ضغطها على الشارع "الرصيف الباريسي" الذي لم يعد يجيب فيها يرتسم جو قسنطينة الخريفي منذ البدء، فتضطرم مشاعر الطالب البطل "خالد بن طبال" بمختلف الأحاسيس، منها أحداث الربيع الدرامي برصاص الاستعمار الفرنسي في (8 ماي 1945) «في ذلك الصباح من شهر أكتوبر كانت ثانوية قسنطينة متأثرة إلى أقصى حدود التأثر ،وكانت البلاد تداوي بمشقة جروحها مما أصابها فصل الربيع الدرامي، وكانت طيور اللقلاق تنظم رحيلها وكانت الأراضي في الجبال المحيطة بالمدينة صفراء اللون»[3].

في رواية رصيف الأزهار لا يجيب "يلتحم الهمّ الشخصي بالمهموم الوطنية والإنسانية، حيث تضهر مشاعر الحنين، والخيانة والوفاء في بوثقة واحدة، صدى لمعاناة الحس الوطني على جبهات اختلفت توجهاتها، لكنها جميعا التهبت نيرانها في روح (خالد بن طوبال) الذي ليس (مالك حداد) نفسه، في انكساراته، وأشواقه، وهي الواقعية الثقافة في تجربة روائية ذات مضمون وطني إنساني.

---

[1] المرجع نفسه ، ص 182،183.

[2] إيمان عامري، صورة الثورة التحريرية في الرواية الجزائري المكتوبة باللغة الفرنسية ،ص 185.

[3] مالك حداد، رصيف الأزهار لا يجيب، تر: حنفي عيسى، المطبوعات الوطنية الجزائرية، الجزائر، 1965، ص 09.

- **محمد ديب:**

يعد محمد ديب من أهم الروائيين الجزائريين «الواعين بالشرط الكولونيالي "كإمي سيزار" و"سنغور" و"الطيب صالح" و"إدوارد سعيد" و"محمود درويش" وغيرهم، أختار "نظرية السرد المضاد" أي ذلك السرد الذي يعيد ترتيب وتوزيع المخيال الكولونيالي عن المستعمرات وعن ذاته، راح محمد ديب كالكثيرين من أدباء جيله يستعملون تقنية الرد وفق مرجعيات الصامتة في الفكر الغربي»[1].

ف"محمد ديب" كانت له بصمة في أدب المقاومة «وأنه مؤلف الثلاثية المسماة الجزائر ولازال أسمه يقترن بهذا العمل الأدبي المتميز وهو "ثلاثية الدار الكبيرة" le Grand maison 1952 م، "الحريق" (l'incendie) 1954م، "النول" 1957 (le métier a tisser) ولا يكاد يذكر اسم "محمد ديب" إلا وذكرت معه الثلاثية»[2].

إن المطلع على الأدب الفرنسي الذي طال الجزائر سيفهم لا محالة أن ديب يروم أن يفضح الطريقة والإيروسية التي اتبعها كتاب كثيرون في الكتابة عن الشرق «فكتابة محمد وكاتب ياسين والطاهر وطار وبن هدوقة فضحت مخيال الذي كتب من أجله الفرنسيون والأجانب في ظل السياق الكولونيالي فضحت الصحراء الغرائبية (Exotique)، التي كتب عنها "أوجين فروموتين" و"أتيين ديني"، و"إيزابيلا ابنهارت"، كما فضحت اللذة الإيروسية (erotique) التي كان يبحث عنها "أندري جيد" و"غي موباسان"، كما فضحت كذلك الكتابات البيتوريسكية التي اشتغل عليها كثيرا ألبير كامو»[3].

لقد كان محمد ديب مثال عن الكتاب ما بعد الكولونيالي وذلك استناد للمواضيع التي عالجها في كتاباته كالمنفى والغيرية والترجمة والخيمة والهوية وغيرها.

---

(1) وحيد بن بوعز، لعبة التناص في النصوص ما بعد الكولونيالية، مجلة مقاليد، العدد الثالث، ديسمبر، 2012 ،ص 222.

(2) نوال بن صالح،الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية وثورة التحرير، ص 223، 224.

(3) وحيد بن بوعز، لعبة التناص في النصوص ما بعد الكولونيالية، ص 223.

4-4- رواد الجيل الجديد في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية.

لم تتوقف صدى حركة الروائيين الجزائريين باللغة الفرنسية عند نهاية الفترة الاستعمارية ومجيء الاستقلال، بل استمر معين هؤلاء الكتاب يغذي الساحة الأدبية والقرّاء حتى أيامنا هذا، رغم أن ظاهرة التعريب قد دفعت مجموعة من الروائيين التوقف عن الكتابة بالفرنسية، وذلك نتيجة إحساسهم باللغة الخانقة في اللغة الفرنسية، لكن من استمر في الكتابة من الروائيين فقد اختار الهجر إلى فرنسا فضلوا الغربة يقول" حفناوي بعلي" عن الجيل الجديد الذي يكتب بالفرنسية، «أما الجيل الجديد الثاني المهاجر بفرنسا، فهم جيل منفى وأزمة الهوية وتمزق الذاكرة، فقد برز لديه اتجاه في الكتابة بالفرنسية، فيه نوع من الحنين والشعور بالغربة، فاتخذ موضوعاته من قيم الثورة، أو من الواقع المعيش. ورصد التحولات الاجتماعية والسياسية»[1].

وصف الجيل الجديد الذي يكتب بالفرنسية بجيل المنفى وأزمة الهوية وهذا ما أثر على كتاباتهم الذي كان فيها نوع من الحنين والشعور بالغربة أما عن المواضيع التي حاول هؤلاء الكتاب معالجتها فهي مواضيع مستمدة ومستنبطة من الواقع الجزائري غداة الاستقلال والمشاكل التي واجهتها الجزائر، فشترك الجيل الجديد «في العدد من الموضوعات: الهجرة إلى فرنسا بسبب كثرة الولادات في الجزائر، الصراع الطبقي في شمال إفريقيا وكذلك المعركة بين القديم والجديد، وبين النقد والتقاليد، يضاف إلى ذلك التنوع والاختلاف بين مختلف المجموعات التي تتعايش في شمل إفريقيا»[2].

عاش معظم الرواد الجيل الجديد في فرنسا، وذلك بسبب البحث عن العمل الذي لم يجده في بلدانهم وأما لمواصلة دراستهم بعد اكتشافهم للثقافة الغربية في المدارس الفرنسية في بلدانهم الأصلية.

يرى " أمين الزاوي" أن هناك أمور صنعت هؤلاء الأدباء «وعلى رأسها واقعهم الاجتماعي والطبقي، فكلهم من أصول طبقية فقيرة، ومهضومة الحقوق، لقد كانت إستراتيجية الكتابة في ظل المدرسة الوطنية للأدب،

---

[1] حفناوي بعلي، التحولات الخطاب الروائي الجزائري، ص 107.

[2] حفناوي بعلي، التحولات الخطاب الروائي الجزائري ، ص 108.

هو أن يكون الأدب وسيلة للكفاح، وإعادة القيمة لذات المنكسرة، المهزومة والمهمشة، إنها كتابة هدفها تحويل المركز إلى الهامش والهامش إلى المركز إن الروائي رشيد بوجدرة في "التطبيق "في "ألف عام من الحنين" والطاهر جاووت في "الباحثون عن العظام" مارسوا عملية إثراء تقاليد الكتابة الروائية، فيما يتصل بإستراتيجية توليد الأحلام، وعلى الرغم من الإحالة على الواقع والتاريخ ولأتوبيوغرافية في نصوص بوجدرة ، إلا أن الكتابة كانت هي المركز والواقع هذه الخطوة الثانية ومع تعميق هذا الجانب، كان الجزائريون يؤسسون نصا للحيرة وحيرة للنص»[1].

يرى "أمين الزاوي" أن النص الروائي الجزائري المكتوب بالفرنسية لم يخرج عن إطار الواقع الجزائري فكان الأدب وسيلة للكفاح واسترداد الهوية والذات المنكسرة فعمل الروائيين الذين يكتبون بالفرنسية على أمثال "رشيد بوجدرة" و"رشيد ميموني" و"الطاهر جاووت" وكذا "ياسمينة خضرا" و"بوعلام صنصال" على تصوير الواقع الجزائري ونقد الواقع وسنقدم بعض المواضيع التي تناولها الجيل الجديد في رواياتهم.

- **رشيد بوجدرة:**

لقد خصص "رشيد بوجدرة" جل رواياته المكتوبة بالغة الفرنسية، لمعالجة مشاكل ما بعد الاستقلال، ووجه فيها نقدا لاذعا للمسؤولين «كما أثار بوجدرة مسألة الاختلال العقلي الذي عانى منه بعض قدماء المجاهدين وخصص لهم مكانا كبيرا غي روايته "التطليق ومن المعروف أن الحروب تنتج عنها عدة أمراض نفسية واختلال عقلي للمحاربين، هذه الظاهرة تفيض بها الرواية.

ونظر بوجدرة إلى الوضع في الجزائر المستقلة من خلال عين مريض نفس سابق فأعطاه هذا المنطق حرية كبيرة في نقد السياسة الجزائرية، فمن يعاقب مجنونا على أفعاله وأقواله؟ وقد احتاط الكاتب فحذر القارئ موضحا بأن بطل الرواية لم يشف تماما وأنه يصاب بنكسات من آن لآخر»[2].

---

[1] أمين الزاوي، الرواية ذات التعبير الفرنسي، مجلة التبين الجزائر، العدد09 ،1990م ،ص 24.

[2] حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، ص 110.

نلحظ أن بطل رواية "التطليق" فرح بمرضه العقلي، الذي يبعده عن واقع الحياة والأوضاع المتدهورة في الجزائر، فكان يجمل حقيقة الأمور لكن كان يدرك بحدسه أن الوضع المخيف، وذلك لأن الجزائر كانت فيها سجون ومعسكرات، ووسائل التعذيب التي مازالت تمارس، وكان يشعر أن الاستقلال لم يأت بتغيير مفيد، ولم ينتج عنه إلا عمليات الانتقام والاحتفالات والإثراء الفاضح، وعالج بوجدرة ظاهرة سوء توزيع الثروة في الجزائر المستقلة.

لم يتوقف رشيد بوجدرة عن نقد الواقع الجزائري وجميع أنواع الطابوهات المحرمة وإدانة كل أشكال التعصب واضعا دائما التاريخ موضع تساؤل، ولا يتوقف أيضا "بوجدرة" عن طرح تساؤلات حوّل الثقافة المزدوجة باعتبارها نتيجة من نتائج الاستعمار.

- **أمين الزاوي:**

يبرز" أمين الزاوي" كاتبا روايئا بلغة الفرنسية؛ من خلال أعماله: (إغفاءة الميموزا)، (ثقافة الدم: فتاوى، نساء، تابوهات، وسلط)، (أهل العطر)، يعد أمين الزاوي أبرز الروائيين الذين ساهموا في تحولات الرواية الجزائرية المعاصرة، سواء مكتوبة بالعربية أو المكتوبة باللغة الفرنسية، شارك أمين الزاوي في ميادين عديدة،فكتب باللغتين، ثم انقلب إلى أهل الكتابة بالفرنسية، احتجاجا على لسلطة الرقابة التي طاردت العديد من نصوص بالعربية، وكذا إحساسه بوجوب تقديم صورة للغرب الآخر عن الذات العرب؛ بالإضافة محاولة من جانبه ما أمكن لأجل تصحيح الصورة المشبوهة عن العربي؛ والمنظور إليه من قبل الآخر الغرب؛ بأنه دموي، جنسي، غاضب، متعصب عنيف وديني.

في رواية "أمين الزاوي" (إغفاءة الميموزا) «صورة الموت وتحضر بقوة في هذه الرواية يبحث الزاوي في أسباب العبث، ويغوص في الأعماق، ويجوس خلال المجتمع، الموصوف بجريمة التسلط والإقصاء والإلغاء ونفي الآخر، بل تدميره، وإبادته وسحقه ومحقه إن في هذا النص (الإذعان) عبارة صريحة إلى الرواية وإلى استدعاء صوت الضمير وصحوة العقل لمقاومة ما هو غير معقول ولا عقلاني في المجتمع الممرغ وفي العبث والمتزرع بالفوضى، والخاضع

لثقافة التّسلط والقهر والهذر ، إنها رباعية القهر والتسلط والخنوع والخضوع: للسلطة الدينية وللسلطة الزمنية وسلطة الجنس وسلطة الأنانية»[1].

يحاول "الزاوي" في رواياته الكشف عن المسكوت عنه عن العنف عن الظلم عن التناقضات الموجودة في المجتمع وقد أستطاع من خلال هذه الكتابات المتنوعة التي جاء بها على غرار "ثقافة الدم" و"أهل العطر"، استطاع أن ينبش في الواقع الجزائري المرير ويصور حيثياته.

- **ياسمينة خضراء**

يعد ياسمينة خضراء اسم بارز في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية فعرق بكثرة أعماله ومنتجاته الروائية وهو من الكتاب الواسعي المقروئية في الجزائر فقد ترجمت مجمل أعماله إلى اللغة العربية ولاقت إقبال واسع وذلك لتعبير تلك الأعمال بصدق عن التجربة الجزائرية في الداخل والخارج الوطن نشر ياسمينة خضراء ست روايات، تحت اسمه الحقيقي "محمد مسهول" ، ونشر روايات أخرى تحت اسم زوجته (ياسمينة خضراء).

«ساهمت الكتابة في ظهور ياسمينة خضراء وفي تكوينه، كما ساهمت رواية (الكاتب) في الإعلان هويته وعن موهبته ككاتب حقيقي، ثم جاءت روايته (زيف الكلمات) التي نالت الميدالية الذهبية للأكاديمية الفرنسية، ورسخت مكانة ككاتب حقيقي، لتصفي حساباته مع الأوهام التي انهارت أمامه لتشكل معبرا إلى العالمية بروايته الأخيرة (سنونوات كابول) التي تعمق الجانب الإنساني، وهي حكاية قتل ورجم، وتضحية وحب وجنون، عالم أسود»[2]. يرسم "ياسمينة خضراء"، تفاصيل الرّعب اليومية، حيث يتحول الإنسان إلى حيوان متعطش للدماء، ويصبح الجاني هو الضحية من اللحظة التي يفقد فيها إنسانيته.

يبدو السؤال المركزي في «كل تلك الروايات الأولى لدي ياسمينة خضراء؛ يدور حول معنى الاستقلال الوطني، وما العلاقة بين الوهم والفرح؟...ولعل البطل الرئيسي في كل ذلك كانت الجزائر المستقلة، أخفقت

---

(1) حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، ص 138.

(2) المرجع نفسه ، ص 145.

موعدها التاريخي مع الحرية، ومع البناء والديمقراطية إخفاقا شاملا ظهر عشية الاستقلال السياسي، في ظل طغيان الوطنية الشوفينية، والفوضى والفردية السياسية، لقد بدأ الاستقلال منقوصا وغير كامل، وبالتالي ضاع حلم الجزائريين في الحرية والديمقراطية والكرامة، لقد اغتصبت الجزائر من قبل طغمة جديدة، استولت على السلطة فبدأت تتصرف في الجزائر وكأنها مزرعتها الخاصة»[1].

ومن خلال ما تم تقديمه عن الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية نستخلص أن هذه الرواية تصنف ضمن حقل الدراسات ما بعد الكولونيالية وذلك لاشتراكها مع آداب ما بعد الكولونيالية في مجموعة من الخصائص منها الكتابة بلغة المستعمِر وانتمائها إلى نصوص الهجنة و احتفائها بالخصوصية الثقافية وبهذا كانت هذه الرواية عبارة عن سرد مضاد للسرد الفرنسي الاستعماري فحاولت من خلال الكتابة أن تسترجع الهوية الوطنية وأن تأكد على الخصوصية الثقافية ورغم كل تلك الأقاويل التي تعدها ضمن أدب المستعمِر إلا أنها من خلال المواضيع أظهرت العكس فروح كل تلك المواضيع جزائرية وقومية وثورية تسعى لاسترداد الهوية الوطنية .

[1] أمين الزاوي، فضاء الرواية، مجلة الثقافة، العدد 118، فبراير2004، ص 12.

الفصل الثاني:

السرد المضاد في روايتي الغريب لألبير كامو ومعارضة الغريب لكمال داود

1 – السرد عند ألبير كامو :

تمهيد :

حظيت معظم السرود التي كتبها "ألبير كامو" باهتمام واسع وقراءة منقطعة ،فقد لمع نجم هذا الروائي منذ مؤلفه الأشهر" الغريب " الذي أحدث ضجة كبيرة في الوسط النقدي والأدبي على حد سواء، حتى إنه تحصل على إثرها على جائزة نوبل للآداب في القرن الماضي ،وقد كان لهذه الرواية ارتباط وثيق مع التجربة الجزائرية الكولونيالية فجل الأعمال التي كتبها كانت ضمن الفضاء الجزائري ،إلا أن هذا الفضاء كان خاليا من الوجود الجزائري ،وهذا ما طرح إشكالية حول هذا الروائي وحول توجهاته الفكرية ،وقبل الحديث عن هذا و ذاك سنحاول أولا أن نستعرض موقف كامو من الثورة الجزائرية وعن آرائه حول هذه القضية.

1–1 "ألبير كامو Albert Kamus" و القضية الجزائرية:

ولد" * ألبير كامو"، ذو الأصل الفرنسي على أرض الجزائر وترعرع فيها وأصبح جزءا من جغرافيتها ومحيطها الثقافي ، و هو كأديب كانت له جملة من المواقف اتجاه القضية الجزائرية ، فكانت مواقفه متباينة ومتضاربة بين الانتصار للأم فرنسا أو الوقوف مع العدالة وبهذا لم يكن لكامو موقف ثابث اتجاه القضية الجزائرية فقد «اتسم أول موقف لكامو في نزعته الإنسانية المطالبة بإصلاح أحوال الجزائريين. و اعطائهم نفس حقوق المواطنين

*البير كامو: ولد في مدينة الدرعان بولاية الطارف بتاريخ 1913/11/19م، كان أبوه يعمل فلاحا بمزارع الخمور وأمه خادمة من أصل إسباني ، توفي والده أثناء الحرب العالمية الأولى(1914م)، فقامت بتربيته أمه وجدّته. كان ألبير كامو يقرأ كثيراً للكاتب الفرنسي أندريه جيد، تحصل علىمنحة للدراسة في ثانوية "بيجو" بالجزائر العاصمة وتحصل على البكالوريا سنة 1932م، وعندها بدأ في دراسة الفلسفة وفي هذه السنة بالذات نشر مقالاته الأولى في مجلة طلابية، وفي سنة 1935م، انخرط في الحزب الشيوعي وانسحب منه عام 1937م، وفي سنة 1938م صار صحفيا في جريدة المساء الباريسية. ومن أهم أعماله الروائية: رواية "الغريب" 1942م،"الطاعون"1946م، "السقوط"1956م، "المنفى والملكوت" (مجموعة قصصية) 1957م، "الموت السعيد"، أما أهم أعماله الفلسفية فهي: " الإنسان المتمرد" 1951م، "أسطورة سيزيف" 1942م. ومن أعماله المسرحية نذكر "كاليغولا" 1944م، "سوء الفهم" 1944م، "حالة حصار" 1948م، "العادلون" 1950م. تحصل ألبير كامو على جائزة نوبل سنة 1957م توفي في حادث اصطدام سيارة سنة 1960م.(يُنظر: ألبير كامو: الغريب .تر: محمد بوعلاق، دار تيلاتيقيت للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2010م ص3-5).

ذوي الأصول الأوروبية، انضم كامو إلى هيئة تحرير جريدة الجزائر الجمهورية Alger Republican وهي الجريدة التي أنشئت آنذاك عن طريق الاكتتاب من طرف مجموعة من الكتاب اليساريين الفرنسيين، و جملة من الكتاب للجزائريين»[1]

اتسمت فترة عمل كامو في هذه الصحيفة بالحيوية و النشاط،«إذ ما لبث أن اشتهر بمقالاته و تحقيقاته البارعة المتميزة بطابع الاعتدال، مما زاد القرّاء إقبالا على متبعها، وكان يندد بالمنكر و ينوب عن الأبرياء ممن كانوا يقعون ضحايا التعسف على يد ممثلي السلطة الفرنسية»[2]

كتب كامو مجموعة من المقالات يندد فيها بالقمع الذي يلاقيه الأبرياء على يد السلطة الاستعمارية ويصور الحالة الاجتماعية المزرية التي يكابدها الجزائريون، حيث وصف البؤس و نماذجه التي اصطفاها لتكون مؤثرة ومعبرة عن مأساة القبائل التي تصدم النفوس و تجرح القلوب، يصور حالة بعض الأطفال فيقول: « في صباح يوم من تلك الأيام شاهدت في (تيزي وزو) أطفالا ّأسمالهم بالية، يصارعون كلابا من أجل بقايا مزبلة... و أخبرني أحد العاملين بأن بعض الأطفال يغمى عليهم من الجوع... وأخبرني آخر عن تلاميذ جاؤوا إلى المدرسة عراة الأجساد كلية.» [3] نتلمس من قول كامو هذا نزعة إنسانية خالصة صور فيها معاناة الأطفال بكثير من الرفق والشفقة، و إنه بهذا الموقف قد لامس حقيقة الأزمة الجزائرية في بعدها الاجتماعي و الإنساني العميق، حيث كتب عثمان سعدي يقول:« وقد أثار هذا الموقف الشهم إعجاب الجزائريين حتى عدّه بعضهم واحدا منهم»[4]

وقد أثار الموقف الذي تبناه كامو من القضية الجزائرية حفيظة الاستعمار الفرنسي، حيث حكم عليه بالنفي من العاصمة الجزائرية. ويصبح بذلك أول صحفي فرنسي يطرد من الجزائر.

(1)ينظر: عبد القادر توزان، الجزائر في أدب ألمير كامو، رسالة ماجستير مخطوطة ، إشراف: خالص صلاح، جامعة بغداد، 1985م، ص 131.

(2) ينظر: أحمد طالب الإبراهيمي من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية – 1992م/1972م- تر: حنفي بن عيسى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (د، ت، ط)، ص 222،223.

(3) عبد القادر توزان، الجزائر في أدب ألبير كامو ، ص132.

(4) عثمان سعدي حول الكاموية"، مجلة الآداب، ، دار الأدب، بيروت، عدد 12، 1955م، ص 67.

