مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 410 - 428 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

تقويض سرديّة السيِّد في رواية (رحمة) لتوني موريسون

Undermining the Master Narrative in Toni Morrison's Novel *Mercy*.

Chahra Belghoul / شهرة بلغول *

جامعة العربي بن مهيدي– أم البواقي (الجزائر)

University Larbi Ben M'hidi OEB (Algeria)

chahrabelghoul@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2022/02/25	تاريخ القبول: 2022/03/10	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

تعود الروائية الأمريكية توني موريسون (1931–2019)، الحاصلة على جائزة نوبل للآداب سنة 1993 في روايتها "رحمة" الصادرة سنة 2008 إلى زمن البدايات الخاصة بتشكّل المجتمع الأمريكي؛ لترصد بعين فاحصة الخلفية القائمة لتاريخ خط العنف مساراته، وتكفّل الدين بإضفاء الشرعيّة عليها، متتبّعة محطات العبور والانتقال بين عالمين، امتلك أحدهما امتياز القوة والتفوق، وفرض على الآخر وجوب الخضوع لنظام العبوديّة؛ لذا يغدو التحرّر من هذه السرديّة شرط وجود، ومغامرة ملحميّة تستعيد فيها الذات الإنسانيّة فاعليّتها، بعيداً عن التراتبية المفروضة بمنطق الهيمنة والتمييز العرقي.

الكلمات المفتاح : سرديّة، سيّد، سود، تقويض، بيض، عبوديّة.

Abstract :

In her novel *Mercy* (2008), the American Nobel Laureate Toni Morrison (1931–2019) revisits the beginnings of American society; a society shaped by violence and its daily ramifications, and backed up and legitimized as it were by religion. In the novel, Morrison oscillates between two worlds; one which is dominated by a racial supremacy and slavery discourse and the other which is pulled into submission and acceptance of this domination. Breaking through this 'slave narrative' is seen by Morrison as an essential step towards reclaiming human dignity, and a mechanism to dismantle the dependency rhetoric from within.

Keywords: Master narrative, blacks, undermining, white, slavery.

* شهرة بلغول chahrabelghoul@gmail.com

مقدمة:

شكّل موضوع السود حجر الأساس في المشروع الأدبي للروائية الأمريكيّة **توني موريسون Toni Morrison**، بوصفها مناضلة نسويّة أفرو أمريكيّة سعت من خلال كتاباتها إلى نقد وتفكيك مشاريع الهيمنة الثقافيّة، ويتميّز الطرح الذي قدمته في أنّه زاوج بين الكتابة النقديّة والكتابة الإبداعيّة؛ فقد جسّدت نصوصها الروائيّة تصوراتها النظريّة التي صاغتها في كتابها النقدي الموسوم بـ "اللعب في الظلام: البياض والخيال الأدبي" " Playing in the Dark Whiteness and the Literary Imagination" الصادر سنة 1993، والذي ترجم إلى العربيّة من قبل الباحث المغربي محمد مشبال تحت عنوان "صورة الآخر في الخيال الأدبي" سنة 2018، فإلى أيّ مدى تمكّنت الروائية من تفكيك سرديّة السيّد دون أن تقع في الإشكاليّة ذاتها بتحويل الهامش إلى مركز بديل؟

أولاً: الحضور الأفريقاني ودوره في بلورة الاستراتيجية التخييلية للكتّاب البيض:

تستند مقاربة موريسون في كتابها النقدي إلى فكرة جوهريّة مفادها أنّ حضور الأسود في الأدب الأمريكي الأبيض قد خضع لاستراتيجيّة تخييليّة سعت لتنميطه ضمن دائرة الحضور السلبي، بمختلف أبعاده؛ لكنّ المفارقة تكمن في أنّه كان في عمقه حضوراً فاعلاً، كشف عن حاجة الإنسان الأبيض إليه؛ ليؤسّس عالمه السردي وتصوّراته عن الأنا والآخر؛ فصناعة الشخصيّة الأفريقانيّة في هذا الأدب "فعل انعكاسي؛ إنها تأمل عظيم في الذات واكتشاف قوي للمخاوف والرغبات الثاوية في الوعي الكتابي. إنها كشف مدهش للتوق والرعب والحيرة والخجل والشهامة، ومن الصعوبة عدم رؤية ذلك"[1]، فبقدر ما يبرز هذا الأدب مركزية فاعليه، يكشف أبعاد العلاقة الشائكة بالآخر، ولعلّ هذا ما قاد الكاتبة إلى تقديم قراءة تفكيكية لاستراتيجيات الحجب والتغييب المستندة إلى تحيّز عرقي مارسه الأدباء والنقاد على حد سواء؛ لذا فالقضية حسبها ليست قضيّة غياب؛ بقدر ما هي قضية تغييب وتجاهل قصدي، فالوجود المركزي للإنسان الأبيض، الهارب من العالم القديم (أوروبا) إلى العالم الجديد (أمريكا) فراراً من الاضطهاد ورغبةً في تجسيد حلم الحريّة الذي تختصره عبارة "الحلم الأمريكي" –التي تختزل بدورها الأمريكي في العرق الأبيض– هو حلم لم يتحقق سوى على حساب الآخرين؛ عبر ممارسة سياسات الإقصاء والاستغلال، وهذا ما عبّرت عنه صراحة بقولها: "الحريّة البيضاء ذات طبيعة طفيليّة، لا معنى لها.. من دون شبح الاسترقاق ودواء النزعة الفرديّة، ومن دون عصا القوة المطلقة المسلطة على حياة شخص مختلف"[2].

سعت الكاتبة من خلال مقاربتها النقديّة إلى مساءلة العديد من التصوّرات السائدة حول الأدب القومي الأمريكي في بدايته، والتي تحوّلت بفعل تبنيها من قبل نقّاد ومؤرخي الأدب إلى معارف قطعيّة، من ذلك النظر إلى منشأ هذا الأدب في منأى عن مؤثرات الحضور الأفريقاني، على امتداد عمليّة تشكّله التاريخيّة، كما أنّ سماته المتمثّلة في "الفرديّة والذكوريّة والالتزام الاجتماعي مقابل العزلة التاريخية؛ والإشكالات الأخلاقيّة الحادة والغامضة، وموضوعات البراءة المقترنة بهواجس الموت والجحيم وتشكيلاتهما"[3] خاصيّة أمريكيّة خالصة، لا علاقة لها بهذا الحضور الذي أعيد خلقه؛ ليتلاءم ونظرة المركز القائمة على تمثّله وفق تصوّرات نمطيّة، من قبيل: العجز، التوحّش المراقب، الحضور الشبحي الصامت، الظلمة، وغيرها من التصوّرات التي تصفها بالغيريّة المنبوذة؛ لذا تستحضر مصطلح الأفريقاني في هذه الدراسة للإشارة إلى "السواد الدال والموحي الذي صارت تعنيه الشعوب الإفريقية، كما يراد به السلسلة التامة للرؤى والافتراضات والقراءات الخاطئة التي تصاحب معرفة المركزيّة الأوروبيّة بهذه الشعوب"[4]، وحتى لا تُختزل دراستها في إبراز النظرة العنصريّة التي أطّرت حضور السود في المخيال الأبيض؛ فتوقعها في دائرة الاتّهام، بدواعي الذاتيّة، والتجلّي في صورة الضحيّة؛ بحكم أصولها، عملت على قلب هذا المنظور؛ لإبراز أثر التراتبية العرقية والإزاحة العنصرية في ذهن الأسياد، من خلال الاشتغال على مجموعة من النصوص الأدبية التي جسّدت هذه الاستراتيجيّة التخييلية.

