المَجَازُ القَوْمِيُّ فِي أَدَبِ العَوَالِمِ الثَّلَاثَةِ

" رؤية نقدية وتحليلية في ضوء نظرية فِرْيدْرِيك جِيمسُون "

د : عطية محمود حسانين

أستاذ الأدب والنقد المساعد

كلية الدراسات الاسلامية والعربية للبنات

بكفر الشيخ – جامعة الأزهر

"المَجَازُ القَوْمِيُّ فِي أَدَبِ العَوَالِمِ الثَّلَاثَةِ" "رؤية نقدية وتحليلية في ضوء نظرية فِرْيدْرِيك جِيمسُون"

عطية محمود حسانين
قسم الأدب والنقد ، كلية الدراسات الاسلامية والعربية للبنات بكفر الشيخ ، جامعة الأزهر ، مصر.
البريد الالكتروني : dratia782555000000@gmail.com

ملخص البحث:

ينطلق البحث من أهمية المدلول المجازي في دراسة الرواية التي تعبّرُ عن ملحمة تاريخية أو قومية في ثوب الذاتية في أدب العالم الثالث خاصة، وفي باقي الآداب عامة، خلافاً لما قاله فريدريك جيمسون الذي يرى أن أدب المجاز القومي لا يكون إلا في أدب العالم الثالث، ويبدو ذلك النوع المجازي من الرواية أبعد عن المعقولية المباشرة التي تتوارى فيها الأحداث تدريجياً في صورة إيحائية، تغدو فيها الحقيقة كالإيهام الذي يتضح شيئاً فشيئاً في تتبع الأثر أو في ضرب من الكناية أو التكرار أو التقديم والتأخير، فالبحثُ يَدرِسُ حَركةً تاريخيةً أو إشارةً مُوحيةً لأحداث قومية معينة من خلال سرد أحداث شخصية، متعلقة بالشخصية الرئيسة داخل العمل الروائي، وقد يبدو فيها السرد غريباً والحوارُ فنتازياً ولكنه من نوع مُغاير يستخدمه الكاتب كنوع من المجاز المُحقَّقِ أو الحَقيقةِ المُتَخيلَّةِ في صورة إشارات شخصية، ومع ذلك كله لم يدع الكاتبُ القارئ يتمثل الاندهاش، فيصارحه تارة ويُومئ إليه أخرى، ساعياً إلى وصول رسالته الساخرة أو الناقدة للوضع السياسي أو التاريخي، مُستعملاً صوته الحقيقي، مُجسداً آثار الحقيقة دون أن يذكرها صريحة مثالية، صانعاَ قالباَ شخصياَ ليصبَّ فيه مادته، مُضيفاً بعض اللمسات الفنتازية كما سيتضح في داخل البحث.

الكلمات المفتاحية: المَجازُ القَومِيُّ، السِّينِمَا والصُّورَةُ، النَّصُّ السَّردِيُّ، العَوَالِمُ الثَّالثَةُ، الآدَابُ المُختلِفَةُ.

"The National Metaphor in the Literature of the Three Worlds"
"A Critical and Analytical View of Frederick Jameson's Theory"

Atia Mahmoud Hassanin
literature and associate criticism Department of
And the College of Islamic and Arab Studies - Al-Azhar University , Egypt .
E-mail: dratia782555000000@gmail.com

Abstract:

The research starts from the importance of the metaphorical meaning in the study of the novel that expresses a historical or national epic in the guise of subjectivity in the literature of the third world in particular, and in the rest of literature in general, in contrast to what Frederick Jameson said, who believes that the literature of the national metaphor is only in the literature of the third world, and it seems This metaphorical type of novel is far from the direct plausibility in which the events gradually disappear in a suggestive form, in which the truth becomes an illusion that gradually becomes apparent in tracing the effect or in a kind of metaphor or repetition or introduction and delay, as the research studies historical movement or suggestive reference to specific national events Through the narration of personal events related to the main character within the fictional work, in which the narration may seem strange and the dialogue is fantasy, but it is of a different kind that the writer uses as a kind of verified metaphor or an imagined truth in the form of personal references. Another gestures to him, seeking to reach his satirical or critical message of the political or historical situation, using his true voice, embodying the effects of the truth without mentioning it explicitly. He created a personal template to pour his material in, adding some fantasy touches, as will be seen in the article.

Keywords: National metaphors, cinema and image, narrative text, the three worlds, different literatures.

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على النبي الأمين، وعلى آله وصحبه الغر الميامين، ومن صار على نهجه إلى يوم الدين.

وبعـــــــد

فالمجاز القومي مذهب جديد يصور الوطنية في جِلبَابِ السيرة الذاتية، يختلف السرد فيه عن المعروف المتآلف، ليميل إلى الإيحاء والغموض واللغة الاستنتاجية التي تساعد على الهروب من قيود الأيديولوجية النظامية؛ لتتجلى طبيعة نصوص ما بعد الحداثة، دون أن ينعدم فيها الارتباط بالواقع داخل الذات، وهو نمط جديد يبدو بعيد الإدراك من الوهلة الأولى لمن لا يدرك عمق الفكرة وتفرُّدَها في هذا المضمار البنائي البياني، لتمزج بين الخاص والعام في آن واحد، وهذا ما يُمَيِّزُ هذا النوع من الرواية .

هَدَفُ الدِّرَاسَةِ :

تهدفُ هذه الدراسة إلى الوقوف على سياق تحوُّل الأحداث الشخصية الذاتية إلى سياق أحداث تاريخية قومية، ليشوب الروايةَ سحرٌ أدبي من نوع جديد صنعه أدبُ ما بعد الاستعمار أو ما بعد الحداثة؛ للكشف عن صورة أدبية جديدة مازالت تحتاج إلى الرعاية والعناية وتصحيح المسار، لتكمل في بنائها وينمو هيكلُها وتتشابك معالمُها.

مُشكِلَةُ الدِّرَاسَةِ :

تتحدد مشكلة الدراسة بالأسئلة التالية:

- هل يمكن أن يكون الأدبُ رمزاً قومياً أو مجازاً وطنياً ؟
- هل القوميةُ المجازيةُ في أدب العالم الثالث تختلف عنها في أدب العالم الأول؟.

- هل المجازيةُ السينمائيةُ في عصر ما بعد الحداثة تعتمد على عملية التحليل النفسي الجماعي أو التحليل الذاتي للمشهد والصورة ؟.
- هل المجازُ القومي يحمل من معاني الخوف والتقية ما جعله يظهر من خلف الستار ؟.

فَرْضِيَّاتُ الدِّرَاسَةِ:

إن حقيقة المجاز القومي في الروايات الأدبية يتقاسمها العديد من الاتجاهات، ويسهم في توضيحها وبيانها الكثيرُ من الفرضيات، مما جعل الباحث يقدم عدداً من الإشكالات والفرضيات التي قد توصله إلى نتائج، تقوم على ركائز ودعائم خالصة :

الفرضية الأول: يمكن الوصول إلى أثر المجاز القومي من خلال الروايات المختلفة في آداب العوالم الثلاثة ومدى ارتباطها بالحياة السياسية دون فوارق جوهرية.

الفرضية الثانية: يُوحي المجاز القومي بأنه رمز وطني، يرصد حركة التاريخ بلغة تفكيكية جوهرية تؤدي إلى تحطيم سلاسل الدلالات الجيوسياسية على هيئة معاني فاقدة للوعي في الظاهر .

الفرضية الثالثة: قد يكون هناك تغيرات في السينما العالمية خلقتها ما بعد الحداثة تختلف عن الماضي البعيد.

أَهَمِّيَّةُ الدِّرَاسَةِ:

تهتم الدراسة برفض أي نظرية تحمل موروثَ هيمنةِ الإمبراطورية الغربية والتسلسل الهرمي الثقافي، فإن تَفوُّقَ مفاهيم الذاتية الأمريكية والأنا الأوربية في التعبير عن الذات يظل ثابتاً في أذهان بعض أدباء العالم الثالث عند التحليل الأدبي للنصوص المترجمة عبر الثقافات المختلفة، فأدباء الغرب في هذا المفهوم (المجاز القومي في أدب العالم الثالث)، يجسِّدون أيديولوجيات خاصة بين الذات مقابل المجتمع في تفاوت طبقي بين الشرق والغرب .

الدِّرَاسَاتُ السَّابِقَةُ :

لا أعرفُ دراساتٍ سابقةً تناولت عنواناً يماثل هذا العنوان، مع قلَّة المصادر والمراجع العربية في هذه الفرضية – على حدِّ معرفتي – فلقد اعتمدت على الكتب والأبحاث الأجنبية في إتمام هذا البحث الذي يمزج بين السيرة الذاتية والأحداث القومية.

مَنْهَجُ البَحْثِ:

اتبعتُ – في بحثي– المنهج النقدي التحليلي، لتتبع النصوص داخل الروايات، وبيان دلالتها وما تحمله من معانى مجازية على النحو الذي أقرَّه العلماء، وركن إلى بيان دلالته المؤرِّخون، مع تحليل الدلالات والسياقات الجديدة المؤثرة .

حُدُوْدُ البَحْثِ :

يتحدد هذا البحث في استخراج الدلالات المجازية وما تحملها من معان قومية أو وطنية أو تاريخية، جامعاً بين الحقيقة والمجاز المرادَين في الروايات التي تم الاستدلال بها .

ولقد جاء البحث في مقدمة ومحورين وخاتمة، في المقدمة : بينت دوافع اختيار هذا الموضوع، وأهمية دراسته، ومشاكله، وفرضياته، والهدف منه، وحدوده، وفي المحور الأول : عرجت على بعض المفاهيم والإشكالات والنقد في أصول الظاهرة، وفي المحور الثاني : تحدثت عن المجاز القومي في أدب العوالم الثلاثة بين (السينما التصويرية) والنَّصِّ الروائي، الذي تضمَّن ثلاثة بنود، **الأول:** المجاز القومي في أدب العالم الأول بين السينما(الصورة) والنَّصِّ الروائي، **والثاني** : المجاز القومي في أدب العالم الثاني بين السينما (الصورة) والنَّصِّ الروائي، **والثالث:** المجاز القومي في أدب العالم الثالث بين السينما (الصورة) والنَّصِّ الروائي، وفي الخاتمة عرضت لأهم النتائج والتوصيات التي بدت في البحث، والله أسأل أن أكون قد وفقت فيما عرضت .. فهو حسبي ونعم الوكيل .

المِحْوَرُ الأَوَّلُ: مَفَاهِيمٌ وَإِشكَالاتٌ ونَقْدٌ

لِفَرضِيةِ "المَجَازِ القَومِيّ فِي أَدَبِ العَالَمِ الثَّالِثِ عِنْدَ فِريدرِيك[1] "

في حين أن كُتَّاب الشرق وأدباءه ينقِّبُون في آثار التقليد الكلاسيكي والاتِّباع المحافظ، يهتمُّون بالتقنيات القديمة، تجد كُتَّابَ الغرب يبحثون عن كل مُبتكر جديدٍ يرتبط بالمجتمع والقومية.

إن دراسة جيمسون تُضيف مصطلحاً جديداً للأدب على وجه التحديث والتقدم، ليس فقط من خلال الوثائق التاريخية بل من خلال آفاق سياسية جديدة تظهر بعد فتح مغالق السرد الشخصي، ليعلن ثورة ثقافية لإعادة النظر في النص الأدبي ليصبح أكثر إحاطة وعمقاً .

فلا ينكر أحدٌ غيابَ الواقعية في كثير من أعمالنا الأدبية، وتجافيها عن الحاضر المعاصر، فبعد أن كان الأدب الغربي يستقي مادته من جوهر أدبنا في عصوره القديمة والوسطى، أصبحنا نقلد كل جديد جاءنا من الأدب الغربي، وإن كان هذا كلام غير مُرضٍ إلا أنه تعبير حقيقي عن ظاهرة (المجاز القومي) لدى فريدريك جيمسون .

- **مَفْهُومُ المَجَازِ القَوْمِيّ** :

فالمجاز بالمعنى العام: يعني التجاوز والعدول إلى معانٍ أخرى لم تكن في ظاهر اللفظ، أو صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى آخر له علاقة بالمعنى الأول، وهو كثير في اللغة العربية قليل في غيرها من اللغات .

ولا يقصد بالمجاز القومي في الأدب– هنا– التدليس أو الكذب أو الوهم المغلوط، وإنما مطية الحقيقة أن نقيس النظير القومي بالنظير الذاتي، دون مخالفة للأصل حقيقةً، وإنما هو نقل المعاني عن أصلها إلى معاني أخرى عند الاستعمال، تتبادر إلى الذهن عند الذين لديهم إدراك لأسرار اللغة الواردة في السياق مع جواز استخدام القرينة العقلية في تعيين دلالة اللفظ على المعنى، وهذا يؤكد مراد المجاز بمعنى ما تُجِيْزُهُ اللغةُ، وهو أسلوب عربي خال من المغالطة، فالألفاظ حقيقة كانت أو مجازاً تشترك في المعنى العام الظاهر

والباطن الذي قد يمنع ظهوره التَّقيةُ أو الرمزية أو الكنائية أو التأويل بدعوى المجاز الذي يدخل على اللفظ الظاهر دون غيره من الباطن أو يدخل على المعنى الذي لا يحتمل تغييرُه أي مخالفة ولا يُقصد في الرواية المجازية.

فـ" بِنيَةُ المجاز قد تُصبح أداةً للهيمنة، ووسيلةً لتكريس التسلُّط، وآليةً للحد من حركات الأجساد والخيالات"(٢).

وهناك دوافع قد تؤدي إلى ظهور المجاز في العمل الروائي، مثل : الرفض للوضع السياسي، أو الانتقاد الاجتماعي، أو السخرية من الديكتاتورية، أو مقام الكلام وما يطرأ أثناء الحديث من انفعالات أو استجابات تتعلق بالموقف الحضوري أو السرد القصصي أو الظروف المحيطة .

والفكرة – في الأصل – لفريدريك جيمسون، عرضها في كتابه " خرافات العدوان "عام ١٩٧٩م، تتبع هذا الأثر (سيزمان Szeman)، وأكَّد أن محاولته في مقاله " أدب العالم الثالث في عصر الرأسمالية المتعددة الجنسيات"، ليست الأولى في هذا الصَّدد (٣)، ومفادها :" أن مفهوم المجاز يتجاوز المفهوم الكلاسيكي المتعارف عليه عند النقاد، ولاسيما البلاغيون، فهو يرى أن المجاز معقَّد يدل على إشارات متقطعة (٤).

ويقول أيضاً إن : " قصة المصير الشخصي لفرد ما دائما تكون مجازاً لقضية عامة في مجتمع العالم الثالث وثقافته "(٥).

فأدب العالم الثالث – عنده– يُعبِّر بصورة مجازية عن سياسات العالم الثالث، ذاكراً الحُجج الكثيرة من الأدب الأفريقي للبرهنة عن ذلك، ولكن انقسم النقاد بين مؤيدين ومعارضين للفكرة، وممَّن انتقده الكاتبُ " إعجازُ أحمد " في كتابه " بلاغة فريدريك جيمسون .. الآخر والمجاز القومي "، وهو الأكثر نفوذاً وشيوعاً وشمولاً ؛ لانتقاده العديد من النقاط، وانتقده إدواردُ سعيد، وانتقدته " ليديا . هـ. ليو " في كتابها " الأدب والثقافة الوطنية والحداثة ".... وغيرهم.

ودي مان (De Man) – يرى أن المجاز ليس مجرد رمز يوحي إلى شيء معين، وإنما علامة تدل على شيء سابق لها مع اختلاف بينهما، وهذا الاختلاف ينتج السخرية التي تعدُّ مغزى المجاز [٦].

أما لونجكسي (Longxi)، فيرى أن المجاز ليس مجردَ شكل بلاغي، وإنما نمط للتعبير يعكس تمثيلات تاريخية واجتماعية ويعيد إنتاج خطاب جديد[٧].

وكَتَبَ بنجامين(Benjamin) في مقاله (فرضيات فلسفة التاريخ) أن صور الماضي يمكن أن تكون صوراً مجازية تعمل على توحيد بنية السرد التاريخي[٨].

ولقد تعرضت فرضية فريدريك جيمسون لنقود كثرة، فمن النقد الذي وُجِّهَ إلى فريدريك، أنه خصَّ المجاز القومي بأدب العالم الثالث، وأخرج أدبَ العالم الأول من النطاق، وهذا خلاف الأصل، ومناقض لما يثبته البحث هنا .

ومن النقد –أيضا– أنه لم يدرس الجانب النفسي في الروايات القومية المجازية، فلا ينكر أحد خضوع الجوانب السياسية والاجتماعية لاستبطان البُعد النفسي داخل كل عمل قومي في العوالم الثلاثة.

فالقومية عند فريدريك يراها مُصطلحاً لكيان جوهري يعني واقعاً تاريخيا أو حدثاً سياسياً، في صورة مصطلح مجازي يرمز إلى أدب العالم الثالث دون تحديد لجوهره الفني لاستثمار الذات .

فمصطلح القومية – في حقيقته– يستخدمه كثيرون على نحوٍ خاطئ كمرادف لمصطلح "أُمَّة "، فالقومية تشير إلى مجموعة من المعتقدات بشأن الأمة، وأيُّ أمة تضم آراءً مختلفة بشأن شخصيتها،..... ما يُميِّز القومية هو الاعتقاد بأن الأمة هي الهدف الأوحد الذي يستحق السعي وراء تحقيقه"[٩].

