الأدب العالميّ من منظار دراسات ما بعد الاستعمار

شهلا عبدالعظيم العجيلي

أستاذ مساعد، قسم العلوم الأساسية والإنسانية، كلية العلوم، الجامعة الأمريكية في مادبا، الأردن

الملخص

يتابع هذا البحث قضيّة الأدب العالميّ، في هذه المرحلة من تاريخه، ويستقصي نشوء فكرته منذ أواخر القرن الثامن عشر، وفق رؤية غوته، التي وجدها محمّد غنيمي هلال، في كتابه "الأدب المقارن"، فكرة بعيدة التحقّق. ويقوم البحث بتفنيد هذه النتيجة، بالاعتماد على اتجاه دراسات ما بعد الاستعمار، فيتناول عالميّة الكتابة الإمبرياليّة، التي تنتج عالميّة الردّ، والذي يتجلّى بالنصوص الروائيّة المكتوبة بالرؤية ما بعد الاستعماريّة، تلك التي تبدي سمات خاصّة، ومشتركة، وعالميّة، لا يختلف بعضها عن بعضها الآخر إلّا بالتفاصيل التي تفرضها اللّغة، وخصوصيّة التفاصيل الاجتماعيّة الثقافيّة الدقيقة داخل الحدود القوميّة.

يحدّد البحث في مقدّمته، المفاهيم المفتاحيّة للدرس، التي تتجلّى بكلّ من عالميّة الأدب، والأدب العالميّ، ودراسات ما بعد الاستعمار، ويرصد العلاقة بينها.

يستقصي البحث السمات المشتركة للكتابة الإمبرياليّة، ويناقش إمكانات تعميمها، التي تجلّت بربط فنّ الرواية بالعالم التاريخيّ، وصناعة التراث، وعبء الرجل الأبيض الذي أفرز الحالة الوصائيّة، فالتماهي مع المستعمر، والمعياريّة. ثمّ يستقصي البحث السمات المشتركة لكتابة المستعمَرات، ويستنتج عالميّتها، التي تجلّت بالمحليّة المرتبطة بتعيين كلّ من الزمان والمكان، وبالخصوصيّة الثقافيّة، والمقارنة بالمعايير الإمبرياليّة، وتأكيد التعدّديّة الثقافيّة، والحنين إلى الصفاء المستحيل. ثمّ يدرس البحث، بالتفصيل، أحد نماذج الكتابة ما بعد الاستعماريّة، وهو نصّ "لا أحد ينام في الإسكندريّة" للمصريّ إبراهيم عبد المجيد، ويستقصي فيه السمات العالميّة للكتابة ما بعد الاستعماريّة، التي تجلّت بهويّة المكان بين الكونيّة والاستعماريّة، وبجدليّة السياقين التاريخيّ والخياليّ، وبأسطرة الثقافة بوصفها آليّة دفاعيّة، كما يجد البحث في النصّ تقابل الرموز الثقافيّة، والتعدّد الثقافيّ لخلخلة المركز، والتوجّه نحو كلّ من الصفاء والهجنة، والاشتغال على مفارقات التملّق الثقافيّ.

ينتهي البحث بخاتمة تجمع النتائج المستنبطة من الدرس، ويذيّل بثبت للمصادر والمراجع.

أوّلاً- بسط

يعكف هذا البسط على تحديد مجموعة المفاهيم المفتاحيّة للبحث، وهي: عالميّة الأدب، والأدب العالميّ، ونظريّة ما بعد الاستعمار، ووصف العلاقة بينها.

لقد أسهمت دراسات ما بعد الاستعمار، بشكل كبير، في تحقيق عالميّة الأدب، من حيث خروجه من نطاق اللّغة التي كتب بها، إلى أدب لغة أخرى، بل آداب لغات أخرى؛ ذلك أنّ دراسات ما بعد الاستعمار، تغطّي الثقافات التي تأثّرت بالعمليّة الإمبرياليّة كلّها، من لحظة الاستعمار إلى يومنا الحالي، وسنجد بنتيجتها أنّ هناك خطّاً متصلاً من الاهتمامات على مدار العمليّة التاريخيّة التي بدأها العدوان الإمبرياليّ، ولعلّ هذا الخطّ المتصل من الاهتمامات والتشابهات، هو الذي يمنح الآداب التي كتبت برؤية إمبرياليّة، والآداب التي كتبت بالرؤية المضادّة، بعداً عالمياً.

قد لا نغالي إذا ما تتبّعنا مع منظّري دراسات ما بعد الاستعمار، العتبات الأولى لنشوء أفكار من مثل: عالميّة الأدب، والأدب العالميّ، والأدب المقارن، في مصاقبتها لنشوء الإمبرياليّة، فكراً، وكيانات فيزيائيّة. إذ ليس من قبيل المصادفة أن تلتقي في القرن التاسع عشر، مجموعة من الوحدات الفكريّة من مثل: الإمبرياليّة، والرومانتيكيّة، والاستعمار،وعالميّة القيم، وعالميّة الأدب، وينشبك بعضها مع بعضها الآخر، في ذلك الشكل المُنتَج من العلاقات. لذا يمكن القول: "إنّ الخريطة الإمبرياليّة رخّصت فعلاً للرؤية الثقافيّة"[1].

تبلور الوعي الذي يربط بين كلّ من الفكر الإمبرياليّ، والثقافة، وعالميّة الأدب في أوروبا، ومن ثمّ قامت الدوائر الأكاديميّة في أمريكا بمحاكاته منذ عام 1891[2]، وما لبث المنظّرون الأكاديميّون، أن حاولوا التبشير بفصل النزعة الإمبرياليّة التي تقوم على التفاضل بين الثقافات، عن فكرة الثقافة التي تسودها نزعة المساواة بين الثقافات، والتقريب بينها؛ أي إلى تحقيق فكرة الأدب

العالميّ، وفاقاً لرؤية غوته، وهذا ما تشير إليه تصريحات جورج إدوارد وودبري، أوّل أستاذ كرسي في الدائرة عن هذا الحقل المعرفيّ، إذ يقول: إنّ أجزاء العالم تتجاذب وتتقارب، ومعها تتقارب أجزاء المعرفة، متناسجة ببطء، ومتحوّلة إلى تلك الحالة الفكريّة الواحدة، التي ستغدو أخيراً، فوق مجال السياسة، ومن دون أيّة آليّة مؤسّساتيّة سوى هيئات الحقوقيين، ومؤتمرات الجنتلمن – الرباط الحقيقيّ للعالم كلّه. ويشارك الباحث الحديث أكثر ممّا يشارك المواطنون الآخرون في جني فوائد هذا التوسيع والتواصل التفاعليّ، وهذا العصر الذي هو عصر التوسّع بقدر ما هو عصر التركيز إلى درجة هائلة، وهذا التخالط الممتدّ الحميم إلى ما لا نهاية له للأمم واحدتها مع الأخريات، ومع الماضي، إنّ تجربته العقليّة العاديّة تشمل قدراً أعظم من ذاكرة العِرق، وخيال العِرق، ممّا أتيح لأسلافه، وإطلالته من قبل ومن بعد، هي إطلالة على آفاق أرحب وأعظم؛ فهو يعيش في عالم أضخم، بل إنّه في الحقيقة، لم يعد يولد حاملاً امتياز حريّة المواطنيّة في مدينة فقط، أيّاً كان نبلها، بل يولد حاملاً امتياز تلك المواطنيّة الجديدة في الدولة الصاعدة، التي كانت الحلم المبهم أوالمشعّ لجميع الباحثين العظماء، من أفلاطون إلى غوته، والتي لا حدود لها، ولا عرق، ولا قوّة تحكمها، بل ثمّة العقل، محتلّاً المكانة الفائقة الأسمى. وإنّ ظهور الدراسة الجديدة المعروفة باسم الأدب المقارن ونموّها، لأمران عارضان بالقياس إلى مجيء هذا العالم الأكبر، ودخول الباحثين مجال عمله: سوف تجري الدراسة في مجراها، وستمضي متآلفة مع عناصر مترافدة أخرى إلى غايتها في تحقيق وحدة البشر الماثلة في الوحدة للعلوم والفنون والحب أو المحبّة[3].

لقد بقيت كلّ من المصاقبة و التناقض تتجاذبان الموقف بين فكرة عالميّة الأدب، كما طمح إليها الأكاديميّون والكتّاب، وبين الدوائر الإمبرياليّة، الاقتصاديّة، والسياسيّة، المتنفّذة، وراح[4] المثقّف ينوس بين وضعه كمزوّد لقوى التراكم العالميّ وحكمها بمحرّك عقائديّ مؤكّد لذاته، وبين كيفيّة إلقاء ستارة في الآن نفسه، فوق العمليّة الإمبرياليّة وعبرها، بادّعاء أنّ الفنّ والثقافة لا علاقة لهما بها.

