أسلوب الحِجَاج في الرواية الإفريقية..

رواية (أشياء تتداعى) لتشنوا أتشيبي نموذجاً

د. محمد السيد إسماعيل

دكتوراه فى الدراسات الأدبية -كلية دار العلوم - جامعة القاهرة

تميّز الأدب الإفريقي المعاصر بتناوله العديد من القضايا المصيرية، مثل الهوية وعلاقة الأنا بالآخر الغربي المستعمر والتفرقة العنصرية وغيرها، فمنذ بداية الخمسينيات تخلى بعض الروائيين الأفارقة عن التغني بالقيم القديمة لصالح التعبير عن الوضع الإفريقي المعاصر، وتأتي هذه المقاربة محاولة الكشف عن جماليات الرواية الإفريقية وعوالمها المختلفة، من خلال قراءة تحليلية أدبية لأحد نماذجها الشهيرة.

وفي ظل الكثير من اتجاهات النقد الأدبي لأساليب الرواية، وما تحمله من رؤى مختلفة، تخضع للاجتهادات النقدية غير النهائية، يحق لنا طرح تصنيفات أخرى نرى أنها أكثر مصداقية، اقترحت تمثيلاً لها «أسلوب البنية الحِجَاجِيّة»، لتطبيقه في تحليل الرواية الإفريقية (أشياء تتداعى) لتشنوا أتشيبي[1] Chinua Achebe.

وسوف تتناول هذه المقاربة عدداً من المحاور التمهيدية، وهي: موقع الرواية الإفريقية في الأدب العربي والعالمي، والأساليب السردية الروائية واتجاهات تحليلها، وتعريف الحجاجية، ثم يأتي المحور الخاص بتطبيق انعكاس الحجاجية على بناء رواية (أشياء تتداعى)، وخاتمة تتضمن نتائج تحليل الرواية.

أولاً: موقع الرواية الإفريقية في الأدب العربي والعالمي:

تنطوي مقاربة الرواية الإفريقية على مغامرة واضحة، فهي- على الرغم من اقترابها مكانياً من العالم العربي- تظل بعيدةً عن مستوى الوعي بها ومعرفة جمالياتها وعوالمها المختلفة، وقراءتها قراءة نقدية موسعة تستبصرها موضوعياً وفنياً، وقد زاد من درجة هذه المغامرة قلة الروايات الإفريقية المترجمة عن الإنجليزية أو الفرنسية أو عن اللغات الإفريقية المحلية، وبالتالي قلة القراءات النقدية حولها، ومع ذلك يظل الاقتراب منها ضرورة مُلِحّة.

والإبداع الأدبي الإفريقي يستحق- بامتياز- اهتماماً نقدياً واسعاً، لما يمتاز به هذا الأدب- سواء أكان شعراً أم رواية أم مسرحاً- من ثراء وتنوع وخصوصية وحضور عالمي لافت، تجلى في الترجمات العديدة للكثير من الأعمال الأدبية، وليس أدل على ذلك من ترجمة رواية (أشياء تتداعى) لتشنوا أتشيبي إلى خمسين لغة وتوزيعها لثمانية ملايين نسخة[2]، وحصول بعض الأدباء الإفريقيين على جائزة نوبل، مثل وول سوينكا ونادين جورديمر وجي إم كوتزي، وأخيراً عبدالقادر قرنة، وعلى الرغم من كل هذا تظل ترجمة الأدب الإفريقي إلى العربية محدودة مقارنةً بترجمة الآداب الغربية وأدب أمريكا اللاتينية، وبالتالي- وبناءً على هذه الندرة في الترجمة- ظل الأدب الإفريقي بعيداً عن الوعي العام العربي، وبعيداً عن المقاربات النقدية الجادة التي تستبصر جمالياته وأساليبه التي تتشابه بعض جوانبها مع الأدب العربي، فبينما «اتجه معظم الكتاب الغربيين- فيما بعد الحداثة- إلى كتابة أعمالهم الأدبية خارج إطار الزمن التاريخي؛ لجأ الكاتب العربي والإفريقي إلى جماليات المقاومة»[3]، فالأدب عند العربي والإفريقي ليس فعلاً إبداعياً للإمتاع فقط؛ بل هو أيضاً فعل مقاومة بالأساس، نظراً لتعرضه للعديد من القضايا المصيرية، مثل قضية الهوية وعلاقة الأنا بالآخر الغربي المستعمر والتفرقة العنصرية، وقضية الصراع الطبقي، وبهذا تأخذ قضية الزنوج و«الأبارتيد»[4] بُعداً إنسانياً عاماً، وهو ما لمسه

(١) تشينوا أتشيبي Chinua Achebe (١٦ نوفمبر ١٩٣٠-٢١ مارس ٢٠١٣م): كاتب روائي وشاعر وأستاذ جامعي نيجيري، كما اشتهر بوصفه ناقداً وناشراً، وُلد ألبرت تشينوا أتشيبي في منطقة أوجيدي شمالي نيجيريا، منتمياً لوالدين مسيحيين، درس الأدب الإنجليزي واللغة واللاهوت بجامعة إبادان في نيجيريا، وهو أول روائي إفريقي بارز كتب بالإنجليزية، اهتم في أعماله الأدبية بإبراز الآثار السيئة للاحتلال البريطاني في المجتمعات الإفريقية، حيث عرض من خلال روايته الشهيرة (الأشياء تتداعى) (١٩٥٨م)، وروايات أخرى، كيف تداعت الثقافة الإفريقية التقليدية في ظل الاستعمار البريطاني. – مجلة قراءات إفريقية.

(٢) أشياء تتداعى، تشنوا أتشيبي، ترجمة وتقديم عبد السلام إبراهيم، سلسلة آفاق عالمية، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة ٢٠١٤م، ص١٢.

(٣) قراءة الأدب عبر الثقافات، ماري تريز عبد المسيح، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة ١٩٩٧م، ص١١٤.

(٤) هو نظام الفصل العنصري الذي عانت منه دولة جنوب إفريقيا منذ عام ١٩٤٨م إلى عام ١٩٩٤م، وبمقتضاه تم تقديم إطار قانوني يضمن التفوق الاقتصادي والسياسي للبيض في جنوب إفريقيا. انظر: مقدمة المتتالية القصصية «طحالب»، ماري واطسون، ترجمة عمرو خيري، الهيئة

جان بول سارتر في ربطه بين معاناة الزنجي والعامل الأبيض، حين أكد «أن الزنجي- كالعامل الأبيض- ضحية التركيبة الرأسمالية لمجتمعنا، هذه الوضعية أسفرت عن تضامنه- يقصد الزنجي- الوثيق- بقطع النظر عن فروق البشرة- مع بعض الطبقات الأوروبية المضطهدة مثله»[1].