وحقيقة المجاز القومي – من وجهة نظري – أن يُدرس البناء السردي للرواية أو العمل الأدبي بوصفه مجازاً قَومياً يرصد حركة التاريخ من خلال

قضية ما تجمع بين الحياة السياسية والتجربة الفردية، بغض النظر عن جغرافية الأدب أو انتمائه العالمي .

والفرضية بين مؤيد ومعارض، لكل منهما تحليله وأدلته التي تستند على منطق أو شاهد في مجال الدراسات الإنسانية، وإن كان لا يمكن الجزم بوجودية أو بنتيجة حتمية لكل منهما، ولكن البحث في منزلة بين المنزلتين، لا يركن إلى الرفض ولا إلى النقيض، وإنما يُوظِّفُ المجازَ القومي في أدب العوالم الثلاثة.

- **مَفهُومُ مُصطلَحِ (العَالَمِ الثَّالِثِ):**

قسَّم جيمسون الأدب حسب النطاق الجغرافي قسمين، الأول : أدب العالم الأول ويعني به الرأسمالية الأمريكية والأوربية، وما تحمله من الأدب الغربي، والثاني: أدب العالم الثالث ويعني به الدول المُستعمرَة والدول النامية التي وقعت تحت وطأة الظلم من حُكَّامها ومستعمريها، ويشمل الأدب الشرقي عامة .

فالعالم الأول: يضم الأدباء الغربيين الذين لم يرثوا تاريخاً مُحمَّلاً بالظلم والقهر؛ مما جعلهم لا يكتبون كثيراً عن السياسة أو القومية في نتاجهم الأدبي، ويضعون حدوداً فاصلة بين الأدب والسياسة، فالرواية السياسية لم تكن ذات أولوية رئيسة لديهم .

أما العالم الثالث : فيضم الأدباء الشرقيين وغيرهم مِمَّنْ سكن ديارَهم الظلمُ والقهر والاستبداد والاستعمار والاغتراب عن إرثهم، بالعكس تماما عن سابقيهم، فهم ذو حاجة سياسية تتكئ على المجازية أو الرمزية، وهم بذلك يكونون على النقيض من أدب العالم الأول الذي يتصف بالتميز بين الخصوصية والعمومية، وبين السياسة والحرية الشعرية.

ويرتكز النقد لدى الكثيرين على غموض المفهوم، وإعادة النظر فيه ؛ ورفضه بعضُهم، إذ "ليس هناك أي رؤية فلسفية، أو أسس نظرية، سواء نقدية أو أدبية تؤيد تصنيف الأدب إلى أدب العالم الأول، وأدب العالم الثالث، ومن

ثم يعتقد الكاتبُ إعجازُ أحمد أن عبارة أدب العالم الثالث ليست خالية من نظرة استعمارية لآداب الشعوب المقهورة والمضطهدة (١٠).

ويضيف إعجاز أحمد أن تسمية " أدب العالم الثالث لا تستند على دليل وليس لها وجود ؛ لأنها لا تملك البُعدَ المعرفي العميق(١١).

وترى جان فرانكو، الأستاذة البريطانية التي كانت رائدة في الدراسات الثقافية لأمريكا اللاتينية في المملكة المتحدة أن " مفهوم المجاز الوطني أو ما بعد الحداثة غير كاف للتعامل مع تعقيداتها، التي تتطلب "قراءات مستنيرة بالتاريخ الثقافي والسياسي"(١٢).

ولاحظت جان فرانكو أن نظرية جيمسون المُعمَّمة فشلت في وصف آداب أمريكا اللاتينية، وشكَّلت انتقادات حادة ذات صلة بجيمسون(١٣).

وعَارَضَ مايكل سبرنكر Sprinker، –عالم أمريكي وناشط يساري– مبادرة جيمسون، قائلاً: إن اقتراح جيمسون يمثل إشكالاً بصورة خاص لأسباب أربعة، بعضها يتفق مع ردِّ إعجاز أحمد، وهي، أولا: وصف ثقافة العالم الأول بأنها " ثقافة ما بعد الحداثة "، بشكل لا يمكن تحمله، فالتعبير به خَلْطٌ.... ثانياً: تتعارض عدة أفلام مع الفرضية التي جاء بها جيمسون. ثالثا: أن "ما يُعرِّفَه جيمسون بأنه أيديولوجيات قديمة تحكم ثقافات العالم الثالث، بعيدة كل البعد عن أن تكون محطمة بالكامل في الممارسات والمعايير الثقافية للعالم الأول؛ وأخيرا، لا يمكن أن تُعزى المادية وتقتصر على العالم الثالث؛ لأن العالم الأول يُعاني أيضًا من الفقراء والمشردين(١٤).

ورحَّبَ (سيزمان ImreSzeman)،– أستاذ كندي للدراسات الثقافية– فكتب في عام ٢٠٠١م، مؤيداً وجهة نظر جيمسون، وأعاد تفسيرها في محاولة لتحريرها من سوء القراءة، بحُجة أن مفهومَ المجاز القومي أو الوطني يُقدِّمُ نُموذجًا لنهج مادي مُناسبٍ لنصوص وسياقات ما بعد الاستعمار، مُعتقداً أن ادَّعاء جيمسون أن نصوص ما بعد الاستعمار تتحدث بالضرورة وبشكل

مباشر عن الوضع المفرط للنضالات من أجل الاستقلال الوطني والاستقلال الثقافي في سياق الإمبريالية وعواقبها(١٥) .

ومن النقد أيضا أن جيمسون أهمل في دراسته لأدب العالم الثالث – هذا إذا سلَّمْنَا بمنطقية المُسمَّى– أنواعا أخرى، منها: الفروق الاجتماعية، والصراعات الإقليمية، والحروب الأهلية وما تشمله من الكائن الفردي، والروحية، والكونية، والعديد من الموضوعات الأخرى التي يمكن أن تقع داخل نطاق ما يسميه بـ " المجاز القومي أو الوطني ".

ويبدو أن هناك صعوبة متأصلة في مفهوم جيمسون لمصطلح العالم الثالث، في حين يستخدم Deleuze و Guattari بشكل عام مُصطلَحَيْ" التخلف" و"العالم الثالث" مجازيا، فجيمسون يتحرك ذهاباً وإياباً بين الاستخدام الاستعاري والفهم الحرفي لـ "العالم الثالث"(١٦).

والنقاش يطول بين المؤيدين والمعارضين لنظرية فريدريك جيمسون، ومن أراد الاستزادة – حول هذه الفرضية– فليرجع إلى ما كتبته الباحثة جوليانا سانتوس (١٧).

والحقيقة أن السياق القصصي أو الروائي أو الدلالي الذي يؤثر في المعنى الوظيفي للرواية يرتبط – بلا مبالغة – بالوضع السياسي والظروف الاجتماعية، فالكلمة تُستعمل في كُلِّ بِوَجْهٍ خاص، يحدد معناها السياقُ والدلالة والغرض والمقام والقياس المنطقي لقبول الكلام بعد قصد المؤثرات التي عنى بها المؤلف، فالدلالة الجديدة للكلام بعد دخول المؤثرات أو بعد التغيير المعنوي للسياق تُعتبرُ هي المجاز؛ لاختلاف العلاقة بين المعنى القديم والمعنى الجديد من حيث الدلالة والتأثير؛ لاحتمالية أن يكون المعنى المجازي الجديد أوسع من المعنى الحقيقي القديم ؛ لوجود دلالات للكلمة لم تكن موجودة من قبل .

المِحْوَرُ الثَّاني : المَجَازُ القَومِيُّ فِي أَدَبِ العَوَالِمِ الثَّلاثَةِ بَيْنَ (السِّينِمَا التَّصويرِيَّة) وَالنَّصّ الرِّوَائِيّ .

للأعمال الروائية دورٌ من خلال الإعلام المرئي والمسموع، بعضها يعتمد على التصريح والحقيقة المباشرة، وبعضها يقوم على المجاز والرمزية لغرض ما تتطلبه الرواية.

فالمجال السينمائي يقود إلى مسارات مجازية كثيرة لمعالجة القضايا السياسية وغيرها بفضل معطيات السينما (الصورة)، التي تجاوزت المتخيل السردي بمراحل كبيرة، غير كثير من القضايا الأخرى الاجتماعية والثقافية .

يقول جيمسون: " ربما تكون السينما – على وجه التَّحديد – قادرةٌ على التقاط حركة التغيير؛ لأنها ليست تحليلية أو رجعية، ولكنها تستكشف مجالًا عالميًا للتعايش"[١٨].

وسوف نقتصر –هنا– على ما يخص المجاز من القضايا القومية لإظهار الإطار السردي والتشكيل الجمالي، وعرض مُعطى سينمائي وروائي ؛ لتحديد ثقافة الواقع، وبيان عدم الانقسام الجذري بين الأدب والسياسة في آداب العوالم الثلاثة، فالعالم يؤمن –بكل قناعة– بانخراط ثقافة الأدب والقومية؛ لأن التجربة الحية لوجودنا لابد من مُقاربَتِها واندماجها مع خلاصات العلوم وديناميكيات السياسة وفوبيا المجتمعات، ولقد جاء هذا الإطار السردي على النحو التالي:

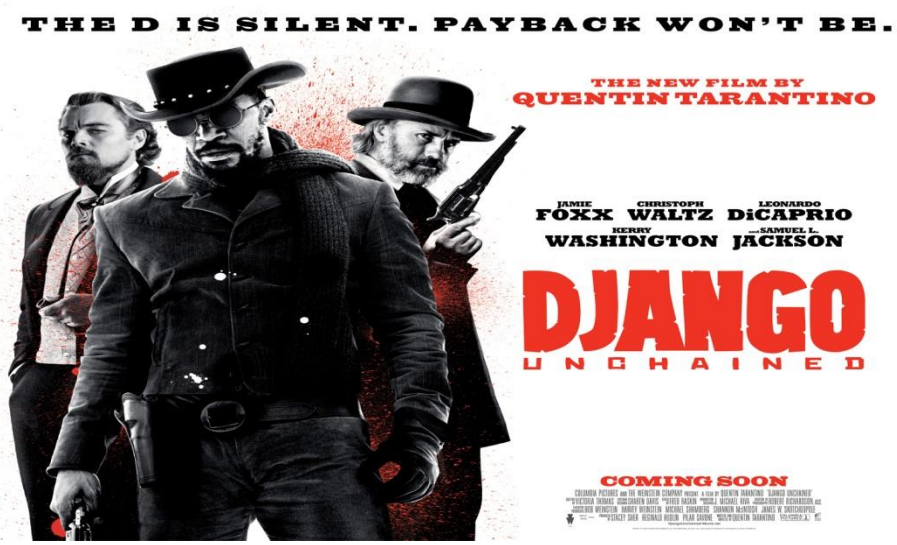
١) **المَجَازُ القَومِيُّ فِي أَدَبِ العَالَمِ الأَوَّلِ بَينَ الدِّرَامَا (التَّصوَّيرية) والنَّصّ الرِّوائي**: والمقصود به: الأعمال الروائية المجازية لأدباء الغرب في قضايا الدول الرأسمالية والدول المتقدمة من خلال العَرْضِ والنَّصّ، ومنها:

- **الدِّرَامَا السِّينمَائِيَّة الأَمرِيكِيَّة**[١٩] **Film** (جَانغُو الحُرّ Django Unchained)

ففي القرن التاسع عشر استطاعت امرأة تُعرف باسم هاريت توبمان (١٨٢٠-١٩١٣) (Harriet Tubman) أن تُحرر سبعين شخصاً من العبودية، وكان من الصعوبات التي واجهتها، إقناعُ العبيد في أمريكا في تلك الفترة أن الحرية حقٌّ من حقوقهم المكتسبة [٢٠]، وإثر هذه الحقيقة تدور مجازية الدراما في Django .

تدور أحداث الدراما المصوَّرة سنة ١٨٥٨م، حول شخصية طبيب الأسنان الألماني الجنسية الذي يبحث عن شخص ما، يجده وسط عبيد سود في القرن التاسع عشر قبيل اندلاع الحرب الأهلية التي خرجت بعدها وثيقةُ تحرر العبيد في أمريكا، فيشتري الطبيبُ العبدَ الأسود ويأخذه إلى قريته (ديتوري– تكساس Dauahtry–Texas)، ليعرِّفه وظيفته الأصلية (أنه صيَّاد جوائز يقوم بالقبض على المجرمين الذين تضع لهم السلطاتُ مكافآتٍ فيتعقبهم ثم يقتلهم ويأخذ الثمن من سلطات الولاية)، فيطلب من العبد الأسود بطل الرواية يُدعى "جانغو" أن يساعده في القضاء على حياة المجرم "بريتل" ليصبح "جانغو" بعد تنفيذ المهمة شريك الدكتور في أعماله، ويمنحه حريته، ولكن ما يطمح له هذا العبد المُحرَّرُ، هو شراء حرية زوجته، فيوافق العبدُ الزنجي مباشرة دون تردد ليس من أجل المال والربح فحسب، بل من أجل الانتقام من هؤلاء البيض الذين سبقوا وعذَّبوه، وعذَّبوا إخوانه ومنهم زوجته أيضا .

فأصبحت صنعته الجديدة، هي الانتقام من السادة المجرمين البيض، وفي نفس الوقت يبحث عن زوجته التي وجدها مملوكةً عند تاجر عبيد أبيض، كان هذا التاجر يجمع العبيد ويقيم بينهم حلقات مصارعة حتى يقتلَ أحدُهما الآخرَ، من أجل تسلية نفسِه وأقرانِه وقضاء الوقت الفارغ عنده، وتدور الدراما حتى يستطيع هذا العبد أن يحرر زوجته من يدي التاجر البائع في سوق النَّخَّاسينَ بعد معركة شرسة بينهم .



فالدراما مجاز قومي يعبر عن مُعاناة طائفة كبيرة من الشعب الأمريكي، ويصور أن الدولة العظمى مفككة من الداخل تحمل عنصرية وطائفية كبيرة تؤدي إلى تحطيم دلالات الثقافة الرأسمالية، وهذا العبد جانغو يُعدُّ رمزية للخلاص من هذا الذل والاستبداد والخضوع الطائفي.

والدراما – أيضاً– مجاز قومي يتمثَّلُ في التقدم الحضاري والمدني لدى أوربا ولاسيما ألمانيا في صورة طبيب الأسنان الألماني الجنسية، وكيف كان هذا الطبيب يتعامل مع الأمريكان معاملة سيئة مما يؤكد مجازية العداء بين أمريكا وأوربا إثر وقائع الحرب العالمية الثانية، ومما يدل على ذلك في أحداث الدراما : أنه رفض أن يضع يده في يد تاجر العبيد الأمريكي ، وأجرى المخرجُ على لسانه جملةً مهمة قالها للتاجر بعد ما أخذ منه ثمن الخادمة – زوجة جانغو الذي كان يعمل معه – : أتتذكر العبد الذي نهشته الكلاب المدعو (دارتان) إنك سميت عبدك تيمُّناً بالشخصية الرئيسة في رواية " الفرسان الثلاثة Les trois mousquetaires "، للكاتب ألكسندر دوماس "، وهو اسم كاتب فرنسي أسود مشهور، له أعمال روائية، وهنا مجازية قومية تُصوِّر أن الثقافة والعلم والتحضر في أوربا في تلك الفترة هي التي حمت

المجتمع الأوربي من الهمجية والذل الذي عاشه السود في أمريكا ولاسيما المشاهير منهم، فألكسندر دوماس وإن كان أسود البشرة، إلا أنه كان كاتبا مشهوراً ومعروفاً في أوربا له مكانته ومنزلته في المجتمع الفرنسي بخلاف أمريكا، لهذا طرح الطبيبُ سؤاله على التاجر، قائلا له : **هل تظن أن هذا الكاتب لو كان موجوداً يرضى بهذا ؟!. قال التاجر : هو كاتب فرنسي لين القلب، قال الطبيب : تعني كاتباً أسود البشرة، فضحك التاجر.**

لتُوحي الدراما أن العبودية في أمريكا لم تكن مقصورة على جنس دون آخر، أو عالم دون أخر، فالظلم والاستبداد والقهر يتساوى فيه شعوب العوالم الثلاثة، وهذا مناقض لفرضية فريدريك جيمسون .

والدراما مليئة بالمجازية الحوارية، والصامتة أيضا تلك التي تجدها في المشهد الأخير من الدراما : عندما قفز جانغو – البطل– من القفص ليلحقَ بزوجته، وظل القفص مفتوحا، وكان معه عبيدٌ آخرون مرتحلون إلى شركة التَّعدين، إلا أنهم رفضوا الهروب، وظلوا ينظرون إليه وهو يتقلَّد سيفه وفرسه ليحرر زوجته، وهم يشاهدونه دون هروب من القفص المفتوح، لتُعطيك الدراما المجازية الأخيرة، أن هناك نمط من الناس– في أمريكا – لا تعنيهم حريتهم، يرتضون الذل والعبودية، ويسيطر الخوف عليهم، ويحبون أن يعيشوا في كنف الآخرين– وهذا ما أكَّدته المناضلة Harriet –، وطائفة أخرى من الناس حريتهم أهم شيء لديهم، يفعلون من أجلها الكثير، فغريزة التمرد والحرية على القيود قد تجدها ماتت عند البعض حتى ولو كان الباب مفتوحا .