تبقى فكرة عالميّة الأدب، على الرغم من نبلها، فكرة استعماريّة، ومركزيّة، مركزها أوروبا، وقد استقرّت هذه المركزيّة الأوروبيّة في الدراسات المقارنة، على الرغم من الآمال الطيّبة للروّاد في تكسير الحدود القوميّة بين البلاد، ومناهضة التعصّب الديني والعرقيّ، وعلى الرغم من قصدهم الأصيل في معرفة الآخر، وفي تكوين علم وفلسفة للجمال، على أساس الدراسة المقارنة للآداب المختلفة، وبذلك استطاعت أوروبا، منذ القرن التاسع عشر، أن تفرض عالميّة القيم التي تصدّرها إلى العالم الثالث[5]، فتضافر التاريخ مع الفضاء الجغرافيّ الفعليّ، لإنتاج إمبراطوريّة عالميّة، مركزها أوروبا، تحوّلت إلى نسق ثقافيّ دامغ الملامح، تشكّل قيم الإمبرياليّة أحكامه النسقيّة. ورثت أميركا، بعد ذلك، ذلك النسق الجاهز، وقامت بمحاكاته، وإثرائه بموتيفاتها الثقافيّة، من غير أن تعارضه. لذا تنماز التجربة الإمبرياليّة البريطانيّة، والفرنسيّة، والأميركيّة، بأنّها كانت تمتلك تناسقاً وتماسكاً فريدين[6]، ومركزيّة ثقافيّة فريدة، قرّبت، بوحدة قيمها النسقيّة الإمبرياليّة، بين أجزاء العالم، ونتيجة لذلك، يمكن وصف هذه التجربة التاريخيّة للإمبرياليّة بأنّها تجربة مشتركة[7]، وعالميّة.

تصم مركزيّة التجربة الإمبرياليّة أيّاً من متعلّقاتها بصفة التبعيّة، وينطبق ذلك الوصم على كلّ من الأدب المقارن، وعالميّة الأدب؛ فالكلام على الأدب المقارن، يعني الكلام على تفاعل آداب العالم بعضها مع بعض، "غير أنّ الحقل كان منظّماً من الناحية المعرفيّة كنوع من التراتبيّة التي تحتلّ أوروبا وآدابها اللّاتينيّة المسيحيّة، المركز والموقع الأسمى منها"[8].

استمرّت تلك المركزيّة الأوروبيّة، التي صدّرت فكرة عالميّة الأدب، في تجلّيها، عبر ردود الفعل التي أحدثتها ثقافيّاً، فأنتجت مفاهيم نقديّة من مثل: "ثقافة التقاطع" cross culture[9]، التي مزجت بين القول الاستعماريّ عن الآخر من ناحية، وآداب العالم الثالث من ناحية أخرى، بوصفه موضوعاً من موضوعات الدراسة[10]، والنصوص العالميّة أو الروائع، التي تسمّى بالـ (Canon)، وهي موجّهة للقراءة عبر العالم، وعبر هذه النصوص، تلتقي مفاهيم ثلاثة: هي عالميّة الأدب، والأدب العالميّ، والإمبرياليّة.

"كانت فكرة الأدب العالميّ Welt Literature التي بلورها غوته، وهي تصوّر يتأرجح بين مفهوم الكتب العظيمة، وتركيبة غامضة من آداب العالم كلّها، مهمّة جدّاً للباحثين المحترفين في الأدب المقارن في أوائل القرن العشرين. بيد أنّ فحواها العمليّة وعقائديّتها الفاعلة، ظلّتا كون أوروبا، فيما يخصّ الأدب والثقافة، هي التي تقود الطريق، وهي موضوع الاهتمام الرئيسيّ"[11]. لا يمكن، بناء على ذلك، فصل مفهومي عالميّة الأدب والأدب العالميّ، من منظار الدراسات ما بعد الاستعماريّة، كما فعل غنيمي هلال في معارضته رأي غوته[12]. لقد تأتّى حكم غنيمي هلال، من أنّ النقد الأدبيّ لم يدرس الـ Canon من وجهة نظر دراسات ما بعد الاستعمار، إذ لم نقرأ الكتاب الأوروبيين الكبار روسّو، ونيتشه، ووردز وورث، وديكنز، وفلوبير، ونحن نتقصّى علاقتهم بعمل الإمبراطورية المديد والمعقد[13]، فالإنشاء النقديّ لم يُدخل في إطار معرفته الأدب ما بعد الاستعماريّ، المثير والمتنوّع، الذي أُنتج بوصفه جزءاً من المقاومة للتوسّع الإمبرياليّ لكلّ من أوروبا والولايات المتحدة، خلال القرنين الماضيين.

يُعرّف أدب ما بعد الاستعمار، على أنّه الأدب الذي كتبته الشعوب التي خضعت لتجربة الاستعمار في العصر الحديث، منذ مرحلة استعمارها حتّى يومنا هذا، سواء أكان ذلك الأدب الذي انسجم مع التأثير الاستعماريّ، وثقافة المستعمر، وصار هجيناً، أم الأدب الذي رفض ثقافة المستعمر وحاربها، وبذلك يكون لدينا توجّهان عالميّان:

أ - كتابة المستعمِرين التي تجمعها الرؤية الإمبرياليّة، والتي تتسم بسمات عامّة مميّزة، وعالميّة.

ب - كتابة المستعمَرين، التي تسير في توجّهين: الصفاء، والهجنة، وتنطوي أيضاً على سمات مشتركة وعالميّة، إذ يتطابق أثرها الأدبيّ في الشعوب التي تعرّضت لتجربة الاستعمار كافّة، والتي تشكّل ردّاً فنيّاً على تجربة الاستعمار،من حيث إنّ الأبنية[14] الاجتماعيّة والاقتصاديّة المشتركة (الإمبرياليّة) تنتج ظواهر متطابقة، لا متشابهة فحسب.

لعلّ أوضح ملمح تشير إليه دراسات ما بعد الاستعمار هو أنّه كلّما

تقدّمت[15] الإمبرياليّة وتطوّرت أدواتها، وتفوّقت فيزيائيّاً، تقدّمت المقاومة، وتفوّقت كتابة، وتطوّرت. لقد كان الردّ الثقافيّ بموازاة الطموحات التوسعيّة، فجاءت نصوص فنيّة متفوّقة وكاشفة ومعرفيّة في الردّ، ومنها نصّ "لا أحد ينام في الإسكندريّة" لإبراهيم عبد المجيد، الذي سيتناوله هذا البحث قراءة من منظار دراسات ما بعد الاستعمار.

ثانياً- السمات المشتركة للكتابة الإمبرياليّة

لقد تحقّقت الإمبرياليّة بالجماليّات[16]؛ أي بما يتجاوز مستوى القوانين الاقتصاديّة والقرارات السياسيّة، وذلك بفضل سلطة التشكّلات الثقافيّة القابلة للتميّز، وبفضل التعزيز المستمرّ ضمن التعليم والآداب والفنون البصريّة والموسيقيّة، على مستوى الثقافة القوميّة، التي ما نزال نميل إلى تنزيهها كمجال من النصب الفكريّة اللّا متغيّرة.

تشكّلت عبر ذلك التاريخ من الكتابة الإمبرياليّة، تقاليد كتابيّة متوارثة، يمكن للباحث أن يجدها، أو يجد بعضها، في الرواية المكتوبة في ظلّ هذه الرؤية الإمبرياليّة، وتتجلّى بشكل كبير في السرديّات الأوروبيّة الإنكليزيّة والفرنسيّة؛ نظراً لتجربة كلّ من إنكلترا وفرنسا الاستعماريّة الطويلة والراسخة، ومن بعدها التجربة الأميركيّة، كما نجدها في السرديّات الإيطاليّة والإسبانيّة أيضاً.

يمكن إدراج تلك السمات المشتركة للكتابة الإمبرياليّة على النحو الآتي:

1 - **ربط فنّ الرواية بالعالم التاريخيّ**: تشير الإمبرياليّة إلى تخلّق وعي نسقيّ جديد، يفارق وعي المراحل التي سبقتها، وقد أنتج ذلك الوعي حساسيّة روائيّة جديدة، تجلّت في اختيارات المكان، والنزعات النفسيّة، والاجتماعيّة، والاقتصاديّة، من مثل: الأنانيّة، والرغبة في التملّك، والتجارة العالمية الحرّة، والتوسّع عبر السفر والارتحال، فضلاً عن المركزيّة الثقافيّة الأوروبيّة. وتمثّل روايات تشارلز ديكنز، الذي توفي في 1840؛ أي في عصر الإمبرياليّة، أو في الفترة الحاسمة التي كان يتشكّل

فيها وعي تلك المرحلة الحضارية الجديدة، خير دليل على تلك الحساسيّة الثقافيّة الروائيّة الجديدة.

2 - **صناعة التراث**: تعمد الإمبراطوريّة، عبر النماذج الفنيّة، إلى منح الوقائع اليوميّة التي لها علاقة بتفصيلات النسق؛ أي بالسلطة الحاكمة، وأعضائها، هالة من التبجيل والجلال، كي تؤثّر في كلّ من عناصر النسق، والأنساق الأخرى، فيصدّقونها، ويبدؤون بالتعامل معها على أساس كونها أمراً واقعاً، وبذلك يتمّ صنع الرأي العام للجماعة الاجتماعيّة، ومعتقداتها، وردود أفعالها، التي تصير تراثاً بالتقادم. ويمكن أن نتقرّى ذلك في المدوّنة الروائيّة الإنكليزيّة، التي تعاملت مع الحضور الإمبراطوريّ للملكة فيكتوريا في الهند منذ عام 1874.