إذا كانت موريسون قد مارست في كتابها النقدي وظيفة الهدم والتفكيك؛ لإبراز انحرافات الرؤية المتمركزة حول العرق ودورها في توجيه الحركة الأدبية والنقديّة؛ فإنّ نظرة فاحصة لإبداعاتها الروائيّة، تكشف عن الوظيفة المكمّلة، وهي إعادة البناء، عبر إحلال المكوّن الأفريقاني (الأسود) في جوهر العمليّة السرديّة، وتحريره من الحضور المظلم السّكوني (الثابت) الذي اختزلته فيه سرديّة الكتّاب البيض، وذلك وفق استراتيجيّة مضادة تسعى إلى مقاومة سياسات المحو والإقصاء؛ وهذا ما تطمح هذه الورقة البحثيّة لاستجلائه من خلال تحليل رواية "**رحمة**" **Mercy**.

ثانياً: تهشيم النسق الروائي، الكتابة بين استراتيجيّة الإيهام والإبهام:

تجدر الإشارة إلى أنّ الدخول إلى عوالم هذه الرواية ليس بالأمر الهيّن، فهو أشبه بمغامرة محفوفة بالأسرار؛ إذ تعترض المتلقي عند مداخل النص الكثير من المقاطع الضبابيّة، التي تبدو للوهلة الأولى أشبه بأرخبيلات مفكّكة، وكأن الروائيّة تراهن منذ البداية على دور المتلقي في بناء عوالمها، مما يجعله بحاجة إلى قدر غير يسير من الانتباه والصبر؛ كي يقيم جسوراً بينها؛ للخروج من متاهات القول إلى فضاءات

التأويل، ولا يعد الأمر مجرد تعقيد عابر، بقدر ما يمثّل استراتيجيّة وتخطيطاً مسبقين، اشتغلت الروائية وفقهما فأحكمت نسج عالمها السردي، على نحو جعل مشروع القراءة أشبه برحلة لفك الألغاز والحجب، ذلك أنّ لا شيء معطى سلفاً، كما أنّ لا شيء وارد بشكل عرَضي، وفي هذا الصدد تصرّح في أحد الحوارات قائلة "المقصود في النهاية هو أن نثير القارئ ذهنيًا ونقدح قدرته على الاستنارة وقد حرصت دوما ككاتبة أن لا أركن إلى الكسل"[5]، فالرهان معقود منذ البداية على جعل الأمر أشبه بلعبة سردية، تستدرج فيها القارئ إلى حلبة المواجهة، متسلحاً بتوقد الذهن؛ لأنّه السبيل الوحيد الذي يمكّنه من التقاط الإشارات المبثوثة بين تضاعيف النص؛ لتشكيل المعنى، لا انطلاقا مما قيل؛ بل انطلاقًا مما لم يقل وظلّ متوارياً بين السطور.

عن طبيعة هذه المقاربة لمفهوم الكتابة تقول: "إن واحدة من معضلات الكتابة بالنسبة لي –إلى جانب معضلات كثيرة أخرى– هو في أن تكتب بلغة تستطيع بواسطتها إيصال أفكارك إلى القارئ بمحض وسائل اللغة ذاتها وبعيداً عن أية وسائط أخرى ولذا يتحتّم على الكاتب دوماً أن يتوخّى شديد الحذر ويولي أهمية قصوى لما يكمن بين الكلمات، ولكل ما لا يقال مما يحمله الإيقاع ونمط تشكيل العبارات"[6]، فالركون إلى اللغة المباشرة وحدها أمر مضلِّل؛ لأنّه ينطلق من استسهال مخل لمفهوم الكتابة ولمشروع القراءة اللذين تتمثّلهما بوصفهما محاولة لإسباغ شيء من النظام على الفوضى التي تغرق عالمنا.

لن يطول انتظار القارئ طويلاً كي يجد نفسه في مجابهة الكثير من الإشارات، التي تبدو للوهلة الأولى مستغلقة ومحيّرة، ليس هذا فحسب؛ بل ومنقطعة الصلة بعنوان الرواية "رحمة"، إذ تضعه الروائية منذ البداية أمام خطاب يدعو إلى عدم الخوف، دعوة تخفها الكثير من الغرائبيّة، يعود أحد أسبابها إلى التباس حقيقة المخاطِب والمخاطَب فيها، إضافة إلى الغموض الذي يلفّ الكثير من الرموز الواردة فيه، مثل ظلّ الكلب الذي يرتسم في بخار الغلاية، ودمية أوراق الذرة، أمّا على صعيد الرؤيا التي يحملها، فيمكن أن نلحظ أنّها تؤسّس لمقولة العنف بوصفها محطة البدايات، وفق رؤية **حنة أرندت Hannah Arendt**، ممّا يجعلها في تعارض مبدئي مع العنوان، تقول: "لا تخف. فلا يمكن أن تصيبك روايتي بأي أذى برغم ما قمت به. أعدك بأن أستلقي بهدوء في الظلام. ربما أنتحب، أو أرى من وقت لآخر الدم من جديد، لكنني لن أثني أعضائي أبدا عن النهوض ولن أكشر عن أسناني. سأشرح. ربما تعتقد، إذا شئت، أن ما أخبرك به هو بمثابة اعتراف، إلا أنه اعتراف مليء بالغرائب المألوفة في الأحلام فقط"[7]، يسعى الصوت السردي إلى تجاوز وضعية العنف، عبر ممارسة الحكي، في ما يشبه الاعتراف؛ الذي يتجلّى

كبوح مراوغ، ينطلق من التلميح بدل التصريح؛ لاستعادة ما جرى؛ رغبة في استخلاص المعاني التي تتوارى خلف الإشارات، ومراهنًا في الوقت ذاته على قدرة المخاطَب ببعديه (الواقعي والمفترض) على قراءة ما تضمره من خطابات؛ أي التوصّل إلى إدراك ومعرفة الحقيقة التي يشوبها الالتباس، وتجدر الإشارة هنا إلى تعدّد المعاني التي يحيل إليها مفهوم الاعتراف، من ذلك ما يتعلّق بالصراع والنضال من أجل الاعتراف[8] رغبة في التأسيس لذاكرة عادلة، ولعلّ افتتاح الرواية بهذا المقطع امتداد لمشروع الكاتبة بوصفها مناضلة ضد أنظمة الهيمنة الثقافيّة.

ثالثاً: تفكيك مركب العنف والعبوديّة في المجتمع الأمريكي:

1. على مستوى العلاقات:

يشكِّل سؤال العنف قضية محوريّة في المشروع الروائي لتوني موريسون، وما يميز طبيعة مقاربتها للموضوع، أنّها لا تعدّه عارضاً اجتماعيًا أو انحرافًا عن مسار طبيعي، بقدر ما يتجلّى بوصفه جوهرًا تأسّس عليه المجتمع الأمريكي؛ فما يجمع شخوص الرواية ويوحّد مصائرها – على الرغم من تباين الأصول والمرجعيات– هو أنّ جميعها ضحايا لأشكال مختلفة من العنف الذي تبرّره المصلحة الاقتصاديّة التي تعدّ قطباً محورياً يرتكز عليه تأسيس المجتمعات البشريّة وإرساء أنظمة الحكم، ولأنّ كل سلطة– كما تشير حنّة أرندت– أياً كان نوعها محكومة بمنطق النّفوذ، ومهدّدة في بقائها بفعل رهان المنافسة، فإنّ السعي لتحقيق المصلحة يعد الضامن الوحيد لاستمرارها؛ إذ هي قرينة المِلكيّة، تغذيها وتستمد قوّتها منها، ويعود هذا التفسير بجذوره إلى أرسطو الذي قال "إن المصلحة التي هي مفيدة لشخص أو لمجموعة من الناس، هي الحاكم الأعلى في الأمور السياسية وينبغي أن تكون كذلك"[9]، ولعلّ هذا ما جعل خيار العنف في تصوّره المبدئي مواكباً للتحوّلات الكبرى التي شهدتها البشريّة، لا بوصفه رهاناً من أجل البقاء فحسب؛ وإنّما بوصفه رهاناً من أجل حيازة السلطة والسطوة على الآخرين.