لكن موقف ألبير كامو من القضية الجزائرية سوف يتغير عقب الحرب العالمية الثانية حيث إن «أحداث سطيف سنة 1945م، سوف تكون حدا فاصلا في تاريخ الجزائر و كذلك في مواقف كامو، فهو بين 1945م وسنة 1954م، سوف يكتب مقالات عن الجزائر في جريدة "كومبا"، ويتحدث عن "المجرمين المجانين" الذين أثاروا "الجموع الجائعة"... و لم يكن كامو قادرا على استيعاب فكرة الاستقلال فهو يعتبر بأن هذا البلد هو وطنه، و لهذا السبب سوف يستعمل كل التعابير غير اللائقة من أجل وصف رجال الثورة»[1]

موقف كامو لم يلبث أن تغير تغيرا جذريا بعد الحرب العالمية الثانية، حيث انقلب على القضية الجزائرية و عارضها، وذلك لأن هذه سوف يعيد المستعمرين إلى أرضهم الأصلية، و بالتالي فإنه سيغادر الجزائر و جغرافيتها هذه الجغرافيا التي يعشقها حد الموت.

وقد عبّر كامو عن موقفه صراحة أثناء تقدمه لنيل جائزة نوبل للآداب شهر أكتوبر 1957م،« كان هذا الحدث الأدبي المنعرج الحاسم في انبلاج الصبح المنشود من موقف كامو المعتم، بعد أن استلم كامو جائزة نوبل للآداب بالعاصمة السويدية وأثناء إلقائه محاضرة بنادي الطلبة في المدينة سأله أحد الشبان الجزائريين أن يحدّد موقفه من حرب الجزائر، فردّ عليه كامو قائلا: كنت دائما، ولا أزال أندّد بالإرهاب مهما كان نوعه، ومن واجبي أيضا أن أندّد بالأعمال الإرهابية التي تخبط خبط عشواء، وتصيب أيّا كان في شوارع الجزائر، بل قد تصيب أمّيّ، وأنا أؤمن بالعدالة (صوت العقل) ، ولكنّ يجب علي أن أحمي أمّي (صوت العاطف)، قبل العدالة»[2] .

يفضح هذا القول الموقف الحقيقي لكامو من الثورة الجزائرية فهو إن خُيِّر بين العدالة وأمّه، فخياره هو أمّه

---

[1] (1) غسان زيادة، قراءات في الأدب والرواية(أنّه نداء الجنوب) ، دار المنتخب العربي ، بيروت، ط1، 1995م، ص62 ، نقلا عن لمياء عيشونة والسرد والسرد المضاد في سياق مابعد الكولونيالية ص 88.

(2) أحمد طالب إبراهيم،من تصفية الاستعمار إلى الثروة الثقافية، ص 243.

ولعل موقف كامو هذا يتجلى بوضوح تام في كتاباته الروائية التي كثيرا ما عبّر فيها كامو عن رأيه الحقيقي في العربي والآخر الذي كان دائما مهمّشا في كتاباته، فحضور الجزائري في كتاباته كثيرا ما كان يتّسم بالعنصرية والاحتقار والسلبية، فرغم أنّ كامو كان يحاول من خلال كتاباته العبثيّة أن يغطي عن نظرته للآخر، إلاّ أنّ تلك الكتابات كانت كثيرا ما تفضح الرؤية الحقيقية التي كان يكّنها للآخر العربي وسنحاول لاحقا أن نوضّح هذه الصورة من خلال عمل استقصاء وبحث في أحد أشهر رواية والأكثر مبيعا و هي رائعة"الغريب "كما يصفها البعض هذه الرواية التي كثرت فيها وتعددت أوصاف العربي الذّي أرداه قتيلا بخمس رصاصات طرد بها نحس يومه.

2-1- صورة "الآخر" في رواية "الغريب" لـ ألبير كامو:

تعد الصوراتية أو الصورة من الدّراسات الأدبية المقارنة التي تحظى باهتمام كبير في الدّراسات الغربية نظرا إلى أهميتها في العلاقات بين الأمم والشعوب، وتعرّف الصورولوجيا (imagalogie) بأنّها « عرض لواقع ثقافي يستطيع من خلالها الفرد أو الجماعة الذين شكّلوها (أو الذين يتقاسمونها أو ينشرونها) أن يكشفوا أو يترجموا الفضاء الثقافي أو الأيديولوجي الذي يقعون ضمنه»[1].

لقد ظهرت صورة العربي في الأدب الفرنسي في العصور الوسطى كنتيجة طبيعية للقرب الجغرافي النّسبي مع عرب الأندلس من ناحية وللحروب الصليبية من ناحية أخرى، « ونتيجة هذا القرب الجغرافي، استخدم الأوروبيون عامة والفرنسيين خاصة، العلم العربي بشكل صدامي كشاشة لعرض قلقهم وصراعهم بشأن هويتهم وما هم عليه وكمرآة يستطيعون من خلالها تبني الخصال التي تجعلهم في صورة أحسن بالتشديد على مدى

(1)خالد عمر ،سيرة إبراهيم الخليل، الذات والآخر في الرواية السورية – تكريس مبدأ القوّة مجلّة دراسات في اللغة العربية وآدابها- العدد 15، خريف 2013م، ص80 .

اختلاف ونقص العربي، فصورة هذا الآخر القريب مكانا والبعيد جوهرا مرتبطة بشكل الصورة التي يرى عليها الفرنسي ذاته» [1].

بدأ ظهور شخصية العربي في الأدب الفرنسي، في العصور الوسطى مواكبا للحروب الصليبية بشكل متذبذب يعكس صورة متناقضة تتراوح ما بين الهمجي الشهواني والخصم النبيل الذّي يحتاج إلى بطل مغوار يتفوق عليه، « " فشخوص" "سلين فالية"،" شارل جانيل" و " برينو " من الفرنسيين يتحدثون طويلا عن المسلمين أو العرب ويفضحونهم بأشنع الألفاظ والصفات، ولكن القارئ لا يتعرف على شخص عربي واحد يلعب دورا دراميا في الأحداث حتّى لو كان دورا ثانويا »[2] فالخطاب السردي يدور حول العربي، ولكن من دون أن يقدّمه لنا كشخص له وجود درامي وكينونة مستقلة، فهو في هذا السياق مجرد موضوع للسرد وليس طرفا فاعلا فيه وهذا الغياب المستمر للشخوص العربية في السرد الفرنسي والنابع من النظرة الدونية للكتّاب اتجاههم، لا يمنع القارئ من الإحساس بوجودهم طوال الوقت، فهم يحومون حول الأحداث كانعكاس سلبي للوجود الفرنسي الطاغي، ولعلّ المثل الأكثر شيوعا لغياب الجزائريين في السّرد الفرنسي كان في كتابات المؤلف ألبير كامو.

عُرف هذا الكاتب بنزعته الإنسانية وبمطالبته المستمرة بإصلاح أحوال السكان العرب وإعطائهم نفس حقوق المواطنين ذوي الأصول الأوروبية، كما عرف أيضا بمعارضته لاستقلال الجزائر وانفصالها عن فرنسا، وهذا الموقف من الاستقلال له مبرراته، فهو كمواطن فرنسي ولد وعاش في الجزائر كان يتفهّم رغبة العرب في الاستقلال ويعتبرها نتيجة منطقية للظلم الواقع عليهم من الإرادة الفرنسية، ولكنّه في الوقت نفسه لم يكن يرغب في فراق مسقط رأسه وترك الأرض التي نشأ عليها ويعتبرها موطنه، لذا كان يطالب باتحاد فدرالي على غرار الكومنولث يعطي الجزائر الحكم الذاتي تحت مظلّة الدولة الفرنسية وتتوقف هنا عند رؤية كامو للعربي الذي شاركه الأرض ونوليها الاهتمام ولم يكن توقفنا عند أعمال هذا الأديب بتحديد دون غيره من أصحاب " الأقدام

(1) منال حسني، صورة العربي في الرواية الفرنسية، أعمال ملتقى، المحور الثاني، صورة العرب في السرد الغربي المعاصر، ص05.
(2) المرجع نفسه ، ص 09

السوداء" بسبب شهرته الأدبية أو لجمال كتاباته، بل لأسباب موضوعية تتعلّق بمطلب البحث، فهذا الأديب آمن بحق العرب في حياة كريمة ودافع عن هذا الحق في كثير من مقالاته الصحافية، ولكنّه رفض في الوقت نفسه انفصال الجزائري عن فرنسا، لأنّ موقفه هذا يعكس بوضوح التناقضات الذّاتية والأخلاقية التي نتجت عن احتلال فرنسا للجزائر والتي عانى بسببها كثير من مثقفي الدول الاستعمارية أثناء حقبة الاستقلال. (1)

وعلى الرغم من نزعة "كامو" الإنسانية وعدم جنوحه إلى العنصرية، إلاّ أنّ نظرته متأثرة بالثقافية الاستعمارية صارت أحداث أغلب أعمال الكاتب من الجزائر، وإن كانت قد تميّزت بغياب الشخوص العربية في أغلب الأحيان، ولعلّ "العربي" الأشهر في مؤلفات كامو هو قتيل رواية "الغريب" هذا العربي الذي لا نعرف اسمه ولا شكله ولا أي شيء عن عمله أو أسرته، كل ما نعرفه عنه هو أصله: العربي وحسب؟ وقبل الغوص أكثر في هذا الموضوع، يتوجّب علينا أوّلا أن نستعرض هذه الرواية ونعرف أهّم أحداثها لأجل استيعاب الموضوع أكثر .

"تلخيص رواية الغريب"l étrange:

يروي لنا "كامو" أحداث الرواية من يوم إلى يوم كحوادث متعاقبة، وهي تنقسم إلى جزئيين الأوّل ينتهي بموت العربي على الساحل الجزائري والثاني ينتهي عندما يساق "مورسو" إلى المقصلة نتيجة لفعلته.

تدور الأحداث حول البطل "مورسو" الذي تلقى تلغراف من دار المسنين تنعي وفاة والدته، لا يتأثر البطل بهذا الخبر، بل لا يكاد يهتم بالتاريخ الحقيقي لوفاتها فقد تكون اليوم أو بالأمس فهو لا يدري، يستقل "مورسو" الحافلة صوب دار لمسنين وينام طول مدّة الطريق غير آبة بهذا الخبر، فلا نكاد نلحظ في كلماته أي إحساس بالحزن أو الفقدان، بل إنّه عند وصوله لم يرغب في رؤيتها حتى ، يسهر في الليل مع رفقائها المسنين على جثتها دون أن يشاركهم الحزن حتى أنّه ينزعج من بكاء أحد أصدقائها، يتوغل البطل في وصف أدق التفاصيل في ذلك المكان غير أنّه لم يهتم قط بجثة والدته المتوفية، فيشعر برغبته في التدخين فيدخن ويحتسي القهوة الممزوجة بالحليب وفي اليوم التالي يذهب في موكب للمقبرة، وهو لا يبدي أي حزن فيما عدا الإحساس بالإرهاق والحرّ

(1) منال حسني، صورة العربي في الرواية الفرنسية، ص 19.

بعد انتهاء مراسيم الدفن يعود إلى العاصمة ويكمل حياته الطبيعية كأنّ شيء لم يكن، فيتلقي بصديقته ماري ويذهب معها إلى السباحة ثمّ يقصدان السينما لمشاهدة فلم كوميدي .

تدخل شخصية "ريمون سانتيس" جار البطل مورسو الأحداث لتعقد صداقة بينهما ،يحكي "ريمون" لمورسو عن عشيقته العربية الخائنة التي ينفق عليها أمواله، وعندما اكتشف أنّها اشترت سوارين شك فيها وضربها لم يشف غليل "ريمون" فاستعان بمورسو ليكتب له رسالة يدّعي فيها مصالحتها، وذلك لكي يضربها من جديد وينتقم لشرفه، ويشهد ضدها موسو في المحكمة وهكذا يصبح كل من "ريمون" و"مورسو" أصدقاء.

وفي الأسبوع الثاني من وفاة أمه يذهب مورسو مع ريمون للشاطئ في عطلة عند أحد أصدقائه "آل مالسون". عندما يذهبون للتنزه تتبعهم فرقة من العرب كانت تترصّد "ريمون" من عدّة أيام، حتى إنّهم قد تشاجروا من قبل في الحافلة لأنّ "أخ" العربية عشيقة ريمون يريد أن يلقّنه درسا، فتبعوهم إلى البحر، فتحدث مشاجرة بينهم ويجرح على إثرها ريمون، ثمّ يجرّد "مورسو" " ريمون" من مسدسه، ومن ثمّ يعود للمشي على الشاطئ متجها نحو الينبوع المائي ليرى أحد العرب مستلقيا، فيسير نحو العربي بضع خطوات أخرج العربي سكينه، فانعكس شعاع الشمس في عيني مورسو ومع حرارة الشمس المرتفعة ، شعر مورسو بالضيق فأطلق النار على العربي، وبعد وقت قصير يزرع مورسو أربع رصاصات أخرى في جثة هامة، وهنا يبدأ الشطر الثاني من الرواية.

حين يسجن مورسو، ويكون شبه متيقّن أنّه سينفّد بفعلته ، فرفض التعاون مع المحامي وذلك لأنّه كان يرفض فكرة تلفيق الأحداث، يتفاجئ مورسو أنّه يحاكم لأنّه بم يبك أمّه ويوم وفاتها وليس لأنّ قتل عربي، يحكم على البطل بالإعدام، ولا يحاول مطلقا أن يدافع عن نفسه، حتى أنّه يرفض استقبال الكاهن الذي يزعم بأنّه جاء ليخلصه من الذنوب، وهكذا تنتهي أحداث الرواية وموسو ينتظر حكم الإعدام وكله أمل بأن تمتلئ الساحة بالمتفرجين أملا منه بأن لا يبقى وحيدا، لحظة موته، وهو آخر جزء في الرواية حيث صور مورسو وهو إنسان غريب تعرض للظلم، وهو في غير موطنه الأصلي.

صراع الأنا والآخر في رواية معارضة الغريب .

بالرغم من أنّ الجزائر كانت حاضنة كامو بيد أنّه صور الواقع الجزائري بسلبية كاملة، فاتخذ شخصية البطل ميرسو الذي ليس سوى شخصية عبثية مجردة من العواطف الإنسانية، صوره وهو يتعامل ويهين العربي، فالإنسان الضائع الذّي لم يعد لسلوكه معنى، ولا لأفكاره مضمون قد خلص الوجود من العنصر العربي المزعج والمثير للمشاكل.

سنحاول من خلال هذه الدّراسة تحليل صورة العربي لديه، وكيف صور الآخر في كتاباته؟ هذا الآخر الذي سخره لخدمة "الأنا" ولقضاء حاجيتها ومتطلباتها، فصراع مع الآخر مستديم وعميق، وله تفسير ومعنى واحد هو رفض إيديولوجي تتحكّم فيه أزمة اللقاء الحضاري، يحاول صاحب هذا الكتاب ألبير كامو ، أنّ يبحث عن علاقة العربي "بالغربة" التي أصبح الشخص الفرنسي يحس بها في الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية، ذلك بتلخيص البشرية من هذا الغريب بالقضاء على العربي، وسنحاول فك بعض الرموز التي استعملها ألبير كامو أثناء حديثه عن العربي، وكذا التحليل الصورة النمطية التي يأتي فيها ذكر العربي.

إنّ المتفحّص للشخصيات في رواية الغريب، سيلاحظ لا محالة، تباين الأوصاف والصور التي يقدّمها الروائي فهو تارة يصفها بالإيجابية وتارة يطغى عليها نوع من السلبية والهامشية. ومع أنّ هذه الرواية تعتمد أسلوب الوصف بكثرة، بل يكاد يطغى هذا الأسلوب على كل الأساليب البلاغية الأخرى، فنجده يصف أدق التفاصيل المتعلقة بالرواية من شخوص وأحداث وأمكنة وأزمنة إلاّ أنّ هذا الوصف الجزئي والدقيق لا يتطابق عند الحديث عن شخصية الآخر، هذا "الآخر" هو العربي الذي يقاسمه أرضه ووطنه وجغرافيته التي يعشقها.

إنّ خطاب "كامو" خطاب عربي خالص مثّل العربي تمثيلا سلبيا، وصنّفه في مرتبة أدنى من مرتبة الغربي المتفوق في كل مجالات الحياة، وهذا التمثيل مرّده إلى انتمائه للثقافة الغربية المتمركزة حول الذات، والتي تموقع

"الآخر" في الهامش دائما، وتصر على الدوام أن تصوّره في صورة سلبية مشوهة في مقابل الغربي المسيطر القوي والمركز الذّي له صفات الكمال والفضيلة. [1].

ولعلّ أنّ هذه الصور جميعا تبدو لنا جلية في الصفحات الأولى من الرواية، فبعد تلقي مورسو برقية بوفاة والدته يقصد دار المسنين عندها ليلتقي المدير الذّي يصفه بقوله :« عجوز قصير القامة وضع على صدره وسام شرف، نظر إليّ بعينيه المشرقتين، ثم صافحني وأمسك بيدي مطوّلا »[2]

يقدم لنا ألبير كامو شخصية المدير بطريقة ووصف ايجابي فهو يحمل صفات حميدة ، عطوف و متضامن وذلك من خلال كلامه اللطيف وتعامله مع البطل وبالطريقة نفسها نجده يصف لنا البواب الذي رافقه ليلة وفاة أمّه إذ يقول: « لهذا الرجل عينان جميلتان زرقاوان، براقتان وسحنة تميل قليلا للحمرة، أعطاني كرسيا وجلس بعيدا عنّي قليلا في الخلف» [3]

يتطابق هذا الوصف مع الوصف الأوّل فكلا الشخصيتين قدمتا بطريقة إيجابية ولكن هذا لا ينطبق مع الشخصية العربية التي لا تحمل نفس الصفات الايجابية التي تحملها الشخصيات الغربية إذ يقول في توصيفه للشخصية العربية : « دخلت، كانت القاعدة مضيئة جدّا، مبيضة بالجير، وثمّ تأثيثها بكراس، في الوسط يوجد تابوت مغطى، ترى فيه المسامير تلمع لم يتم دقها إلى نهايتها، بالقرب من التابوت وقفت ممرضة عربية لابسة جلبابا أبيض على رأسها وشاح من لون لامع»[4]

إن المتمعن في تفاصيل الوصف الذي قدمه الكاتب يلاحظ أنه يصف المسامير و التي هي شيء لا يمكن أن يُلتفت إليه بالوصف إلاّ نادرا ، فهو جزء غير مهم في تفاصيل الرواية إلاّ أنّ الكاتب يفحصه ويعطيه موقعا في السرد، أمّا العربية التي قدّمها فلا نكاد نلمس فيها أي اهتمام من الكاتب. و يصفها في موضع آخر بقوله: «

(1) ينظر: لمياء عيشونة ، السرد والسرد المضاد في سياق ما بعد الكولونيالية ،ص99،98

(2) ألبير كامو الغريب، تر: محمد بوعلاق، دار تلانتيقيت، (د.ط)، بجاية، 2014م، ص1.17

(3) المرجع نفسه ، ص 19.

(4) المرجع نفسه ، ص 19.

حنت وجهها العظمي لطويل دون أن تبتسم» [1]؛ وفي هذا القول نلمح نوعا من السلبية في الوصف مقارنة مع الأوصاف الأولى المقدّمة عن الشخصيتين الغربيتين.

مع تطور أحداث الرواية يلحظ الغياب الحضور العربي ، فهو يصف جغرافيا الجزائر دون ذكر للعنصر الجزائري فيه، فالحياة التي يصفها هي حياة المستوطنين الفرنسيين، الذين يذهبون إلى السينما ويلعبون ويمرحون وذلك في يوم العطلة (4)

إنّ الفضاء الذي يجري فيه خطاب كامو هو فضاء يخص المستوطنين الفرنسيين الذين يحيون في الجزائر كأنها بلدهم الأصلي« كانت هناك عائلات ذاهبة للنزهة، طفلان صغيران لابسين بذلة بحرية وسروالين فوق الركبة، يبدوا متوتران داخل ملابسهما الضيّقة، وطفلة صغيرة على رأسها رباط وردي اللون وكبير الحجم وحذاء أسود لامع، خلفهم توجد أم ضخمة بلباس من الحرير بني اللون، أما الأب فهو رجل قصير نحيف سبق لي أن رأيته، كان يرتدي طاقية، ورباط عنق كفراشة ويحمل عصا بيده، عندما رأيته وزوجته فهمت لماذا يقال عنه في الحي، أنّه شخص محترم»[2]

ويضيف كذلك: « وبعد ذلك بقليل مَرَّ شبان الضاحية، كانت شعورهم مذهونة واضعين أربطة عنق حمراء، وجاكتان ضيقة جدا، جيوبهم مطرزة وأحذيتهم عريضة، فهمت أنّهم ذاهبون إلى السينما لقد خرجوا في وقت مبكّر، يسرعون في خطاهم ليصلوا إلى محطّة الترام، ويضحكون بقوّة»[3]

إنّ قارئ هذا المقطع السردي دون أن يعرف فضاء الكتابة، ليتوقع أن الكاتب يتحدّث عن حي باريسي، يخلو فيه من أي شخص غريب، إلاّ أنّ هذا الفضاء الذي تجري فيه أحداث الرواية هو الجزائر الذي يكاد يستعمل شخوصها الأصليين إلاّ في إشارات فقط.

(1 ألبير كامو ، الغريب ، ص 27.

(4) ينظر : لمياء عيشونة ،السرد والسرد المضاد في سياق مابعد الكولونيالية ، ص 100.

(2) ألبير كامو ، الغريب ، ص 34، 35.

(3) المرجع نفسه ، ص 35

ولعل الروائي يعمد إلى تغييب هؤلاء السكان وذلك لأنّه بحديثه عنهم سيدفعه إلى الحديث عن تورط ثقافته في عملية الاستعمار، إنّ هذا التهميش الذي يلقاه العنصر العربي يكاد يكون واضحا وجليا طوال صفحات هذه الرواية، فكامو لا يستعمل الجزائر إلاّ كديكور ،أمّا الشخصيات فهي معظمها تنتمي إلى الثقافة ، والعرب هم عبارة عن كائنات ضبابية لا ترى ولا تلاحظ في كل هذه الجغرافيا الواسعة.