3 - **عبء الرجل الأبيض**: تحمل معظم نصوص الإمبرياليّة ذلك الشعور بالواجب الإلهيّ المقدّس، تجاه الآخر، المختلف في العرق، والدين، ذلك الأضعف، والأكثر جهلاً، وفقراً، والذي جعلته الطبيعة في درجة أدنى، وبناء على ذلك، فإنّ مهمّة الرجل الأبيض الدينيّة التاريخيّة، هي الاهتمام به، والنهوض به، وتخليصه من دونيّته، وفقره، ومرضه، وجهله، كما نجد في نصوص "سومرست موم"، وليد الإمبراطوريّة 1874، ولاسيّما في روايته "النقاب الملوّن"[17].

4 - **الحالة الوصائيّة**: أنتجت فكرة عبء الرجل الأبيض، حالة الوصائيّة، التي يمارسها الأقوى والأقدر، تجاه الأضعف، لذا نجد الشخصيّات الروائيّة الإمبرياليّة قلقة، ومرهقة، ومعطاء، من مثل: صورة الشرطيّ التقدّميّ المطبوع على حبّ الخبر[18]، أو صورة الطبيب المتفاني، أو المعلّمة المعطاء والمشفقة.

5 - **التماهي مع المستعمَرين**: نجد بعض الشخصيّات الإمبرياليّة، تحاول التقرّب من الآخر المستعمَر، إلى درجة التماهي معه؛ إذ تبدأ الرغبة في إثبات حسن النيّة، والتخليص، وقد تنتهي بعلاقة حبّ عاصفة، تذوب فيها الفروقات، ويسيطر الخيال، ومبعثها المعاناة والشعور بالذنب، نتيجة

الوعي الحاد والمحرج للمشهد الإمبرياليّ. وقد تتوقّف تلك العلاقة نتيجة لحظة وعي تعيد كلّ شخصيّة مستعمِرة أو مستعمَرة إلى موقعها الثقافيّ.

6 - **المعياريّة**: تنتج المعياريّة عن المركزيّة، إذ تصير المكوّنات الثقافيّة للمركز وحدات معياريّة، يقيس عليها المستعمَر مكوّناته الثقافيّة الموروثة والمستحدثة، ولا يحدّ هذه المعياريّة زمان أو مكان، فالعالم ملك لها. يقول جون هارمان الفرنسي المدافع عن الاستعمار: "إنّه لضروريّ أن نقبل كمبدأ ونقطة انطلاق حقيقة أنّ ثمّة تراتبيّة بين الأعراق والحضارات، وأنّنا ننتمي إلى العرق والحضارة المتفوّقين، مقرّين مع ذلك بأنّ التفوّقيّة فيما تمنح حقوقاً، تفرض بالمقابل واجبات صارمة. إنّ المشروعيّة الأساسيّة للفتح والغلبة على شعوب أصلانيّة تكمن في الإيمان بتفوّقيّتنا لا الآليّة والاقتصاديّة والعسكريّة فحسب، بل الأخلاقيّة أيضاً"[19].

ثالثاً - السمات المشتركة لكتابة الإمبراطوريّة (المستعمَرات)

تشكّل الكولونياليّة، والردّ عليها، وحدتين فكريّتين متعالقتين بعلاقة السببيّة، في حين تشكّل الكتابة وحدة فكريّة أخرى مستقلّة، انشبكت معها في مرحلة من التاريخ، ونشأ عنها دراسة للنصوص التي انكتبت في ظلّ هذه الرؤية المضادّة، التي ما كانت، لولا الرؤية الأولى المحرّضة. لذا كان هناك عالميّة في الردّ، مثلما كان للتحريض عالميّته. ولا تنفي العالميّة الخصوصيّة؛ لأنّ الخصوصيّة الثقافيّة تعني تماماً، إنتاج النصوص التي تستعمل نسغ الثقافة الخاصّة ومفرداتها، للردّ على الكولونياليّة، متضمّنة تياري الصفاء والهجنة. لذا سنجد نصوص الإمبراطوريّة تردّ على نصوص الكولونياليّة، بسمات مضادّة؛ بحيث تبدو معها الكتابة مختلفة، لا ردّة فعل ميكانيكيّة ومباشرة.

يمكن القول، إذن، إنّ الإمبريالية رؤية للعالم قد أفرزت تمثيلات في الكتابة، وكذلك فعلت الإمبراطوريّة، التي تمتلك رؤية للعالم تفرز طريقتها العالميّة في الكتابة، التي نجدها في معظم نصوص ما بعد الاستعمار، التي كُتبت

في ظلّ تلك الرؤية، وبذلك نطمئنّ إلى أنّه لايمكن فصل فكرة عالميّة الأدب عن بعدها السياسيّ الإديولوجيّ.

تتسم نصوص ما بعد الاستعمار بالسمات الآتية:

1 - **المحلية المرتبطة بتعيين الزمان والمكان:** غالباً ما تكون حدود النصّ الزمانيّة، والمكانيّة هي حدود المستعمَرة (الكولونياليّة) ذاتها، الجغرافيّة، والتاريخيّة. وقد يكون الخروج في المكان نحو مكان المستعمِر، فالعودة إلى الكولونياليّة، ويكون الخروج في الزمان، نحو فضاء الصفاء الذي سبق تجربة الاستعمار، لمقارنته بزمن الاستعمار. إذن، يدور الزمان والمكان أنّى تغيّرا في فلك التجربة الاستعماريّة. هذا ما نجده في "موسم الهجرة إلى الشمال"[20]؛ حيث قرية الكاتب ولندن، وكذلك نجده في "التيه"[21] لعبد الرحمن منيف، حيث الجزيرة العربيّة، و(الكامب) الأميركيّ (آرامكو) الذي يمثّل الكتلة الاستعماريّة. وكذلك نجده في الإسكندريّة، وبرلين وباريس، في "لا أحد ينام في الإسكندريّة"[22] لإبراهيم عبد المجيد.

2 - **الخصوصية الثقافية:** تعكس نصوص ما بعد الاستعمار التفاصيل الحياتيّة، والعادات والتقاليد، والصناعات والحرف، وأشكال الثقافة غير العالمة، المكوّنة للنسق الثقافيّ، الذي يحكم البنية الاجتماعيّة، والواقع تحت السيطرة الاستعماريّة، فهو مسيطر، ومهمّش في الوقت ذاته.

3 - **المقارنة بالمعايير الإمبرياليّة:** يشير الحرص على الخصوصيّة الثقافيّة في الكتابة ما بعد الاستعماريّة، إلى تأكيد مغايرة النسق المستَعمَر أو المهمّش، في جوهره، للنسق المسيطر، فهنا الخصوصيّة الثقافيّة، وهناك المعياريّة التي تشكّل مقياساً عامّاً تقارن وفاقاً لمعاييره أفعال النسق المهمّش، أو أفعال الكولونياليّات وعناصرها. إنّ تأكيد الخصوصيّة الثقافيّة شكل من أشكال المقاومة الثقافيّة، ورفض لمعياريّة النسق المسيطر، ونتيجة لذلك قد تحدث مبالغة في تفعيل الخصوصيّة الثقافيّة، الدينيّة، أو الإثنيّة، أو الطائفيّة، فيحدث التطرّف.

4 - **تأكيد التعددية الثقافية**: يشير تأكيد الكتابة عن التعدّد، أوالتنوّع الثقافيّ، في مجتمعات ما بعد الاستعمار، إلى الرغبة في تدمير واحديّة النسق الاستعماريّ المسيطر؛ فالتعدّد هنا قوّة اجتماعيّة وثقافيّة، يدلّ على غنى حضاريّ تاريخيّ، تتمسّك به الكولونياليّات في صراعها مع القوّة المسيطرة، التي غالباً ما تجيء من منطلق تفوّقها الأنثروبولوجيّ الثقافيّ، سواء كان دينيّاً أم عرقيّاً.

5 - **الحنين إلى الصفاء المستحيل**: تتخيّل الكتابة ما بعد الاستعماريّة ماضيها النقيّ، الذي لم يلوّث بمفردات الرؤية الإمبرياليّة، وأدواتها، وآثارها، ويصير ذلك الماضي فردوساً، على الرغم من أنّه قد يكون مظلماً، مفعماً بالشقاق، والجهل، والتمايزات الطبقيّة، والأحقاد. وتتشكّل الكتابة ما بعد الاستعماريّة في ظلّ الحنين إلى صورته المشرقة، والمتخيّلة غالباً، والتي حتّى لو افترضنا أنّها حقيقيّة، فإنّ العودة إليها ضرب من المستحيل، بعد أن تحوّل المجتمع بتجربة الاستعمار إلى مجتمع مهجّن ثقافيّاً، يعيش فيه أصحاب تيّار الحداثة وأصحاب تيّار الأصالة معاً.