والرواية الإفريقية- شأنها في ذلك شأن الرواية العربية- ناشئة بأثر من الاحتكاك بالآداب الأوروبية- الإنجليزية والفرنسية تحديداً-، فهي جنس أدبي مستورد، على خلاف الشعر الذي هو جنس متأصل في البيئات الإفريقية، والذي كان يُؤدّى أداءً شفاهياً حيّاً، ولعل هذه النشأة التي تتميز بها الرواية هي ما جعلتها تستشعر أزمة الهوية، وتكون إحدى قضاياها الرئيسية، كما جعلتها- هذه النشأة- على صلة وثيقة بالراهن الإفريقي المعاصر وأزماته العديدة.

وعليه؛ «لابد من الإشارة إلى تباطؤ الشعر قياساً إلى الرواية في الاتجاه نحو التغيير، فمنذ بداية الخمسينيات تخلى بعض الروائيين، مثل مونجو بيتى وفرديناند أوبونو عن التغني بالقيم القديمة لصالح التعبير عن الوضع الإفريقي المعاصر، بينما لم يشهد الشعر بالفعل حركة مماثلة إلا مع بداية حركات التحرر الإفريقية ما بين عامَي ١٩٦٠-١٩٦٧م»[2].

لهذه الاعتبارات كلها كان اهتمام المترجمين بالرواية الإفريقية المعاصرة قياساً بالشعر، وكانت روايات ج م كوتسي موضع اهتمام خاص، فتُرجمت له خمس روايات، هي: (في انتظار البرابرة) و(العار) و(يوميات عام سيئ) و(الرجل البطيء) و(إليزابيث كستلو).

وكذلك بعض أعمال تشنوا أتشيبي (أشياء تتداعى)؛ ونادين جورديمر (ابنة بيرجر)؛ وتشيما ماندا نجوزي (نصف شمس صفراء)؛ وول سوينكا (آكيه.. سنوات الطفولة)؛ وأندريا برينك (الباب الأزرق)، وغيرها.

ثانياً: الأساليب السردية الروائية واتجاهات تحليلها:

لقد مثلت الروايات السابقة مجموعة متنوعة من الأساليب السردية، اتضح منها: أسلوب البنية الحجاجية، وأسلوب البنية الدرامية، وأسلوب رواية السيرة الذاتية، وأسلوب البنية العجائبية، والبنية الأيديولوجية، وبنية الرواية التأريخية. ومن الجدير بالذكر هنا الإشارة إلى أهم خصائص الأساليب السردية الروائية مقارنةً بالشعر، وبيان اتجاهات النقد الأدبي في تحليل البنية الروائية.

١- خصائص الأساليب السردية الروائية مقارنة بالشعر:

ولكي نوضح الفرق بين الأساليب المشار إليها؛ يمكن القول إننا لا نستطيع الحديث عن الأساليب الروائية طبقاً لمقاييس المقاربات البلاغية الموروثة في قراءة الأساليب الشعرية، ليس فقط للفارق الأساسي بين النثر والشعر، بل لفارقٍ جوهري آخر، يكمن في طبيعة الشكل الروائي نفسه وكيفيات بنائه التي تختلف عن بناء الشعر، فإذا أمكننا وصف الرواية- بوصفها جنساً أدبياً- بأنها «مجمع» أصوات سردية تختلف من شخصيةٍ إلى أخرى، ناهيك عن صوت الراوي الخارجي أو الداخلي، إذا أمكننا هذا فإننا في حال الشعر- وبخاصة القصيدة الغنائية- أمام صوت واحد هو صوت الشاعر، ومن هنا شاعت مقولة «الأسلوب هو الكاتب» التي تؤكد تفرّد الأسلوب وتميّزه، ووضوح خصائص أسلوب الشاعر أو الكاتب.

هذه إشارة أولى حول تمايز الفن الروائي عن الشعر والفارق العام بينهما، وأعنى به التعدد الصوتي في مقابل أحادية الصوت الشعري، وهو فارق ليس

المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٧م، ص١٠.

(١) في الشعر الإفريقي المعاصر (جيل الرواد نموذجا)، ترجمة وتقديم د. حسن الغرفي، كتاب دبي (٥٧)، يناير ٢٠١٢م، ص٣٠.

(٢) الشعر الإفريقي المعاصر- مختارات ودراسات، كاميليا صبحي وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣م، ص٢٦.

عرضياً، بل سوف تترتب عليه فروق تقنية أخرى، نظراً لتداخل وحدات البناء الروائي التي تشكل خطابه العام، والذي يمكن تعريفه- أي هذا الخطاب بأنه «بنية لغوية دالة، أو تشكيل لغوي سردي دال، يصوغ عالماً موحَّداً خاصاً، تتنوع وتتعدد وتختلف في داخله اللغات والأساليب والأحداث والأشخاص والعلاقات والأمكنة والأزمنة، دون أن يقضي هذا التنوع والتعدد والاختلاف على خصوصية هذا العالم ووحدته الدالة، بل هو يؤسسها»[1].

هذا التعدد والتنوع لا يرادف التشظي بداهةً، بل يستلزم التنظيم والتأليف لخلق بنية سردية فاعلة من خلال ما يُسمّى بظاهرة «الأسلبة»، والتي تهدف إلى تنظيم الأساليب ضمن نسق سردي واحد، وهو ما يميّز روائياً عن آخر، ويُظهِر قدراته على هذا التنظيم الفني الدقيق. إن هذا التنوع اللافت بين روائيٍّ وآخر، ثم بين روايةٍ وأخرى للكاتب الواحد، يدفعنا إلى القول إن الرواية- بشكلٍ عام- هي الجنس الأدبي الوحيد الذي لا «شكل» له، بمعنى أنه لا يعرف ثبات الشكل طبقاً لتقنيات فنية موروثة ومستقرة كما هو الحال في الشعر والمسرح، وهما جنسان أصيلان في الأدب الإفريقي سبقَا نشأة الرواية.

إن كل ما سبق يؤكد ما أشار إليه «باختين» عن الطابع الحواري للرواية على مستوى الأساليب واللغات، فالرواية- عنده- «هي التنوع الاجتماعي للغات»[2].

واللغة- أية لغة- تؤدي مجموعة من الوظائف، منها الوظيفة التواصلية، والوظيفة الجمالية، ولا يخلو استخدام لغوي أو جنس أدبي من هاتين الوظيفتين، والفارق بين جنسٍ وآخر هو درجة تغليب وظيفة على أخرى. وفي الرواية تأتي الوظيفة التواصلية في المقدمة، فهي رسالة ورؤية لواقعها بمستوياته الاجتماعية والسياسية، ولهذا لم يبالغ د. شكري محمد عياد حين قال: إن الروائي نصف عالم اجتماع. كل ذلك على خلاف الشعر الذي تتقدم فيه الوظيفة الجمالية وتغدو اللغة- جمالياً وإيحائياً- غاية في ذاتها، ولعل ذلك راجع إلى ارتباط نشأة الرواية بصعود الطبقة الوسطى وحاجتها إلى فنّ يلبي احتياجاتها؛ وارتباط الشعر- غالباً- بالنخبة الاجتماعية والثقافية، وقد ترتب على ذلك غلبة البنية الكنائية على الرواية؛ قياساً بالبنية الاستعارية المهيمنة على الشعر، والقائمة على ما يسمى بالانزياح أو الانحراف أو العدول- بلغة البلاغيين- عن البنية السطحية المألوفة للاستخدام اللغوي.