ففي سرده السابق وصف الأجواء التي يعيشها المستوطنين مع أولادهم في الجزائر وكأنّ تلك الجغرافيا التي تحدث عنها تقتصر على العنصر الفرنسي إذ يقول: « وبعد مرورهم صار الشارع يخلو رويدا رويدا من المارة»[1]

إنّ الضمير "هم" يعود على المستوطنين الذين تحدث عنهم قبلا، فبعد مرورهم صار الشارع فارغا من المارة في هذا الكلام إقصاء وتهميش واضح، للعنصر العربي فكأنّ المستوطنين وحدهم من سكن هذه المدينة الواسعة ولا وجود لتلك الكائنات الضبابية، وفي هذا السرد وحتى إن ذكروا فإن ذكرهم يتصف بالسلبية والصمت فلا نكاد نرى شخصية عربية في هذه الرواية قد عبّرت عن وجودها أو وصفت بإيجابية« رأيت مجموعة من العرب أمام حانوت التبغ، كانوا ينظرون إلينا في صمت، كما لو كنا قطعا من الحجارة أو الأشجار الميتة»[2]

بعد أن طال تهميش الوجود العربي طوال مدة عدد كبير من صفحات الرواية يعود" ألبير كامو" ليذكر العرب الذي أغفلهم طويلا في سرده لكن هذا الذكر لم يكن إلاّ ليؤكد أنّ العرب أشخاص منحرفون وذلك لوقوفهم أمام حانوت التبغ، أما صمتهم ونظرتهم فدلالة على أنّهم أشخاص يفتعلون المشاكل، وفي هذا الصدد ترى الباحثة "منال حسني" أنّ « هذا الغياب المستمر للشخوص العربية في السرد الفرنسي والنابع من النظرة

(1) ألبير كامو، الغريب ، ص 35.

(2) المصدر نفسه ، ص61.

الدونية للكتاب اتجاههم لا يمنع القارئ من الإحساس بوجودهم طول الوقت فهم يحومون حول الأحداث كانعكاس سلبي للوجود الفرنسي الطاغي»[1].

لقد اتخذت صورة العربي في هذه الرواية أوصافا متعددة ومتنوعة وكل تلك الأوصاف سلبية تقلل من قيمة العربي وتحط من شأنه فالشخص العربي قذر ونتن وهي أهم صفة كانت تطلق عليه في عهد الاستعمار ومن أمثلة ذلك: « لم يعد في الشوارع سوى أصحاب الحوانيت والقطط» [2]، كما يقول: أيضا « أخرج بائع التبغ كرسيا ووضعه أمام بابه وجلس متكئا بيديه على مسنده»[3].

إنّ الملاحظ على هذه الأوصاف التي يقدّمها "كامو" أنّها تحط من قيمته، فرغم أن الأماكن التي ذكرها كانت عادية، إلاّ أنّ "كامو" صوّرها وكأنّها أماكن قدرة، ومتسخة، فكان ينظر للعربي بعين ملؤها الحقد والغيرة حيث أنّه صنّف العربي في دائرة الحيوانات وأعطاها نفس المكانة.

إنّ نظرة "كامو" هي نظرة مستعمِر إلى مستعمَر هذه النظرة مملوءة بالاحتقار والدونية والاستعلاء فأوصافه تؤكد على أنّه شخص عنصري يميل العنصر الأوروبي، رغم أنّه ابن الجزائر.

ولا يكتفي في" كامو" بذكر تلك الأوصاف بل إنّ المتتبع لصفحات الرواية يكاد يعثر على كم هائل إذ يقول: « وهناك وجدنا العربيين كنا متكئين في هدوء، ويبدوان هادئين بل أيضا سعيدين في ملابسهما الزرقاء الملوثة »[4]، « ولاحظت أنّ أصابع رجلي الذي يلعب الناي متباعدة بعضها عن بعض »[5]

ولم تكن تلك الأوصاف التي ذكرناها سابقا الوحيدة في سرد "كامو" فهو يصف العربي أيضا بأنّه شخص مثير للمشاكل وعنيف فهذا العربي الذي تشاجر مع ريمون صديقه شخص عنيف تحرّش بصديقه، إذ

(1) منال حسني، صورة العربي في الرواية الفرنسية، ص 09
(2) ألبير كامو، الغريب، ص35
(3) المصدر نفسه، ص35
(4) المصدر نفسه ،ص69
(5) المصدر نفسه ،42

يقول على لسان ريمون « فقال لي: أنّه تشاجر مع شخص كان قد تحرش به»[1]....« أتعرف يا سيّد ميرسو، أنا لست شريرا، لكنّي مفعم بالحيوية، قال لي ذلك الشخص " اهبط من الترام إن كنت رجلاً، فقلت له: أهدأ ، فقال: أنت لست رجلا، وقلت له: هذا يكفي وإلا سألقنك درسا، فقال باستفزاز : ماذا؟ ، فلكمته وسقط أرضا (...) فما كان مني إلاّ أن اضربه بركبتي وناولته لكمتين، فسال الدم من وجهه»[2]

يتضح من خلال هذه المقاطع السردية أنّ كامو ينظر إلى العربي كشخص مثير للمشاكل همجي ومتعصب وفي المقابل الغربي (ريمون) الذّي لقن العربي درسا فأسال الدم ممن وجهه وكأنّه هنا يعلي من قيمة الحضارة الغربية على حساب الحضارة العربية، ويؤكد أنّ المستعمر قد جاء ليهذب هذا العربي الهمجي والعنيف وأن يحضره.

إنّ الصور التي تتخذها الشخصيات العربية هي صور مقيتة وغير منصفة وهذا يدل على العنصرية التي كرّسها ألبير كامو في سروده التي تخدم المركز الأوروبي وتعلي من قيمة الاستعمار فمع أنّ كامو كان له جملة من الآراء والمقالات دافع بها عن القضية الجزائرية إلاّ أن الخطابات التي كان يقدّمها كانت خادمة للاستعمار بشكل كبير.

إنّ رواية الغريب تزخر بأمثلة عديدة عن ثنائية المركز والهامش فكما يقول "بيل أشكروفت" إنّه « لم يكن ممكنا للكونفيديرالية أن توجد على الإطلاق إلاّ من خلال افتراض وجود مقابلة ثنائية ينقسم إليها العالم»[3]

فكامو سعى في "رواية الغريب" أن يجعل الهامش "خاضع دائما" وأن يمركز الغربي ويعزّز وجوده وسيطرته على الأحداث والسرد، والعربي خاضع وإنسان منقاد، يقبل الذّل والإهانة ويفضّل الانسحاب بدلا من المجابهة هكذا صوّره كامو في الرواية.

(1) ألبير كامو الغريب ، ص 42.

(2) المصدر نفسه ، ص44.

(3) بيل أشكروفت وآخرون،دراسات مابعد الكلولونيالية، ص 93.

إذ يقول: « كنا نتقدّم بخطوات متساوية ناحية العربيين، وصارت المسافة بيننا تتناقص تدريجيا، عندما صرنا خطوات منهما توقفنا(...) فضربه ريمون، ثمّ نادى في الحين ماسو، فتوجه هذا الأخير ناحية العربي الذي كان من نصيبه وضربه ضربتين بكل ثقله، فسقط العربي في المياه ووجهه إلى الأسفل، وبقي هكذا بضع ثوان تتكسر فقاعات المياه حول رأسه »[1] ويضيف،« حتى تغطى وجهه بالدماء»[2].

يصوّر هذا المشهد التفوق الغربي على العربي الذي يوصف بأنّه خاضع وضعيف ومهزوم فقد تعرض للضرب من طرفي "ريمون" فأسقط في المياه كما أنّه قد أسال له الدّماء من وجهه، دون أن يحضر العربي بقوّة في هذا المشهد بل أنّه يصف العربيين بأنهما« انطلقا هاربين بسرعة»[3]؛ وهذا تدليل على أنّ العربي جبان يخاف المواجهة ، فهو ضعيف لا يقوى على هزم عزيمة الغربي المتفوق دائما، وهذا ما سعى كامو لإظهاره من خلال كل تلك المقاطع السردية، التي تعلي من قيمة "الأنا" وتحط من قيمة "الآخر"، تتكرر هذه السرود في "روايات كامو " كما تتكرر في مجمل السرود الغربية الإمبراطورية، فنظرته تتقاطع كثيرا مع نظرة "كونراد" في روايته" قلب الظلام" ونظرة "جين أوستن" في "روضة منسفيلد، وغيرها من السرود الاستعمارية التي كانت تكرّس فكرة الاستعمار في خطاباتها.

لعل إدوارد سعيد في مؤلفه "الثقافة والإمبريالية" قد أشار إلى هذا في قوله: «إنّ كامو هو المؤلف الوحيد من الجزائر الفرنسية الذي يمكن أن يعتبر بتسويغ قام مؤلفا ذا مقام عالمي، وقد كان كامو ، كما كانت "جين أوستن" قبله بقرن من الزّمان، روائيا أسقطت من أعماله حقائق الواقع الإمبريالي، الماثلة في هذه الأعمال مثولا واضحا بانتظار أن ترى؛ وكما في حالة أوستن، فقد بقي من كامو روحيّة قابلة للفصل، روحية توحي بالكونية والإنسانية، على قدر عميق من التنافر مع أوصاف الأمكنة الجغرافية التي تقدّم بشكل عار في الكتابة الروائية

(1) ألبير كامو ،الغريب، ص 67

(2) المصدر نفسه، ص 68.

(3) المصدر نفسه ، ص 68

نفسها، إنّ فاني تمسك بكلا "روضة منسفيلد" و "ميستنبت أنتيغوا"؛ وفرنسا تمسك بالجزائر، كما تمسك في القبضة السردية نفسها بعزلة مرسو الوجودية إلى درجة الإدهاش» [1]

لم تكن الصورة النمطية والسلبية التي رسمها كامو في رواية الغريب مقتصرة على الرجل العربي ، بل إنّ سرد الغريب قد طال المرأة العربية كذلك فاحتلت موقعا سرديا متدنيا فهي خائنة وقبيحة وجاهلة ولا تحسن الحديث على خلاف المرأة الغربية المتحضرة والمثقفة والبقة في حديثها .

فمثلا شخصية ماري"كاردونا" التي تمثّل المرأة الفرنسية، يصفها كامو بأنّها« كانت رائعة بثبوتها ذي الخطوط الحمراء والبيضاء وحدائها الجلدي... كانت الشمس قد لفحت وجهها فصار "كالزهرة"»[2]....«كانت ماري تنظر إلي بعينها اللامعتين».[3]

و يضيف كذلك « راحت تبتسم لي بكل قوّتها. لقد كانت جميلة»[4] ، « لا تزال تبتسم، ولم أعد أرى سوى بريق أسنانها وعينيها»[5]، لكن كل هذه الأوصاف تتطابق عند انتقاله لوصف المرأة العربية بل يتغيّر مسار السّرد كلية، مثل قوله:« كانت ماري محاطة بالزائرات العربيات، فإلى جانبها كانت هناك عجوز قصيرة تتشح بالسواد، وامرأة تتكلّم بصوت مرتفع وتستعمل كثيرا من الحركات»[6]، وقوله أيضا « كانت المرأة الضخمة التي بجوارها تصرخ نحو جاري»[7].

إنّ المتمعّن في تفاصيل الأوصاف الذي أوردناها سيلاحظ لا محالة من الفرق الكبير بين وصف المرأة الفرنسية والمرأة العربية فالمرأة الغربية تتميّز بالحسن في كل شيء فهي تحسن اختيار ملابسها كما أنّها امرأة جميلة

(1) إدوارد سعيد ، الثقافة والامبريالية ، ص 232
(2) ألبير كامو، الغريب، ص 47.
(3) المصدر نفسه، ص 48.
(4) المصدر نفسه، 86.
(5) المصدر نفسه ص 87.
(6) المصدر نفسه ، ص 85.
(7) المصدر نفسه، ص 86.

وفاتنة ومؤدبة في كلامها ، فهي مثال المرأة الغربية المتحضرة ، أمّا المرأة العربية فهي قبيحة المنظر، ضخمة، لا تجيد الاعتناء بنفسها وتتشح بالسواد، كما أنّها لا تحسن الكلام، وغير مؤدبة تتكلّم بصوت مرتفع وتصرخ كثيرا.

ولعل هذا التباين الواضح في الوصفين مردّه إلى العنصرية الغربية والنظرة الاستعمارية التي تحتقر كل ما هو عربي وجزائري، فهي تحتفي بنفسها وتمجدها أمّا باقي الشعوب فهي قذرة وجاهلة وبليدة فكامو كغيره من روائي الخطاب الاستعماري يسعى لتكريس فكرة تفوق العرق الأوروبي على الأجناس الأخرى .

لم تكن الأوصاف السلبية الوحيدة التي مثلها كامو في سرده، بل أنّه يذهب إلى أبعد من ذلك ، فقد مثل المرأة العربية في دور عشيقة صديقة "ريمون سانتيس" الخائنة اللعوب التي صديقه بعد ما كان ينفق عليها «كان يعطيها بالضبط ما يكفيها للعيش، كان هو بنفسه يدفع إيجار غرفتها، ويعطيها عشرين فرنكا يوميا لشراء الطعام ثلاثمائة فرنك للغرفة، وستمائة للطعام ويشتري لها من الحين للآخر زوجا من الجوارب، مما يجعل هذه المصاريف تصل إلى الألف فرنك»[1].

مثّل "كامو " المرأة الجزائرية أو العربية على حسب ذكره، بأنّها عبئ على ريمون فهو من يصرف وينفق عليها ويعولها، فهي كانت عاطلة عن العمل، مستغلة مشاعر حب ريمون بما يخدم مصالحها. «لم تكن تعمل، لكنّها كانت تقول أنّ ما أعطيها غير كاف(...) ففي هذا الشهر اشتريت لك فستانا من قطعتين، وأدفع لك عشرين فرنكا في اليوم وأدفع عنك الإيجار، فيما أنت تشترين في الظهيرة القهوة مع صديقاتك» [2]

ولم تكن هذه الصورة الوحيدة التي اتخذتها المرأة العربية في سرده فهي خائفة رغم ما كان يفعله ريمون لها إلاّ أنّها خانته واستغلت طيبته وحبه ،« أنّها اشترت سوارين من محل "جبل التقوى" ولم تعلمه بذلك ، لقد صار واضحا أنّ في الأمر خديعة»[3]

(1) ألبير كامو الغريب ، ص 43.

(2) المصدر نفسه ، ص 43.

(3) المصدر نفسه، ص 44.

وعلى إثر هذه الخيانة ، يعاقبها ويضربها« ما جعلني أهجرها، لكنّي قبل ذلك ضربتها، ثم قلت لها حقيقتها، قلت لها أنّها عاهرة»[1]ويضيف كذلك« لقد ضربها حتى أسال دمها، فيما قبيل، لم يكن يضربها، كنت أصفعها فقط، فكانت تبكي قليلا، لكن المسألة صارت جديّة الآن وأعتقد أنني لم أعاقبها بما فيه الكفاية».[2]

إنّ صورة المرأة النموذجية التي اتصفت بها المرأة الجزائرية على مدى عهود الاستعمار، شوهها كامو من خلال التمثيلات السلبية للمرأة العربية، فهي في نظره عاهرة وتستحق الضرب والإهانة وكل أنواع العقاب لأنّها خانته بل إنّ غليله لم يشف، حتى إنّه طلب من صديقه أن يساعده لكتابة رسالة يستدعيها« لقد كان يريد أن يكتب لها رسالة مخادعة ومؤثرة؛ ليجعلها تندم عما فعلته، وعندما تعود إليه باكية سيضاجعها ، ثمّ يبصق في وجهها ويطردها شرّ طردة»(3)

كل تلك الصور التي مثلت بها المرأة العربية في سرد كامو كانت سلبية ومشوهة فهي لا تعكس الصورة الحقيقية لهذه المرأة التي كافحت من أجل الاستقلال، واستعاذة الحرية، فكانت بذلك رمز للشرف والتضحية ولعل كل تلك السلبية التي ذكرت في المرأة العربية مقصودة من كامو إذ أنه يريد أن يشوّه صورة الآخر، وهذا ما يفعله الخطاب الاستعماري عموما في سروده المركزية.

"فالعربي" عندهم خائن، قذر، مثير للمشاكل واتكالي، وغيرها من الأوصاف السلبية التي يمكن أن تقع عليه، والعربية عاهرة تبيع شرفها لمستعمر بلدها دليلة تقبل أن ينفق ويعيلها الفرنسي.

ولا يكتفي كامو بكل هذه الصور السلبية بل ينهيها بقتله للعربي شقيق عشيقة ريمون، وبذلك يطرد النحس الذي طارده بذلك اليوم، وسنتعرّض هذا في المبحث الثالث و سنحاول أن نستشف الأسباب الحقيقية لقتل هذا العربي؟ وكيف تعاملت العدالة الفرنسية مع هذه الحادثة؟

(1) ألبير كامو الغريب ، ص44.

(2) المصدر نفسه ، ص 44.

3-1 حادثة مقتل العربي :

تعتبر حادثة مقتل العربي الحادثة الأشهر في تاريخ الأدب العالمي، وذلك لغرابة دوافع القتل وطقوسه التي اتخذت من الشمس أحد أسبابها، فهذا العربي الذي لا يعرف عنه لا اسمه ولا عائلته سوى أنّه يحمل هوية العربي قد قتله "مورسو" لا شيء سوى أن حرارة الشمس قد دفعته لذلك، وبذلك تكون الشمس تتحالف مع الأجنبي ضدّ الجزائري صاحب الأرض.

حظيت الرواية "الغريب" في أوّل ظهورها باهتمام النقاد، وأثارت لغطا منقطع النظير فقد جاءت هذه الرواية مغايرة تماما لما كان متداولا، فتناولها النقاّد والباحثين بوجهات نظر متباينة، لكن القليل من النقاد من ربط هذه الرواية بالسيّاق التاريخي الاستعماري للجزائر.

وهذا مما أشار إليه إدوارد سعيد« يبقى كامو كاتبا ذا أسلوب رائع، وهو روائي نموذجي من نواح عديدة، إنّه يتحدث بالتأكيد عن المقاومة ولكن ما يزعجني هو أن يقرأ خارج سياقه، خارج تاريخه الخاص، تاريخ كامو هو تاريخ "مستعمر" أوروبي من أوروبيي الجزائر(...) ورواياته في رأي هي تعبيرات حقيقية عن الورطة الكولونيالية» [1]

كان سعيد من النقاد القلائل الذين قرأو روايات كامو من المنظور الكولونيالي، وضمنها رواية الغريب الذي عبّر فيها كامو عن لاوعيه الكولونيالي وذلك بقتله ذلك العربي، فالقضية هنا ليست جريمة قتل عادية قصدها الروائي بل هي إشارة واضحة للرغبة الكولونيالية في القضاء على الآخر وطمس هويته، وحتّى وإن كان ذلك القتل رمزيا، لكن الغريب في الأمر إنّ العديد من النقاد الآخرين قد ربطو قضية قتل العربي بالطبيعة العبثية للرواية، وموقفه الوجودي من الحياة وأغفلوا بذلك قضية القتل تماما، بل صدقوا الأسباب الواهية التي ذكرها كامو

(1) إدوارد سعيد، القلم والسيف(حوارات مع دافيد بارساميان)، تر: توفيق الأسدي، دار كنعان للدّراسات والنشر، دمشق، ط1، 1998م، ص 66.

في هذه الرواية «كأن كل شيء توقف هنا بين البحر والرمال والشمس والصمت المزدوج بالمياه والناي »[1]، « كان رأسي يدوي بفعل الشمس»[2]، « لكن الحرارة كانت من الشدّة بحيث يستحيل معها أن أظل واقفا تحت تلك الأشعة التي تتساقط من السماء لتعمي الأبصار»[3] ،« نفس اللهيب الأحمر فوق الرمال، البحر هو الآخر يلهث ويخنق التنفس السريع لأمواجه القصيرة»[4].

يمهّد "كامو" من خلال تلك الأمثلة التي قدّمناها، ليوحي للقارئ أنّه لم يريد قتل العربي ولكن تلك الشمس الحارقة الخانقة، التي تعمي الأبصار سببا في قتله، وذلك لكي يجعل القارئ يصدق اللعبة العبثية التي جاء بها، ليعتم على جريمته، وبذلك يكسب التعاطف والتضامن فبطله "مورسو" ليس سوى ضحية لتلك الطبيعة القاسية التي تدفع أي شخص لارتكاب تلك الجريمة، إن كامو يكرر هذه الأوصاف بطرق مختلفة وكأنّه يبرر موقفه هذا للقارئ كي لا يحاسبه، ويبدو أنّ هذه الخدعة العبثية التي كرّسها في سرد الغريب قد انطلت على العديد من النقاد فطريقة سرده لتلك الجريمة جاءت مقنعة بشكل كبير وهذه ميزة السرود الإمبريالية، التي تخفي تحت جماليتها مضمرات كولونيالية «رحت أمشي ببطء اتجاه الصخور، وكنت أشعر بجبهتي تتورّم تحت الشمس، كل تلك الحرارة كانت تثقلني وتعيق خطواتي، وكلما أحسست بذلك اللهيب الحار يلفح وجهي، كلّما كنت أضغط أسناني بعضها ببعض، وأضغط يدي بقوّة داخل جيوب سروالي، لقد كنت أمارس ضغطا للانتصار على تلك الشمس»[5].

أرجع كامو السبب جريمته مورسو إلى الشمس الحارقة التي وُرّمت جبهته ، والتي كانت تثقله و تعيق خطواته، فكان يحاول أن يتمالك نفسه أمامها لكنّها قد نالت منه وجعلته يرتكب تلك الجريمة في حق العربي.

(1) ألبير كامو، الغريب: ص 70.
(2) المصدر نفسه، ص70.
(3) المصدر نفسه، ص 70،71.
(4) المصدر نفسه، ص 71.
(5) المصدر نفسه ، ص71.