رابعاً - "لا أحد ينام في الإسكندريّة" نموذجاً للكتابة ما بعد الاستعماريّة

يمكن القول إنّه مع تتالي الحملات الاستعماريّة على المنطقة العربيّة، صارت الهجنة أمراً واقعاً، فانتشرت آداب المستعمِرين، عبر انتشار لغتهم، وقيمهم، وانتشرت آداب المستَعمَرين أو المتأثّرين، بوصفها آداباً مقاومة، أو مفكّكة، وتمّت ترجمتها، لتميط اللثام عن ذلك الآخر، الذي لا يستعمل الأدب، بوصفه استراتيجيّة تفكيكيّة.

لعلّ الحرب العالميّة الثانية، تشكّل التجلي الأكثر فداحة لتوحّش الإمبرياليّة؛ ممّا أنتج نصوصاً روائيّة عربيّة، تشكّل نماذج مهمّة لكتابة ما بعد الاستعمار، نصوص تجمع الواقعيّة، بوصفها مدرسة فنيّة في التصوير، إلى الرومانتيكيّة بوصفها مزاجاً عامّاً لمراحل الحروب وما بعدها، فضلاً عن الوثائقيّة، التي تنتج عن ضغط الحوادث التاريخيّة الكميّ والنوعيّ، ويجتمع

ذلك كلّه تحت عنوان "كتابة ما بعد الاستعمار"، أو الردّ على الإمبراطورية بصورة روائيّة.

يتجلّى في نصّ "لا أحد ينام في الإسكندريّة" اتجاهان ثقافيّان عالميّان: عالميّة التجربة الاستعماريّة، وعالميّة الردّ الذي تشكّله الخصوصيّة بتيّاري الصفاء والهجنة.

لقد عملت التجربة الاستعماريّة على تحقيق فكرة الأدب العالميّ، التي طرحها غوته، واستبعدها غنيمي هلال[23]، والتي تقول إنّ الآداب يمكن أن تلتقي، وتتوحّد، في أجناسها الأدبيّة، وأصولها الفنيّة، وغاياتها الإنسانيّة؛ بحيث لا تبقى من حدود سوى حدود اللّغة، أو ما يمكن أن توحي به البيئة، أو الإقليم، إذ كان من نتائج عالميّة الأدب التي جاءت مع الإمبراطوريّة، أنّ أهل البلاد الأصليّين أنتجوا أدباً متشابهاً بعضه مع بعض، هو أدب ما بعد الاستعمار، لا يختلف عن بعضه إلا في اللغة، وما تفرضه البيئة أو الإقليم، وذلك بسبب من فكرة القيمة والقيمة المضادّة؛ إذ فرض الاستعمار منظومته القيميّة، وردّت الإمبراطوريّة بمنظومة قيميّة مضادّة، سواء بالهجنة أو بالصفاء.

ليست الرواية، في هذا الإطار، سوى عمليّة بحث عن قيم، مفقودة في ثقافة ما، ولذلك على الثقافة التي تمتلكها، أن تبشّر بها، وتنشرها، وذلك من وجهة نظر المستعمِرين. أمّا من وجهة نظر الضحايا أو المستعمَرين، فالرواية بحث عن قيم أصيلة أضاعها الاستعمار.

تستعمل الكتابة ما بعد الاستعماريّة، في تفكيكها للاستعمار، أدوات المستعمِر ذاتها، فالفكرة الاستعماريّة تحمل معها دائماً مقوّضاتها. إنّ التراث الثقافيّ الذي حمله المستعمر إلى هذه المنطقة، تلاقح مع تراث الأصليّين، فأنتج فضاء ثالثاً من الفكر، والأدب، والعمارة، وغيرها من الفنون، تجمعها سمة "ما بعد الكولونياليّة". لقد عاش الروائيّون العرب، منذ شيوع فنّ الرواية، في مطلع القرن العشرين، على ذلك التراث الثقافيّ العالميّ، وتأثّروا به، واختلفت ردود أفعالهم تجاهه، بين من حارب تلك الهجنة، وظلّ يكتب في ظلّ نوستالجيا الصفاء المستحيل، أولئك الذين سمّوا بالتأصيليين، وبين من تمثّل تلك الهجنة، واستفاد من ثرائها، وتعامل معها بإيجابيّة، وأولئك الذين سمّوا

بالحداثيّين، ولا نحبّذ استعمال مصطلح "التغريبيّين"، وطيفهم واسع. ولابدّ من التنويه هنا إلى أن التأصيل والحداثة هنا تصنيفان علميّان ظاهريّان، وليسا حكم قيمة، كما درجت العادة.

إذا عدنا إلى تاريخ الرواية، فسنجد الرواية العربيّة فنّاً هجيناً، دخلت إلى المجتمع العربيّ، مع الحداثة، وليست فنّاً ذا جذور تاريخيّة في الثقافة العربيّة، وإن كان السرد جزءاً أصيلاً من المنتج الثقافيّ العربيّ.

خامساً - تجلّيات سمات الكتابة ما بعد الاستعماريّة في "لا أحد ينام في الإسكندريّة"

ينماز نصّ "لا أحد ينام في الإسكندريّة" لـ (إبراهيم عبد المجيد) في أنّه يشكّل نموذجاً لهذا الفضاء الثالث، الذي يعتمد الهجنة سمة أساسيّة.

لم تتشكّل هجنة النصّ نتيجة المعارك الدائمة بين التأصيليين والتغريبيّين، التي ظهرت مع نهايات القرن التاسع عشر، وتفكيك الإمبراطوريّة العثمانيّة، أو الخلافة، بل جاءته قبل ذلك بكثير، منذ نشوء المكان (الإسكندريّة) في القرن الرابع قبل الميلاد، التي بناها الإسكندر الذي لا ينتمي إثنيّاً إلى المكان، بل كان مستعمراً له، وقد بدأت من تلك اللّحظة كونيّة (كوزموبوليتانيّة) المكان بالتشكّل، التي كان البحر المتوسّط عمادها. يؤكّد النصّ هذه الثيمة الكونيّة للمكان، مثلما يؤكّد ثيمة التفاعل بين الكونيّ والاستعماريّ من جهة أخرى[24]، وبين الكونيّ والمحليّ من جهة ثالثة:

"هل كان الإسكندر يعلم أنّه لا يقيم مدينة تحمل اسمه خالداً في الزمان، وإنّما يقيم عالماً بأسره وتاريخاً كاملاً؟ أغلب الظنّ أنّه كان يعرف. هو لم يكن معنيّاً بالخلود فقط، وإنّما بتغيير الدنيا"[25].

تتجلّى الكتابة ما بعد الاستعماريّة في النصّ بالسمات الآتية

1 - هويّة المكان بين الكونيّة والاستعماريّة

إذا أردنا أن نتكلّم على السمة الرئيسة في الكتابة ما بعد الاستعماريّة، وهي المحليّة القائمة على تعيين كلّ من الزمان والمكان، فسنواجه حالة مختلفة حينما

نتكلّم على الإسكندريّة بوصفها فضاء روائيّاً لنصّ إبراهيم عبد المجيد "لا أحد ينام في الإسكندريّة"؛ لأنّ هذا المكان هو مكان كونيّ بطبيعته، ومنذ تأسيسه على يد الإسكندر، غير المصريّ، الدخيل والمحتل، وهو يقع في الوقت ذاته ضمن العالم الاستعماريّ الحديث. فهو فضاء مختلف عن القاهرة مثلاً، التي تبدو أكثر محليّة، يقع هذا المكان الكونيّ (الإسكندريّة) في قلب العالم الاستعماري، لذا تظهر المحليّة في النصّ أطيافاً؛ لأنّ السكندريّين أطياف إثنيّة/ دينيّة متعدّدة: عرب، وأقباط، ومسلمون، ووافدون من الريف، ويهود، وصعايدة، وطليان، ويونان، يشكّلون جميعاً السكّان الأصليّين في مقابل المستعمرين، الذين جاؤوا مع نذر الحرب العالميّة الثانيّة، والذين قد يكونون طلياناً ويونانيين أيضاً، لكنّهم يختلفون عن أبناء إثنيّتهم أو قوميّتهم المشكّلة للمكان (الإسكندريّة)، التي صنعت عبر تاريخها هويّتها الخاصّة، وهي هويّة المكان المكوّنة من جمّاع هويّات الأنساق الصغرى التي تعيش على أرضه، والتي تعيّن كلّاً من الزمان والمكان، فتجعلهما محلّيين، في مواجهة عالميّة الاستعمار. يظهر ذلك واضحاً في تحوّلات الديموغرافيا، التي تشير إلى تغيّرات المكان بمرور الحقب التاريخيّة عليه:

"المسافة من جزيرة فاروس - الأنفوشي حاليّاً - إلى راقودة - كرموز الآن - يقطعها السائر على قدميه في نحو ساعة. ولابدّ أنّه كان يستغرق الوقت نفسه قديماً؛ لأنّه لم تكن هناك مبان يدور حولها. كانت الأرض مسطّحاً من رمال، لذلك حين وقف الإسكندر بفرسه في راقودة، رأى آخر نقطة في البحر، فاروس، فقرّر أن يصل بينهما، ومات قبل أن يتمّ ذلك"[26].