فالدراما السينمائية المصورة –هنا– مجاز قومي عن معاناة طائفة تعيش حياة الذل والقهر والظلم لعنف الدولة الأمريكية، وهي (المجرم الافتراضي)، على يدي طائفة أخرى، وهم البيض (المجرم الحقيقي) هيأت لهم الظروفُ الغلبةَ والحمايةَ .

وهذه الدراما تُشبه رواية " عامل تحميل السفن الأسود " للكاتب السنغالي (عثمان سمبين Ousmane Sambene)، وهي أول رواية له باللغة الفرنسية، التي تحدث فيها عن المجازية القومية للعنصرية التي باتت تواجه العمال السود في فرنسا في ثوب قصة شخصية لعامل تحميل السفن .

وهذا يؤكد غياب الحضارة الغربية المزعومة؛ لأن الحضارة الحقيقة هي التي لا تفرق بين لون أو جنس أو طبقة وهي حضارة الإسلام .

- **رِوَايَةُ " رَحْمَة " لِلكَاتِبَةِ الأَمرِيكيَّةِ " تُونِي مُورِيسُون "**

إن رواية "**رحمة**"، ودرامية "**جانغو الحر**"– سالفة الذكر– التي كتبها وأخرجها المخرج الأمريكي " كوينتين تارانتينو" بينهما ارتباط كبير، فكلا الروايتين تدور حول قضية العبيد السود، ولا يُستبعد تأثر أحدهما بالآخر.

فرواية " **رحمة** " تدور أحداثها حول شخصية البطلة " فلورنس" صاحبة الستة عشر عاماً التي عاشت في أواخر القرن السابع عشر في الولايات المتحدة الأمريكية – حسب ما جاء في الرواية–[٢١]

ففلورنس مملوكة (عبدة) للسيد **دورتيغا** الذي يملك الحقول الزراعية، محلَّ أعمال الأفارقة العبيد المختطفين من أفريقيا، وباتت تُعاني فلورنس من العبودية والاضطهاد والتمييز العنصري من الأمريكيين البيض، ومن ثم فهي مجاز قومي يكشف حركة تاريخ اضطهاد السود– ولو كانوا إناثاً– في أمريكا.

فالدراما في **جانغو** والنص الروائي في **رحمة** يركِّزان على التميز العنصري والعبودية، ويمكن اعتبارهما مجازاً قومياً لأحداث تاريخية في أمريكا بلغت ذروتها في ستينيات القرن العشرين، ويدلان على قضية وطنية وسياسية تحمل عِرقاً وإرثاً تاريخياً للأمريكيين السود.

فمن شاهد الدراما في **جانغو** يراها تبدأ بعبيد أفارقة تمَّ بيعهم مقيدين بسلاسل من حديد، وفي رواية **رحمة** تجد عبيداً أفارقة اختطفهم البرتغاليون ثم باعوهم في أمريكا؛ ليعملوا في حقول الزراعة[٢٢].

كما تجد أن **فلورنس** في رواية رحمة – من خلال الأحداث في الرواية–، لا تفهم الأحداث حولها، ولا تجيد كيفية التعامل معها، تشبه **برومهيلدا** زوجة جانغو، فهي أيضا لا تجيد لغة التفاهم في الدراما؛ لاختلاف لغتها الأم، وهي اللغة الألمانية عن لغة سيِّدها " **كالفين كاندي** "، وهي اللغة الإنجليزية الأمريكية.

وعدم المعرفة عندهما يعتبر جزءاً من المجاز القومي، فغياب المعرفة يدل على غياب الحركة النضالية للأمريكيين السود، وتدل على الصمت الذي طال منذ القرون الوسطى حتى أواخر القرن العشرين.

ومن ثم تضمنت الدراما والرواية مجازا قوميا لقضية تاريخية، أصبحت بعد ذلك إرثاً اعتمدت عليه الحركات السياسية التحريرية في أمريكا في أواخر القرن العشرين، ومما عزَّز قوى الاستبداد والقمع ما سنَّه الأمريكيون من خلال،" منح ترخيص قتل البيض للسود لأي سبب كان"[٢٣].

ونلاحظ في الدراما والرواية أيضاً أن العبيد أنفسهم طبقات، فتجد جانغو – في الدراما– وهو أحد العبيد السود، يمتطي الفرس ويرتدي القبعة ويحمل المسدس، والطبقات الأخرى من العبيد يسيرون خلفه في أكثر من مشهد في الدراما، وفي رواية رحمة تجد السيد **جاكوب فارك** يتفحص عبيدَ السيد **دورتيغا**، ليرى أن أحد العبيد،" يحمل دمغة الوجه التي يطلبها القانون عندما يهاجم أسود رجل أبيض"[٢٤]، فهذا تمييز عنصري قائم بين طبقات العبيد أنفسهم في الوسط الاجتماعي، مما يؤكد غياب النظام السياسي الأمريكي الداعم للسود، مما أدى إلى فوضوية عارمة، وطغيان يصنعه البيض ؛ لذا تجد السيد **جاكوب فارك** يحكم قبضته على العبيد السود، ويمارس التصرفات العنصرية من خلال المتاجرة بهم[٢٥]، كما كان يفعل **كاندي** في الدراما، فيُقيم بين العبيد حلقات مصارعة، يقتتلون من أجل تسليته وإمتاع مَن معه من السادة.

ويحضرُ مشهدُ البيع والشراء للمملوكين في صورة سُوق لِعَرضِ سِلعةٍ رَخيصةٍ، ففي الدراما، بعدما اكتشف العجوز المخضرم **ستيفن** خادم السيد كالفين كاندي أن برومهيلدا تعرف جانغو، ساوم كاندي جانغو، وكتب عقداً باهظ الثمن لكي يسترد حرية زوجته، تجد المشهد نفسه في السرد البنائي عند الكاتبة موريسون، عندما حضر السيد فارك لمزرعة دورتيغا، وقَبِلَ بتملك فلورنس كمملوكة له، تقول الكاتبة:" كتبا أوراقا جديدة، واتفقا على أن الفتاة تساوي مقدار عشرين قطعة من ثمانية مقادير "(٢٦).

كما تجد طبيب الأسنان الألماني **شولتز** يرفض – عند كتابة عقد تحرير بروميهلدا– أن يضع يده في يدي كاندي، مما أدى إلى أن دفع حياته بعد تبادل إطلاق النار بينهما، فيلقى كل منهما مصرعه، وفي رواية رحمة يرفض أيضا جاكوب فارك الذي يدَّعي الإيمان بالأخلاق العظيمة أن يضع يده في يدي دورتيغا عند توقيعه على وثيقة بيع فلورنس(٢٧).

فبين الدراما التصويرية والنَّص الروائي تشابه كبير وارتباط فكري يكشف المصير الذي عاش فيه العبيد حقبة زمنية في مجتمع العالم الأول وأدبه، خلافاً لما ادَّعاه فريدريك جيمسون، مما يؤكد أن القهر والطغيان والاستعباد لا يستطيع أن تحدَّه جغرافيا أو تمنعه مستعمرات أو سلطات حضارية.

ومن ثم تعتبر الدراما والرواية المجازيتَينِ هنا نقداً أدبياً مناوئاً للنظام القومي ، يكشف الحركة الوطنية لفترة زمنية سواء أكانت لبلد متقدم أو مستعمر، وهذا نقيض ما قاله جيمسون الذي يرى أن العالم الأول يضع حدوداً فاصلةً بين السياسة والأدب.

وبين الفينة والأخرى، تظهر الدراما المُصوَّرة في السينما الأمريكية تتحدث عن العبودية والعنصرية التي عاشها المجتمع الأمريكي في ضرب من التخلف والهمجية التي لا تختلف كثيرا عن القرون الوسطى حتى أصبحت جزءً من نسيجه، ففي الستينيات من القرن العشرين كان البيض يتعاملون

بعنصرية واضحة ضد أي شخص زنجي أو أسود، ويعتبرونه مُواطناً من الدرجة الثانية، ليس له أي حقوق، فعرضت السينما الأمريكية مجموعة من الدراما التي تحمل السيرة الذاتية لتعبر عن المجازية القومية في تلك الحقبة.

ويشير فريدريك إلى دواعي المجازية في أدب العالم الثالث، وأن هذه الدواعي موجودة في بعض ضواحي العالم الأول، ليناقض أصل نظريته، وهو خصوصية العالم الثالث بالمجاز القومي، فيقول:" إن رغبتنا في التعاطف مع نصوص العالم الثالث،- وهي غالبا ما تكون غير حديثة- هي كونها في كثير من الأحيان، تَمويهاً لبعض الخوف الأعمق من الأثرياء حول الطريقة التي يعيش بها الأشخاص في أجزاء أخرى من العالم، وهي – حقاً- طريقة حياة لا يزال لديها القليل من القواسم المشتركة مع الحياة اليومية في الضاحية الأمريكية"(٢٨).

ولقد جاءت القصص الواقعية مع ما تحمله من مجازية قومية ؛ لتعبر عن نفس المصير في المجتمع الغربي، كما في قصة " أحلام من أبي " التي كتبها الرئيس الأسبق للولايات المتحدة " باراك أوباما، خلافا لفرضية فريدريك جيمسون أيضاً التي ترى تمييز المجتمع الغربي بفصله الأدب عن السياسة :

- **رِوَايَةُ " أَحْلامٍ مِنْ أَبِي.. قِصَّةُ عِرْقٍ وَإِرثٍ "**(٢٩)، يقول الكاتب باراك أوباما في التمهيد للقصة:" ومهما كان الوصف الذي سيلتصق بهذا الكتاب؛ سيرة ذاتية أم مذكرات أم تاريخ أسرة أم شيئاً آخر، فإن ما حاولت أن أفعله هو كتابة سرد صادق لجزء محدد من حياتي" (٣٠)، فالرواية تشير إلى أحداث شخصية لعائلةٍ نصفها أفريقي ونصفها الآخر أمريكي، ولكن أحداث تاريخية كثيرة تظهر في الرواية خارج التسجيل الشخصي المتزامن للأحداث أو التاريخ العائلي، فالرواية مع ما تتضمنه من أحداث شخصية، ولكنها تعني ضمنيا مجازاً قومياً للمجتمع الأمريكي تجاه السود والزنوج، ودور هذه القضية المحورية في أحداث العالم، وما ينتمي إليها من أجناس أفرو-أمريكية كثيرة .

- **ملخص القصة:**

جاءت الرواية في ٥٠٦ صفحة من القطع الصغير، تدور حول السيرة الذاتية لجزء من حياة الكاتب باراك أوباما – الرئيس الأسبق للولايات المتحدة الأمريكية – وتحمل مجازاً قومياً بشكل ضمني لدولة عظمى من النطاق المتقدم الرأسمالي، مستخدما أسماء شخصيات عامة على غير حقيقتها؛ للحفاظ على الخصوصية – على حد قوله–، تدور الرواية حول تصوير حياة عائلة ذات أصول أفريقية، من دولة **كينيا**، من قبيلة **لوو**، من قريتي **أليجو ونيروبي**، يسرد الكاتب قصة جدِّه وجدَّته –لِأُمِّهِ الأمريكية الأصل– التي كانا يُحبان أن يقصاها عليه كي يستفيد منها، ففي الواقع كانت عائلة جدته ذات مكانة مرموقة ثابتة في المجتمع الأمريكي طوال فترة الكساد، أما وضع جده فكان صعباً، فرفضت العائلة الارتباط بينهما، ولكن جدته لم تأبه، وهربا سراً وتزوَّجا، وأنجبا أمَّه ستانلي آن، واستقرا فترة طويلة – بعد تنقل دام كثيرا – في مدينة سياتل سمحت لوالدته أن تنهي دراستها في المدرسة الثانوية، وكانا سعيدين؛ لأن بنتهما أثبتت تفوّقها في المدرسة، والتحقت بالجامعة، وذات يوم عادت إلى المنزل وتحدَّثت عن صديق قابلته في الجامعة، وهو طالب أفريقي يُدعى باراك – الأب–، الذي جاء إلى أمريكا بعدما اختاره القادة الكينيون للدراسة بجامعة هاواي سنة ١٩٥٩م؛ لينضم إلى أول موجة كبيرة من الأفارقة تُبعث لتتقن تكنولوجيا الغرب وتعود بها تبنِي أفريقيا عصرية جديدة، وتفوَّق في الدراسة تفوقا ملحوظاً، وكان له عدد كبير من الأصدقاء، وفي دورة لدراسة اللغة الروسية، قابل فتاة أمريكية خجولة مرتبكة لم تكن إلا في الثامنة عشرة من عمرها، وهي ستانلي آن، التي دعته فقَبِلَ دعوتها على العشاء ليتعرف على والديها، وبعدما انتهت الأمسية، علق كلاهما على حِدَّة ذكاء الشاب، ومدى اعتزازه بنفسه الواضح في إيماءاته وجلسته الأنيقة .... ولكن هل يتركان ابنتهما تتزوج من أفريقي؟، فبنتهما مُدَلَّلة مرحة خفيفة الظل، وحيدة، ولكنها تعاني من حالة ربو شديدة، وقد جعلها المرض – بالإضافة إلى كثرة التنقل –

وحيدة نوعا ما، ولكن جمعهما الحبُّ، فتزوجت آن من باراك في حفل زواج مدني صغير، وقاضٍ لإتمام مراسم الزواج القانونية، فالأمر برمته يبدو هشّاً، وأنجبا طفلاً، أورثه والدُه اسمَه، فاسمه ثلاثياً: باراك باراك أوباما، ثم فاز الأب بمنحة دراسية أخرى، هذه المرة ليحصل على درجة الدكتوراه من جامعة هارفارد، لكنه لم يحصل على النقود التي تجعله يصطحب أسرته الجديدة معه، فحدث الانفصال، وبعد الدكتوراه عاد إلى أفريقيا ليفِي بوعده للقارَّة، وظلت الأم والطفل في أمريكا، ولم يؤثر بُعد المسافة في رباط الحب، عاش باراك مع أمه وجدَّيْه، ولم تكن هناك سوى مشكلة واحدة، أن أباه لم يكن موجودا معه – على حد قوله–، وبعد فترة انفصلت أمُّه عن أبيه، وتزوجت من رجل أندونيسي يُدعى لولو، كان هو الآخر طالبا، قابلته أمه في جامعة هاواي، وكان باراك في الرابعة من عمره، انتقل مع أمه إلى أندونيسيا، وكان أبوه على غرار أمه، قد تزوج هو الآخر مرة أخر، وأصبح لباراك خمسة أخوة وأخت في كينيا، وأنجبت أمه أخته مايا من زوجها الأندونيسي التي انفصلت عنه بعد ثلاث سنوات من الزواج، ولكن كان يسود بينهما الود عند ميلاد مايا، وساعدته بعد عشر سنوات من الانفصال على السفر إلى لوس أنجلوس للعلاج من مرض في الكبد تسبب في وفاته وهو في الواحدة والخمسين من عمره، ثم عادا إلى أمريكا مرة ثانية، والتحق باراك بالإبتدائية، وكان كثير من الطلاب لا يرغبون صحبته؛ لسواد بشرته، وكان له عدد قليل من الأصدقاء، ولكنه اختلق قصة ادَّعى فيها أن أباه أميرٌ في كينيا، وأنه يوما ما سيصبح أميرا مثله، فأصبح سلوك الأطفال البيض يتغير اتجاهه، وأصبحوا أكثر أُلفةً معه، وكان أبوه يأتي من كينيا ليزوره من حين لآخر في بيت أمه وجده فكلهم يعيشون سويا في منزل واحد، وأول مرة ذهب فيها إلى الحانة الصغيرة كان مع فرانك الشاعر، في سن الثانية عشرة من عمره، ثم التحق بالمدرسة الإعدادية ثم الثانوية، وفي العام الأخير من المرحلة الثانوية بدأت أمه ستانلي آن تحذره من أصدقائه الذين يتعاطون المخدرات، ثم التحق بكلية **أوكسيدينتال**، التي

كانت على بُعد أميال من مدينة باسادينا، هذه الكلية التي واجهته فيها المشاكل الكثيرة مع الطلبة بسبب التفرقة العنصرية بين البيض والسود، وأصبح له عدد من الأصدقاء يتبادلون الحديث والانتقالات والسهرات مثل ماركوس وريجينيا وصادق وفرانك، وبعد فترة الجامعة انتقل إلى نيويورك، وفيها سمع خبر وفاة أبيه، فصرخت أمه، ولكنه لم يذهب إلى جنازته، واكتفى ببرقية التعازي التي أرسلها إلى أقربائه في مدينة نيروبي، ثم انتقل إلى شيكاغو، وفي عام ١٩٨٣م قرر أن يصبح منظماً للمجتمع الأهلي، وأصبح يرى أن المجتمع الأفرو أمريكي – على حد تعبيره– أكثر من مجرد مكان وُلِدَ فيه أو منزل ترعرع بين جدرانه، وتم تعينه تحت وظيفة مساعد أبحاث، ورفض أن يكون مُنظِّماً للمؤتمرات حول مشاكل المخدرات والبطالة والإسكان، وقال إنه في حاجة إلى وظيفة تسمح له بالاحتكاك السريع بالشارع، فعمل مع مارتي كوفمان في الخدمات الاجتماعية والكنائس براتب عشرة آلاف دولار في السنة غير بدل السفر، وكان دائما يقابل بالصد من البيض في التعيين والوظائف المرموقة، فالبيض يعترضون على تعيين السود وتنحاز لهم الصحفُ والمجلات، ولكنه أصبح أكثر اختلاطا بالسكان والمجتمع، وزادت صدقاته واجتماعاته مع الناس والمقربين أمثال مارتي الذي كان ينظم شعرا، والقِس سمولز الذي كان يطالع مشروع باراك المؤسسي باسم " مشروع تنمية المجتمعات المحلية"، وشيري وأنجيلا ومُنى سيدات المجتمع المحلي، وفُوستر رئيس الغرفة التجارية في شيكاغو، وبدأ يأخذ باراك مكانة مرموقة وسط المجتمع في مدينة شيكاغو عند النشطاء السياسيين والاجتماعيين والإذاعة وعلماء الاجتماع، وكوَّن هو وزميله المسلم رفيق تحالفاً غير مستقر لم يلق كثيراً من الاستحسان عند قادة مشروع التنمية المحلية، ثم التقى بالقَوميِّينَ الذين كانوا يدافعون عن السود، وأقام معهم المؤتمرات واللقاءات، وبعد فترة جاءته أخته **أوما** الكينية قادمةً من ألمانيا، حيث سافرت للحصول على الماجستير في علم اللغة، وحكت له عن حال الأُسر السيئة في كينيا، وأخبرته أن أخوهما **روي** تزوج من امرأة أمريكية كانت

تعمل في برنامج " فيلق السلام"، وانتقل معها إلى أمريكا، ثم تقابل باراك مع القساوسة، وعرض عليهم جمع خمسين كنيسة من أجل التغيير، ومن الواضح أن منهجه في العمل أتي بثماره، فقد زاد عدد أعضاء الكنائس من مائتي عضو إلى أربعة آلاف عضو، ثم عمل على برنامج إصلاح المدارس .