إذ يقول:« إنّها نفس الشمس اليوم الذي دفنت فيه أمّي والذّي كانت فيه جبهتي تؤلمني، وكل أوردتها تضرب من تحت الجلد، وبسبب تلك الحرارة التي لم أعد أحتملها، تقدّمت في حركة خاطفة إلى الأمام، كنت أعلم أنّه من السخافة أن أعتقد أنني سأتخلّص من الشمس بتلك الحركة، لكنّني كنت بالفعل قد تقدّمت خطوة إلى الأمام، خطوة واحدة. وفي هذه المرة ، ودون أن ينهض ، أخرج العربي سكينه الذي صار فولاذه ينضح تحت الشمس وكأنّه نصل طويل ملتهب قد امتدّ لصيب جبهتي، في نفس اللحظة راح العرق المجتمع على حاجبي يسيل فوق رموشي ثمّ غطائها عرق دافئ وسميك ، صارت عيناي لا تريان خلف الستار من الدموع والملح، لم أعد أشعر إلاّ بضربات الشمس فوق جبهتي والبريق الخاطف يحرق رموشي ويخترق عيناي المتعبتين، في تلك اللحظة بالضبط، كل شيء اهتز أرسل البحر ريحا ثقيلة ملتهبة وخيّل إليّ أنّ السماء قد انشقّت عن آخرها وراحت تمطرنا نارا، فتقلّصت كل جوار هي وأحكمت يدي بشدّة على المسدس ، فلان الزناد تحت أصابعي، وها هنا في الضجّة الجافة المصمة للآذان، كان بدأ كل شيء، نفضت بعنف العرق والشمس، وعندها أدركت أنني كنت بالفعل قد حطمت هدوء ذلك النهار، والصمت الاستثنائي لشاطئ غاليا ما كنت أشعر فيه بالسعادة ، ثمّ أطلقت النّار أربع مرات على جسد هامد كانت الرصاصات تختفي بداخله إلى الأبد، لقد كانت كأربع طرقات قصيرة، أضربها على باب النحس»[1]

لقد كانت هذه المقطوعة السردية التي تصف مشهد قتل العربي، الذي لا يسمع له صوت ولا نفس و

هذه الكلمات تفصح بقوّة عن السيطرة المركزية للسرد الاستعماري الذي يمثله كامو على سرد الآخر الذي لا صوت له، فهو مقصي من الحوار والتلفظ، فقط يصمت والآخر يحرك أحداثه، والأدهى من ذلك أنّه راح يلفق هذه الجريمة إلى الشمس والعرق وانعكاس الشمس في السكين وكل ذلك لكي يهرب من الاتهام الذي قد وجه له. إنّ قضية قتل العربي في رواية كامو تثير جملة من التساؤلات منها: لماذا قتل العربي بلا سبب؟ ولماذا لم يذكر لهذا

(1) ألبير كامو، الغريب ، ص74،73.

العربي اسم أو عائلة ؟ ولماذا لم يكشف عن صفاته الجسمانية أو الخلقية؟ فهو عربي وحسب مجهول الهوية معرف بالألف واللام فقط.

لقد كان قتل العربي في هذه الرواية امتداد للأوصاف السلبية والصور المشوهة التي قدّمها كامو عن العرب فمبرر القتل لديه هو الكره الدفين الذي يضمره المستعمر الغربي لصاحب الأرض ، والذي يريد أن يتخلص منه طريقة من ذلك فالعربي مجرد باب نحس قد طرقه إثناء الإطلاق عليه بخمس رصاصات أردته قتيلا، و كامو لم يكتفي بقتله هذا العربي، بل أنّه قد جرّده من هويته ونسبه ولم يتكبّد عناء إعطائه اسما رمزيا، ليجعله ذلك أحد الأبطال في الرواية ، بل عمد على إبقائه ضبابيا كأنّه جاء للحياة كي ترديه رصاصة و يموت. [1]

تفصح الأحداث الموالية لعملية القتل على أن السلطة الفرنسة كانت تدعم هذا النوع من الأحداث ف"مورسو"، لم يعامل كمجرم حقيقي، فهو لم يعاقب حتى على جريمته، بل راح يستهزئ و سخر من هذه الجريمة قائلا: « لأنني أرى أن قضيتي سهلة و بسيطة» [2] وقد ساندته في قضية هذه المحكمة « نهض القاضي قائلا: إنه يريد مساعدتي و إن أمري يعنيه، و إنه بعون الله سيفعل ما بوسعه من أجلي » (3) ولم يكن القاضي الوحيد الذي تعاون مع مورسو في جريمته بل إن "القيس" و الذي يمثل العدالة الإلهية كان يحاول مساعدته كذلك بل حتى أن العدالة لم تعاقبه على جريمة القتل بل عاقبته على عدم التأثر و البكاء على وفاة أمه، و بهذا فلم تكن قضية العربي تهم العدالة الفرنسية، و مثل هذا الأمر معقول جدا فكيف لعدالة أباحث دماء ملايين من الجزائريين، أن تحاكم فرنسي على قتله لعربي متسكع، وهذا ما ذهب إليه سعيد « و الفكرة بكمالها في نهاية الرواية حين يحاكم ميرسو حكاية إيديولوجية. فلم يسبق لفرنسي أن يحاكم لقتله عربيا في الجزائر الكولونيالية، هذا كذب »[2]

(1) ينظر: لمياء عيشونة ، السرد والرسد المضاد في سياق مابعد الكولونيالية ، ص 104.
(2) ألبير كامو، الغريب ، ص 75.

(3) المصدر نفسه ،ص 79
(2) إدوارد سعيد: القلم و السيف ص 66.

ومن خلال كل ما تقدم نستنتج أن سرد كامو، كان سردا امبريالي، يخدم السلطة، الكولونيالية و يكرس فكرة الاستعمار و هو لا يختلف بذلك على الروائيين الإمبرياليين على غرار كونراد و جين أوستن، روبنسون، وغيرهم.

فسرد "كامو" سرد أحادي يقوم الأحداث من جهة النظر الغربية التي تسيطر على عملية السرد و توجيهها بما يخدم مصالحها، فالصورة الطاغية على المتن "الروائي" عي صورة الفرنسي الذي يسطر على الأرض، مقابل العربي الخاضع و المهمش الذي لا يكاد يسمع له صوت في السرد، فهو مجرد ديكور شبيه بالأشجار و الحجارة و الحيوانات وهذا التهميش و الإقصاء الذي طال العربي هو ما دفع الكاتب كمال داود إلى كتابة رواية مضادة لرواية الغريب الذي أطلق عليها اسم "مورسو تحقيق مضاد" و المترجم إلى العربية بـ "معارضة الغريب"، وسيحاول في هذه الرواية التي ستكون الدراسة الثانية التي سنتناولها في المبحث الثاني أن يرد على كامو، و أن يبني سردا مضاد للسرد الأحادي الذي كرسه كامو لخدمة الاستعمار. و سنقوم بالتفصيل أكثر في هذه الرواية في الصفحات الموالية لهذا البحث.

2 – السرد المضاد في رواية معارضة الغريب:

تمهيد :

"معارضة الغريب" هكذا جاءت الترجمة العربية لرواية (مورسو:تحقيق مضاد) (Mersaut ,Contr-enquète) للروائي الفرانكفوني " كمال داود" * ،وتعد هذه الرواية ،الأولى لهذا الكاتب التي أحدثت لغطا كبيرا في الوسط النقدي الأدبي العربي والجزائري على وجه الخصوص، حظيت الرواية بمقروئية واسعة وترجمت إلى لغات عدة وذلك لموضوعها المثير للجدل، الذي أعاد به الروائي كتابة قصة" الغريب " لألبير كامو ،من وجهة نظر جزائرية من اليمين إلى اليسار ، يعيد كمال داود في روايته إحياء شخصية" العربي " الذي قتله "مورسو "بطل رواية " الغريب " ، في لعبة سردية يتداخل فيها الخيال مع التاريخ ليُنتج بها نصا جزائريا يرد به على الكولونيالي الفرنسي، فيتخيل اِسم وصِفات وعائلة لذلك العربي ليكتب في سرد مضاد روايةٌ "معارِضة" للغريب يرد فيها الاعتبار لتلك الشخصية المغيبة في سرد الغريب، بأسلوب معاكس ومضاد في الوقت نفسه فقابل شخصياته مع شخصيات كامو ف"موسى" مع "مورسو" وأمه الحية مقابل أمه الميتة و"مريم" مقابل "ماري" في تقابلات ثنائية مضادة، فهذا الغربي الذي يتقن فنّ السرد استطاع كمال داود أن يعارضه وينسج رواية على منوال روايته باللغة نفسها والعبثية نفسها وللاِستطلاع أكثر سنقدّم تلخيصا وجيزا لما ورد في هذه الرواية بعدها نرفق هذه الدراسة بتحليل مقارن لرواية "معارضة الغريب" و كشف تجليات السرد المضادِّ فيه.

ملخص رواية "معارضة الغريب":

حكاية الرواية يلخصها راويها هارون– ذو السبعين عاما– في قوله "ذالك الذي قتل هو أخي ولم يبقى منه شيء إلا أنا لأتكلم مكانه ،أجلس دوما في هذه الحانة أنتظر تعازي لم تصلني من أحد "وهكذا تظهر الرواية وكأنها بوح طويل من هارون ،شقيق موسى ،إلى طالب فرنسي جاء ليستقصي آثار العربي الذي قتله مورسو ؛ليعثر على أخيه هارون ،وتبدأ الحكاية بحديث هذياني بإحدى الحانات في مدينة وهران يكشف من خلاله عن حقيقة

أن المواطن الجزائري الذي قتله الفرنسي "مورسو"بخمس رصاصات في صيف 1942م بأحد شواطئ الجزائر العاصمة بدم بارد ليس سوى أخيه – موسى ولد العساس–،وهو ماجعل أمه تدخل في حالة من الحزن الممزوج برغبة في الانتقام من قاتل ابنها ظلت تلا زمها وتدفعها إلى إجباره هو –الراوي –الذي كان في عمره وقتذاك – سبعة أعوام –على الأخذ بثأر أخيه من الفرنسيين .

ثمة اشتباك واضح هنا بين المتخيل والواقعي وكأن مورسو واقع وتاريخ ،وكأنه قتل عربيا حقا وكلأنه إطلاق لفضاء رواية كامو ،لتكون سنداً لتاريخ "متخيل "،وليس فقط عملاً روائيا ًيشتبك معه داود ،وكأنه يؤكد ما يقوله هارون للشاب الفرنسي "وأظنني أحرز لماذا تؤلف الكتب الحقيقية .ليس طمعا ًفي في الشهرة ،بل سعيا ًإلى الاحتجاب عن الأعين ،بطريقة أفضل ،مع إدعاء الإمساك بلب العالم في الوقت نفسه ".

لعلّ أشد ما آلم هارون في هذه الحادثة ،أن القاتل –مورسو –وهو في الأصل بطل –كامو –قد ألف كتاباً بعد خروجه من السجن تحدث فيه بالغة شعرية عن حيثيات قتله ذاك العربي من دون إحالة في صفحاتها على اسم القتيل ولا على مكان دفنه ولا على سبب قتله .

وهذا ما أدخل العائلة في حالة مزية، فوالدته الثكلى قضت عمرها لاهثة وراء المحاكم لتعيد التحقيق في مقتل ابنها لكن لا أحد يعترف بوجود جريمة ،فلا اسم يدل على وجوده ولا على نسبه أو عائلته المفترضة فاضطر هارون للعيش حاملاً عبء جثة لم تدفن ولم يعترف بوجودها ،ما ولد لديه كرها عميقا لقاتل أخيه والمستعمر الفرنسي وأمه التي تعامله كجثة فلم تُكن تكِن له أي مشاعر للحب والحنان و جبهة التحرير الوطني التي لم يشاركك في صفوفها أثناء الثورة ،كل هذا البؤس الذي عاشه جعل منه شخصية عبثية ناقمة على كل ما يحيط بها.

وهذا ما دفعه في الأخير يقدم على الانتقام الذي كانت تترقبه والدته منذ سنين طويلة من الانتظار وتفعيلا لثقافة الانتقام من المستعمر التي سادت في الوعي الجمعي ،تماهى هارون مع عبثية تجربة مورسو ولا مبالاته في القتل ورغبة والدته الملحة ،أقدم في اليوم الثاني لاستقلال الجزائر عام 1962على تحقيق رغبة أمه في الانتقام، وذلك بقتله لأحد الفرنسيين الذي سماه بالتنكير "الرومي "كما سمي مورسو قتيلة" بالعربي "،هذا الفرنسي الذي قتل لأنه يحب السباحة عند الثانية بعد الظهر وهو زمن وفاة موسى ،ليتصادف في اليوم الثاني للاستقلال ،أن يختبئ في منزل أحد أقربائه ليرديه هارون برصاصتين قتيلا ،يحقق معه بعد ذلك ليكتشف انه يحاكم لأنه لو قتل الفرنسي قبل يوم واحد من الاستقلال لما عدت قضيته جريمة ،فضابط الشرطة يلومه لأنه لم يقتل الفرنسي معهم في الحرب ،ليطرح هارون مفارقة عميقة لفعل القتل والفرق بين القتل والقتل،يقضي هارون بضعة أيام في السجن ليطلق بعدها سراحه مثلما أطلق سراح مورسو قبله ، ويتفرع لا لكتابة رواية كما فعل مورسو ، وإنما لتوصيف حالة أخيه الذي سكتت عنها رواية الغريب بنبرة غضب وسخط وإدانة لذلك التهميش الذي عوملت به قضية مقتل أخيه موسى وذلك بالغة فيها كثير من رد الاعتبار له .

فإذا بنا نكتشف زيف رواية الغريب والأكاذيب التي أوردها في روايته فموسى لم يكن يشكل خطرا ًعلى الفرنسي فهو شاب قليل الكلام ،فارغ الطول قوي البنية ولم تكن لهم أخت بغي كما ذكر مورسو في روايته ،بل إن موسى تشاجر مع الفرنسين لأجل الدفاع على شرف امرأة عربية لتتحول صورة العربي المثير للمشاكل إلى العربي المدافع عن الشرف ،كما أن هارون يكذب وجود أم لمورسو لأنه سأل أهل حجوط ولم يعثر على جثتها ليكشف لنا زيف القصة برمتها ،وقد استثمر هارون قصة أخيه لكي يتطرق لوقائع التاريخ الجزائري بجميع تفاصيله ناقداً بجرأة كبيرة وبأسلوب ساخر كل ما طفا على السطح يخبر هارون الشاب الفرنسي عن الجزائر ،وأناسها بعد الاستعمار،عن مظاهر التدين التي أخذت تطغى على كل شيء لتمنع كل ما هو غير ذلك،ليشتبك مع مسألة الإيمان مباشرة.

ويسخر بقّوة من مظاهر التدين ، ومن حدة السلوك التي يولّدها التشدد كل هكذا بنبرة حانقة ومستهزئة من كل المظاهر الاجتماعية ودينية الموغلة في التخلف وحافزاً للناس على التردي في أوهام كبرى مانعة لهم من تحقيق نهوضهم الحضاري والثقافي.

فهارون لم يتوقف عند حدود قصة مقتل أخيه وثأره ،بل تعداها إلى قضايا أخرى شائكة فتحدث عن اللغة عن الهوية ،عن الدين والله ،عن المعتقدات ،عن الآخر وكيف أن "الآخر "مقياس نفتقده عندما نقتُل وعن علاقته هو بذاته وبأمه وب"مريم" التي أحبها ، التي فجرت أسئلة حول الحب الذي هو "أشبه بوحش سماوي "مخيف .

في نهاية روايته ،التي تبدأ بمعارضته لغريب كامو، يصل هارون إلى ما يبدو معارضته لذاته ،واشتباك مع اغترابها مع جزائريته وماضي بلده وحاضرها ،يقول هارون لطالب الفرنسي :"هذا كل ما يمكنني أن أقدّمه إليك . هذا كلامي ،إمّا أن تقبله أو ترفضه . أنا شقيق لا أحد مجرّد شخص مولع بالكذب ، اجتمعت به لملء دفاترك ...الخيار لك يا صديقي .الأمر أشبه بسيرة الله . لم يسبق لأحد أن التقاه ، ولا حتى موسى ،ولا أحد يعلم ما إذا كانت قصته حقيقية أم لا .(العربي)هو (العربي)،ولله هو الله ،ما من اسم ،ما من أحرف أولى زرقة بذلة العمل وزرقة السماء ،مجهولان وقصّتان على الشاطئٍ لانهاية له ،أيّهما أصح ؟ سؤال جوهريّ ،عليك أنت أن تبتّ وهكذا جاءت رواية كمال داود في أسلوب لا يجامل أحد .

2-1 -التابع يتكلم

حظيت دراسات التابع باهتمام كبير من طرف دارسي ومنظري ما بعد الاستعمار، فكانت "غياتري سبيفاك" أحد أهم النقاد الذين تناولوا هذا الموضوع، وذلك في مقالها الشهير "هل يمكن للتابع أن يتكلم؟" «فالتابع هو الفرد الذي يعيش في مجموعة مهمّشة وغير قادرة على التعبير عن حاجاتها»[1]، هذا التّابع المقموع الذي لا يمتلك صوتا ليعبّر عن نفسه في ظل السُلطة الاستعمارية، التي تسعى إلى إسكاته دائما وقطع صوته، هو نفسه التّابع الذي أخرسه ألبير كامو في رواية الغريب الممثل في شخصية "العربي" الذي تعرض للقتل لأسباب عبثية أقرها الكاتب ليبرر جريمته.

إن هذا التابع المقموع الذي لا يمتلك صوتا ولا اسما ولا عائلة ولا ملامح هو الذي ألهم كمال داود ليكتب سردا مضاد، يرد فيه على السرد الأحادي، لكامو، يعيد به إحياء شخصية ذلك "العربي" القتيل المطموس في ثنايا خطاب الغريب ،استطاع كمال داود في جرأة أدبية، أن يعيد رسم شخصية ذلك العربي فأوجد له اسما وعائلة وملامح كغيره من الشخصيات التي كانت في الرواية وذلك لإعادة سرد القصة.

وذلك من وجهة نظر جزائرية ليسترد بذالك صوت ذلك القتيل من خلال شخصية "هارون" الذي يتكلم نيابة عن أخيه، فيعيد التحقيق في القضية من جديد، ليبحث عن الأسباب الحقيقية لقتل أخيه،«دعني أصارحك فورا، القتيل الثاني، الذي اغتيل، هو أخي، أمحى ذكره تماما، ولم يبق إلا أن أتكلم نيابة عنه».[2]

يعترف "هارون " شقيق الضحية لطالب فرنسي بأن ذلك القتيل الذي يعد أطروحته عنه هو أخوه، والذي يسعى جاهدا لكي يمثله ويتكلم عنه لاستعادة صوته الذي قطعه ألبير كامو منذ سبعين عاما ولهذا «السبب أساسا أتقنت هذه اللغة قراءة وكتابة، كي أتكلم نيابة عن ميت، واستأنف بدء حمله».[3]

---

(1) العيد جلولي، الأبعاد المفاهيمية لنظرية ما بعد الكولونيالية، ص 14.

(2)كمال داود، معارضة الغريب ،تر: ماريا الدويهي وجان هاشم ، دار ، البرزخ (الجزائر) والجديد (بيروت)،ط1 ،2015م ،ص 07،08.

(3) المصدر نفسه، ص 07،08

بعد أربع صفحات من الرواية يذكر هارون اسم شقيقه الذي ظل مُغَيَّبًا منذ سنين عديدة، وبذلك يستعيد ذلك التابع المغمور اسمه الذي أخفاه عنا كامو في تلك الرواية إذ يقول هارون في نبرة غضبية «فأخي هو تلقى الرصاصة لا هو ! موسى لا مورسو».[1]

فاسم العربي هو "موسى" وهو بذلك يمتلك اسما وأخا يتكلم نيابة عنه، هذا الأخير الذي ينتقد السلطة الجزائرية على عدم سعيها لمعرفة اسم الضحية وعنوانه ولا أسلافه «لا ،لم يسعى أحد، حتى بعد الاستقلال، إلى معرفة اسم الضحية ولا عنوانه ولا أسلافه، ولا أولاده المحتملين، لا أحد»[2]، ولهذا السبب سعى هارون وحده أن يتقصى أثر أخيه وأن يرد له الاعتبار، الذي أغفله كل من كامو والسلطة الجزائرية منذ عقود طويلة، فهارون في الرواية يتذكر ذلك الإهمال الذي لاقاه أخاه فيسأل بِنبرة غضبية «من هو موسى ؟ هو أخي فهذا ما أرمي إليه أن أروي لكما ما لم يتسن قط لموسى أن يرويه».[3]

يؤكد هارون على طول صفحات الرواية أنه يريد أن يحكي قصة أخيه القتيل وأنه من سيسترد حقه المسلوب وذلك في إشارة أن ذلك التابع ليس مغمورا كما وصفه كامو بل أنه يمتلك أخا يسعى أن يتكلم بصوته ويحقق له العدالة ولكن ليست عدالة المحاكم على حد تعبير الراوي بل عدالة التوازنات، هذه التوازنات التي لم يُقم لها كامو وزنا بل جعل نفسه هو المركز المسيطر على السرد والمسيطر على الجغرافيا، بينما جعل الآخر مجرد بائس مثير للمشاكل وهمجي ومتخلف وغيرها من الصور السلبية الذي نُعتَ بها.

(1)كمال داود، معارضة الغريب، ص 10.

(2) المصدر نفسه، ص 11.

(3)المصدر نفسه، ص 11.

ولهذا سعى هارون أن يعيد سرد تلك القصة من وجهة نظر القتيل «الأمر البسيط، يفترض إذا إعادة كتابة هذه القصة، باللغة نفسها لكن من اليمين إلى اليسار، أي البداية مع جسده الحي والأزقة التي قادته إلى حتفه واسمه الأول وصولا إلى تلقيه الرصاصة».[1]

إعادة كتابة هذه القصة باللغة نفسها من اليمين إلى اليسار تعني أن القتيل والضحية هو من سيتحدث هذه المرة عن نفسه وليس القاتل من سيتحدث مكانه وهذا بعد استعادةٍ للصوت الذي ظل مغيبا ومهمّشا طيلة فترة الاستعمار.

يسرد لنا هارون قصة مع أخيه القتيل موسى «بداية أننا كنا شقيقين وحيدين، ليس لنا أخت لعوب كما أوحى بطلك في كتابه، كان موسى أخي البكر فارع الطول، كبير القامة نعم، إنما جسمه نحيل أعقد سبب الجوع والقوة المتولدة من الغضب، كان وجهه حاد التقاطيع، ويداه طويلتين تدافعان عنّي ونظراته قاسية بسبب الأرض التي فقدها الأجداد».[2]

يرسم هارون معالم الأسرة المغدورة ويُدحض الزيف الذي لاحق قصة العربي وأخته المؤمس، الذي لم يكن لها وجود سوى في مخيّلة "كامو" لأجل تشويه صورة المرأة لعربية، لينتقل إلى التفاصيل الجسمانية لأخيه موسى ويكون بذلك لموسى أوصاف وملامح فهو طويل القامة ونحيل الجسم وحاد التقاطيع وقوي البِنية وحاد النظرات.

إن تلك المتوالية من الأوصاف تُعتبر ردا على ما سرده كامو فهو في سرده عربي وفقط منعدم الملامح لا يملك صورة بل هو مجرد شبح أو ظل فهو لا يرقى أن يُوصف أو أن يُعطى اسما حتى، فهو يحمل سكينا يتحرش على القاتل يرتدي ملابس زرقاء ملوثة.

(1)كمال داود، معارضة ، ص 15،16.

(2)المصدر نفسه، ص 14.

إنّ كل هذه الأوصاف التي ذكرها هارون عن أخيه تؤكد وجود ذلك العربي، فهو حقا يمتلك صفات جسمانية مثله مثل باقي الشخصيات وليس كائن بشري عابر كما وصفه كامو.