٢- الاتجاهات النقدية في تحليل الرواية:

في كتابه (أساليب السرد في الرواية العربية) قسّم د. صلاح فضل الأساليب الروائية بناءً على ما أسماه: «الإيقاع» و«المادة» و«الرؤية». و«الإيقاع»- عنده- ناجمٌ عن حركتي الزمان والمكان داخل بنية النص الروائي، بينما تتمثل «المادة» في حجم الرواية وطبيعة لغتها، أما الرؤية فتبرز من خلال كيفية عمل الراوي وتوجيه المنظور؛ علماً بأن الفصل بين تلك الوحدات- كما يقول د. صلاح فضل- هو إجراء تحليلي يضع في اعتباره طبيعة تداخلها[3]، وقد ترتب- طبقاً لهذه الرؤية- تقسيم الأساليب الروائية- أو بعضها في الحقيقة- إلى «الأسلوب الدرامي»، وهو الذي يسيطر فيه الإيقاع بمستوياته الزمانية والمكانية، ثم يعقبه في الأهمية المنظور وتأتي بعده المادة. و«الأسلوب الغنائي»، وتكون الغلبة فيه للمادة المقدمة في السرد، والتي تتسق أجزاؤها في نمط أحادي يخلو من توتر الصراع، ثم يعقبها المنظور والإيقاع. وأخيراً «الأسلوب السينمائي» الذي يفرض فيه المنظور سيادته على ما

(١) الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا، محمود أمين العالم ويمنى العيد ونبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية ١٩٨٦م، ص١١.

(٢) الخطاب الروائي، باختين، ترجمة محمد برادة، ص٥١.

(٣) أساليب السرد في الرواية العربية، د. صلاح فضل، دار سعاد الصباح ١٩٩٢م، ص١١.

سواه، ويأتي بعده الإيقاع والمادة.

والحق أن تقدير الوحدة المهيمنة في هذه الوحدات الثلاث- وكما يؤكد د. صلاح فضل نفسه- يختلف من قراءة نقدية إلى أخرى[١].

إن كل ما سبق يعني أننا لا نستطيع أن ندرس الأساليب السردية إلا من خلال وحدات البناء السردي كلها، وهي: الراوي، وبنية المكان، والزمان، واللغة.

وقد نوّهت د. سيزا قاسم في كتابها (بناء الرواية) إلى تأثيرات الزمن ووضعية الراوي على ما أسمته بـ«هيكل» الرواية أو أسلوبها، وذلك حين تقول: إن «الزمن يحدد إلى حدٍّ بعيد طبيعة الرواية ويشكلها، بل إن شكل الرواية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمعالجة الزمن»[٢]، كما أن «المنظور القصصي من أهم العناصر التي تميّز عملاً روائياً عن آخر في بنائه وصياغته»[٣]، وذلك لأن «العلاقة القائمة بين الراوي والشخصية (تؤدي) إلى أساليب مختلفة في صياغة النص القصصي»[٤].

كل هذا مع ملاحظة أن الأسس المنهجية التي أقام عليها د. صلاح فضل هذا التنوع الأسلوبي تظل محل خلاف، أو على الأقل محل تقديرات نسبية، وهذا ما ذكره الناقد الراحل محمود أمين العالم بقوله: إنه «برغم السلامة الشكلية لهذا التوجه المنهجي؛ فإننا قد نلاحظ منذ البداية أنه كان من الطبيعي أن يثار سؤال حول أسس التقنيات السردية الثلاث التي يقيم عليها د. فضل تصنيفه للأساليب المختلفة، فعلى أي أساس مثلاً يمكن القبول بأن الأسلوب الدرامي يسيطر عليه الإيقاع بمستوياته الزمنية والمكانية؟ بل ما هي الدراما في السرد الروائي؛ ألا تختلف عن المفهوم العام للدراما؟ ثم ما الأسس التي تجعل الأسلوب الغنائي تهيمن عليه المادة مع أن الإيقاع قد يكون أكبر هيمنة؟ ثم هذا الأسلوب السينمائي الذي يهيمن عليه المنظور: ألا يخضع الأسلوب السينمائي نفسه للغنائية أحياناً، أو الدرامية أحياناً أخرى، بل قد يكون التعاقب والتتابع الزمني والمكاني في الأسلوب السينمائي هو الذي يشكل بنيته الأساسية؟»[٥].

وليس من المطلوب تغليب إحدى هاتين الرؤيتين على الأخرى، بل استنتاج أن هذه التقنيات كلها تخضع للاجتهادات النقدية، وأنها ليست نهائية، ولهذا سوف يحق لنا طرح تصنيفات أخرى نراها أكثر مصداقية، وقد اقترحت تمثيلاً لهذه الأساليب «أسلوب البنية الحجاجية»، متخذاً من رواية (أشياء تتداعى) لتشنوا أتشيبي نموذجاً.

ثالثاً: تعريف الحجاجية:

ما الحجاج؟ وهل له أساليب محددة؟ هل يحمل أي نص أدبي، سواء أكان شعراً أم رواية أم مسرحاً، درجة- تزيد أو تنقص- من الحجاجية؟ هل يعتمد على البرهنة العقلية فتخرج منه الأجناس الأدبية وبخاصة الشعر؟ أم يعتمد- أساساً- على العاطفة؟

من المهم إثارة كل هذه الأسئلة ومحاولة الإجابة عنها قبل الشروع في مقاربة الرواية موضوع البحث، فالحِجَاج «هو توجيه خطاب إلى متلقٍّ ما لأجل تعديل رأيه أو سلوكه أو هما معاً، وهو لا يقوم إلا بالكلام المتألف من معجم اللغة الطبيعية»[٦]، وهو تعريف يؤكد وجود ثلاثة عناصر في أي نص خطابي، هي: الباثّ، والمتلقي، والموضوع. كما يوضح وظيفة الحجاج، وهو تعديل رأي المتلقي وسلوكه إزاء قضيةٍ أو موقفٍ ما، لهذا فإن «الباثّ والمتلقي عنصران متجذران في

(١) السابق، ص١٢.

(٢) بناء الرواية- دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م، ص٢٧.

(٣) السابق، ص١٣٠.

(٤) السابق، ص١٣٢.

(٥) قراءة لكتاب: أساليب السرد في الرواية العربية لصلاح فضل، محمود أمين العالم، مجلة إبداع، يوليو ١٩٩٥م، ص٩٤.