وبدأ الباب الثالث بالحديث عن كينيا وقرار السفر إلى نيروبي – مَقرّ عائلته الكينية – للزيارة لأول مرة، وحينما وصل إلى نيروبي، تفقَّد القرية ليرى الأسواق القديمة التي كانت علي شكل كهوف، ومحلات الجزارة، والنَّحت من الخشب ... وغير ذلك، والتقى بكثير من أبناء وبنات ورجال ونساء كينيا التي دارت بينهم القصص القديمة والأحاديث الطويلة عما كان يحدث في قرية نيروبي ومعيشتها السيئة القاسية الفقيرة، واحتسى الشاي مع جداته اللاتي تحدثن أمامه عن كيفية الزواج في كينيا والطقوس المعتادة، وتحدث بينه وبين نفسه أن كينيا في حاجة ماسة إلى مُدرِّسين بارعين لتخريج الناس من الظلمات، وبدأ أقاربه يقصون عليه قصة أبيه منذ كان صغيراً حتى سافر إلى أمريكا التي استغرقت – وحدها – أكثر من ٥٠ صفحة من الباب الثالث، وهو يرى أن هذا هو إرثه الحقيقي، فيقول بعدما جلس على قبر أبيه وبكى طويلا:" عندما انهمرت دموعي في النهاية انتابني شعورٌ قوي بالسكينة والطمأنينة على حين غرة، وشعرت بأن الدائرة أخيرا أُغلقت، وأدركت حينئذٍ أن ماهيتي واهتمامي لم يعد مجرد أشياء لها علاقة بالذكاء أو المسؤولية، ولم تعد مجرد كلمات"[٣١]، وعاد مرة ثالثة إلى أمريكا، وقد مرَّت ست سنوات منذ الرحلة الأولى إلى كينيا، فوجد شيكاغو قد تزايد فيها دلالات الفساد، وزاد توتر الأطفال السود في المدراس، وانتقلت العائلات إلى الضواحي، واكتظت السجون بالشباب الغاضب، وانعدمت الآمال والتوقعات التي كان يطالب بها السود، وخطب باراكُ (الابنُ) ميشيلَ، وزارت ميشيل كينيا لمقابلة النصف آخر من عائلته، وأُعجب بها أفرادُ العائلة هناك، ورغم وفاة أبي ميشيل وجدِّ باراك إلا أنهما تزوَّجا، وقُرب انتهاء حفل الزفاف كان الجميع مبتسماً.

وتنتهي الرواية وهو يسكب الكؤوس على الأرض ببطء، وشعر أنه أكثر الرجال حظًّاً على وجه البسيطة – على حد تعبيره-.

إن الكاتب من خلال الرواية أراد أن يصف مُعاناةَ السود في مجتمع يصف نفسه بالمتقدم الذي يرعي الحقوق والحريات، فشخصية الكاتب يمكن وضعها في الاعتبار المجازي عن القصة التي بمثابة القضية الأساسية في ولايات أمريكا العظمى في ستينيات القرن العشرين، فتعتبر حركة البطل مجازاً لحركة التاريخ في أمريكا الحديثة.

فالكاتب يصور البيئة التي يعيش فيها السود تصويراً مجازاً يحمل معني التجاهل من السلطات، ويبدو الضيق والكآبة والظلام واللون الأسود على كل شيء فيقول:" بعد بضعة أيام من عيد ميلادي الحادي والعشرين، جاءني اتصال من شخص غريب ليبلغني الخبر، كنت أعيش في ذلك الوقت في نيويورك في شارع رقم أربعة وتسعين بين الجادتين الثانية والأولى، وهو جزء من ذلك المتغير الذي لا يحمل اسماً بين شرق هارلم وباقي مانهاتن، كان شكل المجمع السكني غير جذاب، يخلو من الأشجار والنباتات، تصطف على جانبيه مبانٍ سكنية طلاؤها أسود وبلا مصاعد تلقي بظلال كئيبة معظم أوقات اليوم، كانت الشقة صغيرة، وأرضيتها مائلة، ودرجة حرارتها غير مستقرة، ولها جرس كهربائي أسفل المبنى لا يعمل، ومن ثم كان على أي زائر أن يتصل قبل مجيئه من هاتف عمومي في محطة البنزين في زاوية الشارع، حيث يوجد كلب أسود من نوع دوبرمان في حجم الذئب يقطع المكان جيئة وذهاباً طوال الليل في دورة حراسة يقظة، ويقبض بفكيه على زجاجة جِعَة فارغة"(٣٢).

إنَّ البيئة السردية للرواية، تُؤرِّخُ لحركة التاريخ في أمريكا لحقبة زمنية تعد الأسوأ من نوعها في تاريخ أمريكا الحديث، مبتدئةً الروايةُ بالاضطهاد والعنصرية للسود والزنوج والمقاومات السِّلمية ضد البيض التي يمكن كشفها من خلال المصير الشخصي للكاتب/ بطل الرواية الذي يعبر عن تاريخه

داخل أمريكا، مما يجعل البيئة السردية بحد ذاتها مجازاً يدل على التاريخ القومي لها.

ويربط الكاتب بين أحداثه الشخصية وأحداث عالمية كانت لها صدى كبير في العالم؛ لتظهر الصورة المجازية بوضوح، فيقول:" اختلاط الأجناس، مصطلح يبدو قميئاً مشوَّها ينذر بنتيجة بشعة، بالضبط مثل عبارة " ما قبل الحرب الأهلية الأمريكية"، أو وصف شخص بأن "ثُمن أسلافه من الزنوج"، إنها تستدعي صُوراً من عصر آخر، عالم بعيد من السياط والنيران، .... ومع ذلك لم تنجح المحكمة العليا بالولايات المتحدة في إقناع ولاية فيرجينيا أن منعها للزواج بين الأجناس المختلفة خَرقٌ للدستور إلا عام ١٩٦٧م، وهو العام الذي احتفلت فيه بعيد ميلادي السادس، والعام الذي عزف فيه جيمي هندريكس في مونتيري وغنَّى، وبعد ثلاث سنوات من حصول الدكتور كينج على جائزة نوبل للسلام، وهو وقت كانت أمريكا قد بدأت فيه بالفعل تسأم من مطالبة السود بالمساواة، وانتهت على ما يفترض مشكلة التمييز العنصري، أما عام ١٩٦٠م، العام الذي تزوَّج فيه والداي، فكان اختلاط الأجناس لا يزال يوصف بأنه جريمة عظمى في أكثر من نصف ولايات الاتحاد"(٣٣).

وهنا نرى الرباط بين البنية السردية للرواية والأحداث الشخصية للبطل، وما دار من أحداث تاريخية في أمريكا، أي أن أحداثه الشخصية تزامنت مع الأحداث القومية، وهذا نوع من المجاز القومي الذي يبدو فيه التصريح واضحاً ولكنه يؤرِّخ لحدثَينِ في آن واحد، حدث شخصي وآخر قومي، وكأن سرد الرواية يؤرِّخ – من خلال البطل– لردَّةِ فعل السود ضد الأمريكان البيض، فلم يغفل التعليقَ على الأحداث الشخصية والقومية معا.

يقول الكاتب ليصوّر حياة السود في أمريكا تصويرا مجازياً مستخدما الإيماء والكناية: " كان على المرء أن يستمع بحرص ليدرك الترتيب الهرمي الدقيق والقوانين غير المعلنة التي كانت تحكم الحياة، والتمييز بين الأشخاص الذين لا يملكون الكثير ويعيشون في مناطق نائية"(٣٤).

والمتطلع للرواية سيرى القوانين التي طُبِّقت بصورة جبرية على السود والزنوج، أوردها الكاتب في سرده الشخصي للرواية، منها: أنه ليس لهم أي حقوق أو واجبات، وقانون: الفصل العنصري بين البيض والسود، وقانون: أن السود إذا أرادوا أن يلقوا نظرة على البضائع يجب أن يأتوا بعد ساعات العمل الرسمية، ويتولوا بأنفسهم ترتيبات توصيلها لأماكنهم، وقانون: لا ينبغي أن يخاطب أبداً زنجيٌ بلقب السيد، وقانون: بنات البيض لا يلعبن مع الملوَّنين، .... الخ.

لذا وصل الأمر بالسود أن يتلقى الرجل منهم علاجا كيميائيا لتفتيح لون بشرته،.... رجال ونساء سود في أمريكا كانوا يَودُّون الخضوع لهذا العلاج استجابة للدعاية التي تعدهم بحياة سعيدة إذا أصبحوا من البيض "[٣٥].

ومن المجاز القومي في الرواية أيضاً المقارنات التي أجرها الكاتبُ بين أمريكا المتحضرة المتقدمة – من وجهة نظره– وأندونيسيا التي يصفها بالفقر والتخلف والغرابة[٣٦]، وبينها وبين كينيا التي تعيش نفس الصفات الأندونيسية تقريبا[٣٧].

ويصور في روايته أيضا تصويرا مجازياً، كيف تخلق أمريكا لنفسها هويةً في قلوب اللاجئين السود أو أصحاب الأصول غير الأمريكية، وتمحو هويتهم الأصيلة وانتماءهم الأساسي لبلادهم، في صورة سردية بين فرانك الشاعر الذي ينصح باراك قُبيل دخوله الجامعة فيقول يجب :" أن تترك عِرقك على الباب، وأن تترك شعبك وراء ظهرك، ... افهم يا فتى، إنك لن تذهب إلى الكلية لتتعلم، إنك ستذهب لِتَتَدَرَّبَ، سيدربونك على أن تريد ما لا تحتاجه، سيدربونك على المراوغة بالكلمات حتى تصبح عديمة المعنى، سيدربونك لتنسى ما تعرفه بالفعل، سيدربونك جيداً حتى إنك ستبدأ تؤمن بما يخبرونك به عن الفرص المتكافئة، والطريقة الأمريكية، وكل ذلك هراء، سيعطونك مكتباً متميزاً ويدعونك على حفلات عشاء ممتازة، ويخبرونك أنك مفخرة لجنسك، حتى تريد أن تبدأ في إدارة الأمور فعليًّا، وحينها يجذبون السلسلة حول عنقك

بقوة، ويجعلونك تدرك أنك قد تكون زنجيًّا تلقى تدريباً جيداً ويحصل على مرتب جيد، ولكنك لا تزال مجرد زنجي"(٣٨).

وطيلة الباب الثاني يحاول إيصال فكرة محاولة انخراط السود في المجتمع الأمريكي، والصدود التي كانت من البيض، وانحياز الصحف والمجلات مع البيض، ليصور بصورة مجازية أن أمريكا لن تقبل خلاف نفسها وأبنائها، ويرمز بالصحف والمجلات للسلطة المساندة لهم حتى ولو كانوا على غير الحق، فالأمريكان هم الأعظم في العالم، تشغلهم قضية الاعتداد بالنفس، والعنصرية المضادة، متحمسون لنفسهم ومدافعون عنها لا غير(٣٩).

فالمجازُ القومي يُعَدُّ صورةً أخرى جديدة من إعادة كتابة التاريخ بشكل مغاير، مع إمكانية تشكيل التاريخ بشيء من الخيال أو الحقيقة المقلوبة، فالرواية تدور جملة وتفصلاً لتعبر عن العنصرية والاضطهاد والعنف الذي عاشه السود والزنوج في أمريكا منتصف القرن العشرين، وتعبر عن المقارنة بين الحياة في أمريكا وغيرها من البلاد، وعن الأنا الذي عاشه الشعب الأمريكي، كما تشير الرواية إلى ضبابية ما فعله الاستعمار في البلاد والدول المحتلة ؛ لتشويه الصورة أمام الأجيال القادمة، يقول الكاتب:" وبدون البيض ربما كُنا سنصبح قادرين على استخدام تاريخنا استخداماً أفضل"(٤٠)، فيسرد المجاز في صورة أحداث شخصية يرويها الكاتب عن نفسه.

فما رأي فريدريك جيمسون في هذه العنصرية التي تعيش في قلب الدول المتقدمة الرأسمالية؟! وما رأيه في هذه الصورة التي جسدها الأمريكان أنفسُهم في كثير من رواياتهم الأدبية والسينمائية الدرامية وغيرها؟!.

٢) المَجَازُ القَوْمِيُّ فِي أَدَبِ العَالَمِ الثَّانِي بَينَ الدِّرَامَا (التَّصوَّيرية) وَالنَّصِّ الرِّوائِي:

والمقصود به: الأعمال الأدبية القومية التي قام بها أدباء الدول الشيوعية الاشتراكية، وتحمل الصبغة المجازية، ومنها:

– الرِّوَايَـةُ الصِّـينِيَّةُ: (يَومِيَّـاتُ مَجْنُـونٍ A Madman's Diary) للكاتب الصيني **لوشيون:** تبدأ القصة بالراوي / البطل الذي يقوم برحلة خاصة في طريقه إلى المنزل لرؤية زميلين له في المدرسة الإعدادية، كانا صديقَين مقربَين له منذ سنوات دراسته، وعند وصوله، يلتقي فقط بالأخ الأكبر الذي يُخبره أن شقيقه الأصغر يُعاني من مرض عقلي ولكنه تحسَّنَ، وقد غادر المنزلَ منذ ذلك الحين لملء وظيفة شاغرة في الخدمة المدنية، وخلال فترة مرضه كتبَ الأخُ الأصغر مذكراتٍ يُسمح للراوي/ البطل بقراءتها، هذه هي "يوميات أو مذكرات المجنون" – وتُشكل الجزء الأكبر من القصة–، وبعد قراءة الرَّاوِي لليوميات، شخَّصَ الأخَ الأصغرَ بأنه يُعاني من هوس الاضطهاد المتزايد بأكل لحوم البشر الذي يعتقد أنه يُمارس بشكل روتيني مِن قِبَلِ مَن حوله، مع تزايد جنون العظمة لديه، ومع إحساسه بأنَّ أكلَ لحوم البشر منتشرٌ، ومنتشر حتى داخل عائلته، فإنه ييأس من إنقاذ نفسه، حيث يتصور نفسه مندمجًا في عالم آكلي لحوم البشر، وتنتهي اليوميات دون سابق إنذار، وتُختتم القصة مع نداء الأخ الأصغر للمساعدة ،" انقذوا الأطفال" (٤١).

يقول فريدريك في التعبير عن موضوعية الرواية:" يجب أولاً قراءة "يوميات مجنون" (١٩١٨) من قِبَلِ أي قارئ غربي على أنها بروتوكول لما تعنيه لغتُنا النفسية، بشكل أساسي، وهو "الانهيار العصبي"،فالروايةُ تقدم ملاحظات وتصورات حول موضوع تكثيف فريسة الخداع النفسي المُرعب، والقناعةُ بأن الأشخاص من حوله– أي من حول المجنون– يُخفون سِرًّا مُرَوِّعًا، وأن هذا السرَّ لا يمكن أن يكون سوى الحقيقة الواضحة بشكل متزايد أنهم أكلةُ لحوم البشر، وفي ذروة تطور الوهم، الذي يهدد سلامته الجسدية وحياته نفسها كضحية محتملة، يفهم الراوي أن شقيقه نفسه هو canni bal، وأن موت أختهم الصغيرة قبل سنوات، – بعيدًا عن كونه نتيجة مرض الطفولة، كما كان يعتقد– كان في الواقع جريمة قتل، ويلاحظ الشخصُ المصاب بجنون العظمة نظراتٍ شريرةً حوله في العالم الحقيقي، ويسمع

محادثات تروى بين شقيقه canni bal والطبيب المزعوم، الذي يحمل كل قناعة بالواقع، ويمكن تمثيله بموضوعية (Realisti)، هذه هي التصورات الموضوعية، التي يمكن تقديمها دون أي آلية استبطانية ....ويُضيف فرويد: "إن تشكيل الوهم، الذي نعتبره مسارًا مَرَضِيًا، هو في الواقع محاولة للتَّعافي، وعملية إعادة بناء" (٤٢).