ويشير النصّ إلى تحوّلات المكان في موضع آخر، عن طريق تحوّل الهويّات الثقافيّة لعناصر النسق الذين قاموا بتشكيله:

"بيوت بحري المفتوحة على الميناء أو القائمة خلف شارع التتويج، وبيوت العطّارين المختفية خلف المحلّات، أو بيوت الفراهدة وباب الكراستة أو "كوم الناضورة"، التلّ الذي أقامه "كافريللي" مهندس نابليون ذات يوم ليكون إحدى نقاط الدفاع عن المدينة"[27].

2 - جدليّة السياقين التاريخيّ والخياليّ

تُصنع حالة الدراما في النصّ من الجدليّة بين التاريخ الرسميّ العالميّ الذي يظهر وثائقيّاً، وبين تاريخ الأفراد المهمّشين الخياليّ، الذي يصنعه المبدع، وتشكّل هذه الدراما الصراع بين التاريخ والتاريخ المضادّ.

يشكّل التاريخ في النصّ، الذي يتمثّل بشكل رئيس في أحداث الحرب العالميّة الثانية، سرديّة كبرى، أو متعالياً نصيّاً، لايمكن المساس بمصداقيّته، أو الاحتجاج عليه، أو تكذيبه، إلّا بتقنيّة التاريخ المضاد الذي يحكي فيه الروائيّ حياة الأفراد المهمّشين، والمطحونين برحى الحرب، الذين يشكّلون ضحايا التاريخ، والذين يمتلكون بطولاتهم الفرديّة، ومعاناتهم الخاصّة التي لم يلتفت إليها أحد سوى الروائيّ، الذي يدوّن التاريخ المضادّ؛ ذلك أنّ وراء الانتصارات والانهزامات التي يعنى بها التاريخ، الكثير من الحزن، والفرح، والولادة، والموت، والفقر، والجوع والاستغلال، يكتبها الروائيّ. ويبدو مقابل العناية بكلّ حركة من حركات التاريخ العام، عناية بحركة التاريخ الخاصّ للشخصيّات الروائيّة.

لقد قاد نموّ كلّ من التاريخ العام، والتاريخ الأدبيّ، منذ القرن التاسع عشر، إلى العناية بالتقاليد الشعبيّة، أو ما يمكن أن نسميه نحن بالخصوصيّة الثقافيّة، التي تعتمد على المحليّة[28].

اشتغل الروائيّ في صناعة النصّ على جعل الراوي يعتمد في روايته تقنيّة التجاور بين التاريخين الرسميّ والمضاد، ويدعم مصداقيّة روايته بتوثيق الأحداث الاجتماعيّة، والاقتصاديّة، والسياسيّة، والفنيّة المصاقبة في تلك المرحلة، فننتقل من عواصم العالم إلى الإسكندريّة، أو إلى قرية مجد الدين، الشخصيّة الرئيسة، في ريف مصر القصيّ، وبذلك تقف الخصوصية الثقافيّة عن طريق مجد الدين، وقريته القصيّة، في وجه العالم المنشغل بحرب كبرى، فيبدو التناقض بين المستعمِر بآلته العظيمة وتوسّعاته الأخطبوطيّة، وبين المستَعمَر بضآلته، وتفاصيله الصغيرة، وكينونته، وفقره، ومشكلاته الأخرى، فيصير التنقّل بين التاريخ والتاريخ المضادّ، منبهاً إلى عدم التكافؤ في الصراع بين المتن

والهامش، بتبئير ثلاثة أماكن رئيسة، تقابلها مستويات ثلاثة للسرد، وهي: قرية في الفلّاحين، تعدّ مركز الشخصيّة (مجد الدين، وزهرة)، والإسكندريّة التي تعدّ مركز السرد، وأوروبا (ألمانيا وفرنسا) التي تعدّ مركز الحدث الاستعماريّ:

"كان هتلر يدور حول مبنى المستشاريّة في برلين، عاقداً يديه خلف ظهره... الساعة الآن الثالثة بعد الظهر تماماً، وقّع هتلر أمراً بالهجوم على بولندا، ونفث نفثة الارتياح... وفي قناة السويس مرّت الباخرة "ماريت باشا" حاملة جنوداً فرنسيّين وسنغاليّين... في الإسكندريّة التقى "كاننجهام" القائد العام للأسطول البريطانيّ بـ "رفعت علي ماهر باشا" رئيس الوزراء في المقرّ الصيفيّ في بولكلي.." [29].

ويبرز هذا التجاور بين التاريخ والتاريخ المضاد في مواضع أخرى:

"ألّف المارشال بيتان حكومة جديدة ألقت سلاحها، وعقدت الهدنة مع ألمانيا، وهرب ديجول فجأة من بوردو إلى بريطانيا حاملاً شرف الأمّة الفرنسيّة، وفي المساء دخل الخواجة ديمتري غرفة مجد الدين.." [30].

"وهدّد هتلر إنجلترا بأنّه سيقضي عليها بألف طائرة كلّ يوم، واشتعلت في الشرق الأقصى الحرب بين الصين واليابان، فبدا العالم كتلة نار، في مكان مجهول منها يجري مجد الدين ودميان وعشرات مثلهما للبحث عن عمل" [31].

3 - أسطرة الثقافة بوصفها آليّة دفاعيّة

تحاول الأنساق المهمّشة عموماً تحويل عناصر ثقافتها إلى ما هو مقدّس، أو مؤسطر، فيتحوّل ذلك العنصر الثقافيّ إلى أدلوجة يؤمن بها أفراد النسق، ويدافعون بها عن وجودهم المهدّد أمام سطوة النسق المسيطر؛ ذلك أنّ "الأسطورة التي نصدّقها لا بدّ أن تصير حقيقة حتّى لو كانت في أصلها أكذوبة" [32]. ويقوم المبدع، غالباً، بعمليّة التحويل هذه، حينما يتصدّى لفكرة الصراع بين الأنساق، مثلما يقوم بعمليّة الترويج للأدلوجة المصنوعة أصلاً، إذ "تمتلك الثقافة قوى آسرة، في حين يمتلك المبدع طاقة فرديّة" [33].

قام إبراهيم عبد المجيد، عبر هذه الآليّة، بصناعة أسطورة (البهيّ) في

النصّ، التي تشكّلت من التناصّ بين المحليّ، وبين أحداث خارقة في التاريخ، اتصلت بالأنبياء والمرسلين، فتحوّل حضور "البهيّ" إلى أدلوجة للنسق المهمّش، نسق القرية المجهولة في الريف، وانتقل تأثير هذه الأدلوجة إلى الإسكندريّة، المركز الذي تحاول قوى عظمى التأثير فيه، وتشظّت تلك الأسطورة في خضمّ الحرب، إذ عاد البهيّ من أوروبا، محارباً مع الإنكليز في الحرب العالميّة الأولى، بلا طاقة النور التي كانت تضيء وجهه، ثمّ قتل في خضمّ الصراع على الإسكندريّة المركز. إنّ الحالة الثقافيّة لكلّ من النسقين المهمّش والمسيطر، تعرب تماماً عن الموقف الإديولوجيّ لأفراد النسق المهمّش من سطوة النسق المسيطر؛ ذلك أنّ "كلّ موقف ثقافيّ، هو موقف إديولوجيّ بالضرورة"[34].

تمّت أسطرة الشخصيّة عبر الاشتغال على حالات ثلاث: العجيب، والغريب، والفانتازيّ.

- "ليس ما يميّز العجيب هو موقف تجاه الوقائع المرويّة، ولكن طبيعة الوقائع بالذات هي التي تسمه"[35]، وينطبق ذلك على وقائع حياة البهيّ الأولى، المجمّعة من قصّتي النبيّ محمّد - صلّى الله عليه وسلّم - و يوسف الصديق - عليه السلام -، فتتناصّ قصّة البهيّ مع قصّة سيّدنا محمّد - صلّى الله عليه وسلّم - فيما يأتي:

"اختارت له الأمّ اسم البهيّ؛ لأنّها ولدته في ليلة السابع والعشرين من رمضان. لقد رأت وهو ينزلق منها طاقة نور تخرج معه تضيء الحجرة وتمشي على الجدران... ولد مختوناً، إنّه ولد طاهر منذ البداية منذور لخير عميم"[36].

"كانت الأمّ تقف في رعب، فارتمى على صدرها. كان بالكاد في السادسة عشرة، انفجر باكياً. ربتت على ظهره تسأله في ألم:

* لماذا فعلت ذلك يا ولدي؟

* غطّيني يا أمّي[37]".

وتتناصّ مع قصّة يوسف - عليه السلام - فيما يأتي:

"زوجة عبد الغني، أكبر أبناء الطوالبة، هي التي أغوته، هي التي مدّت يدها بالنهار يوم السوق وأدخلته إلى الدار. . "[38].