(٦) مدخل إلى الحجاج- أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان، محمد الولي، مجلة عالم الفكر، ص١١، أكتوبر/ ديسمبر ٢٠١١م.

الخطاب الحجاجي»[١].

ويُعدّ الحجاج أحد ملامح العصر الحديث الذي يشهد العديد من الصراعات الفكرية والسياسية، فلا يخلو مجال من الحجاج الذي يعبّر عن المصالح المتعارضة، سواء على مستوى الدول أو الجماعات أو الأفراد، إلى حدّ القول: «إن التواصل الإنساني- جملة- قائمٌ على الحجاج؛ إلى حدّ أن المرء ليُسلّم بأن لا تواصل من غير حجاج»[٢].

كما أن الحجاج نتاج الحرية، ومظهر من مظاهرها، لأنه يؤكد قيمة التعدد والحوار واختلاف الرؤى، فإذا «كان الحجاج عملاً حوارياً، يهدف إلى جذب المتلقي إلى فضائه، فهذا يعني أنه يناهض بشكل واضح الجبر والإذعان، كما أنه يقف على النقيض من فكرة المناورة والمغالطة»[٣].

ومن المغالطات الشائعة ربط الحجاج بالأطروحات العلمية والفكرية فحسب واستبعاد الجانب العاطفي، ومن ثم استبعاد الخطابات الأدبية، لكن «الأقرب إلى الصواب هو أن هذا البعد العاطفي هو بالأحرى الذي يُرشّح أكثر من غيره لكي يكون حجاجياً»[٤]، وذلك لأنه «بقدر ما يتقوى الجانب العقلي في الخطاب يقترب من البرهنة العلمية ويبتعد عن الحجاج بمعناه المحصور، وبقدر ما يتقوى الجانب العاطفي يقترب الخطاب من الحجاج وينأى عن البرهنة»[٥].

وبهذا المفهوم؛ فإن الأعمال الأدبية هي الأنسب في مقاربة أسلوب الحجاج الذي يتخذ أشكالاً عديدة ويوظف تقنيات متنوعة، وهذا ما نجده في رواية (أشياء تتداعى) لتشنوا أتشيبي، التي كتبها بوصفها معارضة روائية- إن صح التعبير- لرواية (قلب الظلام) لجوزيف كونراد، التي رآها رواية استعمارية عنصرية عن الأفارقة، يقول في أحد حواراته الذي أجراه معه جيرومى بروكس: «عندما أفكر في استمرار وأهمية وسعة اطلاع كل هؤلاء الناس الذين لا يرون العنصرية في رواية (قلب الظلام)؛ تزداد قناعتي بأننا نعيش في عالم مختلف بشكل مؤكد. على أية حال فلو أنك لا تحب قصة شخص ما فاكتب قصتك، إذا لم ترغب فيما يقوله شخصٌ ما فقل ما ترغب في قوله»[٦].

الحجاجية إذاً هي دافع هذه الرواية أو أحد دوافعها الرئيسية، ولم تكن رواية (قلب الظلام) وحيدة في هذا السياق الذي شمل الكثير من الروايات، مثل رواية (السيد جونسون) لجويس كاري، التي ذكر تشنوا أتشيبي- أيضاً- أنه كتب رواية (أشياء تتداعى) رداً عليها، مما يدفعنا إلى التعامل مع هذه المعارضات الروائية بوصفها علامة على الصراع العام بين الثقافة البريطانية والثقافة النيجيرية، أو ثقافة الإرساليات التبشيرية وثقافة الإيبو تحديداً.

الكتابة الإفريقية إذاً ليست مجانية، وهي في ذلك شبيهة بفعل الكتابة في العالم العربي، فقد ارتبط كثير من الأدباء الإفريقيين بالنضال السياسي، وتولى بعضهم مناصب سياسية رفيعة، ولتشنوا أتشيبي رأي واضح في ضرورة ارتباط الإبداع بقضايا الوطن حين يقول: «من الواضح لي أن الكاتب الإفريقي المبدع الذي يحاول تجنب القضايا الاجتماعية والسياسية الكبيرة في إفريقيا المعاصرة سينتهي إلى أن يكون غير ذي موضوع، مثل الرجل السخيف في المثل الشعبي الذي يترك البيت المحترق كي يطارد فأراً هارباً من اللهب»[٧].

(١) السابق، ص١٢.

(٢) الحجاج مفهومه ومجالاته- دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، د. عبد النبي ذاكر، مجلة عالم الفكر، ص٧، العدد نفسه.

(٣) في حجاج النص الشعري، محمد عبد الباسط عيد، إفريقيا الشرق ٢٠١٣م، ص١٢.

(٤) مدخل إلى الحجاج- أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان، مرجع سابق، ص١٦.

(٥) السابق، ص١٦.

(٦) أشياء تتداعى، مرجع سابق، ص٣٣.

(٧) الأدب الإفريقي د. علي شلش، عالم المعرفة (١٧١)،

رابعاً: انعكاس الحجاجية على بناء رواية (أشياء تتداعى):

وما يهمنا الآن هو توضيح كيفية انعكاس هذه الحجاجية- أو لنقل الصراع بين الثقافتين المشار إليهما- على بناء الرواية، لإيماننا أن الأدب «تشكيل» جمالي قبل أن يكون طرحاً للقضايا مهما كانت مهمة ومصيرية، لقد تمثل هذا الانعكاس والتأثير في عدد من العلامات الحجاجية، نعرضهما في يأتي.

١- استعارة عنوان رواية (أشياء تتداعى) من أحد مقاطع قصيدة (العودة الثانية):

أولى علامات هذا التأثير- تأثير الحجاجية على التشكيل البنائي للرواية- تتمثل في استعارة عنوان الرواية (أشياء تتداعى)- من أحد مقاطع قصيدة للشاعر الأيرلندي وليم بتلر ييتس (١٨٦٥-١٩٣٩م)، وهي قصيدة «العودة الثانية»، **وهو المقطع الذي صدّر به القصيدة:**

«يدور الصقر في دوامات رحبة ويدور
لا يسمع نداء صاحبه
أشياء تتداعى
المركز يفقد السيطرة
فوضى عارمة تجتاح أنحاء العالم»[١].