فالروايةُ مَجازٌ قوميٌّ، يصوِّر الراوي/ الكاتب فيها أن الصين العظيمة مشوهةٌ ومتناحرة في الداخل، فالقيمة المجازية تكمنُ في معاناة طبقات المجتمع الصيني من الظلم الشيوعي الاشتراكي، ويُدين القمعية الجيوسياسية الصينية باعتبارها مجتمع "يأكل الإنسان"، حيث يلتهم القويُّ الضعيف، والغني الفقير، فيصوّر **لوشون** – مِنْ دَاخِلِ النَّصِّ الشَّخصِيِّ– الإمبراطوريةَ الصينيةَ؛ لاكتشاف الدليل على أكل لحوم البشر في محاكاة ساخرة للدراسات الصينية التقليدية، فالمجنون متمرد في الرواية، ناقدٌ اجتماعي، جنونه نوع من العقل، تكشف القصة من خلاله اهتمام Lu Xun بتغيير المجتمع والنضال والمقاومة، والدعوة إلى الثورة على القيود التراثية القديمة ونبذ الأوضاع من أجل تحرير الجيل الجديد، والانفصال عن المحدودات التي لم تعد صالحه من أجل تحويل الناس من "أكل لحوم البشر" إلى مستوى أعلى من الإنسانية والحرية(٤٣).

ويرى فيليسيا في أطروحته التي بعنون " طيف كامل من الأنفس في الأدب الصيني الحديث: من " Lu Xun إلى Xiao Hong "، أن قصة الرجل المجنون تُردد أصداءَ المجازية، وهي تشمل على سبيل المثال لا الحصر:

- التركيز على الفكر العقلاني الغربي .
- صورة الباحث عن الحقيقة المضطهد(يعني المجنون) .
- العقلية الجماعية لاكتساب الذات مجازاً كنظام آكلي لحوم البشر(٤٤).

فيوميات المجنون لها تصورات وإيحاءات كثيرة لدى نقاد الصين ، فـ " لوه شي لي شو": يرى أن لوشون يطرح قضية لإنقاذ الصين في شكل تاريخي،

ويرى " ون هوا بيان جي لون": أن لوشون يرغب في انقاذ الصين من العُزلة الاقتصادية التي فرضتها على نفسها في وقت مبكر(٤٥).

ومن ثم يتضح من القصة أن المجنون بمثابة شخصية مستنيرة تكافح من أجل تحوُّل الآخرين تجاه الروحانية والإنسانية، يبحث عن الحقيقة ولكنه غير مُقدَّر وغير معترف به، يُقاتل قوى الهيمنة والقمعية وحده، فهو يرى في صورة مجازية هوس أصحاب الثراء على المكاسب الخاصة المتطرفة، يظهر ذلك من خلال نظرته التشاؤمية، والصورة الوحشية المتكررة ، فيترجم الأعمال الظاهرة التي يقوم بها الناس القرويون والمتعلمون إلى تعبيرات وسلوكيات خطيرة للغاية تعبر عن رغبة آكلي لحوم البشر، فيضع حُججه على أنها حقائق تاريخيه تعكس الشكل القومي، فيقول الراوي على لسان المجنون: " تبدو العيون السيئة الإرادة وكأنها خائفة، وكأنها تريد أن تؤذيني، الناس يبتسمون باستمرار بأسنانهم البيضاء الحادة بشكل مخيف، مع الكلمات التي تخرج من أفواههم مليئة بالسم، والضحك المليء بالسكاكين، يُصبح الأشخاص الذين يبدو أنهم غير مُؤذيّين مفترسين مثل الجميع، الأمُّ تريد عضه، وينظر إليَّ طبيبٌ كبيرُ السن، ذو وجه أخضر وأسنان طويلة، يريدُ أن يُصبح جلاداً وآكلاً للحوم البشر، كانت عيناه مليئة بنظرة خبيثة، ومن جانب إطارات نظارته كان ينظر إليَّ بارتِيابٍ ... بالطبع ، كيف لا أعرف أن هذا الرجل العجوز كان جلاداً مُتخفياً، كان يستخدم قياس نبضات قلبي كذريعة لذلك تحقيقاً لمصلحته ، يُمكِّنه أيضًا من الحصول على قطعة ليأكلها "(٤٦).

فالرواية تناولت أفكاراً مجازية كثيرة، أهمها :

- التسلسل الهرمي للسلطة؛ الذي صوره الكاتب في صورة حيوان آكل للحوم، وهيمنة أصحاب النفوذ، والظلم الواقع على طبقات المجتمع .
- وتمثل – أفكارُ الرجل المجنون – جزئيّات التغيير التي سعت إليها ثورة ١٩١١ م، فهي روح التقدم والإصلاح على المستويين الشخصي والاجتماعي ؛ ورفض التقاليد والقمعية والجهل والامتثال.

- تناولت موقفاً تاريخياً، تتميز فيه بإحساس عميق وشعور بالمفارقات والمظاهر الكاذبة والخِدَعِ التي غالبًا ما تنطوي عليها الحياة السياسية للإنسان الصيني.
- فالرواية تعتبر تصريحاً فاضحاً "للمجتمع الإقطاعي آكلي لحوم البشر" في الصين قبل الثورة، قد تكون النهاية المبهمة، "انقذوا الأطفال!"، منسجمة مع روح الشباب مفكري الثورة ومنظميها .
- وتوحي الرواية بالانقسام بين الذاتية والقومية، التي باتت انعكاسا للمعتقدات الراسخة في الأنماط السياسية التقليدية الصينية .
- وتُجسد الرواية رغبة لوشون في تجاهله لذكر الاسماء الرئيسة مثل الراوي والصديقين، ربما لعدم أهمية الأسماء لديه في ظل المجازية القومية التي شغلته، أو لإمكان تطبيق هذه الرواية على أي شخص ومكان.

فلوشون يُصوِّرُ أن مواطنيه هم آكلو لحوم البشر، يحدث ذلك على جميع المستويات، بداية من كُتل الفلاحين على طول الطريق إلى أكثر المناصب النخبوية امتيازاً في بيروقراطية الماندرين،... فالرواية تحمل أبعاداً مُختلفةً، منها : البُعدُ النَّفسي، والبُعد الرمزي والمجازي، والبُعد الثقافي، ومنظور المستقبل المتوقع، ويؤكد أن العلاقة بين المكوِّنات والعناصر السياسية للتجربة الفردية والاجتماعية تختلف تماماً عما يحدث في الغرب(٤٧).

وفي النهاية يترك الكاتبُ القارئ يتصوَّر ويتخيل عبارات قصَّته وما تحمل من معان قد تحمل معنى التفاؤل أو التشاؤم، ليعبر عن مرحلة الظلم والطغيان التي سادت الإمبراطورية الصينية، مع إشعارات واستعارات تدل على أنها رواية فريدة متميزة من كاتب فريد متميز.

فالرواية بها قراءة مجازية كثيرة ليست بعيدة عن ثقافة القارئ الناقد، تنطوي على نقد سياسي وتاريخي لدولة الصين الاشتراكية، ومَن أرادة الاستزادة

حول طرح رواية " مذكرات مجنون " فليرجع إلى ما كتبه فيليسيا جياوين في أطروحته(٤٨).

٣) المَجَازُ القَومِيُّ فِي أَدَبِ العَالَمِ الثَّالِثِ بَينَ الدِّرَامَا (التَّصوِّيرية) وَالنَّصِّ الرِّوائِي:

وهو يتناول الأعمال الروائية المجازية لكُتَّاب الأدب في الشرق الأوسط والدول النامية والمستعمرة.

يقول فريدريك :" إنَّ الرموزَ الوطنيةَ فِي العَالَمِ الثَّالثِ واعيةٌ وصريحةٌ، فهي تَنطوِي على عَلاقةٍ سِياسيَّةٍ ومَوضُوعِيَّةٍ "(٤٩).

- **الدِّرَامَا (٥٠) وَالنَّصُّ فِي رِوَايَةِ (حَتَّى لَا يَطِيرُ الدُّخَانُ)**

تدور الدراما السينمائية حول شخصية فهمي عبد الهادي طالب في كلية الحقوق، جاء من قرية (كف حتاتة) حيث تقيم عائلته، وقد وصل بفضل أمه التي استسلمت لطموحه، وكانت كلية الحقوق تضم عدداً كبيراً من مختلف طبقات الشعب، وكان لفهمي كثير من الشخصيات ذات الثراء المالي، ولكنه يتميز عنهم بأنه أكثر جديَّة في التعليم، وفي أثناء وجوده في كلية الحقوق كان يتردد على شقة زميله عبد الرؤوف التي أصبحت (غُرزة

حشيش) فيما بعد، وبعد تخرجه من الكلية أصبح تاجراً كبيراً للحشيش وأصبح هو سيّدُ الغُرزة، واستمرت أحداث الدراما داخل هذه الغرزة، وفي النهاية أصبح فهمي من الأغنياء بسبب تجارة الحشيش، ودخل مجلس النُّوَّاب بعد زيارته لقرية (كف حتاتة)، ولكنه أصيب بمرض خطير في يوم زواجه من سنية التي كانت جارته وتعمل معه في الغُرزة، وانتهت حياته في يوم زفافه أمام الحضور ومعها انتهت القصة .

والحقيقة! الدراما سلكت طريقا غير مقصود الرواية، وتنازلت الدراما عن مجموعة من الأحداث أثناء السرد والحوار، فالرواية تحمل مجازاً قومياً يصنع تحوُّلاً في تاريخ مصر، تجده في أسلوب لا يحمل سوى البساطة والسلاسة مُستبطناً معاني الذم والإذلال والإهانة التي تتشكل بأثر رجعي داخل السرد، فتصبح سلسلة الأحداث المتخيلة أو المجازية لا تهدأ وإنما تُصوِّر أحوال الدولة، (فخمَّارة/ غُرزة فهمي) هي تعبير عن حالة متردية انتابت القادة وأصحاب الثراء والمنتفعين، يقول الكاتب في الرواية :" إن مصر ليست مقسمة إلى أحزاب، ولكنها منقسمة إلى غُرز،.. بل أصبحت الغرزة تمثل كل الطبقة الحاكمة في مصر "[٥١].

ومجازية الكفاح الوطني والمعاناة التي عاشها الشعب يمثلها بطل الرواية فهمي عبد الهادي وأمُّه التي ماتت نظير جنيهات لم يستطع الحصول عليها من أصدقائه الأغنياء لعلاجها، وهي تُشبه مجازية (لوشيون) الكاتب الصيني في قصته (الطب) فلقد مات والده بمرض السُّلِّ(tuberculosis) بعد أن نفذت أموال الأسرة، نظير تقصير الدولة الصينية في علاجه المدعوم [٥٢]، فكلا الروايتين يجعل المتهم الافتراضي(هو الفقر)، الناشئ عن المتهم الحقيقي وهو (الحكومات) وتقصيرها في حق الشعوب.

ويصوِّر الكاتب غياب النضال الشعبي والاستسلام في صورة مجازية فيقول :" وظلت الغُرزة في شقة عبد الرؤوف، شقة الطبقة الحاكمة، حتى حدث

حريق القاهرة عام ١٩٥٢م، وما زالت الأحاديث تتخللها نفس الضحكات المسطولة التي تتردد كل ليلة"[٥٣].

ويرمز إلى تخاذل السلطة أمام النفوذ فيقول على لسان البطل فهمي: "فالشقة شقة عبد الرؤوف والبوليس لا يجرؤ عادة على تفتيش أو دخول غُرز أولاد الذوات"[٥٤].

ويصور سيطرة الطبقية والمادية، وضعف المسؤولين، فيقول على لسان مدحت نور الدين – أحد الأثرياء–:" عبود باشا يشتري الوزارات، دفع للملك خمسة ملايين عشان يسقط الوزارة ويجيب وزارة، .... ما حدش يقدر يحكم مصر إلا مليونير..... ويضحك حسن خليل ويقول: ما تيجي نبعت له سنية يمكن تقنعه، وتقهقه الغرزة "[٥٥]، ففي هذا النص مجاز قومي يدل علي هيمنة الدول الكبرى صاحبة النفوذ الاقتصادي على مصار الدول النامية والمستعمرة، فسلطة المال تحكَّمت في تاريخ الدول، وشكَّلت مصيرها، وأثَّرت قوةً وضعفا عليها.

فرغم التغير السياسي في الدولة من (الملكي) بعد سقوط الخديوي إلى (الجمهوري) بعد قيام ثورة ١٩٥٤م إلا أن نظام(الغُرْزَة أو الخَمَّارة) بات ثابتاً لم يتغير، بل أصبحت الغرزة تستضيف السادة والقادة، " وجاءَ الرجلُ المهمُ إلى الغرزة، وكلُّ من حوله لا ينادونه باسمه ولا بلقبه الرسمي إنما يسمونه البرنس، فإن ضحك البرنسُ هلَّلت الغرزة وضحك كل من فيها، فالبرنس له شلَّة داخل الطبقة الحاكمة، وهناك شلة أخرى ليست شلته، وشلة ثالثة"[٥٦].

ومازالت الغرزة تعمل والدخان الأزرق يتطاير في سمائها، وهي مغلقة الشبابيك دون دخول نسمات هواء التغيير داخل الغرزة؛ لتعبر عن فترة مظلمة، ظل الشعب في غفوته وثباته دون أن يفيق من نُعاسه، أو يفيق من الحكايات القديمة المسيطرة على خياله من (الطبقية – والقيادة المزعومة)،

فمهما تغيرت وجوه النظام الحاكم، فإن النهب والهيمنة والسرقة والمؤامرة وخداع الشعب مازال موجوداً لم يتغير .

وتنتهي الرواية والبرنس يقول وهو يطلق أنفاس الدخان: القاهرة يا جماعة لم تعد تتحمل المعارك .... والأصوات الكسولة تستمر في المناقشة بين أنفاس الجُوزة، وفهمي لا يتكلم؛ لأنه غير مطمئن إلى هذا الكلام.... ...، إنه كلام الحشيش، ولكنه يعرف أثر الحشيش في التاريخ المصري، ... ووجد نفسَه يقومُ ويفتحُ الشباكَ، وصاح شاكرُ: حاتطير النعمة ليه يا فهمي ... اقفلْ الشباكَ ... وأقفلُ لشباك حتَّى لا يطيرُ الدُّخانُ"(٥٧).

فالدراما أو الرواية – هنا– تشكل عملا أدبيا عميقا، به جزء كبير من النوستالجيا Nostalgia، وهو الحنين إلى الماضي، المتمثل في الرسائل التي يُرسلها دائما فهمي لأمِّه، وزواجه من سنية جارته القديمة، ورغبة شاكر في بقائه داخل الغرزة دون أن يُفتح الشباك للعالم الجديد (عالم الجمهورية).

- **الدِّرَامَا وَالنَّصُّ فِي رِوَايَةِ (شَيء مِنَ الخَوْفِ)** .

وتبدأ رواية (شيء من الخوف) من حيث انتهت رواية (حتى لا يطير الدخان) فالبرنس الذي لم يُذكر اسمه مهابةً في غُرزة فهمي، هو الشخصية نفسها التي لم يُذكر اسمها خوفاً في قرية الدَّهاشنة.

تبدأ الرواية بالإيحاء والغموض لصورة الأنا الذي يشعر أن الأرض جميعا له، وأن كل شيء هو، فهو الفلاح والجندي والعامل ورمسيس، ويُخيل إليه أنه أول إنسان حملته الأرض لم تحمل قبله أحداً (٥٨).

والرواية التي تم إنتاجها في صورة درامية سينمائية ثم عُرِضتْ سنة ١٩٦٩م، تُعدُّ من أروع ما قدمته السينما لمصرية والعربية على الإطلاق، تدور أحداثها حول فلاحي قرية الدهاشنة وما يعانونه من الفقر والجوع والظلم الواقع عليهم من كبير القرية الذي يفرض عليهم إتاوة ويجبرهم على إعطائها، وما يقوم في القرية من قتل ونهب على أيدي رجاله الذين يروِّعون القرية

بطلقات الرصاص، وتنتهي الرواية بمحاولة زواج الطاغية من فتاة القرية التي ترفض بشدة هذا الزواج، فيهددها بالقتل، ولكنه لم يستطع قتلها .

والراوية أو الدراما مجاز قومي عن فترة حكم الملكية في مصر وما عانته مصر من الاحتلال، وتصلح لأن تكون مجازاً قومياً لكل حاكم مستبد ديكتاتور، الذي تصوره الدراما في صورة (عتريس) بطل الدراما الظالم المستبد الذي يستمد جبروته وتتغذى قوته عن طريق زرع الخوف في قلوب الناس، الخوف النفسي والمعنوي، الخوف من كل شيء ، هذا الخوف الذي يظهر طوال مشاهد الرواية والدراما في صورة صرخات أو جُمل أو مشاهد يظهر فيها شيء من الخوف والشعور الدائم بالضعف وعدم القدرة .

وتظهر نبضات التغيير في صورة فؤادة " التي تسرَّبت إلى أخلاقها .... عناصرُ العناد والإصرار .. والتحدي الواضح "[٥٩]، لتقف في وجه الظالم عتريس، في مشهد درامي، وهي طفلة صغيرة في المَولد حينما ركض الأطفال دونها، لينزل عتريس من على فرسه، وينظر في عينيها لعله يخيفها، وهي تجابهه بقوة: أنا مش خايفة، فيقول لها: ليه رجعتي إلى الخلف؟ تقول: لأني ما بحب حد يلمسني .