يكشف تأمّل أثر العنف على العلاقات الإنسانيّة في الرواية عن تجلّيه بوصفه الوجه الآخر للمصلحة، فمثلاً تحرم الطفلة السوداء "فلورنس" من أمها بعد أن يعرض دورتيغا (تاجر العبيد الذي ينحدر من أسرة مربي ماشية برتغالي) على جاكوب أخذها بموافقة أمها؛ تعويضاً له عن ديونه، في عمليّة مقايضة تضمن استمرار المصالح وتتجرّد من كل حس إنساني، أمّا لينا التي تنحدر من السكان الأصليين، فقد كانت ضحيّة عنف ارتكبه البيض في حق قريتها التي أحرقت، في ما أضفيّ على الفعل مبرر ديني يوحي بقرب ميلاد أورشليم جديدة؛ ليصنع لاحقاً بعض المشيخيين خلاصها؛ بإنقاذها وتدجينها

(تطهيرها من الوثنيّة)، بعد أن منحوها اسما توحي دلالته ببارقة الأمل الذي راحت تهتدي به؛ لتتحرّر من التراتبيّة التي حرمتها من مشاركتهم قدّاس الأحد، فكانت النتيجة أن تمّ التخلي عنها؛ لتسخّر لاحقاً خادمةً في مزرعة السيد جاكوب، ولا يختلف مصير السيدة "ريبيكا" التي تنحدر من أسرة بريطانيّة عن باقي النماذج النسائية في الرواية، فقد كانت هي الأخرى ضحية عنف رمزي ذي خلفيّة دينيّة، تشرّبته في طفولتها من ممارسات أهلها؛ ممّا جعل علاقتها بالدين تتّسم بنوع من العداء والرفض؛ فقد كانت فريسة مشاهد دمويّة لإعدامات وحشيّة، تابعتها أسرتها بحماس كما لو كانت طقوساً مصاحبة لاحتفالات دينيّة، أو استعراضات ملكيّة، ذلك أنّ الدين كان في تصوّرهم أشبه بشعلة؛ تتغذى من حقد عجيب، على حد تعبير الساردة، ليتقرّر لاحقاً التخلّص من أعبائها؛ عبر تزويجها؛ في "صفقة" تحكمها المصلحة الماديّة لا غير.

تقدّم الرواية رؤية شاملة عن ظاهرة العبوديّة في المجتمع الأمريكي، تتجلّى من خلالها الخطاطة الهرمية لمجتمع تدفعه حمّى التملّك وهوس المكانة إلى إعادة رسم الحدود بين مكوناته، حيث لعب العرق دوراً بارزاً في تحديد ضحايا هذه المنظومة التي تسحق الإنسان، وتختزله في بعد وظيفي يجرّده من الحقوق، بناء على تصنيف عرقي تراتبي، وعن طبيعة هذه الرؤية التي تشيّئ الآخر وتغالي في إثبات دونيتة حدّ الشيطنة، توظّف الرواية مقطعاً تصويرياً بصوت فلورنس، للحظة اكتشاف (تفحّص) سوادها عن قرب، من قبل سكان بيض، صادفتهم أثناء رحلتها للقاء الحدّاد، تقول: "راقبت لأرى ماذا في أعينهما. لا يوجد فيها حقد أو نفور، بل إنهما تنظران إلى جسمي عبر مسافات لا يمكن التعرف إليها. فالخنازير تنظر إلي بارتباط أكثر عندما ترفع رؤوسها من المعلف، أشاحت المرأتان نظريهما عني بالطريقة التي قلت لي إنه علي القيام بها مع الدببة حتى لا تقرب"[10]، تبدو هذه النظرة مسكونة بالخوف من الآخر، الذي يتجلّى في تصوّر البيض بوصفه حضوراً متوحّشاً وشيطانياً، إذ تسأل إحداهما إذا كان يمكن للشيطان أن يكتب رسالة، لترد الأخرى بقولها إنّ إبليس مليء بالخداع والاحتيال.

ما يميّز "الأسود" في نظر البيض هو فراغه المفترض من الإنسانيّة[11]؛ إذ يُختزل وجوده في رمزيّة لونه؛ بناءً على معياريّة ذاتيّة، تعكس العمى المعرفي بوجود مختلف، وتؤسِّس لعلاقة تحتكِم إلى منطق الهيمنة والتفوّق، وتكمن خطورة هذه النظرة، في جعل الضحيّة تعيد إنتاج صورة السيّد بشكل غير واعٍ؛ حين تؤمن بدونيّتها؛ إذ تشير الرواية إلى أنّ السود كانوا في كثير من الأحيان ضحايا لأبناء جلدتهم، الذين كان لدورهم بالغ الأثر في استمرار هذه المنظومة.

2. على مستوى اللغة:

تراهن الروائية منذ البداية على فكرتي الإبهام والالتباس في بناء عوالم الرواية، معتمدة في ذلك على التكثيف الرمزي والاستعاري للغة، ممّا يسهم في إدماج المتلقي في عمليّة إنتاج المعنى المتعدد، تعدد مستويات التأويل؛ لكن الثابت الوحيد الذي لا يمكن الاختلاف حوله، هو الجانب الشاعري للّغة المتحرّرة من قيود المعاني الجاهزة، وعن خصوصيّة العلاقة بها، تقول الروائية في أحد حواراتها: "تتحدّد مهمة الكتّاب السود –كما أرى– في ملاعبة اللغة وتحريرها ببساطة بدل قمعها أو حصرها أو إرغامها على الانكفاء وعدم التحليق في فضاء مفتوح بعيداً عن أية محددات عنصرية ضيقة"[12]، وهذا ما جعلها تغدو في حد ذاتها بطلاً من أبطال الرواية، يعدّل حضورها الشاعري موازين السرد ويخفّف من حدّة العنف الذي يغرق عوالمه، كما يفتح مغاليقه على أفق التعدّد والاحتمال.

يتجلّى البعد اللعبي في التعامل مع اللغة في العديد من المقاطع الواردة في الرواية، من ذلك إيهام المخاطب في بداية الرواية بتقديم اعتراف؛ لكنّ الشخصيّة تتدارك بإثارة الشك والحيرة حول مفهومه وطبيعة محتواه، وذلك من خلال التوظيف المكثّف للرموز المستوحاة من عالم الأمريكيين السود "ربما تعتقد، إذا شئت، أن ما أخبرك به هو بمثابة اعتراف، إلا أنه اعتراف ملئ بالغرائب المألوفة في الأحلام فقط، وفي تلك الهنيهات التي يلعب فيها ظل كلبٍ في بخار الغلاّية، أو عندما تميل دمية مصنوعة من أوراق الذرة سريعا في زاوية الغرفة بعدما كانت تجلس على أحد الرفوف وواضح سر وصولها إلى هناك. فالأمور الغريبة تحصل في أي وقت وفي أي مكان أنت تعرف وأنا أعرف أنك تعرف. وأحد الأسئلة هو: من المسؤول؟ والسؤال الآخر هو: هل يمكنك القراءة؟"[13]، فانتقال الغريب من عالم الأحلام إلى العالم الواقعي الذي تمثّله أحداث الرواية، يحرّض المتلقي على اكتشاف العلّة في هذا الاضطراب، عبر التقاط الإشارات وامتلاك القدرة على تأويلها؛ إذ تراهن الساردة منذ البداية على معرفة المخاطب؛ لتضعه أمام اختبار حقيقي لهذه القدرة، متسائلة "هل يمكنك القراءة؟"، فهي دعوة مضمرة إلى قبول التحدي، والانخراط في مغامرة تفكيك إشارات النص؛ لالتقاط المعنى المخبوء وراءها.