هذه الاستعارة تحقق أمرين؛ الأول: هو ذلك التعامل الخلاق مع ثقافة الآخر بوصفها ثقافة إنسانية عامة، مما يعني أن تشنوا أتشيبي، وغيره من الأدباء الأفارقة، قد تخلص من الرؤية العنصرية التي يتعامل بها الآخر في نظرته إليهم، وهذه أولى علامات الرؤية- الضد وجوهر الحجاج الذي تقوم عليه الرواية. بل إن استخدام الإنجليزية- في هذا السياق- لا يخلو من الدلالة نفسها، فهي لغة المستعمر وحاملة رؤيته العنصرية، ومع ذلك فإن توظيفها لحمل رؤية مضادة تؤكد خصوصية الثقافة الإفريقية يُعدّ مستوى من مستويات الحجاج، يقول تشنوا أتشيبي في هذا المعنى: «إن اللغة الإنجليزية ستقدر على حمل ثقل تجربتي الإفريقية، ولكنها لابد أن تكون إنجليزية جديدة، بحيث تظل على صلة مستمرة بموطن أسلافها، وتتغير بحيث تناسب البيئة الإفريقية الجديدة»[٢]، إن الكلام السابق يعني خلق الإنجليزية خلقاً جديداً كأنه نوع من التحدي للإنجليزية الأم، وهذا ما فعله تشنوا أتشيبي في روايته (أشياء تتداعى).

الأمر الثاني الذي تحققه استعارة عنوان هذه الرواية من أحد مقاطع قصيدة «العودة الثانية»: هو «التناص» بالمغايرة- إن صح التعبير-، فقصيدة وليم بتلر ييتس تتحدث عن المجتمع حين يكون خارج السيطرة، وما يترتب على ذلك الوضع من فوضى، منتقداً الحضارة المادية الأوروبية، ومنتظراً «العودة الثانية» للسيد المسيح عليه السلام، بينما يشير تشنوا أتشيبي في روايته إلى الانهيار الوشيك للنظام القبلي الإفريقي الذي يهدده صعود الإمبريالية البريطانية، وهو ما دفعه إلى السخرية من «وصول الإرساليات التبشيرية المسيحية، (ومن) إحسانهم المفترض، لتحويل الإيجبو- أو الإيبو- من ثقافة متجذرة أصيلة لها سمات خاصة ذات تاريخ إلى ثقافة متحولة وغريبة»[٣]، بما يعني أن الاستعارة- هنا- لا تتم على سبيل التماثل إلا في جزئية هجاء الحضارة المادية الأوروبية، فبينما تشير قصيدة وليم بتلر إلى أن انتظار عودة المسيح لم يتحقق خلاله السلام للبشرية، أو كما قال بعض النقاد: وصول عودة بطل أسطوري يحمل ملامح أبو الهول الذي يأتي من الصحراء-، ينقلب كل هذا الانتظار- في سياق رواية (أشياء تتداعى)- إلى وصول الإرساليات التبشيرية التي نتج عنها الاستعمار والتغريب، في ضربٍ من التهكم والسخرية المريرة.

مارس ١٩٩٣م.

(١) أشياء تتداعى، مرجع سابق، ص٥٥.

(٢) الأدب الإفريقي، مرجع سابق، ص٢٥.

(٣) مقدمة رواية (أشياء تتداعى)، مرجع سابق، ص (٨، ٩).

٢- وضعية الراوي الخارجي العليم:

يأتي بعد ذلك اختيار وضعية الراوي الخارجي العليم، وهي وضعية سردية تلائم منطق الحِجَاج الذي يحتاج إلى الرؤية الكلية العليمة، ومن المعلوم أن الراوي أيّاً كان وضعه يختلف- بداهة- عن المؤلف الفعلي، فهو أقرب- بتعبيرات كاثلين تيلوستون- إلى الذات الثانية للكاتب الحقيقي، والتي من خلالها «يستطيع المؤلف أن يقول أشياء لا يستطيع قولها أو لا يود قولها، وهذه الذات الثانية هي التي يجسدها من خلال الراوي»[١]، وتتوزع الرؤية السردية أو ما يُسمّى «التبئير» السردي طبقاً للموقع الذي يتخذه الراوي من الأحداث، سواء كان خارج الأحداث أو داخلها ودور الشخصية الساردة: هل هي رئيسية أو ثانوية، وانفراده بالسرد أو عدم انفراده، وما يترتب على ذلك كله من اختلاف درجات معرفته بالشخصيات والأحداث.

ويمثل الراوي الخارجي- وهو الذي يقوم بالسرد في الرواية موضع البحث (أشياء تتداعى)- الرؤية من الوراء أو الخلف، وتكون معرفته أكبر من معرفة شخصيات الرواية. وبناءً على هذا الموقع نفسه يمكن تقسيم «المنظور» الروائي إلى منظور «ذاتي» حين تقوم به الشخصية الروائية، ومنظور «موضوعي» حين يتولى السارد الخارجي تقديم الشخصيات، ولا شك في أن هذا المنظور، سواء كان ذاتياً أم موضوعياً، يرتبط بمستويين آخرين؛ هما المستوى «القيمي» الذي يقدم رؤية الراوي وتقييمه للشخصيات والأحداث، والمستوى التعبيري الذي يمكن تقسيم أساليبه إلى: الأسلوب المباشر الذي يمثل صوت الراوي الداخلي أو صوت إحدى الشخصيات؛ والأسلوب «غير المباشر» الذي يمثل صوت الراوي الخارجي؛ والأسلوب «غير المباشر الحر» الذي ينتج عن مزج صوت الشخصية المقدمة وصوت الراوي[٢].

غير أن الجدير بالملاحظة في توظيف هذه الرواية (أشياء تتداعى) لموقع الراوي الخارجي أنها تخلصت بدرجة واضحة من عيوب الراوي الخارجي في الرواية التقليدية، والتي أشار إليها هنري جيمس من قبيل «الانتقال من مكان إلى مكان، أو من زمان إلى زمان، أو من شخصية إلى شخصية دون مبرر»[٣]، فالراوي الخارجي- في الرواية الحديثة- يكون مُوجِّهاً عاماً للأحداث والشخصيات، راصداً لتطوراتها، مراعياً في ذلك منطق السببية، تاركاً لشخصياته درجة عالية من «الاستقلالية وحرية القول والفعل، مراقباً لها، ومتنقلاً معها في حركتها الطبيعية داخل البناء الروائي، دون أن يمنع ذلك إصداره لبعض الأحكام أو التعليقات على سلوكهم في المواقف المختلفة، كما لا يخل بتلك الحرية الممنوحة للشخصيات عِلم الراوي الخارجي بطبائعها وأحوالها، بل ومستقبلها في بعض الأحيان، ووقوفه- في أحيانٍ أخرى كثيرة- وسيطاً بارزاً بينها وبين المتلقي، وإجمالاً يمكن القول إنه مراقب يعلم ويعلق ويتنبأ دون أن يقسر أو يُجبر شخصياته على أقوال أو أفعال تند عن طبيعتها[٤].

وهذا ما نجده واضحاً في رواية (أشياء تتداعى)، حيث تبدو الشخصيات كما لو كانت تتحرك حركة طبيعية حرة، لكن السارد الخارجي العليم هو الذي يوجهها، محققاً بذلك وظيفتَي الراوي الأساسيتين في أي رواية، وهما: «تقديم الحوادث والشخصيات وتوجيه حركتهما»[٥]، وذلك من خلال استخدام ضمير الغائب بطبيعة الحال، كما أنه «راوٍ تقريبي»، لأنه يتوجه بسرده

(١) الرواية والسلطة- بحث في جماليات العلاقة الجمالية، د. محمد السيد إسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٩م، ص٢٣٣.