ففؤادة هي تعبير عن (الوطن) في صورة الجرأة وعدم الخوف بعد فترة زمانية طالت من الاستعمار أو ظلم الحُكَّام، ويموت الخوف في إحدى مشاهد الدراما على يد فؤادة في صراع وحبكة درامية فريدة ومتميزة في الدراما العربية، أمام (الهاويس) – السد الذي يمنع المياه عن قرية الدهاشنة–، ليصور المشهدُ الهاويسَ وهو مغلق، وأهل القرية من رجال ونساء وأطفال – حوله– في صمت وحداد كأنهم صور فوتوغرافية ثابتة، وموسيقا تراجيدية تتناسب مع الحدث، وهم جُلوسٌ على أرضٍ تطلق أنفاسَها الأخيرة من العطش وحاجتها للماء، وتنتقل الكاميرا لتظهر فؤادة (الوطن) في الكدر، فهي العنصر الوحيد الذي يتحرك في المشهد، وهي العنصر الوحيد الذي قرَّر أن يتحرك، الذي لا يرى للاستسلام والخوف والخراب أيَّ نتيجة .

والغريب في المشهد، عندما تتحرك الكاميرا على (الهاويس) تجده بدون حراسة، دون رقابة من رجال عتريس، وكأنَّ الخوف هو العدو الأوحد الذي منع الناس من الاقتراب منه، ومنعهم من الخروج من القفص المفتوح في رواية (جانغو الحر) سالفت الذكر .

فتتحرك فؤادة نحو عجلة الهاويس، فتفتح الماء، وتدبُّ الحياةُ من جديد، ويتحول الصمت والصورة الفوتوغرافية إلى حياة وفرحة وحِراك، ليس من أجل فتح الهاويس فقط، بل من أجل كسر حاجز الخوف والصمت في قرية مجهولة يرمز بها ثروت أباظة إلى كُلِّ قَريةٍ عاشتْ هذا الطغيانَ في أيِّ مَكانٍ وزَمانٍ .

ولم يقف المستعمر الظالم موقف استسلام بل يحاول أن يعيد سيطرته مُجدَّداً، فيحاول أن يخطف الوطن من أحضان الشعب مرة ثانية، فمن خلال نزع الوطن من بين أيدي الناس والاحتفاظ به داخل سطوته؛ يمكنه زرع الخوف مرة ثانية، فقرَّر الزواج من فؤادة دون رضاها، غاصباً للشرع والقانون، بعد أن رفضت أن تعطي الوكالة لأبيها[٦٠]، فخرجت في ثوبها الأسود لتذهب في حراسة مشددة من عسكر عتريس وفرسانه؛ ليوحي المشهد بالقوة والجبروت وعدم الرضى، ولكنها تُعلن وهي في بيت عتريس بأنها ليست زوجته، والزَّواجُ بَاطِلٌ، فيقول لها : سأقتلك ... أقتلك، فتقول له : لن أموت مهما قتلتني فلن أموت، الفكرة لا تموت[٦١]، فالخوف مات في قلوب أهل القرية، بعدما كسرت فؤادة هذا الحاجز، ليخرج أهل القرية، ويقف الجميع في وجه الحاكم المستبد، ليظهر الوطن في صورة فؤادة، وبقتل محمود ابن الشيخ إبراهيم، " تَنفجرُ في فَضاءِ القَريةِ طَلَقةٌ نَاريَّةٌ"[٦٢]، فيشتعل فتيل الثورة، وتخرج القرية إلى قصر عتريس، فيهرب جنودُه وعسكره، ويغلقون عليه باب القصر؛ حتى لا يستطيع الهروب، فيُحبس داخل قصره، ويموت محروقاً، بنفس الطريقة التي كان يقتل بها أهل القرية حينما كان يحرق الدُّورَ والزُّرُوع والضُّرُوع، وينضم الجنود والعسكر إلى أهل القرية بعدما علموا أن القوة أصبحت في أيدي الشعب،

ويبقى عتريس وحده داخل مقرّه، وخلفه على الحائط صورة (جِلْدِ نمْرٍ) مذبوح؛ لِيُوحِي المشهدُ بنهاية كل طاغية مستبد في صورة بقايا حيوان مفترس لم تعد له قوة، فيقول : أنا عتريس (وكأنه يقول : أنا الزعيم)، مُتمسكاً بالكرسي والمنصب حتى في وسط النار والخراب، وتظهر فؤادة وسط الناس، ليصور المشهد الدراميُّ الأخير– الذي فاق نهاية الرواية بكثير – أن الناس لم يقتحموا المقرَّ ليخرجوا فؤادةَ أو يصنع الكاتبُ بطلا ليخرجها بالقوة، بل خرجت فؤادة (الوطن) ليصور أنها معركة انتصار على الخوف والانقسام، ويُغلق الستارُ في مشهد درامي يعتبر من أروع المشاهد المُعبرة على الإطلاق في السينما المصرية، وبه تختلف نهاية الصراع الدرامي عن نهاية الرواية التي فاجأتنا بنهاية مبتورة دون حبكة مدروسة أو مشوِّقة، حيث انتهت الرواية وعتريس يقول : سأقتلكم جميعا ... وجاءه الصوت مرة أخرى : إننا نحن الذين نقتل .... ونكس عتريس رأسه في استسلام"(٦٣).

وتعرضت الروايةُ للانتقاد حين عُرضتْ على شاشات السّينما، وأثارت جدلاً كبيراً، حيث اتُّهم ثروت أباظة بأنه يقصد الرئيسَ جمال عبد الناصر، وعندما شاهد عبد الناصر الفيلم سمح بعرضه، وقال جملته المشهورة:" لو إحنا الحرامية، وأنا عتريس، يبقى ما نستهلش نقعد في الحكم"(٦٤).

يقول فريدريك :" لم يكن من الصعب تحديد خصم يتحدث لغةً أخرى ويرتدي زخارفَ واضحةً للاحتلال الاستعماري، عندما يتم استبداله من قبل الشعب، فإن الاتصالات بقوى التحكم الخارجية تكون أكثر صعوبة في التمثيل، فقد يتخلص بالطبع القادةُ الجدد من أقنعتهم، ويكشفون عن شخص الديكتاتور، سواء في شكله الأكبر سناً أو في شكل عسكري أحدث، ..... أصبحت رواية الديكتاتور نوعًا افتراضيًا من أدب أمريكا اللاتينية، وتتميز هذه الأعمال قبل كل شيء بتناقض عميق وغير مستقر، وهو تعاطف نهائي أعمق مع الديكتاتور، والذي ربما لا يمكن حسابه إلا بشكل صحيح من خلال بعض المتغيرات الاجتماعية الموسعة لآلية التحويل الفرويدية"(٦٥).

- **الدِّرَامَا وَالنَّصُّ فِي رِوَايَةِ (أَطفَالِ مُنتصَفِ اللَّيلِ)**

الرواية للكاتب سلمان رشدي، حينما تقرأها تشعر أنك تتناول قصة شخصية للكاتب/ السَّارد، ولكن بعد الإمعان والتدقيق ترى أنها قصة أمَّة بأسرها في شكل خصوصية تناولت حياة لتحكي لنا التاريخ ببساطة وسلاسة في صورة عادات وتقاليد وسمات شخصية وأحداث إنسانية خالدة، ليست في صورة تبليغية كما هو المُتعارف في كتب التاريخ، تحمل بين صفحاتها واقعيةً تاريخية بلغة دقيقة وغريبة في الوقت نفسه.

تتسم الرواية بالتكرار، والتقديم والتأخير، والغموض والإبهام، وثنائية الأسلوب الذاتي والعام، للتعبير عن ثنائية سردية وأسلوبية لدى كاتب الرواية، فقد يعجز القارئ عن فهم مراد الكاتب في بعض النصوص داخل الرواية؛ إلى الحد الذي يجعله يغيب أو يعجز عن الربط بين الأحداث.

هذه الرواية التي تمثل ملحمة تاريخية لبلاد الهند في صورة تملؤها الخرافات والتنجيم والأساطير التي تتضح فيها أزهار الخيال؛ لتملأ الرواية بحميمية شخصية في قصة تُحكى على لسان سليم لوصيفته بادما التي أصبحت زوجته في نهاية الرواية، فالرواية عبارة عن غموض أسلوبي يفيض بالخيال والحقيقة معا، رغم التصريح الذي يستخدمه الكاتب في بعض الأحيان، أظنه كنوع من الشفقة على القارئ الذي قد لا تُتاح له ساحةُ القضايا العامة في الهند خلف المجازية التي يقتنصها الغموض في الكلمات، قسم الكاتب أحداث الرواية ثلاثة تقسيمات في شكل ثلاثة كُتب؛ ليغطي مراحل تاريخية ثلاثة، لها دور كبير وأثر بالغ في تاريخ الهند .

أ- **الكتاب الأول:** (ويبدأ من الصفحة الأولى حتى الصفحة رقم ١٦٩ تحدث فيه عن حياة الهند قبل مولده، متمثلة في حياة جدِّه)، فالكتاب يغطي فترة زمنية كبيرة وفاصلة في حياة الهند، يبدأ من عام ١٩١٥م، بداية الانتداب أو الاحتلال البريطاني حتى عام ١٩٤٧م، وهو تاريخ استقلال الهند وحصولها على حريتها المطلقة، بعد فترة طويلة من المقاومة والحروب

التي دامت مع الاحتلال وباكستان إحدى الدول المجاورة لها، من خلال السرد الذاتي لحكاية الجدِّ آدم عزيز والجدة نسيم، مروراً بحكايات أسرة سليم وأُمِّه ممتاز مع زوجها الأول نادر خان، قبل أن يتغير اسمها إلى أمينة، خلال هذا السرد العائلي يتطرق الكاتب لوقائع الهند.

ب- **الكتاب الثاني:**(ويبدأ من الصفحة ١٧١ حتى صفحة ٤٩٥، تضم ما بعد مولد الكاتب): يبدأ من تاريخ ١٩٤٨م حتى تاريخ ١٩٦٩م، الذي يتضمن حياة جديدة لعائلة سليم حيث أنجبت أمُّه أمينةُ أختَه المعروفة بالقردة النَّحَاسِية، أيقونة الوطنية التي يعتمد عليها الكاتب، التي تحوَّلتْ في القصة إلى جميلة المغنية؛ لتعبر عن تاريخ جديد لبلاد الهند، وحالة استقرارها وسيادتها تارة، وحالة تقسيمها إلى ولايات تارة أخرى، فتظهر إذاعة الهند لتعلن الاستقلال والسيادة إلى العالم، وتأكيد انتقال السلطة من الإنجليز إلى الهنود(٦٦) .

ت- **الكتاب الثالث:**(ويبدأ من صفحة ٤٩٧ حتى صفحة ٦٦٧، تحدث فيه الكاتب عن أسرته): يبدأ من تاريخ ١٩٧٠م حتى تاريخ ١٩٧٧م، يغلب على هذا الكتاب الطابع الفنتازي الخيالي من خلال أطفال منتصف الليل، هؤلاء الذين وُلدوا بموهبة خارقة لكل طفل، فسليم سيناء يفقد ذاكرته، وبارفاتى الساحرة التي تلتقي مع شيفا فتحمل منه، لتعود حُبلى إلى زوجها سليم، الذي يصبح أبا لابنٍ غير شرعي، لتعبر تلك الفترة عن تاريخ طارئ لبلاد الهند وأزمات سياسية أهمها حالة الطوارئ التي تمَّ إطلاقها لأول مرة، وفساد المجلس الوزاري، وانقسام بلاد الهند، وغيرها من أحداث تنتهي بها الرواية ؛ لتدل على مرحلة جديدة من التدهور والانقسام ومستقبل غائب مجهول.

التصوير الدرامي : تم تصوير هذه الرواية دراميا ليشاهد الناس متعة بصرية، من خلال نوع من المشاهد الكلاسيكية، فلقد التقى الكاتب سلمان رشدي الذي كتب السيناريو مع المخرج ديبا ميهتا(DEEPA MEHTA)

في منتصف الليل لتفجير الملحمة التاريخية في صورةٍ مقبولةٍ من الناحية الدرامية، فلقد قام سلمان بتقليص المراوغات التأليفية، وتخلص من الحبكات الفرعية وبعض الشخصيات والرحلات الخيالية، فلم ينقل إلا القليل من سحر الرواية، وجاءت الأحداث سريعة، فلم يظهر فيها تطور الشخوص بصورة متماسكة، فما تبقَّى داخل الدراما هو جوهر القصة التي يتم سردها مباشرة من البداية حتى النهاية، مع تقليل مادة التكهن والتنجيم والأسطورة التي قد تتناسب مع النص السردي والأسلوب القصصي ولكنها لا تتناسب مع المشهد الدرامي، فعمل على استنزاف المادة الأسطورية؛ حتى لا يغيب المشهد الحقيقي والواقعي عن المُشاهد، فالراوية تبلغ صفحاتها ٦٧٤ صفحة، بها الكثير من التفاصيل والأحداث المتشابكة التي يصعب نقلها للمُشاهد في دراما لا تتجاوز مدتها الساعتين ونصف تقريبا، فالدراما دائما ما تحمل الكاتب على الإسراع في سرد الأحداث ولا ينغمس في التفاصيل .

القصة الأكبر عن تاريخ الهند، يتم سردها من خلال دراما أصغر، صبيٌّ واحد، سليمُ سيناء، الذي ولد في منتصف ليل ١٥ أغسطس ١٩٤٧م، لحظة ولادة الهند كَبَلَدٍ حُرٍّ، هناك ألف طفل وطفل وُلدوا في تلك اللحظة،

ليرمز بهذا العدد إلى (ألف ليلة وليلة وشكلها الأسطوري)، كلهم يتمتعون بسلطات خاصة، لم يعش منهم غير خمسمائة واحد وثمانين طفلاً، ومات ما لا يقل عن أربعمائة وعشرين واحداً منهم، وعاش مائتنا وست وستون من الصبية، وثلاثمائة وخمسة عشرة من البنات، ليرمز الكاتب بهذا العدد إلى دلالات مقصودة فيقول:" وللأرقام دلالتها ؛ فالرقم ٤٢٠ هو الاسم الذي يطلق على المزورين والمزيَّفين، ورقم ١٠٠١ رقم الليل، رقم السحر، العوالم البديلة، وهو رقم يحبه الشعراء، ويكرهه السياسيون الذين يعتبرون كل نسخة بديلة عن العالم إنذار بخطر يهددهم"[٦٧]، ويقول في موضع آخر:" إن العدد ٤٢٠ منذ دهور طويلة، العددُ الذي يترافق مع الغش والزيف والخداع "[٦٨]، فموت هؤلاء لم يكن صدفة، ولكنه إشارة إلى سوء الحال في البلاد من الفقر والمرض وسوء التغذية بالإضافة إلى حوادث الحياة اليومية الطبيعية والمفتعلة .

وموتهم يحدث بعد أن اكتشف سليم موهبته الخارقة، وهي سماع أصوات الأطفال الآخرين في رأسه، ليعبر في صورة رمزية لذلك بعنوان (إذاعة عموم الهند)، كما لو كانت هذه الأصوات – في رأسه– نوعا من راديو عموم الهند، وترى المشهد عندما ينضم أطفال منتصف الليل إلى سليم لعقد اجتماعات ثرثرة مثيرة للجدل، يصبح تركيز الكاميرا خافتاً شفَّافا ناعما؛ وهذا مناسب لعنصر الطفولة، ولكونهم يحتلون المرتبة الثانية الثانوية في الرواية والدراما بعد سليم وعائلته، ويُبرِزُ المخرجُ عدةَ مشاهد مؤثرة في الدراما، كمشهد الطفلَين اللذَين تم تبديلهما لحظة الولادة، أحدهما غني والآخر فقير، ومشهد فقدان الذاكرة، والمشهد الأكبر وهو مشهد الحرب والقتلى على ضفاف المياه، ومشهد عُرس الاستقلال، ومشهد أعمال الشغب، ويُعطى مشهد انتقال سليم إلى باكستان بُعدا عاطفيا ملحوظاً عند عائلته والأطفال.

فالعمل رائعٌ وفريدٌ، يُغطي أكثر من ستين عاما من التاريخ المضطرب للهند وباكستان وبنجلادش من نهاية الحرب العالمية الثانية حتى " الطوارئ" القمعية التي فرضتها إنديرا غاندي في أواخر السبعينيات.

تعرض الرواية والدراما أجناساً مختلفة ومتعددة على الأراضي الهندية، من المسيحية والهندوسية والإسلامية والبريطانية؛ لذلك يمنح الراوي الأطفال سلطات خاصة وقوى خارقة مثل التنبؤ والسحر والتَّحوُّل، في مقابل مسؤوليات وأدوار صعبة داخل الدراما، ليجسدوا الأمل للشعب الهندي في فترة سيئة ديمقراطيا وعنيفة شعبياً، ومضللة، تَتَّبِعُ الإملاءاتِ السياسية العاشقة للشيوعية، فالدراما من صنيع هؤلاء الأطفال الذين يجتمعون حُزناً وغضباً على وطنهم، ويترقَّبون فجراً جديداً.