كما تحضر المراوغة الساخرة في إدارة الحوار بين السيِّد جاكوب، ودورتيغا (تاجر العبيد) وزوجته؛ للكشف عن التشوّه الذي ألحقه الرجل الأبيض بنظام العالم، تشوّه لا يختلف عن ذلك الذي ألحقه بأجساد عبيده، مخلّفاً اضطراباً يغيّب عن اللّغة بعدها التواصلي، ليحلّ التعالي ذي الأصول الوضيعة محلّه، يتّضح ذلك من خلال افتتاح السياق بالإشارة إلى استشعار جاكوب الملل وغياب الحياة في بيت مضيفه،

مشبِّهاً السكون الذي خيّم على الأجواء بصمت القبور، الذي لا تبدّده سوى ثرثرة الزوجة الأشبه بطاحونة كلام، وهذا ما يوحي بأنّ البياض في أصله المعزول، لا دلالة له سوى الصمت، ولن يكتسب حضوره الفاعل سوى بعد دخول السواد إلى مجاله؛ إذ يتصوّر الزوجان دورهما في هذا العالم "المتوحش" على نحو يجعلهما أشبه بالقدِّسين، وتتمثّل تضحيتهما في العناية بالعبيد المرضى والجامحين؛ لكبح شرورهم، ونلحظ في هذا المقام كيف يغذي إثبات دونيّة الآخر وشيطنته الشعور بالتعالي الذي يدفعهما إلى تمثّل دور المخلِّص في بعده المقدّس، وظيفة تعطي السيّد مكانة تجعله صاحب الأرض متناسياً أهلها السابقين ومغيِّباً آثارهم.

يقلب هذا التصوّر الأدوار بين الضحيّة والجلاّد؛ لكنّه يكشف في المقابل حاجة الإنسان الأبيض إلى الأسود؛ فمنه يستمد تفوّقه ووجوده الفاعل في مسرح التاريخ، وأمام هذه الصورة السلبية المقدّمة عن العبيد، تزداد حيرة جاكوب؛ فيتساءل "هل هم غالباً مرضى، يا سيّدتي؟" فتجيبه قائلة:" ليس كما يدّعون" قالت المضيفة "يا لهم من سفلة، لا يمكنهم أن ينجوا أبداً من مثل هذا الخداع في البرتغال". "أوَ يأتون من البرتغال؟" تساءل جاكوب، وهو حائر إن كانت المرأة التي تقدّم الطعام تفهم الإنكليزية، أم أنهم يعلمونهم فقط باللغة البرتغالية. "في الحقيقة، أنغولا هي جزء من البرتغال" قال دورتيغا "إنها الأرض الأجمل والألطف" "البرتغال؟"، "أنغولا، لكن، بالتأكيد، لا مثيل للبرتغال أبداً"[14]، ليستمرّ سوء الفهم الذي يؤطّر الحوار، وكأنّ طرفيه ينتميان إلى عالمين مختلفين، وذلك نتيجة التصوّر الذي يقدّمه الزوجان عن المكان؛ انطلاقاً من إزاحة الأصل بوصفه مكاناً "مستعمَراً"، واستنساخ صورة المكان النموذج "البلد المستعمِر" وذلك على صعيد التسميّة؛ إذ يعبّر دورتيغا عن أنغولا بمسمى البرتغال، وعن المدينة الأمريكية التي ولد فيها أولاده باسم "ماريلاند" الذي يحيل إلى إنجلترا، ونلحظ في هذا المقام كيف تمارس لغة السيّد ما يسمّى في الدراسات الثقافيّة بالإزاحة المكانيّة، حين تنفي عن المكان وجوده وهويته الأصليّة وتمنح المستعمِّر مزيّة خلقه من العدم، فلا ذاكرة ولا تاريخ يسبقان وجوده.

كما يتعزّز البعد الرمزي بتوظيف الجانب العجائبي المستوحى من ثقافة السكان الأصليين (السود والهنود الحمر)، كتضمين الأمثولة الرمزية عن أنثى النسر في الحوار الذي دار بين لينا وفلورنس[15]، في تجسيد لدور الحكي في مقاومة المحو والإقصاء، إضافة إلى تمرير بعض معتقدات السكّان الأصليّين مثل الاعتقاد بنذير الشؤم "سرعان ما يُصاب الفأل المشع ويتحول إلى سحب داكنة"[16]، وانتقام الطبيعة من قسوة البيض "ابتهج في كل لحظة من لحظات اليقظة عندما قرّر قتل الأشجار واستبدالها ببنائه المدنّس

هذا. هجس بأن إعدام الأشجار بهذه الأعداد، بدون طلب الإذن منها سيثير سوء الطالع. وها إن مخاوفه قد صحَّت. أدرك ذلك عندما شارف منزله على الانتهاء. لقد أصيب بالمرض، ولم يعد في ذهنه شيء آخر. حيَّر لينا وجمع الأوروبيين يحيرونها"[17]، إضافة إلى الإيمان بعودة أشباح الموتى "تسلّق جاكوب فارك خارجاً من قبره لزيارة منزله الجميل"[18]، ليتجلّى ذلك على نحو تفصيلي في وصف المنزل الجديد الذي عكف جاكوب فارك على بنائه، على الرغم من عدم حاجته إليه؛ إذ بدا الأمر تجسيداً لهوس السعي إلى المكانة بعد أنّ وقع تحت عدوى تأثير منزل السيد دورتيغا، ما دفعه إلى الإيمان بأنّ "الرجل هو ما يخلفه وراءه"[19]؛ ونتيجة ذلك تولّدت لديه رغبة محاكيّة؛ ذات خلفيّة تنافسيّة؛ على الرغم ممّا أبداه من امتعاض أثناء زيارته له؛ نتيجة رفضه لاكتساب الثروة على حساب استغلال العبيد.

يحيل البناء إلى تصورات تعيد إحياء النماذج البدئية (الفردوس/ الجحيم)، ويتعلّق الأمر على وجه التحديد بالبوابة الحديدية، التي جُلِب الحدّاد لإنجازها، والتي توحي ظاهرياً بأنّها تفصل بين عالمين مختلفين، أحدهما منبوذ نتيجة ما ساده من عنف وقسوة ولّدها غياب القيم الإنسانيّة وتغليب منطق المصلحة التي تبرّر الاستغلال، وعالم آخر منشود (مزرعة جاكوب)، يبرّر خيار الانعزال والانفصال عن الجماعة ، ويطرح رهان النجاة من دوامة العنف السائدة، تقول الساردة: "المنزل الكبير، عديم الفائدة الآن لعدم وجود أولاد أو أحفاد يعيشون فيه ويملئونه بالحياة. ما من أحد ليقف وهو يشعر بالمهابة أمامه، أو بالإعجاب بالبوابة المشؤومة التي استغرقت الحدّاد شهرين لإنهائها، تلتقي في أعلاها حيتان نحاسيتان ولما فتحوها تلبية لرغبة السيد الأخيرة. شعرت لينا كأنها تدخل عالم الملعونين"[20]، كما يجسّد البناء مقابلاً موضوعياً لفكرة أرض الميعاد، وفق التصوّر الديني الذي تبناه المؤسسون الأوائل لأمريكا، بوصفها أورشليم الجديدة؛ لكنّه يتحوّل إلى جحيم واقعي، بعد أن حلّ الوباء.

تتجلى المشابهة على مستوى الوصف الذي أطلق على قاطني المكان "الملعونين"، والذي ينفتح بدوره على معاني النبذ والانعزال وسوء العاقبة، نتيجة الوقوع في المحظور، كما تذكِّر الحيّتان بالخطيئة والسقوط؛ ممّا يجعل التصوّرات اليوتوبية عن الخلاص مدنّسة، وكأنّ الروائية ترمي من خلال ذلك إلى التذكير بالوجه القاتم للحلم الأمريكي، والجرائم التي ارتكبت لتجسيده؛ لذا يغدو المرض (الوباء) الذي أصاب السيّدين استعارة رمزية للعنف، وتمظهراً من تمظهرات الأزمة التي تستجلب اللعنة والدنس؛ اللذين يلاحقان مصائر المذنبين؛ ممّا يهدّد بانهيار النظام الثقافي القائم؛ وهذا ما تطلّب الاستعانة بشخصيّة استثنائيّة، استطاعت كسر حلقة العنف المتمثّلة في نظام العبوديّة والتّحصن من آثاره.