- ليس الغريب جنساً واضح الحدود، إنّه أحداث يمكنها أن تفسّر بالتمام بقوانين العقل، لكنّها على هذا النحو أو نحو آخر، غير معقولة، خارقة، مفزعة، فريدة، مقلقة، غير مألوفة، وفي النهاية تعطي تفسيراً عقلانياً "[39]، وذلك ما يظهر من قصّة البهيّ كما يشير الراوي:

"إنّه ممسوس بالعشق. . . ونساء القرية أيضاً وفتياتها كنّ ينتظرن مروره بين الأزقّة ليتطلّعن إليه من خلف الأبواب وفوق الأسطح، صارت مواقيته محفوظة للنساء، وهالة النور التي قالت عنها أمّه إنّها انزلقت معه يوم مولده، لم تعد قد فارقته بعد، فقط لا يراها غير النساء والفتيات "[40].

- يحمل الفانتازيّ الكائن الذي لا يعرف غير قوانين الطبيعة على أن يعيش حالة تردّد فيما يواجه حدثاً فوق طبيعيّ بحسب الظاهر، وحالما يختار المرء هذا الجواب أو ذلك، فإنّه يغادر حالة الفانتازيا كي يدخل في جنس مجاور هو الغريب أو العجيب. إنّ الفانتازيا ترتبط بحالة الخوف والرعب التي يسبّبها الفانتازيّ لكلّ من الشخصيّات في النصّ، وللمتلقّي، أو لكلّ منها على حدة[41]:

"لقد غرس السكين في العنق، هو على يقين من ذلك، ولم ينبثق دم. انفجرت فيه حزمة من الضوء. قامت هي تضحك بلا انقطاع. جرى إخوته الرجال يبحثون عن السكّين، فلم يجدوها في أيّ مكان، سيجدونها بعد ذلك في قلب صحن الدار، ويندهشون كيف لم يرها أحد ذلك اليوم، سيجدونها صدئة يفركها أحدهم بيده، فتذوب رماداً "[42].

4 - تقابل الرموز الثقافيّة

تعمل الرموز الثقافيّة الكثيرة في النصّ، على تقديم لغة ثالثة، تشترك مع لغة السرد لتقديم كلّ من القصّة والخطاب في آن معاً. فالرمز الثقافيّ يختصر

مرحلة تاريخيّة كان على السرد أن يتحمّل عبء تقديمها، لكنّ الرمز قام بذلك بوصفه أيقونة فنيّة وثقافيّة، فالفنّ أداة مدمجة واقتصاديّة لحفظ المعلومات وتخزينها[43].

ينتمي الرمز إلى منظومات التفكير والتمثّلات، التي تضمّ مجموع التصوّرات التي يستعملها الأفراد داخل ثقافة معيّنة، لتعرّف أنفسهم، وبعضهم بعضاً، والعالم من حولهم، والتي يوظّفونها - من ثم - في إنتاج المعرفة وإخصابها[44]. لقد استعمل عبد المجيد هذه الرموز عبر تقنيّة شائعة من تقنيات الكتابة ما بعد الاستعماريّة، وهي تقنية الإزاحة والاستبدال، فالرموز الأصيلة الخاصّة بالنسق الثقافيّ للمستَعمر، تقف في وجه الرموز الخاصّة بالنسق الثقافيّ للمستعمِر، وتزيحها، وتحلّ محلّها.

تتعدّد رموز النسق الثقافيّ المستَعمَر، يصنعها التعدّد الثقافيّ داخل المكان، ولاتنتمي إلى مرحلة تاريخيّة واحدة، وتقف، بهذا التعدّد، بقوّة أمام رموز الآخر المستعمِر الأوروبيّ، العسكريّة غالباً، فيقف كلّ من سعد زغلول، و(الحنطور) المصريّ، ومحمّد علي باشا، في وجه هتلر، وجنوده ومجنّداته، وعملات بلاد العالم التي يتداولها الصيارفة:

"هل يمكن حقّاً أن يصل هتلر إلى الإسكندريّة؟... كان الوقت ظهراً، وبدا تمثال سعد زغلول عالياً مهيباً وهو ينظر إلى البحر، مشيراً إلى أسفل"[45].

"الجنود والمجنّدات على الكورنيش يتبادلون القبل، لتأتي عربات الحنطور حاملة الأحبّة من أبناء البلد"[46].

"الصيارفة يجلسون أمامهم، البنك الزجاجيّ، به العملات الورقيّة والفضيّة من كلّ بلاد العالم... وتمثال محمّد علي باشا يقف شامخاً في وسط الميدان"[47].

5 - التعدّد الثقافيّ وخلخلة المركز

يؤكّد النصّ التعدديّة الثقافيّة، المكوّنة لثقافة النسق المستعمَر، أمام واحديّة المستعمِر. تمنح تلك التعدديّة قوّة وأصالة وعمقاً في التاريخ، وتنوّعاً

في التجربة، ويصوغ هذا كلّه وحدة وطنيّة، يقف بها المستعمَر أمام سطوة المستعمِر، وثقافته الواحدة، التي تتمحور حول الحرب.

يشكّل التعدد الثقافيّ إحدى استراتيجيّات كتابة ما بعد الاستعمار، فهو عودة إلى الماضي ما قبل الاستعماريّ، تحقّق نوعاً من اللجوء النفسيّ، والحماية الثقافيّة، المترافقة مع نوستالجيا لذلك الماضي الذي يشكّل حالة تعايش إثنيّ ودينيّ، وتعدّ هذه العودة جداراً يحاول خلخلة المركز، مذكّراً باللُّحمة الوطنيّة، وبوجود طرفين للصراع فحسب: الأصليّون أهل البلاد، والغرباء الوافدون من أجل الحرب، من غير اعتبارات أخرى، ويمكن لهذا التعايش أن يصاغ بقوّة الخيال؛ إذ يمكن للخيال القفز فوق الخلافات الصغيرة الداخليّة، وتناسيها، حينما يواجهها خطر خارجيّ أكبر، فـ"الثقافات ينبغي أن تتحرّر من جدليّة التاريخ المدمّرة، والخيال هو مفتاح ذلك التحرّر"[48].

يؤكّد النصّ كلّاً من التعدّد الديني من خلال حضور المسلمين والمسيحيّين واليهود، مثلما يؤكّد التعدّد الإثنيّ من خلال حضور العرب والأقباط، والطليان، واليونان، والقبارصة، كما يؤكّد التعدّد الاجتماعيّ من خلال حضور الصعايدة، والفلاحين، وأهل المدن، ويؤكّد التعدّد التاريخيّ من خلال تفعيل الثقافات التي صنّعت المكان، بدءاً بالإسكندر، ومروراً بكلّ من نابليون، ومحمّد علي باشا، والخديويّة، حتّى الوصول إلى عهد الملك فاروق:

"لم يعد الشمال كافياً للأجانب، فزحف فقراؤهم من اليونانيّين واليهود والطليان والقبارصة، إلى بعض الأحياء الشعبيّة، واقتربوا واختلطوا بأهل البلاد الذين يستوطنون الجنوب، وهاهو مجد الدين يصل الإسكندريّة وهي تقف على قمّة العالم. لقد أضيف للغرباء من أوروبا، الجنود من أوروبا وسائر دول الكومنولث، وهو الفلّاح المطرود"[49].

"خلف عامود السواري يمتدّ جبل كوم الشقافة، حيث تسكن بعض العائلات النوبيّة، وبعض من قبائل الغجر"[50].

غطّى النصّ جانب التعدّد الاقتصاديّ من خلال تبئير الفقراء والأغنياء،

وتسليط الضوء على المهن والحرف التي تبني الحياة الاقتصاديّة لأفراد النسق، ولم يهمل النصّ هذا التعدّد حتّى في جانب العهر الذي ينشط بنشاط الحياة العسكريّة في الحروب:

"وشهدت نسمة العصاري عربات الحنطور، وهي تحمل الجنود وبنات الليل السكندريّات الوطنيّات واليونانيّات واليهوديّات والأرمنيّات وغيرهنّ.." [51].

يلوذ أفراد النسق دائماً بماضيهم الأبعد الذي يجمّعهم، ضاربين الصفح عمّا يمكن أن يصنع بينهم شقاقاً كالدين، أو العرق، مثلما سارعت (إيفون) لتجيب عن حيرة (زهرة) حول عادة مصّ قصب السكّر: "وباللّيل، جلست زهرة مع الست مريم وبنتيها ولولا، يمصمصن القصب معاً. اكتشفت زهرة أنّ المسيحيّين يفعلون ذلك أيضاً مثل المسلمين، وقالت إيفون بثقة: هذه عادة فرعونيّة، ليست مسيحيّة ولا إسلاميّة، أجدادنا الفراعنة، كانوا يفعلون ذلك.." [52].

يقف الاستعمار أنّى كانت قوميّته، ومهما تعدّدت الأورمات التي شكّلته، واحداً أمام المستعمَرين، فهو ليس له سوى صفة واحدة، إنها الصفة الاستعماريّة، ونلاحظ ذلك واضحاً من الحوار الذي يدور بين مجد الدين ودميان:

" * إنّهم يتحدّثون الإنجليزيّة كالإنكليز، لكنّهم أطول، إذا وجدت اثنين من الجنود، فالأطول عادة هو الأستراليّ...