(٢) انظر: «بناء الرواية- دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ»، مرجع سابق، ص١٥٩.

(٣) السابق، ص١٢٢.

(٤) الرواية والسلطة- بحث في جماليات العلاقة الجمالية، مرجع سابق، ص٢٣٥.

(٥) الرواية العربية السورية، د. سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٥م، ص١٤٤.

إلـــى مُروى عليه غائب، يمكـــن أن نطلق عليه «القارئ الافتراضي»، فخطاب الروايـــة خطاب عام يتجه إلى الآخر ويســـتهدفه، ويســـعى إلى التأثيـــر فيه، وهذه كلها ســـمات تعزز حجاجيـــة الرواية- موضع البحث- ومعارضتها للرؤى المناقضة.

هكذا يبدأ الراوي تقديم شـــخصيته الرئيســـية، وهـــي «أوكونكـــو» Okonkwo ، التي تبـــدو أقرب إلى الشـــخصية الملحمية في صراعهـــا مع ظروفها المعيشـــية المتردية البائسة التي ورثها عن أبيه، حيث يبدأ الراوي تقديمه وهو في أوج نجاحه وشهرته حين يقـــول: «ذاع صيت أوكونكو في القرى التســـع، وحتى فيمـــا وراء حدودها، اعتمدت شـــهرته على إنجازات شـــخصية خالصـــة، فحينما كان شـــاباً فـــي الثامنة عشرة حقق لقريته شـــرفاً عظيماً حين هزم أمالينز- الشـــهير بـ(أمالينز القط)- هزيمة نكـــراء»[1]، يظهر في هذه الســـطور مدى معرفة الراوي بحياة أوكونكو، وهو- فـــي ذلك- يرتد بالزمن إلى الوراء مســـتخدماً تقنيـــة الاســـترجاع، ليعود إلى هذه الشـــخصية وهي في عمر الثامنة عشـــرة، وهو يعيش في قرية أوموفيا Umuofia الخيالية المستوحاة من الواقع، ويسترجع انتصارها على أمالينز الذي لُقّب بالقط، لأن ظهره لم يلمس الأرض أبداً، كما توضح هذه السطور منطق تلك المجتمعـــات أو القرى الإفريقية التي تعتمد على مبدأ القوة وتتفاخر بها.

والإشـــارة العابرة إلى اعتماد شـــهرته- شـــهرة أوكونكو- على إنجازات شخصية خالصة، توضح إحدى صفاته الأصيلة التي سوف يعتمد عليها طوال الرواية، ســـواء في تفانيه في العمل أو غرامه بالقوة والحرب، وهو في ذلك على العكس من والده «أونوكا» الكســـول المعتمد على الاســـتدانة من الآخرين دون قدرة على ســـداد هذه الديون، وهي مقارنة تعود بالإيجاب على شخصية «البطل» أو شخصية الرواية الرئيسية، وتؤكد عصاميّته التـــي أوصلته لأن يكون أبرز رجالات القرية وأكثرهم ثراءً.

هذه الفردية لا تتناقض مع ســـيادة أعراف قبائل الإيبـــو وتقاليدها التي ينتمي إليها أوكونكو، لأنها- في النهاية- مســـتمدة منهـــا، فمكانة الرجـــل تقاس بما يمتلكه من عـــدد المزارع وعدد الزوجات، ويظهر ذلك من المقارنة- مثلاً- بين أوكوي وأونوكا Unoka والد أوكونكو، حيث «كان أوكوي موســـيقياً أيضاً يعزف على الأوجيني، لكنه لم يكن يرتدي ثياب الفشل مثل أونوكا، لديه مزرعة كبيرة مليئة بثمار بطاطا اليام، ولديه ثلاث زوجات، ويوشـــك أن يحصل على لقب إيديميلي ثالث أعلى الألقاب في البلاد» (ص٦٤).

فالراوي- هنا- لا يقدّم مجرد شخصية، بل يقدم مجتمعاً كاملاً بثقافته ومعتقداتـــه، مركزاً على ثقافة الإيبو تحديداً، وهو ما يتســـق مع رؤية تشنوا أتشيبي حقيقـــة، كما يظهر في قوله: إنه «لا يمكن أن تحشـــر الأدب الإفريقـــي في تعريف صغير محكم، فأنا لا أرى الأدب الإفريقي كوحدة واحدة، وإنما أراه كمجموعة من الوحدات المرتبطة التـــي تمثل في الحقيقة المجموع الكلي للآداب القومية والعرقية في إفريقيا»[2].

٣- سرد العادات الشعبية والظواهر الاجتماعية ودوره في البناء الحجاجي للرواية:

وإذا كانت هـــذه الثقافة الجمعيـــة تُخضع الفرد لســـطوتها وهيمنتها، ممـــا يجعل المجتمـــع كله في حالـــة تجانـــس والتئام وتماســـك؛ فإنهـــا- أي هذه الثقافة الخاصة- تقف في مواجهة ثقافة الإرســـاليات التبشـــيرية، لهذا تزخر الرواية بذكر العادات الشعبية المتأصلة في هذه الثقافة، مثل:

- إكرام الضيف بتقديم جوزة الكولا:

وهـــي حبوب مأخوذة من شـــجرة إفريقية تحتوي

(١) أشياء تتداعى، مرجع سابق، ص٥٩، وسوف نشير إلى رقم الصفحة في الاستشهادات المأخوذة من الرواية داخل المتن.

(٢) الأدب الإفريقي، مرجع سابق، ص٢٤.

علـــى الكافيين، وبعـــض فلفل التمســـاح، وقطعة من الطباشير الأبيض، وهي مادة تمثل السلام، يستخدمها الأوموفييون ليعبّـــروا عن احترامهم الشـــخصي بأن يســـجلوا به عبارة على الأرض أو على أصابع أقدامهم أو وجوههم حسب اللقب الذي حصلوا عليه، ويُعد كسر الكولا نوعاً من الشرف.

- وهناك منادي القرية:

وهو يمثل وسيلة الإعلام، وكان الناس يستطيعون تمييز مغزى الرسالة التي يلقيها، فقد استطاع أوكونكو أن يستشف «مغزى واضحاً للمأساة في صوت المنادى، وظل صداه يتردد في أذنيه حتى تلاشـــى شيئاً فشيئاً كلما ابتعد» (ص٦٧).

- وكان للسحر دورٌ بالغ في تأكيد قوة قرية أوموفيا:

فهي لا تعتمـــد- في حروبها- علـــى القوة وكثرة العدد ومهارة المحاربين فقط، بل على الســـحر أيضاً، لهذا «كانت القرى المجاورة لأوموفيا تخشـــاها، كانت شديدة البأس في ساحة الحروب، وفي مجال السحر، وكان كهانهـــا ومعالجوهـــا مصدراً للخـــوف والذعر للبلاد المحيطة بها، كان لديها ســـحر فعال يستخدمه المحاربون قديماً قِدَم القبيلة ذاتها» (ص٧٠).