يشير **رينيه جيرار René Girard** إلى وجود هذه التصوّر لدى بعض المجتمعات البدائية التي "تؤمن بأن لكل وباء، كالجدري مثلاً إلهه الخاص الذي ينذر له المرضى طوال فترة مرضهم فيعزلون عن الجماعة ويوكل أمر العناية بهم إلى مُسَار (Initié)، وإن شئنا، إلى كاهن هذا الإله وهو رجل سبق أن أُصيب بهذا المرض وتغلّب عليه ما جعله في نظر الجماعة شريكا لهذا الإله في القدرة، وبالتالي محصّنًا ضد مفاعيل عنفه"[21]؛ فوفق هذه الرؤية، نجد أنّ الحدّاد قد حظيّ بعد تحرّره من نظام العبوديّة باحترام السيّدين؛ على الرغم من كونه أسود؛ كما أنّه نجا من التبادل العنفي المتمثّل في الرغبة في الانتقام والأخذ بالثأر؛ حين قرّر تبني طفل أبيض يدعى ملايك؛ بل عدّ بالنسبة إلى باقي الشخصيّات بمثابة المخلِّص المثالي بعد أن حلّ الوباء؛ ولعلّ هذا ما دفع بعضها لاحقاً إلى الرحيل (مثل سورو) بحثاً عن مسارات جديدة تفضي إلى تفكيك نظام العبوديّة القائم والتحرّر من إكراهاته؛ ذلك أنّ عدم التورّط في ممارسة العنف بشكل مباشر لا يعفي بقية الفاعلين الضامنين لاستمراره من آثره.

رابعاً: الرواية بوصفها سِفر خروج يؤصِّل للعبور المكاني والأجناسي:

تتسم أحداث الرواية ببنائها الدائري؛ إذ يستعيد السرد البداية من اللحظة التي قرّرت فيها فلورنس تقديم ما يشبه الاعتراف؛ لإعادة كتابة سيرة التشرّد والعبوديّة، التي بدأت منذ تخلي أمها عنها، مستعينة في ذلك بما حوته ذاكرتها من تفاصيل؛ رغبة في إضفاء دلالات على الإشارات المبهمة، وإدراك المعاني الكامنة وراء المواقف والأحداث التي واجهتها، ويعكس هذا الخيار مسعى الروائية لتقويض تصوّر الضحيّة المثاليّة، وإخراجها من حالة الوجود المتشيئ إلى الوجود الفاعل، حين قرّرت منحها الصوت لرواية الأحداث؛ لكنه ليس صوتاً منفرداً ومهيمناً، بقدر ما تجلّى كحلقة ضمن حلقات أخرى، تناوبت شخوص متعددة في نسج تفاصيلها؛ لإضاءة مختلف جوانب الحكاية المستعادة، بشكل يضمن إضفاء بعد تشاركي على السرد البوليفوني، يعارض منطق الهيمنة والإقصاء اللذين يؤسّس لهما نظام العبودية العنصري؛ لكنّ المتلقي، ما إن يصل إلى نهاية الرواية؛ حتى يدرك أنّ تلك البداية مضلّلة ضلال الاعتراف المقدّم، الموغل في الترميز والغموض؛ إذ يتجلّى في نهاية النص الاعتراف الحقيقي، الذي تقدِّمه أمّ فلورنس، وكأنّه يرسم بداية جديدة، تلزمه بإعادة القراءة وفق سنن جديدة.

يبدو مشروع الكتابة أشبه بسِفر خروج، يخط تفاصيل المحن؛ ليلتقط ما فيها من مِنح أفضت إلى خلاص وأقدار رحيمة؛ فلولا خوض فلورنس مغامرة الخروج التي تبدو قاسماً مشتركاً بين الشخصيات، لما طرأ أي تحوّل على صعيد وضعيتها ورؤيتها للعالم؛ لكن ما يميّز تجربتها –خلافًا لغيرها– أنّها ذات مسارين:

خروج تعقبه عودة أشبه بولادة ثانيّة، وهذا ما جعل مساراتها تستدعي رمزياً عودة أوديسيوس، وفق منظور مختلف، شكّل فيه التحوّل رهان انعتاق.

يتم اختيار فلورنس لأداء مهمة عويصة، تتمثّل في جلب الحدّاد، القادر وحده على علاج السيّدة، بعد أن أصيبت بالوباء، وتحيل هذه الشخصية من الناحية الرمزيّة إلى فكرتين مركزيتين هما: تميّزه عن باقي شخوص الرواية بكونه تحرّر من وضعية العبيد وصار ندًّا للبيض الأسياد، إضافة إلى رمزية العلاقة بالحديد من الناحيّة الأنثروبولوجيّة، المرتبطة بالسحر في التفكير البدائي، كمقابل للطب؛ ولعلّ هذا ما جعله يمثل في تصوّر فلورنس بوصفه مخلّصاً مثالياً، ويعود سبب اختيار فلورنس الأشبه بالانتخاب لما توفّر فيها من مزايا؛ لم يحظ بها الآخرون؛ أوّلها شغفها بالحدّاد الذي يعد ضامنًا لبلوغها الهدف من الرحلة؛ وثانيها تعلّقها منذ الصغر بالأحذيّة التي كانت حكرًا على الأسياد، تقول: "يبدأ كل شيء مع الأحذية، لم أتمكن أبداً، وأنا طفلة من تحمل كوني حافية القدمين ولطالما توسلت للحصول على حذاء، حذاء أي كان"[22]؛ وهذا ما جعل لينا تطلق عليها وصفاً تصنيفياً، تحدّده علامة تميزها عن غيرها، تقول: "إنه العام 1790 ومن غيرك في هذه الأيام يملك يدي عبد وقدمي سيدة برتغاليّة"[23]، فقد بدت كائناً هجيناً، يملك جانباً إلهياً بالمفهوم الأسطوري الذي يفصل بين عالم البشر الفاني وعالم الآلهة الخالد، على نحو يذكّر بأبطال الملاحم، الفارق ذاته الذي جعل الأسياد يختلفون عن العبيد؛ أي امتلاكهم امتياز التفوّق.

تذكّرنا هذه الملامح بشخصيات الملاحم التي يحتل فيها الرجل مركز الصدارة، فوحدهم الأبطال من يحظون بامتياز مفارقة الديار، لخوض مغامرة الحياة والعودة بعد الظفر بتحقيق الأمجاد، متسلحين بهالة العظمة ومباركة الآلهة، وخلافاً لهذه السردية النمطيّة، تمنح الروائية الامتياز لامرأة سوداء؛ لخوض هذه التجربة (المغامرة)؛ بحثاً عن تحقيق الخلاص في بعده الجماعي، والتحرّر من وضعيّة العبد الخاضع، وبقدر ما بدت الرحلة ذات مسار خارجي، فقد كان لها الوقع ذاته داخلياً؛ فبالنسبة إلى فلورنس مثّل الشغف أوّل الطريق، ومثّلت الحكمة منتهاه، وبينهما محطات للخيبة وأخرى للعبور.

تستحضر الرواية أصداء الملحمة عبر معارضتها، فقد تآلفت العديد من التفاصيل لتشكّل ملحمة مضادة، تعارض منطق الهيمنة والتفوّق الذكوري؛ من ذلك ما تعلّق باختيار اسم البطلة الذي لم يكن عبثياً؛ فاسم فلورنس ذي الأصول اللاتينية يوحي بتجدد الحياة؛ إذ يعني الشيء الزاهر والعامر، ممّا يجعل التطلّع إلى آفاق جديدة، تتجاوز وضعية العبوديّة التي تجرّدها من إنسانيتها أمراً منتظراً، سواء على صعيد

خياراتها أو انعكاساتها، تقول "أترى؟ أنت محق. والأم التي لي محقة أيضا. إنني أصبح قِفراً، إلا أنني فلورنس أيضا، لا تُسامَح، ولا تُسامِح. لا شفقة، يا حبي، بتاتاً. أتسمعني؟ عبدة، حرة، أنا أبقى"[24].