* وماذا يفيدني من تمييز الأستراليّ عن الإنجليزيّ؟" [53].

"قطيعة تقطع إنجلترا على ألمانيا في يوم واحد، لم ينبنا غير الغلاء والظلام" [54].

يبدو التعدّد الثقافيّ ملاذاً للأصليّين من بطش المستعمِر، فهو نقطة قوّة بالنسبة إليهم، في حين أنّ تعدّد الآخر المستعمِر، مهما تنوّع، لا يخرج عن نطاق واحديّة الفكرة الاستعماريّة، فعلى الرغم من تعدّد القوميّات التي ينتمي إليها الأفراد الذين جاؤوا مع الحرب، فإنّهم لا يشكّلون سوى قوّة استعماريّة، فالاستعمار واحد، في رؤيته، وفي هدفه، وفي رؤية الأصليّين له:

"بوارج لحدّ بحري والمكس، إنجليزي، وفرنسي، وأسترالي،

وغيرها. . . قال دميان لمجد الدين حين رآه يحملق في السفن الحربيّة، التي تملأ الميناء الشرقيّ من بعيد عليها أعلام أجنبيّة، وعلى سقفها مدافع كبيرة وصغيرة، وجنود يتحرّكون بأعداد قليلة. . . هل يمكن حقّاً أن يصل هتلر للإسكندريّة؟ "[55].

6 - الهجنة والصفاء

ينبني نصّ "لا أحد ينام في الإسكندريّة" على شعريّة الصراع بين الهجنة والصفاء، التي تختلف مواقف الشخصيّات تجاههما؛ ممّا يعزّز دراميّة النصّ. تعلي بعض الثقافات من شأن الهجنة، ويفعل الأفراد مثل ذلك؛ لأنّهم يجدون في الهجنة حماية لهم من طغيان الصفاء المرتبط بالواحديّة، والعنف في كثير من الأحيان، في حين تلوذ ثقافات أخرى، وكذلك يفعل الأفراد بالصفاء؛ لأنّه يمثّل مجموعة القيم النسقيّة التي تربّوا عليها، والتي تمنحهم الأمان؛ لأنّهم عرفوها، وعرفوا كيفيّة التعامل مع مفرداتها، في حين تشكّل الهجنة بالنسبة إليهم المجهول، الذي يتضمّن مجموعة قيم مختلطة، لا يعرفون كيفيّة التعاطي معها، فيحنّون إلى الصفاء، حتّى لو عرفوا أنّه مستحيل، وحتّى لو كان مرتبطاً بالحيف، والقلق، وغيرهما من الشروط الاجتماعيّة السلبيّة. تشكّل ثيمتا الهجنة والصفاء مرتكزين رئيسين من دراسات ما بعد الاستعمار. تصفان حالة الواقع ما بعد الاستعماريّ للشعوب التي خضعت للتجربة الاستعماريّة، التي يستحيل معها الصفاء باستحالة عودة التاريخ إلى الماضي ما قبل الاستعماريّ. لذا تصبح الهجنة فيها أمراً واقعاً، وتصبح الدعوات إلى الصفاء، دعوات ضدّ الآخر، وهي أشبه بنزعات نحو تطهير عرقيّ أو قوميّ أوديني مرفوض. فـ "الهجنة. . . تجاهد جهاداً لاينتهي كي تحرّر نفسها من ماض كان يركّز على كرم المحتد، وكان يعلي من قيمة الصفاء، على التوليفة؛ أي على ضدّه الذي يتهدّدنا "[56].

تشكّل الهجنة التاريخيّة للإسكندريّة الناتجة من تعاقب الوجود الاستعماريّ، ملاذاً لـ (مجد الدين)، الذي اضطرّ لهجر القرية التي تمثّل حالة الصفاء النموذجيّ. لقد شكّل ذلك الصفاء تهديداً له، في رزقه، وفي وجوده

الفيزيائيّ. لقد كان الاستعمار أيضاً وراء تحوّل الصفاء إلى مصدر تهديد، فالاستعمار يتلاعب بالصفاء، مثلما يتلاعب بالهجنة؛ ذلك أنّ "الإنكليز"، هم الذين سلّطوا وسطاء أو كومبرادورات، مثل العمدة ليفتكوا بالناس، محافظين على مصالح المستعمر، ومحقّقين مكاسبهم الذاتيّة في الوقت نفسه.

استعمل عمدة قرية (مجد الدين) التهديد بالقتل، وأحيا قصّة الثأر بين أهل البلد (الطوالبة والخلايلة) ليترك مجد الدين أرضه، فيستولي عليها: "وتأكّد مجد الدين من ضياع أرضه... العمدة هو الذي وراء هذا المشروع... الأحكام العرفيّة ماشية في البلاد، والعمدة يقدر ينفي أيّ واحد"[57].

تتخذ زهرة زوجة مجد الدين الموقف المضادّ لموقف زوجها؛ إذ يشكّل الصفاء الذي تمثله القرية ملاذها. لقد صارت القرية وزمانها، ذاكرتها الثقافيّة التي تنطلق منها في اتخاذ موقفها من الإسكندريّة، فتتعامل مع الهجنة بوصفها أمراً واقعاً مع حنين شديد إلى صفاء مستحيل: "كانت زهرة مقعية في ركن آخر من الحجرة، تعطيهما ظهرها، وترضع ابنتها التي لم ترضع كفايتها في العربة، كانت تفكّر كيف سينامون جميعاً في غرفة واحدة، وكانت تجاهد دمعاً يكاد يجري على وجنتيها، تتذكّر دارهم الكبيرة في البلد... لكن سرعان ما انتقلت بمشاعرها إلى الدهشة من نظافة وأناقة حجرة البهيّ، ورائحة المسك التي تنتشر فيها، والبهيّ ذاته الذي يرتدي البنطلون والقميص كأبناء المدن، وحذاء أبيض. هذا رجل غير الذي رأته منذ عشر سنوات. هل تفعل الإسكندريّة ذلك بكلّ الناس؟"[58].

لقد تمّ تكثيف الدراميّة في النصّ، عبر التناقض بين عظمة البنية الاستعماريّة، وتأثيرها على حياة الأفراد وبين ضآلة الأفراد واستجاباتهم المختلفة لفعل تلك البنية، وتجلّى ذلك التناقض بثيمتي الصفاء والهجنة اللتين صنعتا غربة كلّ من شخصيّتي (مجد الدين)، و(زهرة)، تلك الغربة التي تشكّل أحد عقابيل البنية الاستعماريّة، وتأثيرها على عناصر البنية الثقافيّة الاجتماعيّة.

7 - مفارقات التملّق الثقافيّ:

تسمّى التبعيّة الثقافيّة للمستعمِر، والتي تمّ كشفها، وتعريتها من قبل الأصليّين من أصحاب الثقافة العالمة، أو غير العالمة، بالتملّق الثقافيّ[59]. وينطوي التملّق الثقافيّ على كلّ من المفارقة، والسخرية على حدّ سواء. ويمكن أن نعدّ هذه المفارقة إستراتيجيّة تفكيكيّة في الكتابة ما بعد الاستعماريّة، تردّ بها البنية المستَعمَرة على الرؤية الاستعماريّة الواضحة في تمييزها ضدّ الأصليّين.

يعبّر أفراد البنية المستعمَرة عن موقفهم من المستعمِر بحسّ عميق بالفكاهة، التي تبدو نوعاً من التنفيس عن القهر والذلّ اللذين يشعر بهما الأفراد تجاه فكرة الاستعمار وممارسات المستعمِر ضدّهم:

"وتمّ توزيع آلاف من الأقنعة الواقية من الغازات، فاستخدمها بائعو الطعميّة للوقاية من بخار الزيت والقلي"[60].

ينقلب ذلك الموقف من الآخر بامتزاجه بحسّ الفكاهة إلى السخرية من الذات الخانعة؛ أي من المستعمَر أيّاً كانت جنسيّته، بدلاً من المستعمِر الواحد الذي يوسم بالطغيان، وبذلك لا فرق أمام المستعمر الإنكليزيّ بين مستعمَر مصريّ أو هنديّ، يتنافسان في الخضوع والولاء والتملّق للمستعمِر، إنّ كشف التملّق الثقافيّ نوع من جلد الذات باستعمال السخرية، ومن ذلك أنّ النصّ يأتي على ذكر ممارسات المستعمر وردّ فعل المستعمَر، الذي يتجلّى بحماية الشرطة المصريّة للإنجليز ضدّ ممارسات أبناء البلد الذين يدافعون عن أنفسهم:

"أمس باللّيل العيال الصيّاع مسكوا ثلاثة إنجليز سكرانين، ضربوهم، وسرقوا فلوسهم، جاءت أورطة بوليس من كوم الدكّة، سحبوا الناس على المديريّة وضربوهم... غاظني عسكري عندي واقف يقول للمخبرين المصريّين، وهم يضربون الناس: أجين، أجين، يعني كمان. تصوّري هندي. كنت عايز أقول له إنّ غاندي نفسه دايخ من الجوع علشان اللّي زيّه يبقى بني آدم، مش عميل إنكليزيّ"[61].