يقتحم داود نص ألبير كامو، ليجري تعديلات بنيوية لبعض مروية الآخر «لا تبدأ قصة هذه الجريمة إذن بالجملة الشهيرة: اليوم ماتت أمي، بل بما لم يسمعه أحد قط، أي بما قاله أخي موسى لأمي قبل أن يخرج في ذلك النهار: سأعود أبكر من العادة».[1]

وهذا التدخل يشير إلى أسلوب ما بعد حداثي يسمح بالاستحواذ على النص الأصلي وإعادة إنتاجه بمرئيات مختلفة، لها ما يبررها فنيا وموضوعيا وكل ذلك من أجل تحذير الوعي بالمأساة الجزائرية التي تلقي بظلالها بكثافة على السرد، وإنعاش الذاكرة المطمورة بالمغالطات وهذا ما مكّن إصرار هارون على الكتابة «أريد منك أن تدوّن اسم أخي، لأنه أول من قتل ولا زال يقتل، أصر على ذلك وإلّا فمن الأفضل أن نتفرق هنا، احمل كتابه وأنا أحمل جثتي وكل في طريقه».[2]

فاسترداد الاسم يعني التأكيد على الإنزراع في المكان وعلى الهُوُّياتية التي يراد لها أن تغيب «موسى، موسى، موسى،...أحب أحيانا أن أكرر هذا الاسم كي لا يختفي من الأبجديات، وأنا أشدد على ذلك وأريد منك أن تكتبه بالخط العريض».[3]

إن دلالة تكرار اسم موسى دلالة تأكيدية على وجوده، فهو يخاف أن يختفي هذا الاسم من الأبجديات، لهذا هو حريص أن ينغرس هذا الاسم في الوجود، لأنّ ذلك الإغفال الذي لاقاه في رواية كامو قد أفقده الكثير، أفقده حنان والدته ونفسه وحبه وكل شيء فهو صار ظل لجثة أخيه، لهذا فبقاء ذلك الاسم يعني بقاءه هو وبقاء القضية التي أفنى حياته فيها.

(1) كمال داود، معارضة الغريب، ص 19.
(2) المصدر نفسه، ص 20،21.
(3) المصدر نفسه، ص 23.

وفي الفصل الثاني يستأنف هارون الحديث عن أخيه ولكن من واقع مرويات أمه «حكاية أخي القتيل موسى، التي اتخذت في كل مرة صيغا مختلفة بحسب مزاج أمي».[1]

سعت والدة هارون إلى استعادة قصة ولدها المغدور بطرق شتى«حتى اتخذ أخي موسى في مخيلتنا، صورة الرجل المكلف بإنجاز مختلف المهمّات: رد الصفعة بالصفعة والانتقام لإهانة ما واستعادة أرضٍ سُلبت وإرغام أرباب العمل على دفع المستحقات ، وعليه لموسى، في الأسطورة حصان وسيف وهالة شبح سيعود لتحقيق العدالة».[2]

حمل موسى في مخيلة والدته صور أقرب إلى الأسطورية فهو الرجل المكلف بإنجاز المهمات، والذي يسعى لتحقيق العدالة واستعادة الأرض، التصور الذي تسعى أم موسى أن تُظهره هو تعويض لذلك الفقدان الذي لاقاه فلا تريد أن تذهب قصته في طي النسيان بل تريد أن تجعل منه قصة أسطورية خالدة يتذكرها الأجيال.

وعليه برعت في سرد تفاصيل ذلك النهار الذي غاب فيه «حتى جعلته مذهلا نابضا بالحياة، لم تصفْ لي جريمة وموتا فحسب، بل أيضا عملية تحوّل خارقة، تحوّل شاب بسيط من أحياء مدنية الجزائر الفقيرة بطلا لا يقهر تنتظر عودته كمخلص».[3]

أي أنها لم تكن تروي موسى تماما، بل سيرة أسلافها، فهي ليست مجرد جريمة ارتكبت في كتاب، وما يحاوله هنا كل من هارون وأمه ليس سوى البحث عن قصة لتكفينه بها، ولذلك ابتكرت قصة موسى العاشق الذي كان يدافع عن شرف بنت عربية على الشاطئ، كتصعيد لبطولة مقابل بطولة داخل النص.

(1) كمال داود، معارضة الغريب، ص 25.

(2) المصدر نفسه، ص 26.

(3)المصدر نفسه ، ص 27.

لقد سعى هارون طوال صفحات الرواية أن يستعيد صوت أخيه موسى، فكأنه يريد أن يقول للعالم ذلك العربي الذي قتله مورسو هو أخي ولنا أم وأب غادر إلى وجهة مجهولة، هو ليس شبحا أو سرابا وقد كانت له ملامح القوة والغضب لأنه مات موتة عبثية قللت من شأنه، فنسجت عنه والدته الأساطير، فجعلته شخصية خارقة للعادة، تعويضا لما حل به وكأنها بذلك تحفظ له وجوده وهبته وهو ما يحاول هارون القيام به أيضا فيسترجع كل التفاصيل التي يتذكرها عنه «سترة عمله الزرقاء، حذاؤه الرياضي، لحيته النبوية ويداه الضخمتان»[1]، وهذا كله لتأكيد تجذر هويته في العمق ولهذا فهو يسعى لتسمية الجميع موسى فيطلق هذا الاسم على كل من في الحافة، فمن لا اسم له يستحق هذا الاسم، فهم من سلالة البشر الذين نجوا من رصاصة أطلقت في حرارة الشمس، لأنهم لم يصادفوا ألبير كامو، ولذلك بقوا خارج عداد الموتى.

استطاع كمال داود في محاولة أدبية أن يرد الاعتبار لشخصية العربي التي أهملها ألبير كامو في رواية الغريب، فاخترع الراوي "هارون" السارد العليم السرد قصة من جديد، بوجهه نظر القتيل والعائلة لنكشف من خلاله أن العربي ما هو إلا موسى أخ هارون أولاد العساس يسكنون مع والدتهم التي تسعى إلى الثأر لهذا الابن المغدور التي لم تحصل حتى على تعويض لأم شهيد، لأنّ الجميع قد رفض أن يعترف أن هناك جريمة وقاتل.

عبر هارون شقيق الضحية بنبرة غضب عن الوضع الذي آلت إليه العائلة جرّاء ذلك الاهتمام الذي لاقاه من طرف ألبير كامو من جهة والسلطة الجزائرية من جهة ثانية، فركز على تصور ملامح أخيه موسى وسعى جاهدا لتذكر كل التفاصيل التي جمعتهم في وقت مضى وصولا إلى يوم اختفاءه.

حتى أنّ هارون أصبح يطلق على كل من يصادفه اسم موسى وذلك في إشارة دلالية لتأكيد وجوده كي لا يختفي من الأبجديات، فهو يريد أن تَكتب اسم أخيه بالخط العريض وإن يردده مرات عديدة، ليعيد له شخصيته وهويته وصوته الذي سعى كامو إلى قطعه، فهو عاش ساعتين وظلّ ميتا طيلة سبعين عاما.

(1) كمال داود ،معارضة الغريب ، ص 32.

ومنه تقول أن هذه المحاولة التي أقدم عليها داود أعادت صوت التابع وأخرجته من دائرة الصمت إلى دائرة التحقيق واستعادة الحق المسلوب، فاختيار هارون ليتكلم عنه، أفصحت عن زيف الخطاب الكاموي الذي أعلى صوته وقطع صوت الآخر، هذا الآخر الذي لا يمتلك حق الرّد والتعبير عن نفسه.

2-2- الكتابة بلغة المستعمر:

تعد إشكالية الكتابة بلغة المستعمر من أكثر الإشكاليات طرحا في آداب ما بعد الكولونيالية فمعظم الدول الخاضعة للاستعمار قد تبنت لغة المستعمر كلغة للكتابة الأدبية ويعد الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية أحد الآداب التي استعملت لغة المستعمر كلغة كتابة، وقد أشرنا إلى ذلك سابقا في حديثنا عن الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، وكمال داود حذا حذو هؤلاء الكتاب فتبنى بلغة الاستعمار أو اللغة الفرنسية كلغة ليسرد فيها رواية الموسومة بمعارضة الغريب وقد تحولت تلك اللغة إلى سلاح في يد الكاتب ينازل بها المستعمِر في ميدانه، ثم إن الآداب الجزائرية المكتوبة بالفرنسية هي مفخرة لأدب الوطني، لأن معظمها يؤكد على الخصوصية الثقافية للمستعمِر، يقول شكري نوري في هذا الصدد «لا يمكن القول لأي شكل من الأشكال بأن اللغة الفرنسية أضرت بالإبداع الأدبي والفني في المغرب العربي بل على العكس، أثبتت أن هذه الكتابات ما هي إلا إدانة للاستعمار بلغته وكلماته».[1]

إذ لم تكن الكتابة بلغة المستعمِر في الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية مجرد انبهار بلغة الآخر بل أن معظم كتابها قد استخدموا هذه للغة للرّد على الكولونيالية الفرنسية بلغتها.

(1) رامي أبو شهاب، الريس والمخاتلة، ص 270.

وهذا ما ذهب إليه كمال داود في متن روايته التي اتخذت من لغة كامو لغة كتابة لأجل الرّد عليه وإدانته باللغة نفسها هذه اللغة الراقية التي سمحت له بأن يُعتم على جريمة التي ارتكبها إذ يقول «ما سبب هذا الإغفال؟ هو ان الأوّل يتقن فنّ السرد حتى أنه نجح في التقييم على جريمته».[1]

يتساءل هارون في استفهام استنكاري عن سبب إغفال جريمة أخيه ليجيب في الوقت نفسه أنه نجح في ذلك لأنه يتقن ويجيد فنّ السّرد وهذا دفعه إلى أن يتعلم هذه اللغة «لهذا السبب أساسا أتقنت هذه اللغة قراءة وكتابة»[2] إن تعلم اللغة التي كتب بها كامو سيمسح له بأن يعرّف أكثر على تلك الجريمة التي راح ضحيتها أخيه موسى، وبالتالي يتمكن من الرّد عليه ، «صار القتال معروفا وقصته مكتوبة ببراعة هي التي حفزتني على تقليده، بل قل معارضة، كتب الكاتب بلغته، ولذلك قرّرت أن أخذوا حذو الناس في هذا البلد بعد استقلاله: أعني استعادة حجارة منازل المستوطنين سابقا لأبني بها منزلا لي، لغة لي، إن كلمات القاتل وعباراته هي "ملكي" السائب».[3]

إن اللغة والقصة البارعة التي انتجها (مورسو/كامو) هي من حفزت (هارون/داود) إلى تقليده ومعارضته، فكتب بنفس اللغة مجاريا بذلك الناس هي ملكه السائب وهو هنا يتقاطع مع كاتب ياسين عندما قال إن اللغة الفرنسية هي غنيمة حرب.

وفي هذا الإطار يتطرّق هارون إلى قضية مهمة تخص لغة ما بعد الاستعمار وهي قضية الهجنة وقد تطرقنا للحديث عن القضية مع الناقد الهندى هومي بابا الذي تعد أن الثقافات التي خضعت للاستعمار هي ثقافات هجينة فلم تعد الرواية الغربية كشكل سردي صافية ومقتصرة على من ينتمي إلى الثقافية الغربية إنما أصبحت مهجنة من ضروب متنوعة من المرجعيات والتواريخ وقد ساهمت هذه الهجنة في«عملي اختلاط الثقافات

(1) كمال داود، معارضة الغريب، ص 07.
(2) المصدر نفسه ، ص 08.
(3) المصدر نفسه، ص 08.

والجماعات من اجل تفتيت وتفكيك المركزية الأوروبية، وتجاوز الفكر الاستقلالي الذي ينظر لهذه الحالة بأنها ضارة وخطيرة، وقد أصبح هذا التهجين واقعا ملموسا في الحياة الأدبية الغربية وخصوصا في مجال السرديات».[1]

لم تَعد الثقافة الجزائرية لغة صافية بعد الاستعمار «ففي هذا البلد كلمات مبعثرة لم تعد ملكا لأحد نقرؤها على واجهات المتاجر والكتب القديمة، وعلى الأوجه لعلّها تحوّلت إلى لغة هجينة تلك التي خلّفها الاستعمار».[2]

يتحدث هارون عن ظاهرة التهجين التي طالت اللغة في فترة ما بعد الاستقلال، فاللغة تعد أحد التركات الكولونيالية التي يصعب على المستعمَر أن يتخلص منها، وهذا ما يحدث في المشهد اللغوي الجزائري، فاللغة الجزائرية خليط من الفرنسية والجزائرية ومن الصعب الفصل بينهما.

وظاهرة الهجنة هذه ليست مقتصرة على الجزائر فقط، بل هي خاصية مشتركة في كثير من البلدان التي خضعت للإستطان الاستعماري، ومن الصعب جدا أن نجد بلد تعرض للاستعمار له لغة صافية غير مهجنة.

يعود هارون ليحكي قصة أخيه لطلب الفرنسي ويؤكد أنه يريد أن يكتب على منوال القاتل «يفترض إذا إعادة كتابة هذه القصة باللغة نفسها لكن من اليمين إلى اليسار».[3]

فخاصية اللغة هي ستسمح له أن يسترجع صوت أخيه من جديد من خلال الكتابة باللغة نفسها «اللغة تُشرب وينطق بها إلى أن تمتلك يوما»[4]، فلم تعد هذه اللغة التي كتب بها القاتل ملك له بل هي تشرب وينطق بها إلى تمتلك يوما.

(1)العيد جلولي، الأبعاد المفاهيمية لنظرية ما بعد الكولونيالية، ص 24.

(2) كمال داود، معارضة الغريب، ص 08.

(3) المصدر نفسه ، ص 14.

(4) كمال داود، معارضة الغريب ، ص 15.

يورد هارون عن سبب الذي جعله يتعلم هذه اللغة فيقول «عرفت شخصا تعلّم الكتابة باللغة الفرنسية لأن والده الأمّي تلقى ذات يوم برقية لم يتمكن أحد من قراءتها، كان ذلك في زمن بطلك والمستوطنين، وبقيت البرقية أسبوعا تهترئ في جيبه حتى قرأها له أحدهم، فإذا فيها ثلاثة أسطر تبلغه وفاة والدته في مكان ما...قال لي ذلك الرجل: تعلمت الكتابة من أجل والدي ولكي لا يتكرّر الأمر أبدا بعد ذلك».[1]

تؤكد القصة التي أوردها هارون أن تعلم تلك اللغة واستخدامها كان ضرورة مُلحة في تلك الفترة، لأن الفرنسية كانت لغة المعاملات الإدارية ولغة الثقافة والعلم، وعدم استخدامها يعني التخلف والجهل وقصة ذلك الشاب الذي لم يستطع قراءة تلك الرسالة التي تُبلغه وفاة والدته خير دليل على ذلك.

لا تزال اللغة الفرنسية تحظى بالمكانة نفسها أيام الاستقلال فهي اللغة الثانية بعد العربية التي لا تستخم إلا في الحصص المخصصة لها أو في المساجد وهذا ما يولد مشكلة اللغة في الجزائر.

لفقت أم موسى حكايات حول مقتله حتى أنّها أقسمت أنها عثرت على جثة موسى أو سمعت أنفاسه وخطاه، أو عرفت آثار حذائه «هذا ما أشعرني، لمدة طويلة، بخجل لا يوصف، وهو ما حملني لاحقا على تعلم لغة قادرة على الفصل بين هذيان أمّي وبيني، نعم، اللغة تلك التي أقرؤها، تلك التي أتكلّم بها اليوم لا لغتها، فلغتها هي، خصبة، منمّقة، مليئة بالحيوية، بالقفزات والارتجالات المفتقرة إلى الدقة».[2]

اعتمد هارون لغة كامو لأنها اللغة الأكثر دقة من لغة أمه المنمقة والمليئة بالحيوية والقفزات لكنها تفتقر إلى الدّقة التي يحتاجها لكي يُعارض القاتل ويستردّ عن طريق سرد قصته من اليمين إلى اليسار.

لقد منحت اللغة هارون إمكانية اكتشاف العالم بطريقة أخرى مختلفة عما كانت مع أمه التي استدعت ندابات من صنع الخيال فهي لم تعش سوى فضيحة زوج ذهب مع الريح وابن أخذته الأمواج فقد تعلم لغة غير

(1)المصدر نفسه، ص 15.

(2) المصدر نفسه ،ص 54.

لغته الأم «لكي أصمد في الحياة، هي هذه اللغة التي أتكلّم بها الآن (...) وقد منحتني كتب بطلك ولغته تدريجيا إمكانية تسمية الأشياء بطريقة أخرى وتنظيم العالم بكلماتي أنا».[1]

مَكَّنَتْ لغة" كامو " "هارون "من إيجاد عالمه الخاص، الذي لطالما بحث عنه ليخرج بذلك من اللغة التي نسجت بها أمه خيالها وأساطيرها حوّل موسى، فلغة كامو آسرة؛ أكثر ولا ترحم في نَحت صخر الكلمات، جلّية كالهندسة الإقليدية على حد تعبير هارون.

يبدو" هارون" منبهرا بلغة "كامو" أشد الانبهار فهو يصفها بطريقة آسرة بينما لغته هو أو لغة أمه هي هي لغة ضعيفة وقاصرة، لقد كانت للغة الآخر هي اللغة الأكثر دقة والأشد تعبيرا عن مأساته ومأسات والدته التي لم تنبس نبنت شفه الآن.

مكنت هذه اللغة هارون من أن يسترد حقه من القاتل فكتب بلغته وبأسلوبه نفسه ، أنه حاول تجاوز لغته والتفوق عليه انتقما لأخيه الذي لم يتنازل ويطلق عليه اسما ولا أعطاه ملامح، ما جعل الجميع لا يصدّق قصته فبقى موسى بلا قبر امحى أثره تماما كأنه لم يكن، فلم يكن على هارون إلا أن يستعير هذه اللغة ليدين بها هذا القاتل ويسترجع حق أخيه.

2-3- مورسو في تحقيق مضاد:

أعاد كمال داود في روايته معارضة الغريب التحقيق في جريمة العربي الذي قتله كامو في روايته دون أي أباب مقنعة، متقصيا ومتقفيا أثر الغريب وذلك بإعادة قراءتها العديد من المرّات لعله يجد أثر يوصله لحقيقة ذلك العربي، اخترع شخصية هارون ومثله كأخ لذلك العربي المجهول "وذلك ليعيد رسم الرواية من جديد معيدا بذلك الاعتبار لتلك الشخصية المغمورة يقول هارون بطل الرواية «ما أعنيه أنّ نصف قرن قد مضى عليها: أيّا مذاك

(1)كمال داود، معارضة الغريب ، ص 55

أثارت لغطا، ومازال الناس يتحدثون عنها، لكنّهم لا يذكرون سوى ميت واحد من دون توزّع كما ترى، لأنه قضي فيها اثنان»[1]، يمرّ نصف قرن على تلك الجريمة على الشاطئ لكن الناس لا يذكرون سوى ميت واحد وهذا ما يثير حفيظة هارون الذي يستنكر لهذا الإغفال الذي لاقاه أخيه الضحية من طرف السلطة الاستعمارية التي يعاقبه على جريمته وعلى السلطة الجزائرية لأنها لم تُعِد التحقيق في القضية بعد الاستقلال.

يعلن هارون أن ذلك الضحية العربية هو أخوه «دعني أصارحك فورا: القتيل الثاني، الذي أغتيل، هو أخي، أمحى ذكره تماما»[2]، بنزعج هارون من الإهمال الذي عوملت به جثة أخيه إذ امحى ذكرها تماما، وهو الجالس في الحانة يتقرّب تعازي لم يقدمها له أحد، يسترسل هارون في حديث هذياني عن قاتل أخيه الذي صار «معروفا وقصّته المكتوبة ببراعة هي التي حفزتني على تقليده»[3]، فهو يكتب ويجيد وتبدو كلماته كحجارة نحتت بأزميل الدقة، يتهم هارون كامو «بطلك شخص قاس ودقيق في اختيار التفاصيل، حدّ تصيرها معادلات حسابية لا متناهية على أساس الحجارة والمعادن، أرأيت أسلوبه؟ لكأنه يتوسّل فنون الشعر، للحديث عن طلقة نارية».[4]

يتحدث الراوي بسخرية متناهية عن بطل كامو الذي استخدم اللغة كأداة لإخفاء جريمته فيتحدث عن الطلقة النارية كأنه يتوسّل فنون الشعر، فعالمه الخاص منقوش بصفاء صباحي دقيق ونفي لا تشويه سوى ظلال العرب التي يصفها كامو في روايته بكثير من السلبية والضبابية، فهي أباح غير صالحة حتى للتمثيل سرديا.

يكشف لنا الراوي أنه ارتكب تلك الجريمة لأنه «سئم الدوران حول نفسه في بلد لفظه حيّا وميّتا، جريمته التي ارتكب، كجريمة عاشق خاب أمله من أرض لن يمتلكها، لكم تعذّب، هذا المسكن ! كأن تكون منتميا إلى مكان لو تولد من صلبه».[5]

(1) كمال داود، معارضة الغريب، ص 7.
(2) المصدر نفسه، ص 7، 8.
(3) كمال داود، معارضة الغريب، ص 8.
(4) المصدر نفسه، ص 9.
(5) كمال داود، معارضة الغريب ، ص 9.

يرد هارون في سرد مضاد على أسباب الجريمة التي ارتكبها كامو ضد العربي، فهي لم تكن جريمة عبثية كما خالّها البعض ، بل إن "الكاتب" سئم من الدوران حول نفسه حول بلد لفظه حيا وميتا فخيبته في امتلاك هذه الأرض هو ما دفعه إلى ارتكاب تلك الجريمة لينتقم بها على خيب أمه لانتساب إلى بلد ليس من صلبه.

يستنكر هارون ذلك الإهمال في رواية كامو. «فهو حمل اسم رجل وأخي حمل اسم حادث»[1]، لم يحظ موسى باسم فهذا ما يفضح الاستعلائية التي عوم لبها من طرف كامو ليطرّح الراوي بديل بأنه كان «بإمكانه أن يسميه "الثانية بعد الظهر" كما سمى الآخر زنجيه جمعة، أحد آونة النهار بدلا من أحد أيام الأسبوع، الثانية بع الظهر اسم مناسب تماما "زوج " في اللغة العربية، اثنان، ثنائي، هو وأنا، توأمان لا لبس فيهما»[2]، ينقد هارون بأسلوب ساخر ألبير كامو الذي أطلق على أخيه اسم حادت، فرأى لو استبدل ذلك "بثانية بعد الظهر" كما أسمى الآخر زنجية "جمعة" وهذه إشارة دلالة لقصة أخرى تشبه قصة العربي وهو الزنجي الذي التقاه روبنسون كروز وأسماه "جمعة" ولعل هذه الإشارة الدلالة لها تقاطعات كثير مع كامو الذي ينتمي إلى البيئة الغربية التي كانت تدعي تمدين وتحضير الشعوب التي استعمرتها والأمر نفسه عند روبنسون كروز الذي يعد من الكتاب الذين كرّسوا فكرة الاستعمار من خلال السّرد. وحتى أن هارون في صفحات الرواية يدعو كامو روبنسون زمانه.