إضافة إلى ذلك، يذكِّر الحذاء والرسالة بهِبات الآلهة للأبطال الأسطوريين؛ قصد تذليل العقبات التي تعترض طريقهم؛ فضلاً عن كونهما يوحيان بمسارات القدر التي خُطّت لها؛ فقد بدا شغفها بالأحذية أمراً غير مبررٍ بالنسبة إلى من حولها؛ بل مستهجنًا في كثيرٍ من الأحيان، تقول "تقطب أمي، الأم التي لي حاجبيها، وتغضب لِما تقول إنها أساليبي في تجميل الأمور. وحدهن النساء السيئات ينتعلن الأحذية، ذات الكعوب العالية، تقول عني أني خطيرة وجامحة"[25]؛ وكأنّ السِّر في ذلك لعنة أصابتها وأعدتها مسبقاً للخروج عبر مسالك التيه بحثاً عن الخلاص، لتأتي مقولة لينا في ما يشبه النبوءة، التي ستتكفل الرواية بإثبات مدى صحتها "نتيجة لذلك، تقول لينا "باتت قدماي بلا فائدة، وستكونان على الدوام طريتين وغير خبيرتين بمسالك الحياة، وتفتقران إلى باطن القدم القوي، الأقسى من الجلد، الذي تتطلبه الحياة" ولينا على حق"[26]؛ وهذا ما جعل فقدانها للحذاء في آخر مسارات الرحلة أمراً مبرراً؛ لأنه يعكس رمزيًا انتقالها من السذاجة العاطفية إلى النضج العقلي.

أمّا الرسالة فقد مثّلت طوق النجاة الأخير في حال تعرضها إلى المتاعب، التي قد تعيقها عن بلوغ غايتها؛ بالنظر إلى مضمون الخطاب الذي تضمنته والذي يكتسب شرعيته من كونه صادراً عن السيدة، ويعطي لخروجها غير المألوف مشروعيّة تتيح لها وطأ أرض لم تكن لتبلغها؛ ممّا جعلها وفق هذا المنظور تحظى بامتياز الحريّة لبلوغ عوالم الأحرار؛ لكنها تبقى على الرغم من ذلك حريّة مشروطة ومقيّدة، تقول:"أنا مع الرسالة صاحبة انتماء وقانونيّة. وبدونها أنا عجلة ضعيفة تخلى عنها القطيع، سلحفاة بدون ذرقة، تابعة بدون علامات مميزة سوى السواد الذي ولدت فيه، من الخارج، نعم، لكن من الداخل أيضا"[27]، فقد بدت الرسالة بمثابة الاعتراف الذي أكسبها هويّة جديدة، تحظى بشرعيّة الوجود؛ لكنه ليس وجوداً حراً بذاته ولذاته، بقدر ما هو وجود وظيفي مؤقّت وهبه السيّد.

خامساً: تقويض التصوّر الرومانسي للرغبة:

سعت توني موريسون عبر هذه الرواية إلى تفكيك التصوّر الرومانسي، الذي ساد الأدب الأمريكي خلال الفترة التي جرت فيها أحداث الرواية (القرنين السابع عشر والثامن عشر)؛ أي ما سمّي بالرومانس القوطي[28] الذي يمزج بين المغامرات العاطفية الخياليّة والإثارة الناجمة عن بث الرعب والتشويق، وقد عدّ هذا التوجّه من قبل البعض تعبيراً عن "المواجهة المباشرة مع القوى التاريخية الحقيقية والضاغطة والتناقضات

الكامنة فيها بالشكل الذي خبرها به الكتّاب. فالرومانس الذي يعد اكتشافا للقلق المستورد من ظلال الثقافة الأوروبيّة، حقق الاعتناق الآمن أحيانا والمجازف أحيانا أخرى لمخاوف إنسانيّة محددة ومفهومة: خوف الأمريكيين من النبذ والإخفاق والضعف وانعدام الحدود والطبيعة المنطلقة التي انحنت للهجوم، وخوفهم من غياب ما يدعى بالحضارة، وخوفهم من العزلة ومن العدوان الخارجي والداخلي معا. وفي الجملة، يمثل الرومانس رعب الحرية الإنسانية: ذلك الشيء الذي اشتهوه أكثر من أي شيء آخر"[29]، وقد تجسّد ذلك في رغبة الإنسان الأبيض في إثبات وجوده، وإضفاء الشرعيّة على ممارساته؛ عبر فرض سلطته على الآخرين، الذين مثّلوا السود غالبًا، وهنا تكمن المفارقة، فبقدر ما زاد توقه إلى تأكيد حريّته؛ تعزز نظام العبوديّة المفروض على الآخرين؛ وهذا ما جعل الاستراتيجيّة التخييلية في هذا الأدب قائمة على استحضار الشخصيات الأفريقانيّة، وفق أبعاد: الصمت والتشيّؤ، التوحّش المكبّل، والشرّ المرعب.

تبدو النهاية التي اقترحتها توني موريسون للرواية تراجيدية، تتعارض في ظاهرها مع عنوانها "رحمة"؛ لكنّها تبقى منسجمة إلى حد بعيد مع خياراتها في الكتابة؛ إذ صرّحت في أحد حواراتها ردًا على سؤال في هذا الصّدد قائلة: "كيف سأبدو وأنا أكتب قصصاً عاطفية ذات نهايات سعيدة؟"، فاستبعادها لهذا النمط من الكتابة الرومانسيّة، يكشف موقفاً فلسفيًا يعارض ما يسميه رينيه جيرار "الكذبة الرومانسيّة"، وتتمثل مقولته الجوهريّة في كتابه "الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية"[30] في أنّه لا وجود للرّغبة العفويّة بوصفها موضوعاً سوى في التصوّر الواهم للرومانسيين؛ فكلّ رغبة هي في حقيقتها رغبة محاكية؛ ناتجة عن وجود طرفين أحدهما يتموضع بوصفه نموذجاً أو وسيطاً يسعى الطرف الآخر إلى محاكاته ضمن ما يسمى بمثلث الرّغبة.

وفق هذا المنظور، تتعمّق موريسون في رصد أبعاد الرغبة التي تستشعرها بطلتها "فلورنس" تجاه الحدّاد، كاشفة عن رواسب نفسيّة وثقافيّة لا يمكن إغفالها في تحليل هذه التجربة العاطفيّة، التي كان لها كبير الأثر في إعادة تشكّل وعي الشخصيّة بحقيقة وجودها ومسيرتها نحو التّحرّر.

يتشكّل وعي فلورنس بوجودها منذ طفولتها على وقع وجود منافس؛ إذ تعيش باكرًا تجربة فقد الأم؛ نتيجة اختيار هذه الأخيرة الاحتفاظ بطفلها الصغير، وتخليها عنها لصالح جاكوب؛ تعويضاً له عن مستحقاته المالية التي عجز سيّدها دورتيغا عن دفعها، لتمثّل لاحقاً موضوع رغبة منافسة بين السيّدة التي فقدت ابنتها باتريسيان ولينا (الخادمة) "شكّلت فلورنس نسخة هادئة، خجولة عنها في زمن انتقالها، قبل الدمار؛ قبل الخطيئة؛ قبل الرجال. حامت لينا حول باتريسيان، متنافسة مع سيدتها على عطف الفتاة