سادساً - خاتمة

يشكّل نصّ "لا أحد ينام في الإسكندريّة" نموذجاً للكتابة ما بعد الاستعماريّة. وتوجد الثيمات الثقافيّة الفنيّة ذاتها، التي شكّلت النصّ، في نصوص أخرى تنتمي إلى الثقافة ذاتها، أو إلى ثقافات مغايرة، لكنّها تشترك في خضوعها للتجربة الاستعماريّة.

نجد هذه الثيمات في نصوص من مثل: "بيت الأرواح"[62] لـ (إيزابيل ألّيندي)، و"عدّاء الطائرة الورقيّة"[63] لـ (خالد الحسيني)، و"الحرير"[64] لـ(أليخاندرو باريكو)، و"قطعة من أوربا" لـ (رضوى عاشور)، و"تيميمون" لـ (رشيد بوجدرة)[65].

لعلّ التحقّق العمليّ لرؤية غوته حول عالميّة الأدب يمكن لمسه من خلال قراءة النصوص من منظار دراسات ما بعد الاستعمار؛ إذ صنعت عالميّة الفكرة الإمبرياليّة، عالميّة الردّ الذي جاء عليها، والذي شكّل النصّ الروائيّ أحد تجلّياته الثقافيّة، فأنتجت البنى الاجتماعيّة التي خضعت لتجربة الاستعمار العالميّة، أدباً روائيّاً عالميّ الصيغة، في ردّه على تلك التجربة، وذلك عبر ثيمات ثقافيّة فنيّة، من مثل: دمج السياقين التاريخيّ والخياليّ، واللواذ بالتعدّد الثقافيّ لخلخلة واحديّة المركز، وتوظيف الرموز الثقافيّة في المقاومة، وتقابل كلّ من الصفاء والهجنة، وعرض مفارقات التملّق الثقافيّ. وبذلك تكون عالميّة التجربة الاستعماريّة قد حقّقت فكرة الأدب العالميّ، مثلما حقّقت عالميّة الأدب، في نصوص ما بعد الاستعمار، على خلاف ما افترض بعض الدارسين، وذلك حينما تتمّ قراءتها من منظار دراسات ما بعد الاستعمار.

الهوامش والمراجع

(1) سعيد، إدوارد: **الثقافة والإمبرياليّة**، ترجمة: كمال أبو ديب، ط1، بيروت، دار الآداب، 1997، ص115.

(2) الثقافة والإمبرياليّة، ص114.

(3) الثقافة والإمبرياليّة، ص114.

(4) الثقافة والإمبرياليّة، ص126.

(5) رشيد، أمينة: "الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظريّة الأدب"، **مجلّة فصول**، الهيئة العامّة المصريّة للكتاب: ع3، 1983، ص 48.

(6) الثقافة والإمبرياليّة، ص 67.

(7) الثقافة والإمبرياليّة، ص66.

(8) الثقافة والإمبرياليّة، ص113.

(9) "الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظريّة الأدب"، ص55.

(10) "الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظريّة الأدب"، ص52.

(11) الثقافة والإمبرياليّة، ص 113.

(12) يقول غنيمي هلال في تعريفه عالميّة الأدب: "ولا نقصد أبداً هنا ما سبق أنْ توقّعه (غوته) الألماني ومن ساروا على نهجه ممّا سمّوه "الأدب العالميّ". يريدون بذلك أنّ الآداب العالميّة حين يتمّ تجاوبها بعضها مع بعض، لن تلبث أن تتوحّد جميعاً في أجناسها الأدبيّة وأصولها الفنيّة، وغاياتها الإنسانيّة، بحيث لا تبقى من حدود، سوى حدود اللّغة، وما يمكن أن توحي به البيئة أو الإقليم؛ لأنّ فكرة "الأدب العالميّ" – في رأينا – مستحيلة التحقيق". يُنظر في ذلك في **هلال** محمّد غنيمي: **الأدب المقارن**، ط3، مكتبة الأنجلو المصريّة، 1962، ص 105.

(13) الثقافة والإمبرياليّة، ص126.

(14) "الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظريّة الأدب"، ص38.

(15) الثقافة والإمبرياليّة، ص68.

(16) الثقافة والإمبرياليّة، ص83.

(17) موم، وليم سومرست: **النقاب الملوّن**، ترجمة: سمير عزّت نصّار، عمّان: دار النسر، 1991.

(18) الثقافة والإمبرياليّة، ص133.

(19) الثقافة والإمبرياليّة، ص 87.

(20) صالح، الطيّب: **موسم الهجرة إلى الشمال**، ط1، بيروت: دار العودة.

(21) منيف، عبد الرحمن: **مدن الملح – التيه**، ط1، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، 1984.

(22) عبد المجيد، إبراهيم: **لا أحد ينام في الإسكندريّة**، ط1، القاهرة: دار الشروق، 1996.

(23) **الأدب المقارن**، ط3، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة، 1963، ص105.

(24) - ftnalt - Salameh, Duaa Mohamad: "Nom de Lieu: Alexandria's Colonial Cosmopolitanism and Narratives of Identity and Alterity". A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of (Ph D). UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON, 2012, p4.

(25) لا أحد ينام في الإسكندريّة، ص64.

(26) لا أحد ينام في الإسكندريّة، ص64.

(27) لا أحد ينام في الإسكندريّة، ص68.

(28) تيغم، فان: **الرومنطيقيّة**، ترجمة: بهيج عثمان، بيروت: دار بيروت، 1965، ص 23.

(29) لا أحد ينام في الإسكندريّة، ص9-13.

(30) لا أحد ينام في الإسكندريّة، ص149.

(31) لا أحد ينام في الإسكندريّة، ص131.

(32) الكوني، إبراهيم: **أنوبيس**،ط1، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، 2002، ص189.

(33) الغذّامي، عبد اللّه: **النقد الثقافيّ - دراسة في الأنساق الثقافيّة العربيّة**، ط1، الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافيّ العربي، 2000، ص49.

(34) فاضل، جهاد: **الشعوبيّة المعاصرة**، ط1، الجماهيريّة العربيّة اللّيبيّة: الدار العربيّة للكتاب، 1990، ص45.

(35) تودوروف، تزفيتان: **مدخل إلى الأدب العجائبيّ**، ترجمة: الصديق بوعلام، ط1، القاهرة: دار شرقيّات، 1994، ص64.

(36) لا أحد ينام في الإسكندريّة، ص19.

(37) لا أحد ينام في الإسكندريّة، ص21.

(38) لا أحد ينام في الإسكندريّة، ص22.

(39) مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ص60.

(40) لا أحد ينام في الإسكندريّة، ص20.

(41) مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ص44.

(42) لا حد ينام في الإسكندريّة، ص23.

(43) أيزابرجر، آرثر: **النقد الثقافيّ تمهيد مبدئيّ للمفاهيم الرئيسيّة**، ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، ط1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص50.

(44) الجابري، محمد عابد: **المسألة الثقافيّة في الوطن العربي**،ط2، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة، ، 1999، ص214.

(45) لا أحد ينام في الإسكندريّة، ص121.

(46) لا أحد ينام في الإسكندريّة، ص122.

(47) لا أحد ينام في الإسكندريّة، ص125.

(48) أشكروفت بيل و جريفيثيز تيفين جاريث: **الإمبراطوريّة تردّ بالكتابة**، ترجمة: خيري دومة، ط1، عمّان: دار أزمنة، 2005، ص36.

(49) لا أحد ينام في الإسكندريّة، ص66.

(50) لا أحد ينام في الإسكندريّة، ص93.

(51) لا أحد ينام في الإسكندريّة، ص68.

(52) لا أحد ينام في الإسكندريّة، ص136.

(53) لا أحد ينام في الإسكندريّة، ص121.

(54) لا أحد ينام في الإسكندريّة، ص104.

(55) لا أحد ينام في الإسكندريّة، ص121.

(56) الإمبراطوريّة تردّ بالكتابة، ص62.

(57) لا أحد ينام في الإسكندريّة، ص 112.

(58) لا أحد ينام في الإسكندريّة، ص45.

(59) الإمبراطوريّة تردّ بالكتابة، ص35.

(60) لا أحد ينام في الإسكندريّة، ص150.

(61) لا أحد ينام في الإسكندريّة، ص63.

(62) أليندي، إيزابيل: **بيت الأرواح**، ترجمة: سامي الجندي، ط1، دمشق: دار الجندي للنشر، 1998.

(63) الحسيني، خالد: **عدّاء الطائرة الورقيّة**، ترجمة: أحمد خالد توفيق، ط1، مؤسّسة قطر للنشر و دار بلومزبري، 2011.

(64) باريكو، أليساندرو: **الحرير**، ترجمة: طلعت الشايب، ط1، القاهرة: ملحق مجلّة الثقافة الجديدة، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، 2010.

(65) بوجدرة، رشيد: **تيميمون**، ط2، الجزائر: المؤسّسة الوطنيّة للاتصال والنشر والإشهار، 2002.