يسترسل هارون بغضب في الحديث عن القاتل «كأنما أخي "زوج" تحت المجهر، القتيل المغدور نفسه يشار إليه دوما باسم كالنسمة وعقربّي ساعة حائط، أيضا وأيضا، لكي يكرر مشهد مصرعه برصاصة أطلقها فرّسيّ متسكع متضجر، لم يعرف كيف يزجي نهاره وأثقال همومه الجاثمة على صدره»[3]، فأخيه المغدور يشار إليه كنسمة من طرّف فرنسي متسكع لم يعرف كيف يزجي نهاره فلم يكن السبب هو ضربة الشمس كما وصفها كامو إن هذا الفرنسي أراد أن يقتل العربي لكي يقتل الوقت ويكسر الملل الذي يحيط به، وهذا ما يزعج أخ الضحية «حين استعيد تلك القصة في ذهني ينتابني الغضب، أقلّة في كل مرة وجدت فيها القوّة لهذه الحالة، هو

(1) ا لمصدر نفسه، ص 9

(2) المصدر نفسه ،ص 9، 10.

(3)كمال داود، معارضة الغريب ، ص 10.

الفرنسي يلعب فيها لعبة الموت ويسهب شارحا ظروف موت والدته، ثم كيف قصد الكنيسة ليتبين أن ربّه قد تخلى عن جسد الرجل، ثم كيف سهر عند جثمان أمّه وجثة هو...إلخ، رحماك يا رب، أيمكن قتل أحدهم وسلبه حتى موته؟ فأخي هو الذي تلقى الرصاصة لا هو موسى لا مورسو»[1]، يتلو هارون تفاصيل الحادثة بغضب، فهو يحفظ هذا الكتاب عن ظهر قلب، وبإمكانه أن يتلوه كالقرآن «هذه القصة مكتوبة بقلم جثة، لا كاتب، نتبين ذلك من معاناته من ضربة شمس أزاغت بصره والألوان، ولأنه لا رأى له في أي شيء اللهم إلّا في الشم والبحر والأحجار القديمة، من البداية نستشعر بأنّه يبحث عن أخي، وفي الحقيقة بحث عنه لا للقائه بل لنقيض ذلك؛ لكي لا يلتقيه أبدا، ما يؤلمني كلما فكرت في القصة، هو أنه قتله، وهو يفشح عنه لا بالتصويب عليه»[2]، يحاول هارون أن يُبطل تلك القصة المزيفة التي أوردها كامو في رواية الغريب والتي يبرر فيها سبب قتله لذلك العربي ليكشف لنا القصة الحقيقية هي أنه كان يبحث عنه من البداية ليقتله، لكن ما يزعج هارون أن الجميع كان له يد إخفاء جثة أخيه، وحولوا ساحة الجريمة إلى متحف وهميّ وذلك بإلتفاتهم إلى تحليل اسم "مورسو" «ماذا يعني "مورسو"؟ هل تعني (Meur seul) أي (الموت وحيدا) أم (Meur sot) أي (مات من الهبل) أم (Ne meurt jamais) أي (لا يموت أبدا)؟ أخي لم تؤت على ذكره في هذه الحكاية».[3]

ينتقد الراوي القراءات التي كانت مفتونة بشخصية الكاتب فذهبت تتقصى المعنى الحقيقي لهذه الشخصية العبثية الفريدة التي لم يلاقي الإبداع مثلها، مهملين في ذلك ذاك العربي المغمور الذي لم يكرّم حتى باسم يرد له اعتباره، وهذا الصراع يأخذنا على المركزية التي أحظى بها السرود الغربية في مقابل والهامشية التي تتولى بها السرود التابعة الخاضعة للاستعمار.

(1) المصدر نفسه، ص 10.

(2) المصدر نفسه ،ص 12.

(3)كمال داود، معارضة الغريب، ص 12.

يحاول أن يخترق سرد كامو ويصدعه من الداخل وذلك بإعادة سرد الأحداث من جديد بطريقة مضادة ومن وجهة نظر القتيل قصة الأخت المؤمس التي ذكرها كامو في روايته والتي تشاجر ببها موسى مع ريمون لم يكن أخته «فلتوضح، بداية أننا كنّا شقيقين وحيدين، ليس لنا أخت لعوب كما أوحى بطلك في كتابه»[1]، ويضيف أيضا «إلا أن روايته جائرة، لنّ تلك المرأة المغمورة لم تكن شقيقة موسى، ربما في نهاية المطاف، كانت واحدة من اللواتي شُغف بهنّ لطالما رأيت أنّ سوء الفهم نتج من هنا، من جريمة مركّبة عُزيت إلى ما لم يكن في الواقع سوى تسوية حساب دنيئة، أراد موسى أن ينقد شرف الفتاة بتأديب بطلك، وأراد هذا الأخير أن يدافع عن نفسه فأرداه على الشاطئ بكل برودة أعصاب »[2]. يعيد هنا هارون سرد الحكاية من جديد ولكن بطريقة مختلفة ومعاكسة ومضاد في الوقت نفسه، الحكاية التي كانت وراء مقتل العربي حكاية زائفة من أساسها، فعشيقة ريمون العربية التي وصفه" كامو" بأنها خانت هذا الأخير وهو ما دفعه إلى ضربها و شتمها ليدخل شقيق تلك المومس في شجار عنيف مع الفرنسيين انتهى في الأخير بمقتله.

يُبطل هارون زيف مرويات "كامو" ،"فهو" وموسى شقيقين وحيدين وليس لهما أخت لعوب كما ذكرها "كامو "بل إن تلك المرأة التي ذكرها قد تكون إحدى النساء اللواتي شغف بهُنَّ موسى في حياته.

يورد كامو تلك القصة لكي يشروه صورة موسى فقط، وهارون هنا في عملية معاكسة يعيد صياغة القصة بما يتلاءم مع أخيه، فجعل من موسى بطل يدافع عن شرف الفتاة وهذا ما أدى إلى مقتله.

يبطل هارون كذلك قصة وجود" أم" للقاتل، فقد بحث عن قبر والدته «لم أعثر قطّ على قبر أمّه، فهل إنّ بطلك كذّب في ما خص أصوله؟ هذا ما أظنه، ربّما هذا ما يفسّر لا مبالاته الخرافية وفتوره اللامعقول في بلد تغمره الشمس وشجر التين، ربّما لم تكن أمّه هي التي نظن (...) فقد ذكر بطلك الكثير من التفاصيل عن هذا

(1) المصدر نفسه، ص 16.

(2)المصدر نفسه ، ص 31.

الدفن لكأنّه أراد الانتقال من المحضر إلى الحكاية الخرافية المنسوجة يدويا»[1]، يحاول هارون أن يتحدث تصدّع في سرد كامو فيكذب قصة وفاة والدة مورسو، حتى أنه وصل إلى تكذيب أنه حضر دفنها أيضا، فقد سأل بعد سنوات مواليد حجوط وتبين أن لا أحد يتذكر هذا الإسم أو امرأة توفيّت في مأوى عجزة أو موكب جنازة مسحيين تحت الشمس.

ف "هارون" يصرّ على أن كل ما ذكره كامو في روايته ما هو إلا كذب وتلفيق «وقد استفزني بكذبة الفائق وبتوافقه المدهش مع حياتي، قصّة غريبة أليس كذلك؟ مختصر الكلام من دون تفاصيل أخرى يمكن أن يُدان به مورسو، فأمّه لم يكن لها وجود، ولا حتى بالنسبة إليه، موسى عربيّ يمكن استبداله بآلاف الآخرين من بني جنسه، أو حتى بغراب أو بقصبة أو لا أدري بأي كائن آخر، أما الشاطئ، فقد امّحى تحت آثار الأقدام أو تحت أبنية الإسمنت، ولم يكن غير الشمس شاهدا».[2]

أعاد الروائي كمال داود التحقيق في الجريمة الأدبية التي أقترفها كامو منذ نصف قرن في روايته الغريب، فأعاد صياغة الحادثة من وجهة نظر القتيل وعائلته، كشف بذلك عن تفاصيل الحادثة الحقيقية، فاضحا بذلك بعض التفاصيل التي لم يكن لها وجود، مثل قصة الأخت المومس الذي أخترعها القاتل فقط لكي يسيء لموسى وليجد ذريعة لقتله.

لا يكتفي هارون بهذا بل أنه يكذب قصة والدته كذلك لأن بحث عن جثثها ولم يجدها، وبهذا يكون هارون قد كشف زيف الرواية التي كانت ملهمة عصرها فقد تلقاها الجميع كرائعة أدبة، وذلك للغة "مورسو" الجميلة التي كتب بها الرواية، فراح الجميع يبحث عن معنى اسم بطله "مورسو"، ولكن دون الالتفات إلى

(1) كمال داود ،معارضة الغريب ، ص 48.

(2) المصدر نفسه ، ص 69.

الشخصية ذلك العربي ما أثار حفيظة "هارون" من هذا الإهمال الذي لاقته جثة أخيه الذي لا يعرف عنه إلا أنه توفي على الشاطئ بخمس رصاصات وبعدها امحى أثره.

استطاع كمال داود أن يقوض مركزية سرد كامو بامتياز، فقارئ رواية معارضة الغريب سيعيد لا محالة قراءة رواية "الغريب" بعين ثانية غير التي قرأها أولا، باحثا عن تفاصيل جديدة، متقصيا أثر تلك الحقائق التي ذكرتها الرواية، فرواية داود هي قراءة ثانية لرواية الغريب.

3- الغريب بين ألبير كامو وكمال داود قراءة نقدية مقارنة:

تمهيد :

إذا جاز لنا استعارة مفهوم المعارضة الذي افتتنت به القصيدة العربية لفترة طويلة من الزمن، وصح استثماره في المجال السردي لقلنا أن رواية "كمال داود" تمثل معارضة روائية، لرواية الغريب للفرنسي ألبير كامو التي تُعدّ إحدى أشهر الروايات الفرنسية، وذلك أن رواية "مورسو" تحقيق مضاد، وهي العمل الأول لداود، نهضت على بنية سردية شبيهة ببنية رواية كامو من حيث حجم الصفحات وطبيعة الشخصيات، وعبثية الأحداث وأمكنتها، ونفسية الراوي، بل أيضا من حيث تماهي لغتها مع لغة كامو في إيحائها وثرا استعاراتها لا بل إن مقدمتها مقدورة على منوال مقدمة الغريب.

3-1- صورة الأم بين الروايتين:

إن مطلع رواية الغريب لأبير كامو ومعارضة الغريب لكمال داود سيلاحظ لا محالة ذلك التناص والتعارض الواضح في مقدمة الروايتين وإذا كان ذلك التناص مضادا، يبدأ ألبير كامو روايته بعبارة «اليوم ماتت أمي قد تكون ماتت بالأمس»[1]، ليقول داود في توازن سري عكس مضاد في رواية «أمي اليوم مازالت على قيد الحياة، صامة، لا تنبس ببنت شفة، علما أن في جعبتها الكثير لتقوله».[2]

وهكذا ينطلق كمال داود بعبارة متشابهة ومضادة في الآن نفسه على المستوى المفهومي والبنائي واللغوي والشعوري، بمزيج من الأسى والتحدي، لا تعدم في القولين السابقين الحيادة واللامبالاة التي يصف بها كل الروائيين حالة الأم التي ظلت حيّة عند كمال داود وميتة عند ألبير كامو.

وهكذا تكون الأم ومنذ الوهلة الأولى رابطا مهما بين الروايتين، حيث تؤدي عند كلاهما دورا سلبيا.

(1) ألبير كامو، الغريب، ص 15.

(2) كمال داود، معارضة الغريب، ص 7.

يقول كامو: «لما كانت أمي في البيت، كانت تقضي وقتها في متابعتي بعينيها في صمت».[1]

تأخذ الأم عد كامو صورة صامة فهو لا يكاد في الرواية يذكر أي كلمة طيبة عنها، بل يسترسل في وصفها كأنها شخص حيادي لا همه أمرها فهو يدخلها لدار المسنين دون أيّ ندم، رغم أنها كانت تبكي في أيامها الأولى إلا انه كفّ بعد ذلك عن زيارتها لكي لا تتعود عليه، حتى أن كامو يسخر من طلب الأخير لها في كونها تريد أن تدفن على حسب أصول الدين «أمي لم تكن ملحدة، لكنها لم تكن تفكر طوال حياتها أبدا في الدين».[2]

ولا يكتفي بهذا حتى إنه لم يرغب في إلقاء نظرة أخيرة على جثتها «لقد غطيناها، لكن جب أن أقلع مسامير التابوت لكي تراها، ما كاد يقترب من التابوت، تى أوقفته، فقال لي: "لا تريد؟" أجبت: "لا" توقف عما كان يريد فعله، فارتبكت لأنني شعرت بأنه لم يكن من اللائق أن أصيبه بهذا القول».

يتصرّف كامو بغرابة حيال الأم التي تأخذ بعدا رمزيا في كثير من الأحيان، لأنها رمز الحنان والحب، لكن كامو تبدو كأنه بدون قلب ومشاعر فهو لا يرغب حتى في إلقاء نظرة أخيرة على جثتها ويشعر برغبة بتدخين فيدخن لكنه لا يدري إن كان من اللائق أن يدخن أمام جثتها.

لا تقف صورة عند هذا الحدّ بل إنه يجهل عمرها كذلك (لقد كانت مسنة لأني كنت) «لقد كانت مسنة؟ أجبت: "قليلا"، لأني لم أكن أعرف عمرها بالضبط».[3]

تتولى الصور العبثية التي يصف بها كامو أمه فهي لم تكن شيئا مهما ف حياته، بعد وفاتها يحظر فلم كوميدي ويذهب للسباحة مع صديقته ماري غير أبه بالحداد الذي يفترض أن يحترمه، لكن هذه الحالة من العبث

(1) ألبير كامو، الغريب، ص 17.
(2) المصدر نفسه، ص 19.
(3) كمال داود، معارضة الغريب ، ص 29.

التي يتصرّف بها إزاء أمه تعرضه في الأخير إلى الإعدام لن المجتمع لا يرحم مثل هذه التصرفات السلبية فعدم بكاء أمه يعني أنه إنسان مختل أو وحش بشري يجب أن يعاقب.

كانت تلك الصور التي أوردها كامو في روايته، فهي لا تخلوا من السلبية وعدم المبالاة الرّهيب، ولعل كمال داود اشترك مع داود في هذه النقطة، فهو لا يعدّ أحسن حال من نظيره كامو في وصف أمه، فهي أيضا تتخذ أوصافا سلبية «حتى أمّه، هاوية التكهنات والهاجسة الأرواح»[1]، فأمه هاوية للتكهنات والأرواح غير مثقفة وغير واعية بل إنها كذلك تحب التلفيق والكذب «فقد انتهى الأمر بأمّي، لشدة ماروت لي من أكاذيب وتلفيقات عن موسى أن أثارت شكوكي».[2]

لم توصف الأم بالقدّاسة عند كمال داود أيضا (فهي في نظر) فهو يشك فيما ترويه له أن يكون مجرّد تلفيقات وكذب لأنها اشتهرت بقصصها الأسطورية والخرافية فهي «كانت تكذب ليس بقصد التضليل، بل بغية تصحيح الواقع».[3]

جعلت الظروف التي عاشها هارون وأمه، والدته شرسة وقاسية «أمي شرسة نوعا ما»[4]، كما أنها غير لبقة في حديثها فهي تشتم وتهدد «سمعتها تتتمتم شتائم وتهديدات، راعية الله وأسلافها وأسلاف الله نفسه».[5]

لا يتواني هارون في البوح عن المشاعر التي يكنها له في العلن فهو يكرهها ويسخط عليها كما أنه يسامحها أبد وذلك لأنها سرقت طفولته وجعلته يرتكب جريمة قتل، اضطر هارون أن يعيش وهاجس الانتقام ينمو داخله،

(1)كمال داود، معارضة الغريب ،ص 29.

(2)المصدر نفسه ، ص 31

(3) المصدر نفسه، ص 54.

(4) المصدر نفسه، ص 53.

(5) المصدر نفسه، ص 62.

فهم يعيش طفولة عادية، بل كان مدفوعا كجثة من طرف والدته التي لم تكن تهتمّ به كهارون بل كابن يحقق لها الثأر فحسب.

وهذا ما أزعج هارون «أسخط على أمّي وأحقد عليها»[1]، ويضيف «لا أسامحها أبدا على طريقة معاملتها لي».[2] رغم أن الأم هي نصف العالم إلا أن هارون يصورها ببشاعة وسلبية كبيرة فاقت بذلك صورة كامو السلبية والعبثية، فهي مجنونة وتمثال وصنم وغيرها من الأوصاف التي نعتت بها أم موسى، فحتى مرور سنوات عديدة لم تتغير صورتها لديه فهي «هرمت هي باتت تشبه أمّها، أو ربما جدّة أمهعا أو جدّة جدتها»،[3]«نادرا ما أزور أمي اليوم».[4]

في وصف هارون عدم اكتراث مهيب فكأنه يسخر من شكلها الذي أصبح يشبه جدّة جدتها وهو لا يزورها أبدا رغم أنها لا تزال على قيد الحياة، بل إنه يدعو الطالب الفرنسي إلى حظر جنازتها عندما تموت وكأنه ينتظر ذلك بفارغ الصبر.

تنمو إذن علاقة مفككة بين الأم وهارون؛ فهو لا يعرف حتى عمر أمه وهي لا تعرف عمره «لا أعرف كم عمر أمّي، وهي أيضا تجهل عمري»[5]، رغم أن السنوات التي قضياها معا كانت طويلة إلا أن علاقتهما لم تكن قوية فأمه كانت تنظر إليه كمتاع وهو لن يسامحها على سرق طفولته.

ومن خلال كل تلك الصور تتجلى صورة ا لم عند كل من ألبير كامو وكمال داود، فلملاحظة أن صورة الأم عند كليهما لم تكن إيجابية فالصورة التي قدمت من طرفهما هي صورة مشوهة وسلبية وعبثية، وصورتها عند كمال داود أفضع بكثير من صورتها عند كامو، الذي اكتفى بعدم البكاء عليها، لكن داود ذهب إلى أبعد من

(1)كمال داود، معارضة الغريب ،ص 124.
(2) المصدر نفسه، ص 54.
(3)المصدر نفسه، ص 41.
(4) المصدر نفسه، ص 42.
(5) المصدر نفسه، ص 42.

ذلك، فهو يعلن كرهه لها وعدم مسامحتها كما أنه يتهمها بالكذب والتلفيق ويسخر من شكلها الذي بات يشبه جدّة جدتها، حتى أنه لم يعد يزورها وينتظر وفاتها لجل حضور دفنها مع الطالب الفرنسي، كل هذه الأوصاف تبين أن شخصية هارون بطل داود قد فاقت العبثية التي وصف بها مورسو بطل داود.

3-2- القتل بين "ألبير كامو" و"كمال داود":

في رواية الغريب يقدم البطل "مورسو" على قتل عربي على الشاطئ بخمس رصاصات لأسباب عبثية عوزها الشمس يتحدث كامو بلغة شاعرية غن تفاصيل ذلك اليوم «أخرج العربي سكينة الذي صار فولاذا ينضج تحت الشمس وكأنّه نصل طويل ملتهب قد امتد ليصب جبهتي في نفس اللحظة راح العرق المتجمع على حاجبي يسيل فوق رموشي ثم غطاها بحجاب دافئ وسميك، صارت عيناي لا تريان خلف ستار من الدموع والملح، لم أعد أشعر إلا بضربات الشمس فوق جبهتي والبريق الخاطف المنبعث من السكين المودة في مواجهتي، ذلك البريق الذي كان يحرّق رموشي ويخترق عيناي المتعبتين، في تلك اللحظة بالضبط، كل شيء اهتز».[1]

ويسترسل في قوله «أرسل البحر ريحا ثقيلة ملتهبة وخيل إلى أن السماء قد انشقت عن آخرها وراحت تمطر نارا، فتقلصت كل جوارحي، وأحكمت يدي بشدة على المسدس، فلان الزناد تحت أصابعي، وها هنا في الضحية الجافة المصمة للآذان، كان قدم كل شيء، نفضت بعنف العرق والشمس، وعندها أدركت أنني كنت بالفعل قد حطّمت هدوء ذلك النهار والصمت الإستئنائي لشاطئ غالبا ما كنت أشعر فيه بالسعادة، ثم أطلقت النار أربع مرات على جسمها مد كانت الرصاصات تختفي بداخله إلى الأبد، لقد كانت كأربع طرقات قصيرة أضربها على باب النحس».[2]

بتلك الطريقة يُقتل العربي على يد "مورسو" الرجل العبثي الذي لم يبكي أمه عند وفاتها، ها هو يرتكب جريمة بعبثية أيضا بدم بارد ويغرّق في وصف حادثة القتل بشاعرية ويعوز جريمته إلى شمس الصيف الحار التي لم

(1) ألبير كامو، الغريب، ص 73.

(2) ألبير كامو، الغريب، ص 73، 74.

يعد يتحملها، والعرق الذي تجمع فوق رموشه لتمنعه من الرؤية، فلم يعد يشعر إلا بضربات الشمس فوق جبهته، كل هذا دفعه إلى إحكام المسدس بغضب في يده، ليلين ويصيب ذلك العربي الذي لم يكن يتوقع أن يرديه هذا الفرنسي الأرض بطلقته النارية، بل لا يكتفي بتلك الرصاصة ليلحقها بأربع رصاصات أخرى متلاحقة على جسده الهامد، ليطرّد بذلك النحس الذي طاله ذلك اليوم.

يتخلص ألبير كامو من العربي في ثنايا خطابه، فلا يعطيه أسما ولا ملامح بل ظل ينعته بصفة العربي طوال صفحات الرواية، يساق مورسو إلى السجن لنتفاجئ أنه يعاقب على شيء آخر غير الجريمة المرتكبة، أنه يعاقب على أنه لم يبك وفاة أمه يوم دفنها، وبذلك تكتمل المسرحية العبثية لكامو.