يقول الكاتب بأسلوب يكشف أهمية الرواية ويظهر أسرارها المجازية:" إن الواقع يمكن أن يكون ذا مضمون مجازي، وذلك لا يجعله أقل واقعية، لقد وُلد ألف طفل وطفل، ومعهم ألف احتمال واحتمال من تلك الاحتمالات التي لم تُوجد في مكان واحد وزمان واحد من قبل، وكذلك ألف نهاية ونهاية من النهايات الميتة تلك، إن بإمكانك أن تجعل أطفال منتصف الليل يمثلون أشياء كثيرة وذلك تبعاً للزاوية التي تنظر منها: إذ يمكنك رؤيتهم باعتبارهم الرَّمية الأخيرة لكل ما هو عتيق مهجور تقهقري في بلادنا التي تطغى عليها الأساطير والتي كانت هزيمتها مطلوبة تماماً في سياق التحديث واقتصاد القرن العشرين، أو يمكنك رؤيتهم باعتبارهم الأمل الحقيقي للحرية الذي خمد الآن وإلى الأبد، لكن أن تراهم بوصفهم نتاجاً لعقل مريض يهذي، فهذا ما ينبغي ألا يكون بداً "[٦٩]، ويقول في موضع آخر:" إنهم ليسوا أطفالاً حقيقيين لمنتصف الليل ذاك، ... تلك شطحة من شطحات الخيال"[٧٠]، ربما يرجع ذلك الخيال عند الكاتب إلى ما عُرف عن بلاد الهند من السحر والشعوذة والآلهة والأساطير كحقائق عاشها الشعب الهندي؛ ليؤكد غياب الوعي وإحلال الجهل فترة كبيرة من الزمان؛ لذلك اعتمد على الخيال الساحر الذي يُناسب طبيعتهم، يقول:" ما من قارئ لصحافتنا الوطنية يمكن أن يكون قد فشل في الوقوع على سلسلة من قصص أطفال السحر والأعاجيب ومخلوقات الطبيعة "[٧١]، ليؤكد

أن الهند عاشت عصراً غير مرغوبٍ فيه، مع تركيبة عقلية غير مرنة، وحياة غير قادرة على مواكبة الواقع لدى المجتمع العصري الجديد.

هذه الرواية تحمل الصبغة القومية ذات الطابع المجازي، يقول الراوي:" وُلدتُ في مدينة بومباي ... في الخامس عشر من شهر آب عام ١٩٤٧م،.... وُلدتُ مع دقة منتصف الليل تماماً "[٧٢]، مُشيراً بهذا التاريخ إلى يوم استقلال بلاد الهند.

ويقول في نصٍّ ثان:" أن أصوغ مرةً ثانيةً حياتي من النقطة التي بدأتُ بها حقّاً أي قبل اثنين وثلاثين عاماً من مولدي تقريباً، وأبدأها بشيء واضح كالزمن الحاضر "[٧٣]، فالعدد اثنان وثلاثون له رمزية مقصودة، فلو طرحنا العدد اثنين وثلاثين من تاريخ ميلاده، تجده يشير إلى عام ١٩١٥م، وهو العام الذي قام به الزعيم الهندي مهاتما غاندي بثورة احتجاجية مع الفلاحين والمزارعين والعمال في المناطق الحضرية ضد الضرائب التي فرضها الاحتلال البريطاني على الأرض، وبدأ مهاتما في نشر سياسة المقاومة السلمية في بلاد الهند .

فهذه النصوص مزيج بين السرد الذاتي الظاهر والسرد التاريخي المجازي، لتحمل مأساة عائلية وفي الوقت نفسه تحمل مأساة تاريخية لدولة مستعمرة، يتلاشى فيها التاريخ الشخصي داخل التاريخ العام، حاضر غائب، وغائب حاضر.

وبرع الراوي في تصوير الهند أكثر من مرة بصورة مجازية تدل علي عبقريته، فدائما تدور الرواية في معظم صفحاتها حول الأنف الكبير القبيح ذي البقع لسليم سيناء، التي تكشف مع طول الوقت عن انعكاس لخارطة بلاد الهند ذات المساحة الضخمة الكبيرة المقسمة إلى ولايات[٧٤].

ويُبدع الكاتب في تصوير بلاد الهند– مرة ثانية– بفتاة عفيفة شريفة ولكنها مريضة تحتاج إلى طبيب بارع يُداويها من خلال نوافذها على العالم، دون أن يمسَّ كيانها الشريف وأرضها الطاهرة بالخيانة أو العبث، مرضها

الذي استقر في معدتها ليعالجها الطبيب من خلال (ثقب بالملاءة) حتى لا يستطلع كل جسدها[٧٥]؛ ليصفَ الكاتب بلاد الهند بالملاءة المثقوبة التي زادت بها الثقوب ليرى البريطانيون – في صورة الطبيب عزيز الذي تعلم وجاء مؤخراً من بريطانيا– جمالَ أرضها وطبيعتها الساحرة من خلال علاجه لتلك الفتاة التي دائما ما تمرض في جزء مختلف من جسدها، فيتم خرق ثقب ليشخِّص الدكتور المرض، فيقول:(كتلة ناتئة في الجانب الأيمن من الصدر، هل هي مزعجة يا دكتور)، وفي المرة الثانية(عضلة متمزقة في مؤخرة فخذها ....إنها مؤلمة للغاية) [٧٦]، يشير بهذه النتوءات إلى تقسيم بلاد الهند إلى ولايات، فالناظر إلى خريطة بلاد الهند، يلحظها كفتاة واقفة، صدرُها باكستان، مؤخرتها بنجلادش، أقدامها بنغالور.

ويصور مشاهد القتل الجماعي، والمجازر التي قام بها المحتلُّون، وما آلت إليه حال بلاد الهند من الخراب والدمار، والفقر والتسول، والعصبية العِرقية بين البيض (البريطانيين) الذين يحتلون البلاد وبين السود (الهنود) أصحاب البلاد في الأصل،–هذا المشهد الذي برعت فيه الدراما التصويرية أيضا– وخروج البريطانيين من البلاد في خِزي وعار في صورة رجل أبيض يتسول، في سرد ذاتي لقصة سليم مع أمة والسائق الغضوب حين سفرهم،" حين تدخل السيارة تلك الممرات التي أكل فيها الفقر الإسفلت كالقحط ... ترى نساء يكنسن الشوارع ... واحدتهن ليست أكثر من عمود فقري متداع، حزمة عيدان، .... ومتسولون في شاحنات صندوقية،... ورجل أبيض يمد ذراعاً رثة الملابس ويقول بصوت أشبه بأغنية أجنبية راقية،: أعطيني شيئا سيدتي...ويقول الأبيض...: ففي آب الماضي تتذكرين يا سيدتي، ذُبح آلافُ الناس بالسكاكين في أربعة أيام من الهياج والفوضى"[٧٧]، مع أمل من الهنود من ذهاب الاحتلال، وعودة الأرض إليهم،" قريباً سيذهبون وحينذاك سنغدوا أحراراً "[٧٨].

ويصوِّر رحيل الاحتلال البريطاني دون باقية لهم أو أثر أو مُستعمَرة على أرض الهند، في صورة مجازية لأرض ميثولد، هذا الرجل الذي يمتلك أربعة منازل، وكيف أجبره الجيران على بيع منازله، دون أن يأخذ منها أي شيء،" ممتلكات ميثولد بِيعتْ بشرطين: الأول هو أن تشتري المنازل بكل ما فيها، وأن يحتفظ المالكون الجدد بمحتوياتها كاملة، والثاني هو ألا يتم نقل ملكيتها الفعلية حتى منتصف الخامس عشر من آب"(٧٩).

ويعرض الكاتب كيف تم البيع بين ميثولد والجيران وهم أمينة وأحمد سيناء وغيرهم، ليدل على كيفية نقل السلطة من الإنجليز إلى السلطة الهندية، في سرد وحوار بينهم، طالت صفحاته خلال شهرين من الزمن تمهيدا لهذا الانتقال(٨٠).

ومرة ثالثة يبدع في التصوير لقضية تقسيم الهند إلى ولايات في صورة الملاءة المثقوبة، " ملاءة ملطخة ومثقبة، فاكتشف أن الثقب قد كبر، وأن هناك ثقوباً أخرى أصغر منه في النسيج المحيط نفسه"(٨١).

وقبل أن يتطرق إلى الاستقلال وهو القضية الأهم، والحدث الأكبر في روايته يتطرق إلى الصراع الذي دار بين المسلمين والهندوس في بلاد الهند بأسلوب صريح بلا مجازية قد تُخفي شيئا من الواقع(٨٢).

وليعبر الكاتب بأسلوب مجازي رائع عن لحظة انتقال السلطة ومدى التأثير والتأثر بين الشعبين الإنجليزي والهندي، بلحظة استبدال الطفلين على يدي ماري :" وحين غدت بمفردها وفي يديها طفلان، رُوْحان تحت رحمتها، قامت بفعل ما كان في نفسها أن تفعله من أجل يوسف، قامت بعملها الثوري الخاص – وهي تُفكِّرُ بِالتَّأْكِيْدِ سيحِبُّني مِنْ أَجْلِ هَذَا–، لقد غيَّرت بطاقتي أسماء الطفلين الضخمين، واهبة الطفل الفقير المسكين حياةَ الترف والامتيازات، حاكمة على الطفل الغني بالفقر وحياة الأكورديونات ..... ثم فعلت ما فعلته، على كاهل الطفل الرائع الجسم ذي العينين الزرقاوين كسماء كشمير واللتين كانتا تشبهان أيضاً عيني ميثولد – الطفل ذي الأنف الضخم

كأنف جدي الكشميري– والذي كان يشبه أيضا أنف جدَّهِ من فرنسا– وضعت ماري هذا الاسم: سيناء"(٨٣).

ليشير بهذا الحدث – تبديل الطفلين – إلى قضية القضاء والقدر التي شغلته طويلا في الرواية :" مالم يكن هناك مقدور، فإنه لن يبقى هناك سوى الحظ والمصادفة، وفي هذه الحالة علينا بكل تشاؤم، أن نتوقف هنا، في هذه اللحظة تماما، ونحن ندرك عقم التفكير والقرار والفعل"(٨٤).

وجاءت لحظة الاستقلال ورفع علم الهند ليرفرف على أرضها؛ ليعبر الكاتب بأسلوب مزدوج بين المجاز القومي والتصريح فيقول:" الوحش في الشوارع يهدر، بينما يقول الرجل الناحل في دلهي: مع دقة منتصف الليل، وبينما يرقد العالم نائماً، تهب الهند لتستقبل الحياة والحرية، وزعقات أطفال قدموا إلى العالم، لتختلط احتجاجاتهم غير المجدية بهدير صوت الاستقلال الذي يحلق أخضر زعفرانياً في سماء الليل، وتجيء اللحظة، التي لا تأتي في التاريخ إلا ما ندر، اللحظة التي نَعْبُرُ فيها من العالم القديم إلى الجديد، ينتهي فيها عصر ويبدأ آخر، تجد فيها روح أمَّة عانت الكبت زمناً طويلاً متنفسها أخيراً، وفي غرفة ذات سجاد زعفراني وأخضر كان أحمد سيناء لا يزال يمسك بكرسيه حين دخل عليه الدكتور نارليكار بالخبر، مع دقة منتصف الليل، أخ سيناء: وضعت امرأتك غلاماً سليماً كبير الجسم"(٨٥).

ويشير الراوي إلى عيد ميلاده العاشر في صورة مجازية يعني بها العيد العاشر للهند بعد الاستقلال، مُوحياً بالفرقة والانقسام وتعدد الفرق والأحزاب، وعدم التماسك والترابط والاستقرار، فيقول:" بمجيء عام ١٩٥٧، كان الأطفال الخمسمائة والواحد والثمانون الأحياء يقتربون جميعاً من ذكري ميلادهم العاشر، ومعظمهم يجهل كُلياً وجود بعضهم البعض "(٨٦)، " وفي عيد ميلادي العاشر جيء بكثير من الفراريج كي تُشوى، وفي عيد ميلادي العاشر كان من الواضح أن الطقس الاستثنائي – من عواصف وفيضانات وبَرَد متساقط كالحجارة من سماء خالية من الغيوم – ذلك الطقس الذي أعقب حر

١٩٥٦م غير المحتمل قد تمكن من تخريب الخطة الخمسية الثانية .... في عيد ميلادي العاشر أقيمت لي حفلة حضرها أفراد عائلتي التي نسيت كيف تفرح(٨٧).

استطاع سلمان رشدي بعبقريته أن يوظف سيرته الشخصية التي استمرت أكثر من ستين عاما تتعاقب فيها الأجيال عدسةً تعكس أحداث الهند، فيرى أن سيرته مضروبة مع تاريخ الهند في برطمانات مخلل، تتقاسم فيها الأحداث داخل كل برطمان عنواناً يعبر عن رمزيته، يعني بذلك فصول تلك الرواية وعناوينَها ، التي تحمل مذاقاً خاصاً ذا نكهة تاريخية معبأة مجهولة لا نعرف أصل نكتها، فيقول " علمتني ماري أسرار عملية التخليل، وبذلك تنهي دورة تعليمية بدأتْها في هذا الحيز المكاني نفسه حين كانت تقف في المطبخ، وهي تحرك إثمها في قلب الصلصة الخضراء، ..... أما القيمة الرمزية لعملية التخليل فهذه هي: الستمائة مليون بويضة جميعاً، تلك التي انبثق منها سكان الهند، يمكن إدخالها جميعاً في برطمان مخللات واحد ذي حجم نموذجي، ستمائة مليون حيوان مئوي يمكن حملها بملعقة واحدة، ونتيجة ذلك فإن برطمان مخللات يحوي أرفع الاحتمالات: احتمال جعل التاريخ صلصة، الأمل الكبير بتخليل الزمن! لكنني خللت الفصول هذه الليلة، وبفتح الغطاء المثبت بإحكام على برطمان يحمل العنوان "صيغة خاصة رقم ٣٠ تعويذة"، أَصِلُ إلى نهاية سيرتي الذاتية ذات الالتفافات الطويلة، بالكلمات والمخللات خلَّدت ذكرياتي رغم أنه لابدَّ من حدوث بعض التشوهات في كلتا الحالتين إذ علينا أن نعيش، كما أرى، مع ظلال اللا كمال"(٨٨).

فرواية أطفال في منتصف الليل عمل فني رائع، وصورة تاريخية أدبية مبتكرة، ليست فقط لشخصية سلمان رشدي، أو شخصية سليم بطل الرواية، بل لفترة وحقبة زمنية للمجتمع الهندي، وكذلك المجتمع الباكستاني والبنجلادشي، فهي ليست تاريخاً بالمعنى المتعارف عليه من حيث الحدث التاريخي الجامد الذي ينقل الأحداث في صورة تبليغية، بل هو تاريخ لأحداث الهند وزعمائها

وعاداتها المجتمعية والصراع الطبقي الاجتماعي والأحداث الإنسانية العظيمة، في صورة مجاز وطني وتاريخ قومي، وذلك لا يقلل من واقعيته.

ومن الروائيين والسينمائيين الذين كتبوا عن المجاز القومي في البلاد النامية والمُحتلَّة وما زالت رواياتهم تحتاج إلى دراسة، الكاتب نغوجي في كينيا، له مجموعة من الأعمال الروائية والسينمائية التي ناهضت الفساد والاستعمار والهيمنة والطبقية والعنصرية، ومن رواياته،" لا تبك أيها الطفل" سنة ١٩٦٤م، ورواية " حبة حنطة " سنة ١٩٦٧م، ورواية " شيطان على الصليب" سنة ١٩٨٢م، وغيرها.

والكاتب السنغالي (عثمان سمبين ١٩٢٣-٢٠٠٧م، Ousnane Sembene)، وهو كاتب من الطراز الفريد، من أعماله الروائية التي خرجت للناس في صورة درامية على شاشات السينما، رواية (Ceddo)، ورواية (Black Girl)، ورواية (Mony Order حوالة مالية)، ورواية (Moolaade)، ورواية (خالا Xala)، وهي من أشهر أعماله الدرامية التي صوِّرت المجازية الوطنية، ورواية، Emitai، وهو من الدراما التي كان لها صدي قومي لتغذية روح المقاومة .

يقول فريدريك: تبدو الأفلام التاريخية مثل Ceddo أو Emitai عازمة على إثارة اللحظات القديمة من المقاومة القبلية إما للإسلام أو للغرب، ولكن من منظور تاريخي، مع استثناءات قليلة، هي الفشل والهزيمة النهائية(٨٩).

ويقول فريدريك أيضا عن رواية (Xala)، هي مجاز قومي للواقع الذي يحاول إيقاف حركة الاستقلال في التطور إلى ثورة اجتماعية عامة (٩٠).

ويقول فريدريك عن (Mony Order):" أظن أن الموضوع الأعمق في هذه الرواية ليس واضحًا إلى حد كبير في إدانة البيروقراطية الوطنية الحديثة، بل التحول التاريخي للقيمة الإسلامية التقليدية لإعطاء الصدقات في اقتصاد نقدي مؤقت"(٩١).

فلم ينتقد أيُّ رُوائيٍّ أو مُخرجٍ ادَّعاءات أفريقيا وفساد حُكَّامها بشدة أكثر من سمبين، فَعلَ ذلك في صورة المرح الهادئ، ينقض الطبقات الحاكمة مع مجموعة من المتسوِّلين الذين يمثلون الشعوب وينتقمون منها في الوقت نفسه.