الصغيرة. أما فلورنس هذه، الآتية في أعقاب وفاة باتريسيان، فيمكنها، بل عليها أن تكون لها"[31]، وحتّى حين اكتشفت الرغبة التي شدّتها إلى الحدّاد، لم يخل الأمر من ظهور طرف منافس، مثّلته في بداية المطاف سورو التي بدت سهلة المنال، على حد وصف لينا لها، ثمّ مثّله لاحقاً الطفل ملايك، الذي تبناه الحدّاد، وفي المقابل، بدا موقفه منها لامبالياً، تقول الساردة: "لم يتطلّع ولا مرّة إلى فلورنس الواقفة في الجوار، لا تتنفس، تحمل سطل الحليب بيديها الاثنتين كما لو أنها تساعد الجاذبية على إبقائها ملتصقة بالأرض. كان عليها أن تعرف العواقب المترتبة، لكنها شعرت بالثقة بأن سورو، السهلة المنال دوماً ستحوّل انتباهه سريعاً وتحول دون سيلان لعاب فلورنس. وتضاعف قلقها لما عرفت من سيدتها أنه رجل حرّ"[32]، تفتح العبارة الأخيرة أمام المتلقي مجالاً للتّساؤل عن حقيقة الرّغبة التي شدّت فلورنس نحو الحدّاد، أكانت عفويّة فعلاً أم تم تحفيزها على وقع هذا الوجود المنافس، وهل كانت متّجهة نحو الحدّاد كموضوع للرغبة أم أنّه كان هو الآخر وسيطاً منافساً؟

بالعودة إلى المقطع الوصفي الذي تورده الرواية لمشهد قدوم الحدّاد إلى مزرعة جاكوب فارك، لأوّل مرّة، يتضّح دور المحفزات الجانبيّة في تشكّل رغبة فلورنس، تقول الساردة: "شاهدت لينا وهي حائرة بين بعض التسلية، ومن ثم بكثير من الكرب، ملامح الغزل الذي بدأ في صبيحة وصول الحدّاد للعمل في منزل السيّد السخيف. وقفت فلورنس جامدة، ظبيّة مرتاعة، لما نزل عن حصانه، وخلع قبعته، وسأل إن كان هذا المكان آل فارك. نقلت لينا سطل الحليب إلى يدها اليسرى وأشارت إلى التلّة. التفّت السيدة وهي تقود البقرة، من حول زاويّة الحظيرة، وسألته عن غرضه وعضّت على شفتيها لما أجابها. "يا إلهي"، تمتمت، ثم مدّت شفتها السفلى إلى الخارج نافخة شعرها بعيداً عن جبهتها، ثم قالت: "انتظر هنا لبرهة"."[33]، فقد أحدث هذا اللقاء اضطراباً متعدّد المستويات، لعلّ أوّل تجلٍ له يمكن رصده من خلال تأمّل تفاصيل لغة جسد السيّدة التي توردها الساردة، المتمثّلة في عض الشّفة السفلى، وإبعاد الشعر عن جبهتها، ما يفسّر عادة بشعور المرأة بالقلق أو الاهتمام الذي يصل حد الإعجاب والخضوع لتأثير الرجل المقابل، فضلاً عن الرّغبة في لفت الانتباه، موقف عبّرت عنه الساردة بوصفه غزلاً غير معلن، كانت فلورنس شاهداً محايداً عليه؛ لكنّها انفعلت وتأثّرت به؛ إذ انتقلت إليها عدوى هذا الإعجاب/ الرّغبة نتيجة الإيحاء، كما حجبت عنها كل إمكانيّة لمقاومتها أو إنكارها، فحين حاولت لينا تنبيهها وتحذيرها من عواقب تعلقها الأعمى بالحدّاد، الذي لم يكلّف نفسه عناء توديعها قبل رحيله، بقولها: ""أنت مجرد ورقة واحدة في شجرته"، هزّت فلورنس برأسها، وأغمضت عينيها، وأجابت "لا، بل أنا شجرته""[34].

يشير رينيه جيرار إلى أنّه كلّما اقترب الوسيط بدت ثمار الرغبة أكثر مرارة، إذ لها دائماً وجه آخر مظلم، ينكره الرومانسي المأخوذ بجمال الحلم الوردي "أمّا الروائي، فيُظهر لنا، إثر الحلم الحاشيّة المشؤومة للوساطة الداخليّة، أي "الحسد والغيرة والكراهيّة العاجزة""[35]، ولعلّ هذا ما يكشف عنه تحليل الحلم الذي رأته البطلة بعد وصولها إلى تحقيق ما كانت تعتقد أنّه الغاية التي تحشّمت من أجلها عناء المغامرة.

تستدعي الرواية في هذا المقام هالات الأسطورة بعد تدنيسها، وذلك حين تصوّر محطة وصول فلورنس إلى كوخ الحدّاد؛ إذ تجد نفسها محرومة من الشعور ببهجة تحقيق الحلم الرومانسي، الذي ذلّل عقبات رحلتها؛ فقد ظلّ في دائرة ما لا يدرك؛ نتيجة استيقاظ أعمق هواجسها، بعد أن أدركت أنّ اهتمام الحدّاد منصب على الطفل "ملايك" الذي تبناه وتكفّل برعايته، وهذا ما دفع الروائية إلى وضعها في مواجهة مع ذاتها، مواجهة يتصارع فيها الشغف والخوف، والوعي واللاوعي، بحثاً عن الحقيقة التي يُعاد إدراكها بعد إزالة ما يشوبها من زيف الوهم، الذي ما كان له أن يتولّد لولا الرغبة المحاكيّة.

فقد تطلّب الأمر بقاءها رفقة الطفل المنافس –الذي ولّد لديها شعوراً بالكراهيّة العاجزة– لتنبعث بداخلها أصداء الماضي الدفين وتجربة الفقد والتخلي في شكل كوابيس مؤرّقة، تقول "شاهدت حلما ارتد عليّ: أنا راكعة على العشب الطري والبرسيم الأبيض ينبثق منه. ثمة رائحة لطيفة وأنا أقترب منحنية لتنشقها، لكن الأريج يختفي، لاحظت أنني عند حافة بحيرة، زرقتها أشد من زرقة السماء [...] انحنيت وأنا أتمسك بالعشب للمحافظة على توازني. عشب لامع طويل ورطب. شعرت على الفور، بالخوف لرؤيتي أن وجهي ليس هناك. لا يوجد أي شيء حيث يجب أن يكون وجهي"[36]؛ إذ يتجلى وهم الوصول في مشهد أسقطت فيه الحدود الفاصلة بين الواقع والحلم؛ فانبعثت المخاوف الدفينة لترتسم في مرآة الواقع، كاشفةً عمق الشعور بالضياع الذي خلّفه فعل التخلّي، وذلك عبر تمثّل مشوّه لأسطورة نارسيس؛ فبدل حب الذات والهوس بها تجد الشخصية نفسها مسلوبة الملامح، نتيجة سوء تقدير ذاتها، بعد أن توهّمت استعادتها بمجرد العثور على الحدّاد، ولعلّ مردّ ذلك إعادة إنتاجها نموذج المرأة الخاضعة بإرادتها؛ إذ بلغ شغفها وهوسها بالحدّاد حد خضوعها الأعمى لأهوائه، مانحة إيّاه حقّ تملّكها، ويفسّر رينيه جيرار هذا السلوك لدى الشخوص الروائية بقوله "إن رغبة الانصهار في جوهر الآخر بهذا الشكل لا بد أن تكون نتيجة الإحساس بنفور كبير تجاه جوهر الذات الخاص"[37]، ولنا أن نتساءل في هذا المقام عن الصورة الأكثر تعبيراً عن حقيقة الشخصيّة، أتكمن في الوهم الذي رافقها طيلة مغامرتها الواقعيّة أم في الحلم الذي تراءى لها ليكشف زيف واقعها؟