تمر حادثة القتل هذه دون نقد، بل وأن العديد من النقاد تماهى مع لغة كامو العبثية وبرر له جريمة متجاوزين عن شخصية العربي المجهول، كأنه لم يكن موجودا.

لكن شخصية هذا العربي لم تمر على كمال داود مرور الكرام، فأعاد إحيائها من جديد في سرد مضاد لسرد كامو وأكمل ما أغفله في تلك الرواية، أعطى لذلك العربي اسم "موسى" وأجد له شقيق صغير اسماه هارون وأم كانت تحبه ووالد غادر إلى وجهة مجهولة، وبهذا يعد للعربي بطاقة هويته التي سرقها كامو وغيبها منذ نصف قرن.

عارض كمال داود سرد كامو على طول صفحات الرواية "الأدب بالأدب"، فنسج روايته على منوال الغريب في محاولة لمواجهة وتحدي ذلك السرد المركزي الذي تلقاه الجميع كرائعة أدبية صافية منقوشة لا يشوبها شيء، أخترع كما شخصيات جديدة مضادة لشخصيات كامو ولغة وعبث مضاد كذلك حتى أنه عارضه في حادثة القتل التي تُعد البنية المركزية في الرواية، ليقول القتل بالقتل والبادئ أظلم.

تُقدم شخصية البطل هارون في ليلة من صيف 1962 على قتل الرومي –جوزيف لاركيه– «ذات ليلة صيف صّرتني رجلا ناضجا وغيّرت حياتي رأسا على عقب ».[1]

وذلك بسبب القمر «اضطرني القمر، في ليلة رهيبة إلى إنجاز العمل الذي بدأه بطلك تحت الشمس».[2]

تماهى هارون مع عبثية تجربة "مورسو" ولامبالاة العبثية في القتل ليكمل بذلك العمل الذي بدأه مورسو تحت الشمس لينهيه هارون تحت القمر فلكل عذره حسب هارون هذا الكوكب وهذه الأم.

يسرد هارون تفاصيل القتل بتدقيق كما فعل كامو في المقطع السابق لكن هارون أعطى لذلك الفرنسي أو الرومي ملامح على عكسه هو «كان سمينا ضاريا في الشقار، مع هالتين واسعتين حول عينيه ويرتدي دوما القميص ذات المربّعات نفسها».[3]

كما أنه هذا الرومي من عائلة لاركية التي كانت أمه يعمل عندهم والتي استولت على منزلهم بعد الاستقلال كما ان اسمه هو جوزيف، أتى هذا الرومي في ليلة صيفية أبان الاستقلال والحالة الفارغة التي كان يعيشها المستوطنون الفرنسيون من طرف جبهة التحرير التي كانت تصفي الوجود في تلك الفترة «كان القتل شائعا كما سبق وأن أخبرتك، في أولى أيام الاستقلال»[4]، ليختبئ عند عائلة هارون التي كانت تترقبه لتنفيذ انتقامها الذي طال مداه.

تدفع الأم هارون للانتقام وقتل الفرنسي «كانت أمي ورائي وأحسست كأنّ نظرتها يد تدفعني، تثبتني في وقفتي و توجه ذراعي وتحني رأسي قليلا لحظة تصويب نحو الهدف»[5]، في تلك الليلة الصيّفية على ضوء القمر

(1) كمال داود، معارضة الغريب، ص 42.
(2) المصدر نفسه، ص 48.
(3) المصدر نفسه، ، ص 104.
(4) كمال داود، معارضة الغريب ، ص 111.
(5) المصدر نفسه، ص 105.

المتألق يقتل ذلك الرومي مغتصب الأرض، وناهب عرق الجبين برصاصتين «ضغطت على الزناد وأطلقت النار مرّتين، راحتين، واحدة في البطن والأخرى في العنق والمضحك أنّه تبادر إلى ذهني فورا أنّ المجموع بلغ سبع رصاصات (بفارق أنّ الخمس الأوائل، تلك التي قتلت موسى، كانت قد أطلقت قبل عشرين سنة...».[1]

هكذا يحقق هارون الانتقام لأخيه موسى المقتول غدرا في أحد الشواطئ الجزائر العاصمة، يقتل الرومي برصاصتين واحدة في البطن والأخرى في العنق.

لم تعتبر هارون تلك الحادثة بجريمة قتل بل هي على حدّ قوله "استعادة حتى" حتى أن الرومي على حد تعبيره لم يلمه على قتلة «وأذكر نظرته، لم يكن فيها أي اتهام لي، على ما اعتقد، لكنه كان يحدّق فيّ كمن يتأمل في ورطة لم يتوقعها».[2]

تشعل الأم الثكلى بالارتياح أخيرا بعد مرور عشرين سنة من الانتظار والبكاء والجرّي سعيا وراء تحقيق العدالة، وزيف القبر الذي كان فارغا، أخيرا استعادت لموسى حقه المسلوب في كتاب، «وكأنها انتزعت للتوّ من الكون انتباهه العظيم ونفضت يديها ماضية على عيش شيخوخة استحقتها أخيرا، هذا أدركته بالغريزة».[3]

يشعر هارون بالارتياح أخيرا وكأن حملا ثقيلا سقط من ظهره فأصبح حرًّا بجسده الذي لطالما كان حبيس جثة أخيه موسى، «بضربة واحدة طلقة، أحست إلى حدّ النشوة بالفضاء الشاسع وبإمكانية عيش حرّيتي بنداوة الأرض الحارّة والممتعة (...) ومرّ بخاطري أنّه أصبح بإمكاني أخيرا أن أذهب إلى السينما أو أن أسبح مع امرأة».[4]

تذكرنا الجملة الأخيرة بقصة" كامو "الذي يدفن أمه بعدها يذهب إلى السينما ويسبح مع امرأة في اليوم الموالي، فعبثية الموت هي نفسها عند هارون، فهو لا يرى في جريمة أي ذنب حتى أنه لن يحتاج إلى محاكمة «فلم

(1)المصدر نفسه، ص 105.

(2)المصدر نفسه، ،ص 106.

(3) المصدر نفسه، ص 107.

(4)كمال داود، معارضة الغريب ،ص 108.

أكن لأعبأ بذلك لأنّي كنت اعلم منذ سنوات، بأنني عندما سأقتل لن احتاج إلى إنقاذ أو محكمة أو استجواب خلال الحروب، لا أحد يقتل شخصا بذاته ليس في المسألة اغتيال بل معركة ومبارزة».[1]

مثلما لم يحاكم مورسو على قتله لذلك العربي، توقع هارون أنه لن يحاكم أيضا وذلك لأن القتل في تلك الفترة كان شائعا وبسبب الحرب التي كانت تجري رحاها في تلك المدّة، فغير المعقول لذلك، وهذه إشارة دلالية لعبثية الموت فهو لا يعد جريمة بتاتا.

حقق هارون ثأّره "القتل بالقتل"، حتى أنه كان يريد «الإمساك بساعة توقيت لكل ما عاشته، ساعة بساعة، أن أعيد ضبط عقاربها على أرقام إطارها اللعين لتتطابق تماما مع ساعة اغتيال موسى: الثانية بعد الظهر "زوج" حتى أني بدأت أسمع صوت صرير قطعها وهي تستعيد تكتكاتها الواضحة والمنتظمة».[2]

يريد الراوي أن يعيد الإمساك بالفتى نفسه الذي قتل به أخيه موسى ليعيد جريمته بنفس الوقت ونفس التفاصيل وذلك لكي يحقق العدالة التي لطالما كانت غائبة من طرف السلطة الجزائرية ولهذا قرر الحذو حذو القاتل وقتل الفرنسي في الساعة الثانية صباحا.

لا يكتفي هارون بساعة التوقيت التي يتمنى أنه أمسك بها ليعيد ارتكاب جريمته بنفس توقيت أخيه، بل أنه يعلم كذلك أن تكون له نفس المحاكمة التي حظي بها القاتل إذ يقول: «حلمتُ بمحاكمة أؤكد لك أنني كنت سأعيشها، بعكس بطلك، بحماسة من عرف الخلاص، أحلم بتلك القاعة المليئة بالناس، قاعة كبيرة وفيها أمي وقد أصبحت بكماء في عجزها عن الدفاع عنّي لافتقارها إلى لغة بعينيها، جالسة مخبولة على مقعد، لا تكاد تتعرّف على ثمرة أحشائها أو على جسدي سيكون هناك في آخر القاعة بعض الصحافيين الذين لا شغل لهم،

(1)المصدر نفسه، ص45

(2)المصدر نفسه ، ص 110 ،111.

ولعربي صديق شقيقي موسى على الأخص مريم وكتبهما بالآلاف متطايرة فوق رأسها كفراشات مرقمّة في فهرس فوضوي ومن ثم بطلك يؤدي دور المدّعي العام ويسألني في إجراء مستعاد فريد، عن اسم عائلتين واسمي ونسبي.

وبين حضور جوزيف الرجل الذي قتله، وجاري، مجرّد القرآن المربع، وقد أتى لمقابلتي في زنزانتي ليشرح لي بأن الله مسامح كريم، وهو مشهد مثير للسخرية لأنّه يفتقر إلى الأساس، قيم يمكنهم اتهامي، أن الذي خدمت والدتي حتى بعد مماتها، دفنت نفسي حيًّا أمام ناظريها لكي تعيش بالأمل وماذا سيقال؟ أنني لم أبك عندما قتلت جوزيف».[1]

يتخيل هارون كمن خلال هذا المشهد السردي محاكمته المفروضة، والتي يقول أنه سيعيشها بعكس بطل كامو بحماس من عرف الخلاص، فيتخيل قاعة مليئة بالناس وأمه ولعربي صديق موسى والذي رافقه أثناء شجاره مع الفرنسي وكذا مريم وكتبها وموسو وهو مدّعي عام فيسأله عن اسم عائلته واسمه ونسبه وجوزيف الذي قتله، وجاره الذي مثله في دور القِس الذي أتى لموسو في زنزانته يطلب منه التوبة وهنا إشارة إلى المعارضة التي قدمها داود لرواية كامو، فجاره هارون مجوّد القرآن يتخيله وهو يزوره في زنزانته ليشرح له بأن الله مسامح كريم.

حتى أنه يسخر من هذه المحكمة الهزلية التي كان قد تخيلها في استفهام عن سبب المحاكمة التي سيقضيها، فإذا كان مورسو قد حوكم على عدم بكاء أمه، فإن هارون خدم أمه حتى بعد وافتها، فهل يعقل أن تتم محاكمته لأنه لم يبك قتل ذلك الفرنسي؟ وهذا ما لن يحدث.

يخالف هارون كامو في أنه لا ينظر للموت وللقتل بتلك العبثية التي صوّرها في روايته، فالجريمة التي ارتكبها قتلت قداسية الحياة في نظره، فبقله لذلك الفرنسي «أخمدك أجساد البشرية كلّها بقتلي جسدا واحدا وأساسا يا

(1)كمال داود، معارضة الغريب ،ص 122.

صديقي العزيز، الآية القرآنية الوحيدة التي يتردّد صداها في نفسي هي الثانية: {من قتل نفسا بغير نفس فكأنّما قتل الناس جميعا}».[1]

القتل عند هارون لا يأخذ الأبعاد نفسها عند كامو فهارون بقتله لذلك الرومي فقد قداسة الحياة حتى أنه شعر أنه قتل النفس جميعا بقتله ذلك الجسد.

يقاد هارون لتحقيق، ليقصّ لنا عن يومياته في السجن التي تتعارض نوعا ما مع يوميات مورسو، يُحقق مع هارون في جريمة قتله لذلك الفرنسي، لكن ما يفاجئه أنه سيحقق معه لأنه لم يقتله قبل الخامس من جويلية معهم في الحرب، فهو هنا ليس لأنه ارتكب جريمة بل لأنه لم يرتكبها في الوقت المناسب ويصوّر هذا المشهد من خلال حواره مع ضابط الذي يستنكر لجريمته التي ارتكبها وحده.

«كان يفترض بك قتل الفرنسي معنا، خلال الحرب لا هذا الأسبوع !، أجبت بأن هذا لم يكن لغيّر الأمور كثيرا، فسكت منزعجا على الأرجح قبل أن يحجظني بنظرة مؤذية: «بل هذا يغير كل شيء !» سألته عمّا يغيّره، وراح يوضح لي متلعثما؛ أن هناك فرقا بين القتل والحرب، وأنّنا لسنا قتلة بل محرّرين، وأن لا أحد أعطاني الأمر بقتل هذا الفرنسي وبأنه كان يفترض القيام بذلك من قبل».[2]

يطرح داود على لسان هارون قضية مهمة وفلسفية هي الفرق بين القتل والقتل هل يختلف القتل في الحرب عن القتل بعده، وذلك من خلال قضيته مع ذلك الفرنسي الذي قتله بعد يوم من الاستقلال ما جعل الضابط يستنكر لذلك.

(1) كمال داود، معارضة الغريب، ص 127.

(2)كمال داود، معارضة الغريب، ص 149، 150.

ويتباين القتل عند هارون فهو يأخذ أبعادا أكثر وعيّاً ومعقولية منه عند "كامو" الذي صوره بعبثية ولا عقلية في كثير من الأحيان، وهو ما يجعلنا نقف بتمعّن في فكرة الانتقام والثأر التي كان يسعى الجزائريون وراءها بعد الاستقلال والتي أخذت أبعاد خطيرة بعد ذلك .

3-3 التقابلات الثنائية (بين الشخصيات ،الأمكنة، واللغة) :

لم تكن صورة الأم الوحيدة التي تقاطع فيها داود مع كامو بل أنه توجد معارضات كثيرة في روايته، والمطلع على شخصيات ولغة وأسلوب وعبثية رواية الغريب سيجد لا محالة تقابلا، ثنائيا واضحا بين الروايتين.

فإذا كانت الأبطال الرئيسية لكامو هي(مورسو/ و/ماري/ وأمه)، فإن داود نسخ شخصياته أيضا، على منوال الغريب فقدم تقابل ثنائيا مع شخصياته/مورسو القاتل/مقابل /موسى المقتول/ وشخصية "ماري" "حبيبة" البطل بشخصية "مريم حبيبة هارون الراوي وكذا شخصية الأم التي ذكرناها سابقا.

يلاحظ على الشخصيات تشابه عجيب في الكتابة والنطق فاسم مورسو بالفرنسية يتشابه كثيرا مع اسم موسى بالعربية كما يتشابهان في بعض الحروف "كميم" و"الواو" و"السين" وهي الحروف الرئيسية التي تشكل الاسمين، والأمر نفسه ينطبق مع اسم (مريم/وماري) ومن المعروف أن "مريم" كثيرا ما تنطق بالفرنسية "ماري".

يبدو أن كمال داود تعمّد هذا التقاطع في الأسماء، ذلك أنه أراد روايته أن تكون معارضة رواية الغريب، ولم يكف داود بذلك التقابل بين الشخصيتين، بل أردفه بتقابل ثنائي أيضا بين صفتي (العربي/والرومي)، فإذا كان كامو يطلق على الجزائري اسم "العربي" فإن كمال داود في محاولة تناصة مضادة يطلق على الفرنسي اسم "الرومي".

فنجد مثلا لذلك في رواية الغريب «لقد كان مجموعة من العرب يتعقبونه طول اليوم»،[1] «إن هؤلاء العرب يضمرون شرا لريمون»[2]، «كان العربيان يقتربان ببطء»[3]،

«أنه العربي الذي لم أتوقف عن النظر إليه»[4]، وغيرها من الأمثلة التي وظفها ألبير كامو، فقد ذكر صفة العربي خمسة وعشرون مرة، ويعارضه داود في روايته ومن أمثلة ذلك «لكن ما يبين عالمنا وعالم الروميّين»[5]،

«فلم نعرف عنه شيئا سوى أنّه "الرومي"، "غريب"»[6]، «وإلّا فلماذا غادرت المدينة لتأتي إلى هنا وتحلي صحون الروميّين»[7]، «دفنّا جثّة الروميّ في زاوية من الأرض قرب فناء المنزل»[8].

إن كمال داود أراد أن يردّ على صفة "العربي" الذي أطلقها ألبير كامو روايته على الشخصية الجزائرية، بصفة "الرومي" أو الغاوري الذي كثيرا ما كانت تطلق في زمن الاستعمار على الفرنسيين المستعمرين.

فإذا كان بطل كامو قد قتل "العربي" فإن بطل داود أيضا قد قتل "الرومي"، لكن الفارق بين كمال داود وألبير كامو في تلك التقابلات الثناية أو ما يسمى بلعبة المرايا، أن نظرة كليهما مختلفة، فإذا كانت "ماري" حبيبة مورسو ينظر إليها بدون مشاعر فهو يشتهيها لنها جميلة، ومستعد للزواج منها لأنها طلب ذلك فقط.

فإن هارون لا ينظر إلى مريم بنفس الطريقة، فهو يحبها ويكنّ مشاعر صادقة لها حتى أنه مستعد للزواج منها برغبته، وتكاد تكون "مريم" الشخصية الوحيدة التي قدمت بوصف إيجابي في الرواية، لنه اعتبرها مخلصته فبعدما كان ينظر إلى الحب "كوحش سماوي" مخيف، غيرت كل مفاهيمه وقلبتها رأسا على عقب.

(1) ألبير كامو، الغريب، ص 53.
(2) المصدر نفسه، ص 61.
(3)المصدر نفسه، ص67.
(4) المصدر نفسه، ص 72
(5) كمال داود، معارضة الغريب، ص 30.
(6)المصدر نفسه، ص 50.
(7)المصدر نفسه، ص 56.
(8)المصدر نفسه، ص 111.

والأمر نفسه نظرتهم للقتل فإذا كان كامو اعتبر قضيته سهلة في قتله لذلك العربي ولم يندم على إقدامه ذلك،فإن داود أخذ القتل عنده أبعادا أخرى أكثر عمقا ووعي، وحتى في الرومي الذي استخدمها ردّا على العربي الذي لم يكن له اسم ولا هوية، إلّا إن "رومي" داود معروف باسمه وكنيته واضحتين.

لا تقتصر لعبة التناص في رواية كمال داود على التقابلات الثنائية بين الشخصيات، بل تتجاوزها إلى اللغة والأسلوب حتى أن كمال داود قد قال على لسان هارون أنه يريد «إعادة كتابة هذه القصة باللغة نفسها لكن من اليمنى إلى اليسار»[1]، فاللغة كانت السبب الرئيسي الذي جعل كمال داود يعارض كامو فقصته المكتوبة ببراعة «هي التي حفّزتني على تقليده، بل قُل معارضته».[2]

فكمال داود يُعلن، في متن روايته أنه يريد تقليد أسلوب كامو ويعيد كتابة قصته باللغة نفسها لكن من اليمين إلى اليسار من وجهة نظر العربي وليس الفرنسي، وهذا بالضبط ما نجده طول صفحات الرواية فشخصية هارون تتشابه إلى حدّ بعيد مع شخصية كامو فكلا الشخصيتين تتصفان بالعبثية، حتى أن أسلوبها في الكتابة والحديث أراده كمال داود أن يكون نفسه، حتى الأحداث والأماكن، فإذا كانت أحداث الغريب قد جرت في "مرينغو" و"الجزائر العاصمة" والشاطئ والسجن فإنّ أحداث رواية داود تجري في نفس الفضاء "فمارينغو" التي يذكرها كامو هي نفسها حجوط تحدث عنها داود، "مرينغو" هي "حجوط" حاليا وهذه الإشارة مذكورة في تهميش رواية "معارضة الغريب"، كما أن البطل يذهب للجزائر العاصمة مع والدته لأجل التحقيق في قضية أخيه والشاطئ الذي جرت فيه أحداث القتل هو نفسه الشاطئ الذي زاره هارون ووالدته بحثا عن آثار موسى أو عن دليل يوصلهم إلى جثته ولعل آخر "الأمكنة" التي استعملها كامو هي السجن والذي قضى فيه أيام بعدها حوكم بالإعدام جرّاء جريمته، فهارون أيضا قد سجن وحقق معه على أثر قتله لذلك الرومي.

(1) كمال داود، معارضة الغريب، ص 14.

(2) المصدر نفسه، ص 08.

عَمَدَ كمال داود أيضا على استخدام بعض الكلمات والجمل التي استخدمها ألبير كامو، على غرار المقدمة التي نسجها على منوال الغريب وصولا إلى بعض الجمل مثل «ينظرون إلينا نحن العرب بصمت كما لو أنّنا حجارة أو أشجار ميتة لا أكثر ولا أقل»[1]، ونجد مثيل لهذه الجملة في رواية الغريب «كانوا ينظرون إلينا في صمت، كما لو كنا قطعا من الحجارة أو الأشجار الميتة»[2]، كما يعارضه أيضا في حديثه عن القس الذي جاء إلى زنزانته ليطلب منه المغفرة «لينهي داود روايته بمقطع كامو الشهير أنا أيضا)».

الذي يقول: «لم يبقى لي سوى أن أتمنى أن يكون عدد المتفرجين كثيرا يوم تنفيذ الحكم علي بالإعدام، وأن يستقبلونني بصرخات الكراهية».[3]

أما نهاية داود فهي «أنا أيضا أودّ أن يكون المتفرجون عليّ كثرا وأن تكون كراهيتهم ضارية».[4]

وتلك نكوت أهم المعارضات التي وجدت والتي تم استنساخها من رواية الغريب.

وعلى الرغم من أن كمال داود أراد تقليد ألبير كامو في أسلوبه فإنّه لم قع في فخّ التكرار الذي تتسم به بعض الروايات، بل أن سرد داود سرد يظهر فيه جليّا أسلوبه ونظرته وجزائريته، فداود لم يكتفي بإعادة كتابة الغريب وتطرّق إلى حاثة العربي فحسب، بل أنه ذهب أبعد من ذلك فقد نقد بشدة كل ما طغى على السطح بأسلوب نقدي ساخر من كل شيء كاشفا زيف الواقع الذي تعيشه الجزائر غداة الاستقلال، التي كما قال ليس أفضل حالا كما كانت عليه أثناء الاستعمار تطرّق أيضا إلى مواضع فلسفية مثل فعل القتل الذي لا يعد جريمة في الحرب ويعدّ كذلك غذائه كما أنه يتحدث عن المرأة والحب والعلاقة بين الإثنين وعن قضية التأثر العبثي الذي لا تزال الجزائر تسعى إليه عن زيف تلك الفكرة فرواية معارضة الغريب تدعونا إلى النظر من جديد في

(1)كمال داود، معارضة الغريب ، ص 20.

(2) ألبير كامو، الغريب، ص 61.

(3) المصدر نفسه، ص 138.

(4)كمال داود، معارضة الغريب ، ص 191.

علاقتنا مع ذاتنا مع الآخر ومع المرأة ومع الهوية ومع كل شيء فكأنها تقوض كل ما قيل وتشكيك في كل شيء وإعادة نظر في كل ما يحيط بنا.