- وفي واقع كهذا لابد أن يكون للكهان والعرافين وضعية مميزة:

فقـــد كان لقرية أوموفيا عراف يُســـمّى «أجبالا»، «كان النـــاس يقصدونه من أقاصـــي البلاد إلى أدناها لاستشـــارته، يفدون إليه حينما يلازم سوء الحظ سبل معيشتهم، أو عندما يحدث نزاع مع جيرانهم، ليعرفوا طالعهـــم وما تخبئه لهم الأقدار، أو لاســـتدعاء أرواح آبائهم الراحلين لاستشـــارتهم» (ص٧٥)، وكان الكهان حراســـاً على الربات والأجـــداد، ويقفون في وجه من يعتـــدي على حرماتهم، فبعـــد أن يعتدي أوكونكو على إحدى زوجاته بإطلاق النار عليها في أســـبوع السلام يـــزوره إيزياني الكاهن مهدداً وموضحاً له مدى الجرم الذي اقترفه، يقول في ذلك: «استمع إليّ! فأنت لست غريبـــاً في أوموفيـــا، تعرف تماماً كمـــا أعرف أنا أن أجدادنا أمرونا بأننا- قبـــل أن نزرع أي محصول في التربة- لابد أن نكرس أســـبوعاً لا يســـيء المرء فيه لجاره، نحن نعيش مع رفيقات...»، حتى يقول له: «لقد ارتكبت إثماً عظيماً من آثام الشر» (ص٩١).

هذا الاسترســـال الذي يقوم به الراوي في ســـرد العادات والتقاليد والمعارف والمعتقدات يُعدّ من قبيل «تثبيت الذاكرة» في مواجهة حالة «التغريب» المغايرة، إيماناً منه بـــأن «التحدي الذي تواجهـــه أجزاء كثيرة من إفريقيا، التي مُحيت ثقافتها، هو إعادة اكتشـــاف تراثها الثقافي واستخدامه لإعادة الارتباط بالماضي، والمســـاعدة في توجيه تنميتها السياســـية والروحية والاقتصاديـــة والاجتماعية»[1]، وهـــذا ما دفع الراوي الخارجي إلى الحديث عن معظم الظواهر الاجتماعية في قرية «أوموفيـــا»، مثل عادات الخطوبة والمحاكمة والزواج ومراســـم الموت، كما حـــدث في موت الرجل العظيم إيزيـــودو Ezeudu الذي «حضـــرت القبيلة كلهـــا جنازته، قُرعت طبول المـــوت القديمة، وأُطلقت نيران البنادق والمدافع، وتدافع الرجال بشكل مسعور يقطعون كل شجرة ويقتلون كل حيوان يرونه، يتسلقون الجدران ويرقصون على الســـطوح» (ص١٩٥)، الموت إذاً- فـــي هذه القبيلة- حدث ضخـــم، خاصةً إذا كان المتوفـــى محارباً شـــجاعاً مثل إيزيـــودو، حيث تكون خســـارة القبيلة بموته خســـارة كبيرة، وهذا ما يجعل الفرح بالمولود الذكر ســـائداً في هـــذه المجتمعات، هكذا يتحســـر أوكونكو أن إيزينما Ezinma - وهي ابنته- ليســـت ولداً، لأن لديها «روح بنّاءة»، و«كان يجب أن تكون صبيّاً» (ص ١٣٠، ١٣١)، ولو حدث لكان أسعد حالاً من كونها أنثى.

ومـــن المهـــم أن نلاحظ أن هـــذه الأمنيات تدور داخل أوكونكو عن طريق تقنية «المنولوج»، وأن الراوي العليـــم لديه القدرة على معرفة دواخل الشـــخصيات،

(١) إفريقيا والتحدي، وانغاري ماثاي، ترجمة أشرف محمد كيلاني، عالم المعرفة، مارس ٢٠١٤م (٤١٠)، ص١٤٩.

فنستطيع- من خلاله- معرفة ما يدور في نفس نووي Nwoye بن أوكونكو بعد مقتل ايكيميفونا Ikemefuna- وهو الفتى الغريب الذي تربى في بيت أوكونكو لقتله على سبيل الفدية-، يقول الراوي الخارجي متحدثاً عن نووي Nwoye: «بمجرد أن عاد أبوه في تلك الليلة عرف نووي أن ايكيميفونا قد قُتل، وبدا أن شيئاً ما قد تداعى بداخله مثل انقطاع وتر قوس مشدود، لم يبك، شعر بأنه عاجز تماماً» (ص١٢٦)، وسوف نلاحظ أن التشبيه الدقيق الوارد في السطر الأخير في الشاهد السابق يصف شعوراً داخلياً، وهذا يعني أن الراوي يعرف دقائق هذا الشعور بوضوح شديد، وهذا ما نجده- أيضاً- في مثل قوله: «انتابته قشعريرة غامضة، وشعر بأن رأسه ينتفخ مثل سائر متوحد في الليل يمر بروح شريرة في الطريق» (ص١٢٧)، والتشبيه السابق ليس- فقط- مجرد تشبيه دقيق؛ بل هو تشبيه مستمد من معتقدات هذا المجتمع في وجود أرواح شريرة وأخرى طيبة.

- وتعد الأمثال والأغاني مرآة عاكسة لحقيقة هذه المجتمعات:

وذلك لأن الاستشهاد بها «حالة خاصة يلجأ إليها الخطاب لتأسيس الواقع رغبة في زيادة التصديق بأطروحةٍ ما أو المساهمة في تأسيسها، وذلك من قبيل تنزيل الخاص منزل العام»[(١)]، لهذا كان من الطبيعي أن يقوم الراوي بتضمينها في بنية السرد في مواقف عديدة، فعندما يحاول أخو أوبيريكا تفسير تشابه مادوكا وأبيه أوبيريكا، يقول مخاطباً الأب: «أنت نفسك كنت أكثر من ذلك.. وكما يقول أجدادنا فعندما تمضغ البقرة الأم العشب فإن صغارها يرقبون فمها، فمادوكا كان يرقب فمك» (ص١٣٧)، فهو يقدّم الظاهرة- تشابه الابن وأبيه- ثم يقدم الدليل عليها من أمثال الأجداد التي تمثل يقيناً يؤمن به الجميع. واللافت أن بعض الأغنيات المتضمنة في الرواية واردة بلغة الإيبو، مما يعزز فكرة الخصوصية، ويؤكد منطق الحجاج.