حتى تستعيد البطلة ذاتها كان لا بد لها أن تستيقظ من هذا الوهم الزائف، على وقع الصدمة التي خلّفها موقف الحدّاد، المهين والرافض لوجودها، في ما يبدو ضربة دفعتها في لحظة صدق حين صرّحت بحقيقة مشاعرها؛ لكنّها لم تدرك ما سيترتب عنها من عواقب؛ ذلك أنّ "اعتراف العبد برغبته يدمّر رغبة السيّد ويضمن لا مبالاته الحقيقية. وبالمقابل، تدفع هذه اللامبالاة العبد إلى حافة اليأس وتضاعف رغبته"[38]، وعلى الرغم من شعور المرارة والخيبة؛ فإنّ هذا الموقف قد كشف عن حقيقة رغبة فلورنس، التي تبدو في جوهرها متعلقة بكينونة الحدّاد بوصفه ذاتاً متحرِّرة من نظام العبوديّة؛ أي في تلك الحريّة المستعادة التي جعلته نداً للبيض ونظيراً لهم، وكأنّه بذلك قد حقّق الانصهار المستحيل، بين عالم البيض وعالم السود؛ ممّا أحدث اضطرابًا في نظرة فلورنس إليه وإلى ذاتها؛ فقد ظلّت مستلبة منتقلة "من القلق المهين إلى الاتّهام الذاتي"[39]؛ لذا كان الوعي بحقيقة هذه الحرية في النهاية –لا بوصفها حلماً بل نضالاً– باعثاً على اختيار مسارٍ لعودةٍ مختلفة، هي أشبه بميلاد جديد من رحم الألم، تخلّت فيه البطلة عن حذاء السيد الذي اختزل وجودها في وجود التابع، وتسلّحت بدل ذلك بالكتابة التي أعادت للضحيّة صوتها المسلوب ومنحتها القدرة على تدوين سرديّة مضادة، جعلتها تتصالح مع ماضيها، من خلال تحرير المعنى من الاستقطاب الثنائي (السيد/ العبد، الضحية/ الجلاّد، المركز/ الهامش، الحضور/ الغياب).

كما أتاح هذا التحوّل للمتلقي اكتشاف الأبعاد المختلفة الكامنة وراء هذا المصير المأساوي؛ وذلك من خلال الوقوف على ما ينفتح عليه الاعتراف المتخيّل المنسوب إلى أم فلورنس (في نهاية الرواية) من دلالات، في مسعى لإضفاء المعنى على المواقف الملتبسة والمسالك المضلّلة التي انتهجتها الرواية، وإزالة ما اعتراها من لبس أدى إلى إساءة فهم؛ فغدت الرحمة المستترة الوجه الآخر للقسوة الظاهرة (سواء تعلّق الأمر بموقف الأم أو موقف الحدّاد) تأكيداً على نسبية الحقيقة وتعدّد أوجه مقاربتها؛ فلا وجود لخيرٍ أو شرٍ مطلقين، وهذا ما يضفي بعداً إنسانياً على مختلف التجارب والمواقف في الرواية.

خاتمة:

بناء على ما سبق، تتجلّى المرتكزات التي أسّست عليها توني موريسون مشروعها السردي الذي يسائل المنظومة الأدبية الأمريكية السائدة؛ ليثبت تحيزاتها، فقد اختارت الرد بالكتابة لإثبات رؤيتها الراميّة إلى تحرير الحضور الأفريقاني من النظرة السكونيّة التي اختزله فيها الكتّاب البيض، وذلك عبر توظيف وسائل اللغة ذاتها لإعادة بناء المخيال الأدبي، وقد أسهم ذلك في:

– التجرّد من الاستقطاب الثنائي للموضوع وفتح المجال لتأمّل أنماط مختلفة على صعيد العلاقة بين السود والبيض، فقد جنّب ذلك الرواية السقوط في إعادة تكريس الثنائية الضديّة التي يمثّلها الأبيض/ الأسود، من خلال تقديم نماذج بينيّة مثّلها كل من جاكوب فارك السيّد الأبيض المتعاطف مع العبيد، والحدّاد الذي تحرّر من نظام العبوديّة دون أن يسقط في مأزق معاداة البيض والرغبة في الثأر منهم.

– التحرّر من التصوّرات المثاليّة والقوالب الجاهزة عبر خلخلة اليقينيات وخلق الالتباس فضلاً عن تكريس نسبيّة المواقف والأحداث.

– التأكيد على أنّ الحرية قضيّة وعي بحقيقة النضال والمقاومة، لا مجرد حلم رومانسي يسمح بالانتقال السريع من عالم العنف والاضطهاد إلى عالم القيّم.

– تهجين السرد وتهشيم النسق الروائي، وذلك عبر استحضار محكيات الثقافة المحليّة للسود والهنود كالأمثولة الرمزية، إضافة إلى معارضة الملحمة والأسطورة والرومانس لتقويض مركزيّة الرؤية الغربية للعالم.

– تجاوز الهيمنة والوصاية التي يمارسها الروائي على عوالم النص وفاعليه، وذلك عبر تحرير صوت الشخصيّة ومنحها حق تقديم رؤيتها عن العالم، إضافة إلى إشراك المتلقي والمراهنة على فاعليته في بناء معاني النص.

هوامش:

[1] طوني موريسون: صورة الآخر في الخيال الأدبي، تر: محمد مشبال، (2018)، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع (الأردن)، ص67.

[2] المرجع نفسه، ص30-31.

[3] المرجع نفسه، ص56.

[4] المرجع نفسه، ص57.

[5] لطفية الدليمي: فيزياء الرواية وموسيقى الفلسفة حوارات مختارة مع روائيات وروائيين، (2016)، دار المدى (بغداد)، ص209.

[6] المرجع نفسه، ص204-205.

[7] توني موريسون: رحمة، تر: باسيل أنطوان، (2012)، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر (بيروت)، ص7.

[8] الزاوي بغوره: الاعتراف من أجل مفهوم جديد للعدل دراسة في الفلسفة الاجتماعية، (2012)، دار الطليعة للطباعة والنشر (بيروت)، ص24.

[9] حنة أرِندت: في الثورة، تر: عطا عبد الوهاب، (2008)، المنظمة العربية للترجمة (بيروت)، ص29.

[10] توني موريسون: رحمة، ص137.

[11] ينظر: أشيل مبيمبي: نقد العقل الزنجي، تر: ميلود طواهري (2018)، ابن النديم للنشر والتوزيع، (الجزائر)، دار الروافد الثقافية–ناشرون (لبنان)، ص107.

[12] لطفية الدليمي: فيزياء الرواية وموسيقى الفلسفة حوارات مختارة مع روائيات وروائيين، ص209.

[13] توني موريسون: رحمة، ص7.

[14] المصدر نفسه، ص25.

[15] ينظر: المصدر نفسه، ص76.

[16] المصدر نفسه، ص8.

[17] المصدر نفسه، ص55.

[18] المصدر نفسه، ص171.

[19] المصدر نفسه، ص108.

[20] المصدر نفسه، ص63.

[21] رينيه جيرار: العنف والمقدس، تر: سميرة ريشا، (2009)، المنظمة العربية للترجمة (بيروت)، ص61.

[22] توني موريسون: رحمة، ص8.

[23] المصدر نفسه، ص8.

[24] المصدر نفسه، ص191.

[25] المصدر نفسه، ص8.

[26] المصدر نفسه، ص8.

[27] المصدر نفسه، ص139.

[28] ينظر: شانتال لابر وبياتريس سولير: قاموس الشعريّة، تر: لطفي السيد منصور، (2021)، دار الرافدين (بغداد)، ص227–228.

[29] طوني موريسون: صورة الآخر في الخيال الأدبي، ص88–89.

[30] رينيه جيرار: الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية، تر: رضوان ظاظا، (2008)، المنظمة العربية للترجمة (بيروت).

[31] توني موريسون: رحمة، ص75.

[32] المصدر نفسه، ص56.

[33] المصدر نفسه، ص ن.

[34] المصدر نفسه، ص75.

[35] رينيه جيرار: الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية، ص64.

[36] توني موريسون: رحمة، ص164–165.

[37] رينيه جيرار: الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية، ص81.

[38] المرجع نفسه، ص143.

[39] فرانز فانون: بشرة سوداء أقنعة بيضاء، تعريب: خليل أحمد خليل، ، (2004)، دار الفارابي (لبنان)، منشورات آنيب ANEP (الجزائر)، ص65.