فالوقائع التاريخية المجازية والأحداث السياسية الرمزية لا ينكر وجودها أحد في عموم الآداب والعوالم، تقع في كل محيط جغرافي، تُمثلُ إنجازاً واقعياً سجله التاريخ، مهما أنكره منكر من أجل إثبات فرضيته، ففريدريك جيمسون ينقض فرضيته بنفسه في نهاية مقاله" أدب العالم الثالث في عصر الرأسمالية المتعددة الجنسيات"، فيقول:" لا يلزم أن تقتصر هذه المقارنة على أدب العالم الثالث "[٩٢]، ويقول أيضا:" المجاز الوطني شكل من أشكال رسم الخرائط الكلية،.... يرسم نظرية الجماليات المعرفية لأدب العالم الثالث، ويشكل قلادة للمقال عن عالم ما بعد الحداثة، يصنف منطق اللامبالاة الثقافي في العالم الأول، وبالأخص الولايات المتحدة الأمريكية "[٩٣].

وهذا يؤكد أن نظرية المجاز القومي أو الوطني غير مختصة بأدب العالم الثالث، وإن كثرت فيه، لأسباب كثيرة منها : القمع، وانعدام الحرية والشفافية، والخوف والتقية، والاحتلال، والحكم الديكتاتوري، وغير ذلك، إلا أن النظرية ثابتةٌ في كل العوالم، أكَّدت ذلك الدراما السينمائية والنصوص الروائية، ولكن تعمَّد فريدريك جيمسون إنكارها في أدب العالم الأول ربما لأسباب منها : إثارة العالم الثالث، أو الحفاظ علي كينونة العالم الأول وخصوصيته ، أو كنوع من التعالي والهيمنة الاستعمارية، فالحقيقة أن هذه الفرضية رهينة كل الآداب، أثارتها عوامل سياسية وأخرى اجتماعية وجغرافية .

الخاتمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين.

وبعد ،،،

فإذا ما استعرضنا المجاز القومي في هذا البحث تطالعنا بعض النتائج والتوصيات.

أولا: النتائج

١- إن المجاز القومي يفتح باباً جديداً من المقارنة بين آداب العالم، مقارنة (لحدود الذات/ الفرد مع حدود الجمع القومي)، مقارنة ليست ملموسة تنبثق من ظاهر النصوص بل من خلال هذا البعد الثقافي الجديد الذي يُشكل مردوداً متميزاً على غرار البُعد التاريخي والوقائع الشخصية التي تمليها الصراعات.

٢- إن الروايات ذات الطابع المجازي لا تُفرّقُ بين الآداب العالمية، فالمجاز القومي غير قاصر على أدب العالم الثالث، وإن كَثُرَ فيه، خلافا لفرضية جيمسون التي جاءت حاملةً لمعنى (الأنا)، والحقيقة (عدم الأنا Ego-lessness).

٣- إن جيمسون في بناء فرضيته تجاهل حركة المجتمعات والظواهر التاريخية والحروب الأهلية، واعتمد على قوى المخالفة والهيمنة من أجل تقديم صورة متجانسة لفرضيته، التي أقامها على التقليل من قيمة العالم الثالث، ومعلوم أن النصوص تنتج عن ظروف أيديولوجية غير قابلة للاختزال، فمن الصعب أن نقول إن النصوص تتناسب مع فئة أو مجتمع دون آخر، أو دون تعزيز العلاقة المتبادلة بين قطعة أدبية وبيئتها الثقافية والجغرافية.

٤- إن الأحداث الواردة في روايات " رحمة"، وأحلام من أبي، وجانغو الحر، تدل على أن أدب العالم الأول لا يختلف – كثيراً- في صفاته القومية عن أدب

العالم الثالث، فهو يوظِّف المجاز في الدلالة على حركة التاريخ كما تفعل كل العوالم، وهذا يناقض الفرضية التي جاء بها جيمسون.

٥- إن كثرة المجاز القومي في أدب العالم الثالث يدل على الثراء اللغوي في توليد المعاني والدلالات المستبطنة بين الكِنَاية وديناميكيات اللغة في تقنيات البنية السردية لاستثمار الذات، ليعبر عن العنف السياسي والقمع السلطوي والديكتاتوري وتأثيراته المختلفة، وهذا الثراء اللغوي افتقده أدب العالم الأول.

ثانيا: التوصيات

١- إن الروايات ذات البعد المجازي التي تتناول أحداثا سياسية وقومية جزءٌ من التراث ما زالت تحتاج إلى الدَّرس والربط بين الأصالة والمعاصرة، وإن تشابهت النصوص بين الشعوب فإن الثقافات مختلفة باختلاف المواقف التي تنبع منها، مثل روايات الكاتب نغوجي الكيني، والكاتب السنغالي عثمان سمبين وغيرهما .

(الهوامش)

(١) فريدريك جيمسون: ولد في ١٤ نيسان ١٩٣٤م، وهو ناقد أدبي أمريكي ومنظر سياسي ماركسي .يعتبر من أفضل المعروفين في مجال تحليل الاتجاهات الثقافية المعاصرة؛ فقد قام بوصف ما بعد الحداثة)) بالإنجليزية(postmodernism :) على أنها مكانيّة الثقافة تحت ضغط الرأسمالية المنظّمة. إن أفضل كتب جيمسون المعروفة هي «ما بعد الحادثة: المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة»، «اللاوعي السياسي »، «الماركسية والشكل». يعمل جيمسون حالياً أستاذاً في برنامج الأدب والدراسات الرومانسية في جامعة ديوك. ويكيبيديا الموسوعة الحرة .

(٢) جينالوجيا المجاز في الخطاب الثقافي العربي(نشيد الصحراء)، عبد الفتاح شهيد، مجلة البيان،ع ٥٩١، أكتوبر ٢٠١٩، ص٩٦.

(3) Santos, Juliana Mattos dos. Stirring up the Jameson/ Ahmad debate: "national allegory" through A cultural realist perspective, Universidade Federal de Santa, Florianópolis, 2013 P.18.

(4) Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist. Berkeley: 7 University of California Press 1979. P.24.

(5) Jameson, Fredric, Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism, Duke University Press, No. 15 (Autumn, 1987), p.69.

(6) Paul de Man, Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust (New Haven: Yale University Press, 1979,p. 205.

(7) Longxi, Zhang. "Historicizing the postmodern allegory." Texas Studies in Literature and Language, Vol. 36, No. 2, Formal Considerations (SUMMER 1994), p. 214.

(8) Benjamin, Walter, and Hannah Arendt. Illuminations. London: Pimlico, 1999. P.255.

(٩) القومية، تأليف / ستيفن جروزبي، ترجمة: محمد إبراهيم الجندي و محمد عبد الرحمن إسماعيل، مؤسسة هنداوي : مصر، ص ١٢. (ب/د.ت).

(10) Ahmad, Aijaz. In Theory: Classes, Nations, Literatures. London: Verso, 2000. P.95- 96.

(11) Ahmad, Aijaz . Same bage, P.95- 96.

(12) Santos, Juliana Mattos dos., 2013 P.3.

(13) Santos, Juliana Mattos dos, 2013 P.4.

(14) Santos, Juliana Mattos dos., 2013 P.5-6.

(15) Santos, Juliana Mattos dos., 2013 P.5-6.

(16) Qin Wang , Fredric Jameson's "Third-World Literature" and "National Allegory": A Defense, Department of Comparative Literature, New York University, USA (Autumn, 2013), p. 662.

(١٧) جوليان ماتوس دوس سانتوس، كتبت أطروحة بعنوان " إثارة مناظرة جيمسون/ أحمد، من منظور ثقافي واقعي، في الجامعة الاتحادية في سانتا عام ٢٠١٣م، تحت إشراف/ إليانا أفيلا، وهي باللغة الإنجليزية، ولقد تم اقتباس بعض النصوص منها– كما سبق.

(18) Jameson, Fredric, (Autumn, 1986), p.79.

(١٩) الفيلم في موقع جوجل، ونبذة عنه في موقع :ويكيبيديا .

(٢٠) موقع :ويكيبيديا .

(٢١) رواية " رحمة"، تـوني موريسـون، ترجمـة: ميسـون سـرور، ط ٢، القـاهرة، المجموعـة الدولية للنشر والتوزيع، ٢٠١٦م، ص١٦.

(٢٢) السابق، ص٢٥.

(٢٣) السابق، ص١٥.

(٢٤) السابق، ص٣٠.

(٢٥) السابق، ص٣٣–٣٥.

(٢٦) السابق، ص٢٥.

(٢٧) السابق، ص٢٥–٢٦

(28) Jameson, Fredric, (Autumn, 1986), p.66.

(٢٩) أحـلام من أبـي .. قصـة عرق وإرث، تـأليف : بـاراك أوبامـا، ترجمـة : هبـة نجيـب السـيد مغربـي، وإيمـان عبـد الغنـي نجـم، ط١، دار : كلمـات عربيـة للترجمـة والنشـر، القاهرة، مصر، سنة ٢٠٠٩م.

(٣٠) السابق، ص١٧.

(٣١) السابق، ص ٤٩٠.

(٣٢) السابق، ص ٢١.

(٣٣) السابق، ص ٢٩– ٣٠ .

(٣٤) السابق، ص ٣٢ . نفس العبارات التي قالها فريدرك جيمسون في تعليقه على رواية " يوميات مجنون" للكاتب الصيني لوشيون.

(٣٥) السابق، ص ٤٩ .

(٣٦) السابق، ص ٦٢ .

(٣٧) السابق، ص ٨٥، وكذلك الباب الثالث كله يدور حول سوء المعيشة في كينيا ومُدُنِها الفقيرة ص ٣٥١-٥٠٦ .

(٣٨) السابق، ص ١٢٠-١٢١ .

(٣٩) السابق، ص ١٥٢-٣٥٠ .

(٤٠) السابق، ص ٤٩٦ .

(41) Ho,Felicia Jiawen, Fredric Full Spectrum of Selves in Modern Chinese Literature, " From Lu Xun to Xiao Hong", (A dissertation Doctor of Philosophy) , UNIVERSITY OF CALIFORNIA, Los Angeles, Professor Shu-mei Shih, Chair, (2012), p.32-33.

(42) Jameson, Fredric, (Autumn, 1986), p.٧٠.

(43) Jameson, Fredric, (Autumn, 1986), p.٧١.

(44) Ho, Felicia Jiawen , Full Spectrum of Selves in Modern Chinese Literature, (2012), p.35.

(45) Ho, Felicia Jiawen , Full Spectrum of Selves in Modern Chinese Literature, (2012), p.35.

(46) Ho, Felicia Jiawen , Full Spectrum of Selves in Modern Chinese Literature, (2012), p.38.

(47) Jameson, Fredric, (Autumn, 1986), p.71.

(٤٨) وهي أطروحة دكتوراه في الفلسفة بعنوان " طيف كامل من الأنفس في الأدب الصيني الحديث: من Lu Xun إلى Xiao Hong، للباحث الأكاديمي د. فيليسيا جياوين هو، جامعة كاليفورنيا، لوس أنجلوس، إشراف/ البروفيسور شو مي شيه ، الرئيس، ٢٠١٢م.وهي باللغة الانجليزية، تناول رواية "مذكرات مجنون" ضمن موضوعاته المطروحة في رسالته، تحت عنوان " توحيد الذات الرمزية والجماعية " من صفحة ٣١ حتى صفحة ٥٦.

(49) Jameson, Fredric, (Autumn, 1986), p.80.

(٥٠) الدراما السينمائية متوفرة في باحث جوجل واليوتيوب .

(٥١) حتى لا يطير الدخان، إحسان عبد القدوس، مطبوعات دار الثقافة، دار أخبار اليوم : القاهرة، ص ٥٢-٥٣.

(52) Jameson, Fredric, (Autumn, 1986), p.72.

(٥٣) حتى لا يطير الدخان، إحسان عبد القدوس ، ص ٥٦.

(٥٤) السابق ، ص ٣٦.

(٥٥) السابق، ص٥٧.

(٥٦) السابق ، ص٧٨.

(٥٧) السابق، ص ٧٨.

(٥٨) شيء من الخوف، ثروت أباظة، دار مصر للطباعة، الناشر : مكتبة مصر، دون طبعة وتاريخ، ص ١- ٤ .

(٥٩) السابق، ص ١٦، وص١٠٤.

(٦٠) السابق، ص ٨٠.

(٦١) السابق، ص ٩٠، وتكرر نفس العبارة في ص ١١١.

(٦٢) السابق، ص ١١٠.

(٦٣) السابق، ص ١١٢.

(٦٤) موقع : اليوم السابع، بقلم : محمد عبد الرحمن .

(65) Jameson, Fredric, (Autumn, 1986), p.81-82.

(٦٦) أطفال منتصف الليل، تأليف: سلمان رشدي، ترجمة: عبد الكريم ناصيف، ط١، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، سنة ٢٠٠٩م، ص ١٩٤، ١٩٩،٢١١، ٢١٢، ٢١٣،٢٣٧ .

(٦٧) السابق، ص ٣١١.

(٦٨) السابق، ص ٢٨١.

(٦٩) السابق، ص ٢٨٧-٢٨٨.

(٧٠) السابق، ص ٢٨١.

(٧١) السابق، ص ٢٨٢.

(٧٢) السابق، ص٧.

(٧٣) السابق، ص٨.

(٧٤) السابق، ص ٤، ١٣، ٢٢١- ٢٢٣.

(٧٥) السابق، ص ٢٦-٢٨.

(٧٦) السابق، ص ٣٢.

(٧٧) السابق، ص ١١٣-١١٤.

(٧٨) السابق، ص ١١٤.

(٧٩) السابق، ص ١٣٤.

(٨٠) السابق، ص ١٣٤- ١٤٠.

(٨١) السابق، ص ١٥٧. لقد أشار إلى عدد الولايات الصغيرة في الهند، وكان عددها أربعة عشرة ولاية، مع إنشاء لجنة لإعادة تنظيم الولايات، ص ٢٧١.

(٨٢) السابق، ص ٩٩، وما بعدها.

(٨٣) السابق، ص ١٦٥.

(٨٤) السابق، ص ١٠٩، ١٦٣، ١٦٧، ١٦٩.

(٨٥) السابق، ص ١٦٥.

(٨٦) السابق، ص ٢٨١. لقد ذكر التقسيم صراحة في صفحة ٢٦٥.

(٨٧) السابق، ص ٢٩٥-٢٩٦.

(٨٨) السابق، ص ٦٦٠-٦٦٢.

(89) Jameson, Fredric, (Autumn, 1986), p.82.
(90) Jameson, Fredric, (Autumn, 1986), p.81-82.
(91) Jameson, Fredric, (Autumn, 1986), p.82.
(92) Jameson, Fredric, (Autumn, 1986), p.87.
(93) Jameson, Fredric, (Autumn, 1986), p.88.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر والمراجع العربية:

١. أباظة، ثروت ، شيء من الخوف، القاهرة: دار مصر للطباعة، الناشر : مكتبة مصر، دون طبعة وتاريخ.
٢. أوباما ، باراك .(٢٠٠٩م). أحلام من أبي .. قصة عرق وإرث، (ترجمة : هبة نجيب السيد مغربي، وإيمان عبد الغني نجم)، ط١، القاهرة: دار كلمات عربية للترجمة والنشر.
٣. جروزبي، ستيفن ، القومية،(ترجمة: محمد إبراهيم الجندي و محمد عبد الرحمن إسماعيل)، مصر: مؤسسة هنداوي
٤. شهيد،عبد الفتاح (٢٠١٩). جينالوجيا المجاز في الخطاب الثقافي العربي، مجلة البيان،ع ٥٩١، أكتوبر.
٥. رشدي ، سلمان.(٢٠٠٩). أطفال منتصف الليل، (ترجمة: عبد الكريم ناصيف)، ط١، دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر.
٦. عبد القدوس، إحسان ، حتى لا يطير الدخان، القاهرة: مطبوعات دار الثقافة، ودار أخبار اليوم .
٧. موريسون، توني. (٢٠١٦). رحمة ، (ترجمة: ميسون سرور)، ط ٢، القاهرة: المجموعة الدولية للنشر والتوزيع.

ثانياً: المصادر والمراجع الأجنبية:

8. Ahmad, Aijaz. In Theory: Classes, Nations, Literatures. London: Verso, 2000.
9. Benjamin, Walter, and Hannah Arendt. Illuminations. London: Pimlico, 1999
10. Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist. Berkeley: 7 University of California Press 1979.
11. Ho ,Felicia Jiawen, Fredric Full Spectrum of Selves in Modern Chinese Literature, "From Lu Xun to Xiao Hong",(A dissertation Doctor of Philosophy), UNIVERSITY OF CALIFORNIA, Los Angeles, Professor Shu-mei Shih, Chair, (2012).

12. Jameson, Fredric, Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism, Duke University Press, No. 15 (Autumn, 1987),
13. Longxi, Zhang. "Historicizing the postmodern allegory." Texas Studies in Literature and Language, Vol. 36, No. 2, Formal Considerations (SUMMER 1994), p.
14. Paul de Man, Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust (New Haven: Yale University Press, 1979,
15. Wang,Qin, Fredric Jameson's "Third-World Literature" and "National Allegory": A Defense, Department of Comparative Literature, New York University, USA (Autumn, 2013
16. Santos, Juliana Mattos dos. Stirring up the Jameson/ Ahmad debate: "national allegory" through A cultural realist perspective, Universidade Federal de Santa, Florianópolis, 2013 .

ثالثاً: الموقع على الشبكة العنكبوتية:

١٧.موقع: جوجل .

١٨.موقع : ويكيبيديا .

١٩.موقع : اليوتيوب .

٢٠. موقع : (http://film.guardian.co.uk).