- وتقوم حكايات النساء داخل الرواية بالوظيفة ذاتها:

وهي حكايات تؤكد المغزى الأخلاقي من قبيل محاربة المكر والدهاء والخديعة، وفي تصوري أن ذكر هذه الحكايات ليس مجرداً من دلالات أخرى، وربما يقصد الراوي- أو لنقل الكاتب- كشف زيف ما ترفعه الإرساليات من شعارات تخفي أغراضها الحقيقية في الاستعمار ونهب الثروات، ومن ذلك حكاية ايكويفي لابنتها إيزينما عن «ذَكر السلحفاة» الماكر الذي خدع جميع الطيور بعد أن أحسنوا إليه (ص١٦٨).

- حجاجية النقاش في موسم الخطوبة:

وفي أحد مواضع الرواية (ص١٤٠) يتناقش بعض رجال أوموفيا في عادات بعض القرى في موسم الخطوبة، يقول أحدهم: «ما هو جيد في مكانٍ ما رديء في مكانٍ آخر»، ويؤكد أوكونكو أن «الدنيا كبيرة»؛ بما يحمل معنى احترام عادات الآخرين ومعتقداتهم، وهو ما يبرز- حجاجياً- فكرة التنوع مقابل الأحادية التي حاولت الإرساليات نشرها وتثبيتها في تلك المجتمعات.

٤- شخصية أوكونكو وما تعكسه من مفارقات حجاجية:

«أوكونكو» أقرب ما يكون إلى الشخصية التراجيدية، التي تتحول حياتها ويتغير مصيرها بسبب خطأ غير مقصود، وهو ما حدث له بالفعل حين قتل ابن إيزيودو على سبيل الخطأ، حيث «كان ابن الرجل المتوفى الذي يبلغ ستة عشر عاماً، وكان يرقص مع أشقائه وإخوته من أبيه رقصة الوداع التقليدية لأبيهم، انفجرت بندقية أوكونكو واخترقت شظية قلب الغلام» (ص١٩٨)، وعقاب هذه الجريمة التي يطلقون عليها الجريمة المؤنثة- لأنها تمت دون قصد- هو أن يُنفى مرتكبها سبع سنوات خارج القبيلة، ويمكنه العودة بعدها، وهكذا يرحل أوكونكو إلى «مبانتا» قرية أمه.

(١) في حجاج النص الشعري، مرجع سابق، ص١٨.

وأثناء تلك السنوات تتغير الدنيا، فتتخلى قرية أوموفيا عن تقدير الشجاعة وحب الحرب والكفر بالانتصارات، وتبدأ الإرساليات عملها بنشاط، ويتحول نوويي بن أوكونكو إلى الدين الجديد، ويصبح أحد المبشرين، ويتسمى باسم «إسحاق»، هذا التحول لا يرجع إلى تأثير الدين الجديد بل إلى مظاهر التقدم التي صاحبت الإرساليات، فقد بنى المبشرون- بجانب الكنيسة- مدرسة ومستشفى ومتجراً، «وللمرة الأولى أصبح زيت النخيل والبذور أشياء غالية الثمن، وتدفقت أموال كثيرة إلى أوموفيا» (ص٢٥٩)، ولكن إلى جانب هذا كان القمع والفزع وإطلاق الرصاص على المخالفين والحكم بالإعدام على المخالفين لقوانين المبشرين، خاصةً بعد انتهاء فترة براون (المبشر الأبيض)، الذي كان حازماً للغاية في كبح جماح جماعته (من المبشرين) من إثارة غضب القبيلة، وكان يذهب إلى سادة القبيلة يجادلهم برفق ويتفهم عقيدتهم ويبصرهم بالدين الجديد، وهنا يظهر الحجاج البرهاني: «تقول إن هناك رباً واحداً أعظم خلَقَ السماء والأرض؟!»، قال أكونا في إحدى زيارات براون له: «نحن أيضاً نؤمن به، ونطلق عليه تشوكوو، خلق الدنيا كلها، وكذلك بقية الآلهة» (ص٢٦٠)، وهكذا يستمر الحجاج بينهما في هدوء.

لكن القس جيمس سميث (خليفة براون) كان نوعاً مختلفاً من الرجال، «فقد أدان علناً سياسة الحل الوسط والتسوية... كان يرى الأشياء إما سوداء وإما بيضاء» (ص٢٦٦).

وبعد تصاعد الصراع الذي وصل إلى هدم الكنيسة، وسجن سادة القبيلة وإذلالهم، لم يحتمل أوكونكو هذا الإذلال، فيقتل أحد الحراس، ولكنه عندما يرى تراخي قبيلته في حرب المبشرين يشنق نفسه.

وبهذه النهاية يصنع الكاتب مفارقة بين دعائم هذه الحضارة التي يبنيها الرجل الأبيض في ربوع إفريقيا وانتحار أوكونكو وأمثاله؛ بسبب التحولات الفادحة التي يرونها بأعينهم ولا يستطيعون التكيف معها. وهذه المفارقة تعكس ذلك التناقض بين ما ينبغي للحضارة الحقة أن تتبناه من قيم المساواة وحقوق الإنسان؛ ونظرتها إلى انتحار رجل على أنه من التفاصيل التافهة التي لا ينبغي التوقف عندها.

الخاتمة:

إن أسلوب السرد السائد في الرواية- وطبقاً لموقع الراوي- هو الأسلوب غير المباشر الموضوعي، وهو أنسب الأساليب لبنية الحِجَاج، لكن ذلك لم يمنع من وجود الأسلوب المباشر الذاتي الذي تنطق به الشخصيات، وكذلك الأسلوب غير المباشر الحر حين يدمج الراوي صوت الشخصية في بنية السرد مع تواتر تعليقاته وتوصيفاته، كما يبدو من تقديم الراوي لمشهد خطبة أوجبويفي إيزيجو في جموع أوموفيا (ص٦٩).

وهكذا يتحقق ثراء هذه الرواية على مستوى الأساليب وأنماط الحجاج المختلفة، والحقيقة أنك لا تخطئ تأثر هذه الرواية بالأدب الإفريقي القديم، وذلك «لأن قدراً كبيراً من الأدب الإفريقي مكتوب بغرض تأديته أداءً حيًّا، [حيث] يعتمد على المزج، وإعادة الصياغة، وتعدد أشكال الحكاية الواحدة، ويزخر بالأمثال والألغاز والمأثورات الشعبية، أي العناصر التي تعتمد على التفاعل بين الراوي أو المؤدي من ناحية ومستمعيه من ناحية أخرى، وكلها أمور تتبدى أيضاً في الأدب الحديث المكتوب باللغات الأوروبية الأكثر شيوعاً في القارة الإفريقية»[1]، وهذا كله أو معظمه نجده في رواية (أشياء تتداعى)، مما يعني تأكيدها على خصوصية الثقافة والأدب الإفريقيين؛ بوصف ذلك نوعاً من الحجاج المضاد لصور التغريب المختلفة كما ذكرت ■

(١) الشعر الإفريقي المعاصر- مختارات ودراسات، أحمد الشامي وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، ص١١٨.