الخاتمة

على ضوء ما تم التطرق إليه سابقا في دراستنا التي تناولت السرد والسرد المضاد في رواية معارضة الغريب لكمال داود ،تم استخلاص جملة من النتائج والخلاصات، من أهمها :

- جاء السرد المضاد ليصف المقاومة الرمزية وتطبيقاتها والسبل المتواشجة التي يمكن من خلالها توجيه الطعون من موضع المركز ضد الخطاب السائد والراسخ.
- السرد المضاد عند ادوارد سعيد عبارة عن مقاومة ثقافية يقوم بها المستعمَر ضد المستعمِر وهذا لأجل استرجاع هويته وترميم وجوده من جديد وذلك بالاعتماد على العناصر الثقافية التي شكك فيها المستعمِر.
- يُعد مصطلح ما بعد الكولونيالية من المصطلحات الشائكة والمعقدة التي تعتري الساحة النقدية، فهو لا يشير ببساطة إلى فاصلة زمانية وتاريخية محددة بل إلى سياق معقد ومتداخل .
- تعنى الدراسات ما بعد الكولونيالية بآثار العملية الكولونيالية على الثقافات والمجتمعات وتجلي هذه الآثار في كتابات وإبداعات تلك الشعوب ومدى استجابتها للإرث الكولونيالي هل تقبلته وتجاوبت معه أو رفضته وثارت عليه .
- تنتمي الدراسات ما بعد الكولونيالية إلى حقل الدراسات الثقافية المتعددة الفروع والتي تعتمد على علم النفس الانثروبولوجيا وعلم الجنوسة والتاريخ والفلسفة والسياسة والنقد الأدبي والدراسات الأثنية وهذا التنوع والتعدد في الفروع صعّب الدراسات ما بعد الكولونيالية وجعلها شائكة .
- ترتكز النظرية على عدة مرتكزات ،أهمها ثنائية الشرق والغرب ، وتفكيك الخطاب الاستعمار ،وعلاقة الأنا بالآخر ،والدفاع عن الهوية الوطنية والقومية ،والمقاومة المادية والثقافية ،وغربة المنفى ،والنقد الذاتي .
- ركز فانون في دراسته على العنف و الذي رآه السبيل الأوحد للتخلص من الاستعمار ،فالاستعمار ليس عصا سحرية أو صدمة من صدمات الطبيعة وليس تفاهما أخويا ،بل إنه عملية تاريخية بين قوتين

متعارضتين أصلا بطبيعتهما ،ولقاؤهما الأول اقترن بالعنف و وجودهما معا مقترن بالعنف على الدوام، فلا وجود لحل وسطي بين الاثنين .

- سعت أعمال إدوارد سعيد على بلورة الوعي القومي بالخطاب الكولونيالي من خلال عملين بارزين في المجال "الإستشراق "و"ا الثقافة و الإمبريالية " ،فكشف في الأول زيف الخطابات الإستشراقية التي صورها الغرب عن الشرق تلك الصورة المغلوطة والمشوهة التي تصف الشرقي، بالهمجي ،والمتخلف، والشهواني، والكسول وذلك من خلال أدب الرحلات، لذا كان استشراق ادوارد سعيد كشف لزيف تلك الخطابات وتعرية لمبطناتها ،أما الكتاب الثاني لإدوارد سعيد فخصصه للحديث عن علاقة الاستعمار بالثقافة ليفضح مجموعة من السرود المركزية التي كرست فكرة الاستعمار في رواياتها مثل رواية قلب الظلام وروضة ما نسفيلد... وغيرها .
- يرى هومي بابا أن اللقاء بين المستعمِر والمستعمَر قد ولد تفاعل بين الثنائيتين ،هذا التفاعل أثر عليهما معا فالمستعمَر الذي استعمِر من طرف الآخر ليست له هوية ثابتة ومستقرة بل إن ثقافته معقدة ومتناقضة وهي بذلك ثقافة هجينة .
- استطاعت غياتري سبيفاك من خلال دراساتها النقدية في ما بعد الكولونيالية أن تعيد الصوت للتابع المقهور ،الذي أضطهد من طرف المستعمِر .
- يشمل مصطلح آداب ما بعد الكولونيالية كل الآداب التي تأثرت بالعملية الامبريالية منذ لحظة استعمارها إلى اليوم ، وقد مرت هذه الآداب بمراحل متعددة لتتحول في لأخير إلى آداب مقاومة للمستعمِر .
- استثمر السرد المضاد لغة المستعمِر لأجل الرد على كتابات المركز ، فكانت اللغة وسلية مضادة عمل بها هذا السرد لأجل تقويض وتفكيك السرود المركزية التي احتكرت فن السرد لخدمة

مصالحها الكولونيالية فجل الأعمال الإبداعية التي أنتجت في الفترة الاستعمارية كتبت بلغة المستعمِر لأجل تأكيد هوياتها وخصوصياتها الثقافية ،فاستعمالها لتلك اللغة كان لتأكيد هويتها الثقافية .

- تعتبر الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية من آداب ما بعد الكولونيالية التي تبنت سردا مضادا للسرد المركزي الأوروبي ، فكانت كتابات مولود فرعون ومولود معمري ومحمد ديب و مالك حداد وغيرهم تأكيد على الخصوصية الثقافية الجزائرية وسرد مضاد للمستعمِر الفرنسي الذي عمل طمس الهوية الوطنية .
- ينتمي سرد كامو للسرد المركزي الأوروبي الذي كرّس فكرة الاستعمار في رواياته ،تدور أحداث جل رواياته في الجزائر إلا انه يستخدم هذه الجغرافيا كديكور درامي فقط ،فالعنصر العربي يكاد يكون مغيبا تماما ،وحتى وإن ذكر يوصف بطريقة سلبية ،فكامو يمثل السرد الأحادي الذي يسيطر على السرد ويقدم الأحداث من وجهة نظر الإنسان الغربي ويلغي الهامش في خطاباته.

- تندرج رواية معارضة الغريب لكمال داود ضمن مجال السرد المضاد ، الذي يعتمد السرد كطريقة للرد على الخطاب الكولونيالي .
- أعاد كمال داود كتابة رواية الغريب لألبير كامو من وجهة نظر جزائرية ،من اليمين إلى اليسار ، فانطلق من شخصية العربي الذي قتله العربي مورسو في رواية الغريب ليبني بها رواية مضادة تعيد التحقيق في تلك القضية وذلك من خلال شخصية هارون الذي يمثل أخ الضحية
- تشتغل رواية معارضة الغريب على التاريخ من خلال إعادة التحقيق في رواية الغريب لألبير كامو ، فنجدها تعيد طرح قضية تهميش العربي من طرف الغربي بعد أكثر من نصف قرن.

- سعت رواية إلى فضح الخطاب الاستعماري الذي يسعى إلى تهميش الآخر بطريقة أدبية، فنجد أن كامو يلغي العربي من روايته، ويجرده من هويته واسمه، وجاءت معارضة الغريب لترد الاعتبار لهذا الآخر من خلال منحه اسما وهوية وعائلة.
- قوّض كمال داود مركزية سرد كامو من خلال إعادة صياغتها من وجهة نظر المستعمَر ،فتغلغل داود داخل أحداث الغريب ، ليفضح بعض مقولاتها السردية ،فكذّب قصة الأخت المومس وقصة ألام المتوفية .
- اعتمدت الرواية تقنية المعارضة للرد على الخطاب الاستعماري ، فكتبت الرواية باللغة نفسها و الأسلوب نفسه وحتى إن الكاتب تماهى مع نفس شخوصه , وأزمنته وأمكنته ,وعبثيته كذلك .

وبهذا كانت رواية معارضة الغريب إعادة كتابة لرواية الغريب أو إكمال لتلك الرواية ،ولكن من وجهة نظر جزائرية لرد الاعتبار لذلك العربي ، ولأجل تحقيق العدالة، ليست عدالة المحاكم ولكن عدالة التوازنات على حد تعبير كمال داود .

إن معالجتنا لموضوع السرد المضاد في الرواية لا يعني أن هذه الرواية مقتصرة على هذه الدراسة ،بل هي غنية كل الغنى بمواضيع أخرى متنوعة ويمكن تناولها من جوانب متعددة، فالرواية لا تزال فتية وتحتاج إلى كثير من البحث والتنقيح والدراسة على غرار موضوع الهوية وأزمة الذات والطابوهات وغيرها من المواضع ،وأخيرا نرجو أن نكون قد وفقنا في عملنا هذا ولو بالقدر القليل **ولله ولي التوفيق** .

قائمة المصادر والمراجع

أولا– المصادر :

1. ألبير كامو الغريب، تر: محمد بوعلاق، دار تلانتيقيت، (د.ط)، بجاية،2014م.

2. فرانز فانون، معذبو الأرض، تر:ك، شولي، موفم للنشر، (د ط)، 2007م.

3. كمال داود، معارضة الغريب ،تر: ماريا الدويهي وجان هاشم ، دار ، البرزخ (الجزائر) والجديد (بيروت)،ط1 2015م

4. مالك حداد، رصيف الأزهار لا يجيب، تر: حنفي عيسى، المطبوعات الوطنية الجزائرية، الجزائر، 1965م.

5. ابن منظور، لسان العرب،المجلد 5، ط3، دار الصادر، بيروت، 2005م.

ثانيا– المراجع باللغة العربية:

1. إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع ،بيروت – لبنان – ط1،2012م.

2. أحمد منور ، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، نشأته وتطوره وقضاياه، دار التنوير الجزائر، ط1، 2013م .

3. أحمد منور، ملامح أدبية دراسات في الرواية الجزائرية، دار الساحل للنشر والتوزيع ط1، 2008م.

4. حفناوي بعلي، أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004م .

5. حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن: المرجعيات ،المنهجيات ،الدار العربية للعلوم ، منشورات الاختلاف ،الجزائر العاصمة،ط2007م.

6. حفناوي بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص وتقويض الخطاب، دروب للنشر والتوزيع،ط1 ،2011 م.

7. حنفاوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، دار اليازوري، عمان–الأردن، (د ط)، 2015م.

8. خيري منصور، الاستشراق والوعي السالب: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001م.

9. رامي أبو شهاب، الرسيس والمخاتلة خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدارسات والنشر، بيروت، لبنان، دار الفارس للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2013م.

10. سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي: المركز الثقافي العربي الدار البيضاء –المغرب، ط3، 2002م.

11. سعد البازعي، الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء–المغرب–ط1 ،2008 م.

12. سهيل نجم، في الحداثة وما بعد الحداثة دراسات وتعريفات، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005م.

13. عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت–لبنان، ط1، 2003م.

14. غسان زيادة ، قراءات في الأدب والرواية (أنّه نداء الجنوب) ، دار المنتخب العربي ، بيروت، ط1، 1995م.

ثالثا– المراجع المترجمة :

1. إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، تر، كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط2، 1998م .

2. إدوارد سعيد، القلم والسيف(حوارات مع دافيد بارساميان)، تر: توفيق الأسدي، دار كنعان للدّراسات والنشر، دمشق، ط1، 1998م .

3. إدوارد سعيد، خارج المكان، تر: فواز الطرابلسي، دار الآداب، بيروت،ط1،2000م.

4. إدوارد سعيد، صور المثقف، تر : غسان غصن، دار النهار للنشر والتوزيع، بيروت، (د ط)، 1996م.

5. أحمد طالب الإبراهيمي من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية – 1992م/1972م- تر: حنفي بن عيسى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (د، ت، ط).

6. آنيا لومبا في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، تر: محمد عبد الغني، دار احوار، سوريا، ط1، 2010م.

7. بيل اشكروفت ،جاريت جريفيت و هيلين تيفين دراسات ما بعد الكولونيالية المفاهيم الأساسية، تر: أحمد الروبي، أيمن حلمي،أيمن حلمي، عاطف عثمان، المركز القومي للترجمة،القاهرة، ط1، 2010م.

8. بيل أشكروفت، غاريت عزيفيت ،هبلي تيفن ،الرد بالكتابة (النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة)، تر: شهرت العالم، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2006م.

9. جون سكوت، خمسون عالما اجتماعيا أساسيا المنظرون المعاصرون، تر: محمود محمد حلمي، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009م.

10. هيلين جيلبيرت،جوان تومكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية، النظرية والممارسة تر: سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، مصر، 2000م.

11. هيلين جيليرت، جون تومبكنز: الدراسات، ما بعد الكولونيالية النظرية والممارسة ترجمة: سامح فكري، وزارة الثقافة مركز اللغات للترجمة الأكاديمية الفنون المصرية، القاهرة، (د ط)، 2000م.

12. وليا شيلي، إدوارد سعيد وكتابة التاريخ، تر: أحمد خر وناصر أبو الهيجا، أزمنة النشرة والتوزيع، عمان، ط1، 2007م.

رابعا– المجلات الورقية:

1. إبراهيم الكيلاني، (أدباء من الجزائر)، سلسلة اقرأ نشر دار المعارف بمصر، العدد 192، ديسمبر 1958م.

2. إدريس الخضراوي، السرد موضوعا للدراسات الثقافية، مجلة تبيّن للدراسات الفكرية والثقافية، المجلد الثاني، العدد7،شتاء 2014م.

3. أمر محسن،عن الشرق والغرب، جريدة الأخبار، العدد 2491، 2015م.

4. أمين الزاوي، الرواية ذات التعبير الفرنسي، مجلة التبين الجزائر، العدد09 ،1990م .

5. أمين الزاوي، فضاء الرواية، مجلة الثقافة، العدد 118، فبراير2004م.

6. إيمان العامري، صورة الثورة التحريرية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، مجلة الكلمة، العدد 10، 2015م.

7. جورج طرابيشي، ماذا تبقى من الفانونية ، مجلة حوار، العدد9، 1988م.

8. حفناوي بعلي، آفاق المقارنة العالمية في تصور النقاد، إدوارد سعيد، عالم الفكر، دراسات في الأدب ، عدد35 ، 2007م.

9. خالد سليمان، في أدب ونقد ما بعد الكولونيالية، مجلة علامات، ج54، عدد14، ديسمبر 2004م.

10. خالد عمر ،سيرة إبراهيم الخليل، الذات والآخر في الرواية السورية – تكريس مبدأ القوّة ،مجلّة دراسات في اللغة العربية وآدابها– العدد 15، خريف 2013م.

11. صبحي حديدي،الخطاب ما بعد الكولونيالي، في الأدب والنظرية النقدية،مجلة الكرمل الفلسطينية ،اتحاد الكتاب الفلسطينيين ،العدد47،يناير 1993م.

12. الطيب بودربالة، صورة الجزائر في الرواية الفرنسية الحديثة، مجلة اللغة العربية وآدابها،العدد الثاني، 2010م .

13. عثمان سعدي حول الكاموية ، مجلة الآداب، ، دار الأدب، بيروت، عدد 12، 1955م.

14. علي حسين الفواز، ما بعد الكولونيالية، أزمة التابع والشخصية، مجلة آراء وأفكار العدد 2949 2013م.)

[15].العيد جلولي، الأبعاد المفاهيمية لنظرية ما بعد الكولونيالية، مجلة الجمعية الثقافية العراقية، في مالو (تموز) العدد 51 ربيع 2012م.

16.ن.شمناد، غياتري سبيفاك، مجلة ثقافة الهند، المجلد 65، العدد 1، 2014م.

17.نوال بن صالح، الرواية المكتوبة بالفرنسية وثورة التحرير صراع اللغة والهوية، مجلة المخبر، العدد 7 ،2011م.

18.وحيد بن بوعزة، لعبة التناص في النصوص ما بعد الكولونيالية، مجلة مقاليد، العدد3 ، ديسمبر، 2012 م

19.يحي بن الوليد، خطاب ما بعد الاستعمار، مجلة كلمة ، العدد:16، 2005 م.

خامسا– الرسائل الجامعية:

20.رزان محمود إبراهيم، اللغة الحوارية في رواية ما بعد الاستعمار، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة لبترا الخاصة.

21.رزان محمود إبراهيم، المؤثر الاستعماري في الكتابة الأدبية إيقاعات متعاكسة تفكيكية ، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة البترا.

22.سليم يحيلولة، الهوية ومفارقتها في فكر إدوارد سعيد النقدي،بحث في الأصول الفكرية (إدوارد سعيد، الهجنة، السرد، الفضاء الإمبراطوري).

23.عبد القادر توزان،الجزائر في أدب ألمير كامو، رسالة ماجستير مخطوطة ، إشراف: خالص صلاح، جامعة بغداد، 1985م.

24. لمياء عيشونة ، السرد والسرد المضاد في سياق ما بعد الكولونيالية ،(رسالة ماجستير)،جامعة جيجل سنة،2015م-2016م.

25.محمود خضر الخربطلي، إشكالية الوضع الراهن في العالم العربي في ضوء فكر ما بعد الكولونيالية في إفريقيا-جامعة اليرموك-الأردن.

26.نضال محمد علي الغطسين، إدوارد سعيد كنموذج في خدمة القضية الفلسطينية، بحث مقدم استكمال متطلبات دبلوم دراسات اللاجئين، أكاديمية دراسات اللاجئين، لندن، 2011م-2012م .

27.الملتقيات والندوات:

28.مصلح النجار ،صورة الأنا عند الآخر، وبتأثيره، النقد الثقافي دراسات ما بعد الكولونيالية،المؤتمر الثالث للبحث العلمي في الأردن،الجمعية الأردنية للبحث العلمي،2007 م.

29.منال حسني، صورة العربي في الرواية الفرنسية ، أعمال ملتقى، المحور الثاني، صورة العرب في السرد الغربي المعاصر.

30.الموسوعات:

31.موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، القرن العشرين المداخل التاريخية والفلسفة والنفسية، ك نلووف،ك، نوريس، ج، أوزيون، مراجعة وإشراف رضوى عاشور، الجزء 09، المجلس الأعلى للثقافة بمصر 2005م.

32.المجلات الإلكترونية:

33.سعد محمد رحيم ،أدب ما بعد الكولونيالية، الرؤية المختلفة والسرد المضاد، الحوار المتمدن، ، العدد:1303، 2005 م. www.m.ohwer.org/s.asp?aid=4304768=0.

34.معن الطائي، السرديات المضادة وإشكالية النموذج النظري لسرديات "فرانسوا ليوتار"، الحوار المتمدن، العدد 4558، 2014م. www.m.ohwer.org/s.asp?aid=4304768=0 .

35.الصحف والجرائد:

36.أزراج عمر ، الأدب المكتوب باللغة الفرنسية، أهو منفى الجزائري أم غنيمة حرب،صحيفة العرب ،العدد: 9302،2013م .

37.أزراج عمر، غياتري سبيفاك-إمرأة تحارب التبعية والذكورة وبقايا الاستعمار،جريدة العرب، العد9، 2014م.

رامي أبو شهاب/السرديات الكبرى والهوية بين الخطابين، المستعمرة والمضاد له في الدراسات ما بعد الكولونيالية، القدس العربي.

38.عبد الستار عبد اللطيف مال الله الأسدى، هومي بابا، ورؤى ما بعد الكولونيالية، جريدة تكست (جريدة شهرية ثقافية)، العدد 4،2010م.

39.عبد الله إبراهيم ، هل يستطيع التابع أن يتكلم؟، جريدة الرياض، النسخة الإلكترونية، مؤسسة اليمامة الصحفية، عدد1، سبتمبر 2005م.

40.عمار المأمون، السرديات المضادة تطرح جهود بحثية التي قام بها فكر والغرب لدراسة التناقضات التي بنى عليها التفكير الغربي، صحيفة العرب العدد: 9786، 2015م.

41.المقالات ومواقع إلكترونية:

42.مقالات:

43.جميل حمداوي: نظرية ما بعد الاستعمار، شبكة الألوكة ،تاريخ الاسترجاع 2012/03/10.

44.خيري دومة، عدوى الرحيل ، موسم الهجرة إلى الشمال ونظرية ما بعد الاستعمار.

45.رشيد ويحي، إدوارد سعيد ونظرية ما بعد الاستعمار، مغرس تاريخ الاسترجاع، 2011/06/22.

46.رامي أبو شهاب، السرديات الكبرى والهوية بين الخطابين: المستعمر والمضاد له في الدراسات ما بعد الكولونيالية، القدس العربي 2016م.

47.المواقع الإلكترونية:

48.أحمد عمرو،القراءة السنوية لما بعد الكولونيالية رؤية شرعية.

. http://www.lhoonlin.com/articles/view/17591

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ– د
المدخل: في ماهية المصطلح والمفهوم	**18–6**
الفصل الأول: النظرية ما بعد الكولونيالية	**77–19**
1–الإطار المفاهيمي للنظرية ما بعد الكولونيالية	19
2–رواد النظرية ما بعد الكولونيالية	29
2–1–فرانز فانون والعنف الاستعماري	29
2–2–الإستشراق والامبريالية عند إدوارد سعيد	32
2–3–في مفهوم التابع عند غياتري سبيفاك	41
2–4–هومي بابا قضية الهجنة	46
3–آداب ما بعد الكولونيالية	50
3–1–إشكالية المصطلح في أدب ما بعد الكولونيالية	50
3–2–مراحل تطور أداب ما بعد الكولونيالية	52

3-3-اللغة وما بعد الكولونيالية	56
3-4-تمثلات الخطاب الاستعماري في الرواية و السرد	58
4-الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية والسرد المضاد	60
4-1-النشأة والتطور	60
4-2-إشكالية الهوية والإنتماء	63
4-3-الرد بالكتابة على الكولونيالية	68
4-4-الجيل الجديد وكتابة ما بعد الاستعمار	73
الفصل الثاني-السرد والسرد المضاد في روايتي الغريب لألبير كامو ومعارضة الغريب لكمال داود	137-79
1-السرد عند ألبير كامو	79
1-1-ألبير كامو والقضية الجزائرية	79
1-2-صورة الآخر في رواية الغريب	82
3-1- حادثة مقتل العربي	96

2-السرد المضاد عند كمال داود	101
2-1-التابع يتكلم.....	105
2-2-الكتابة بلغة المِستعمِر	111
2-3- مورسو في تحقيق مضاد.....	115
3 – الغريب بين ألبير كامو وكمال داود قراءة نقدية مقارنة.....	122
3-1 – صورة الأم بين الروايتين.....	122
3-2- القتل بين ألبير كامو وكمال داود	126
3-3 – التقابلات الثنائية (بين الشخصيات، الأمكنة، اللغة).....	133
الخاتمة.....	**142-139**
قائمة المصادر والمراجع.....	**151-144**
الفهرس.....	**154-152**